

## As imagens da Multidão<sup>1</sup>

Vladimir Lacerda SANTAFÉ<sup>2</sup>

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

### Resumo

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 preenchiam, 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. O mundo atual abre espaço para uma profusão de filmes articulados às novas mídias e tecnologias digitais, filmes que retomam contrapoderes antes restritos aos seus locais de origem, mas que, com o auxílio da internet, ganham o mundo, "ecoando vozes" que antes eram abafadas pela concentração de poder do analógico.

**Palavras-chave:** cinema; ideologia; resistência; multidão.

### Introdução:

O cinema é o enunciável, ele não é linguagem, não pertence aos esquemas semiológicos que separam os significantes próprios da linguagem de sua lógica das imagens e dos signos que formam a *matéria*. A estrutura linguística não suporta os *devires* do cinema. Também não poderia ser considerado uma linguagem primitiva ou instintiva, *construída* e gravada no corpo do homem desde o paleolítico, que suscitaria pulsões e desejos filogenéticos que formariam os significados decorrentes da série de significantes inseridos na trama. O cinema, em sua história, despertou *automatismos* psicomotores que os aproximam do sonambulismo, da vidência, das forças do inconsciente, como as

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando do Curso de Comunicação e Cultura da ECO-UFRJ, email: vladimirsantafe@gmail.com

personagens construídas pelo expressionismo alemão<sup>3</sup>. Automatismos que já estavam latentes desde a sua primeira projeção com os irmãos Lumière em “La Sortie de l’Usine Lumière”, ou na impactante imagem do trem em movimento em direção à plateia, que assustada tentava se desviar do impulso da máquina. Não, o cinema não é uma *matéria inteligível* através da qual a linguagem constrói os seus significantes, numa série ininterrupta onde as imagens e os signos são reinvestidos para formar novos significantes. Mesmo em “La Sortie de l’Usine Lumière”, e a partir dela, vemos que a matéria presente nos filmes não pode ser codificada nos esquemas linguísticos. Como derivar logicamente a passagem apressada das operárias saindo da fábrica, dos homens empurrando as suas bicicletas, do ziguezaguear dos passantes que não respeitam qualquer tipo de trajeto determinado, com a entrada repentina de um cão em meio à multidão que se assusta e se dispersa como abelhas no campo, formando um novo *enxame* de passantes, desfazendo a organização disciplinar que aos poucos se formava. Como enquadrar esses movimentos sinuosos e oblíquos pelos esquematismos lógicos; se há lógica, ela está nas variáveis, e não na constante. Por ser um sistema enunciativo de imagens e de signos, por não possuir uma linguagem que o adequa, o cinema possui as características de um *autômato espiritual*.

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

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

### **Neorrealismo e política:**

O tempo, no neorrealismo italiano, é refundado. Um mundo de personagens fugidias que não podiam mais se defender ou se situar nos acontecimentos, de espaços quaisquer desconectados que desterritorializaram as coordenadas geográficas a tal ponto que não

---

<sup>3</sup> No “Gabinete do Dr. Caligari”, de Robert Wiene, o tema do sonambulismo é abordado através da hipnose de um homem que é levado a cometer crimes. Em “Metrópolis”, de Fritz Lang, o tema do sonâmbulo também é trabalhado através de sua personagem robô, são “máquinas de sonambulismo”. Todos esses filmes têm como pano de fundo a ascensão do nazismo na Alemanha do pós-guerra.

saberíamos se *estamos* na Alemanha ou em meio às ruínas de outra cidade europeia qualquer assolada pela guerra<sup>4</sup>. A *paisagem* tornou-se um grande campo de refugiados. Um novo regime de signos que rompia com o sensorio-motor e se abria para a imprevisibilidade da vida, reconquistando a palavra das *minorias*. Não que a vida não estivesse presente nos filmes anteriores, seus vestígios eram visíveis, mas por mais intensos que fossem esses filmes, seu fluxo era *bloqueado* pela imagem indireta do tempo.

A *imagem-movimento* também comportava as suas imprevisibilidades, como nos filmes de Howard Hawks, onde as situações se prolongam em pequenos fios conectados pelas ações, não atribuindo de antemão um desfecho à sucessão dos fatos, ou uma função específica determinada pelo sexo ou pela classe das personagens. Em Hawks, não há diferença de enquadramento ou de tratamento da imagem em relação a homens e mulheres, em seus filmes, essas *funções* estão invertidas. A diferença entre as duas *imagens*<sup>5</sup> está na forma como a relação *espaço-temporal* é tratada – “não uma imagem justa, mas justo uma imagem” (Godard). A *imagem-movimento* teria o seu limite em Leni Riefenstahl. A arte por excelência da era da reprodutibilidade técnica, como assinalou Walter Benjamin e Krakauer, encontraria a sua plena realização no grande autômato do líder das massas que, a partir das *forças subterrâneas* evocadas pelo cinema, *estetizou* a política e convocou o *sonambulismo* presente na adormecida nação alemã, realizando o maior genocídio planejado, racionalizado e motivado que a recente história da humanidade conheceu – foi a vitória da *razão instrumental* e dos microfascismos secretados durante séculos por todos os povos da Europa.

Seria preciso fundar os automatismos psicomotores em associações novas, onde “o tempo sairia dos eixos e o espaço dele nasceria”<sup>6</sup>, 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

<sup>4</sup> “Alemanha Ano Zero”, de Roberto Rossellini

<sup>5</sup> A *imagem-movimento* e a *imagem-tempo*.

<sup>6</sup> DELEUZE, G. *A Imagem-Tempo - Cinema 2*, p. 321

suas consequências desastrosas, recolocando o homem comum e seu cotidiano anti-heróico no cenário cinematográfico.

A crise da *imagem-ação* só se dá após a 2ª Guerra Mundial. Não poderia ser de outra maneira, os horrores da guerra tinham deixado as suas marcas: cidades destruídas, multidões de amputados e feridos, de mortos e desaparecidos, o extermínio levado ao limite da racionalização dos meios técnicos, o genocídio de judeus, ciganos, homossexuais, de todo o tipo de opositores aos regimes nazista e fascista. Além disso, a vacilação do “sonho americano”, a erosão dos valores que constituíam o *american way of life*, sob todos os seus aspectos, precipitaram esse novo cinema, engendrando um novo tipo de narração capaz de captar o elíptico e o não-organizado; as rupturas internas do cinema, aquele “desvio pelo direto”, fora dos laços narrativos, que sempre afligiu os grandes cineastas<sup>7</sup>.

A imagem-movimento ruía junto com a velha forma de se fazer política. A crise financeira de Hollywood, o uso dos recursos cinematográficos na propaganda nazista, todos esses fatores fizeram com que os vínculos sensorio-motores que nos ligavam à realidade ficassem comprometidos, o *realismo* dos esquemas SAS e ASA<sup>8</sup>, da grande e da pequena forma da *imagem-ação* já não passava pela alma do cinema, ainda que os maiores sucessos comerciais passassem (e ainda passem) por eles. Em “Janela Indiscreta”, de Hitchcock, o personagem de James Stewart, ao sofrer um acidente numa corrida de automóveis que fotografava, é imobilizado e passa a ter como hobby observar a vida dos seus vizinhos pela janela. O seu hábito torna-se uma obsessão, durante as suas sessões de *voyeurismo*, ele se envolve na trama de um assassinato e sua vida muda radicalmente. Devido à sua impotência, James Stewart encontra-se reduzido a uma situação ótica e sonora puras, ele já não tem controle sobre os acontecimentos, a ele só é permitido *ver*, mas ao mesmo tempo em que ele vê ele é visto. As personagens de Hitchcock nunca participam diretamente das ações, elas sempre trocam os crimes ou são envolvidas indiretamente por eles, há sempre

---

<sup>7</sup> Durante um seminário sobre cinema na Itália, Fellini pergunta a Jean Renoir sobre o que ele achava mais importante num filme, ao que ele responde: “é preciso deixar a vida entrar...”

<sup>8</sup> A grande forma da imagem-ação (SAS): uma determinada situação que conduz a uma ação que por sua vez desdobra ou produz outra situação; uma situação global que dá lugar a uma ação capaz de modificá-la (ex.: John Wayne em “No Tempo das Diligências”, de John Ford, o herói que se vê obrigado a atravessar o deserto do meio-oeste americano, um território hostil e cheio de perigos inusitados, ou a situação atualizada em determinado estado de coisas; ele *age*, é o único na diligência capaz disso, os outros não estão à altura do deserto. A situação ou o estado de coisas é transformado, alterado pelo conjunto de ações heróicas de Wayne). A pequena forma da imagem-ação (ASA): uma determinada ação que força uma situação a se desvendar parcialmente, produzindo novas ações que irão se ligar a outras situações; ou uma situação local modificada, um *vetor* que liga as pequenas ações ao *englobante* (ex.: Humphrey Bogart em “O Falcão Maltês”, de John Huston, o detetive que através de suas ações inusitadas, desvenda a origem e o verdadeiro valor do Falcão, essas ações vão provocar uma séria de outras ações na trama ligadas à busca pela peça. Ou a comédia burlesca de Chaplin, onde Carlitos, distraído, dá de cara num poste para em seguida, cambaleante, derrubar uma barraca de frutas na calçada ao lado, atropelar uma velhinha por engano, enfiar sua bengala no olho do guarda que passava para tomar satisfações do caso e despertar a atenção da moça na janela que se sensibiliza com a sua inocência).

uma teia de relações, como os entrelaçamentos de uma tapeçaria, onde os elementos da trama ganham novos contornos de acordo com as relações exteriores, *mentais*, que movem o desenrolar da história. Hitchcock já pressentia a nova *imagem* por vir. O acontecimento *puro*, que tarda ou se perde nos tempos mortos, que nunca se esgota e já não pertence àqueles a quem acontece, as situações dispersivas, a tomada de consciência dos clichês, interiores e exteriores, que reagrupam as ligações deliberadamente frágeis, amarradas pela multiplicidade de personagens que perambulam por espaços quaisquer desconectados do mundo. Por outro lado, esse novo cinema indicava os rumos dos novos movimentos sociais e políticos que emergiam das ruínas da guerra: os estudantes e operários ocupando fábricas, a resistência ao racismo e o movimento feminista, os imigrantes e os homossexuais.

Na imagem-tempo, o que a personagem perde em *coordenação*, ela ganha em *vidência* - “o que há para ser ver na imagem?”, já não há um presente que se passou ou que está por vir, já não devemos esperar pela “próxima imagem”, as ações se prolongam em situações óticas e sonoras puras, onde as personagens absorvem todas as intensidades afetivas e todas as extensões ativas do acontecimento que nunca se fecha. A personagem de Monica Vitti em “Deserto Vermelho”<sup>9</sup>, perdida em meio a um casamento burguês sem sentido, em meio às cores aberrantes e secas das cidades fabris italianas, também em ruína, em meio aos caminhos desconexos que percorre para se encontrar, mas que nunca chegam a um ponto final, que estão sempre a se fazer e a se refazer de acordo com as mais inusitadas situações, imprevisibilidades que a arremessam de um lugar ao outro sem *religá-la* a um passado que se quer esquecer ou a um futuro que se deseja. Todos os tempos estão presentes no *instante* – não há saídas, mas também não há porque sair. Sua alma está tão deserta quanto a paisagem que a recobre. Instante que não pressupõe um *corte imóvel na duração*, como o instante fotográfico, mas uma simultaneidade de tempos que recortam o espaço. Um *instante* que se prolonga na conservação das pontas de desterritorialização que compõem uma vida: “a unidade mínima de tempo como intervalo de movimento, ou a totalidade do tempo como máximo do movimento no universo: o sutil e o sublime”<sup>10</sup>. A nova imagem, enquanto *vidente*, previa as transformações das relações de trabalho que substituiriam as disciplinas pelo controle, ou o capitalismo fordista pelas relações abertas do capitalismo imaterial ou cognitivo, onde as “fábricas ruíam” e o novo trabalhador emergia.

Seria preciso diluir a rede de informações em pequenos *nichos*, em pequenos insones e sonâmbulos já não mais governados pelas *palavras de ordem* de um líder, mas

---

<sup>9</sup> Il *Deserto Rosso*, de Michelangelo Antonioni.

<sup>10</sup> DELEUZE, G. *A Imagem-Tempo - Cinema 2*, p. 322.

inseridos numa teia de relações imanentes, num espaço liso onde eles possam se deslocar e se compor em relação direta com um *fora* – uma máquina de guerra. Em “Alphaville”, de Godard, o espião dos países exteriores está sempre quebrando o ritmo dos espaços que ocupa, a cidade e os habitantes de Alphaville não conseguem compreender seus movimentos e suas palavras, pois estão imersos na burocracia totalitária das disciplinas, demarcada pelo grande autômato que governa as suas ações. Cada palavra nova é pesquisada e enviada para avaliação e censura pelas autoridades fantasmas de Alphaville, toda espontaneidade é denunciada como subversiva – é a quebra do *sensório-motor*.

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

### **O poder das redes**

Nas redes a desterritorialização é absoluta, a rede constitui-se como novo modelo de organização, eco das lutas de guerrilha contra o aparato de poder do Estado, cuja estrutura policêntrica e relações horizontais, com relativa autonomia em relação ao centro de comando, formaram as novas teias do capital - é o poder capturando os excessos e desejos da multidão. A televisão ainda exerce uma função social de controle sem precedentes, mas ela já não age como *centro*, simplesmente, mas a partir do reforço ou da complementariedade das informações que circulam na internet<sup>11</sup>. Seria ingênuo não levar o seu “poder de convencimento” em consideração, mas esses mecanismos ruem com as atividades corrosivas das *multidões* e com a organização social através das redes e *fora*

---

<sup>11</sup> As indústrias de comunicação e sua produção simbólica e imagética, parte constituinte da globalização, já ocuparam o espaço das redes, mas não exercem um controle absoluto sobre ele.

*delas*<sup>12</sup>. Hoje, o modelo de redes, herdado das lutas de guerrilha das décadas de 60 e 70, lutas policêntricas cujo foco se espalhava pela cidade transformando-a, antes mesmo de tomá-la, foi apropriado pelos circuitos comerciais e financeiros do capital<sup>13</sup>. Tal como, através de uma continuidade que procede mais por salto e rupturas do que por uma linha evolutiva contínua, pelos movimentos de resistência ao capital.

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

Na contemporaneidade, estamos imersos na *passagem da subordinação formal à subordinação real do trabalho ao capital*, somos todos partícipes, ou potenciais, do *General Intellect* que dita os desdobramentos das relações de produção e de seus efeitos ontológicos<sup>14</sup>. 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 refletiria, ela não forma uma unidade em torno da democracia representativa, não

---

<sup>12</sup> Sites sobre a Conferência Nacional de Comunicação e contra a criminalização do MST: I Conferência Livre de Comunicação para a Cultura acontece entre 24 e 27 de setembro: <http://proconferencia.org.br/textos/clipping/i-conferencia-livre-de-comunicacao-para-a-cultura-acontece-entre-24-e-27-de-setembro/>; ECO-UFRJ: <http://www.pontaodaeco.org/node/161>  
Manifesto em defesa do MST: <http://www.trezentos.blog.br/?p=3383>;

<sup>13</sup> Negri, A. e Hardt, M. *Multidão - Guerra e democracia na era do Império*, pg. 104.

<sup>14</sup> Com Marx e Negri, acreditamos que o trabalho forma as subjetividades e o nosso *ser social*, ainda que vivamos o *dever* e suas múltiplas faces.

louva suas instituições. A multidão é o *fora*, são as *máquinas de guerra* que ocupam os espaços sociais e políticos da sociedade de forma horizontal e *ascentrada*. As burocracias inerentes ao Estado são, literalmente, dinamitadas pela multidão - reformadas e transformadas, a luta das "classes subalternas" que a compõem deve ter um *fora* (a insurgência contra as leis e os dispositivos de poder que a exploram e oprimem) e um *dentro* (a luta por reformas que avancem no sentido de sua autonomia econômica e de seu autogoverno). Não há mais porquê *dans la raison d'État*.

### **As imagens da multidão**

Com o advento da internet e suas linhas de fuga, a “sala escura” de Baudry<sup>15</sup>, espaço ideal de *ideologização* e formação das subjetividades, perde a sua força. Há filmes que ainda são feitos para ela e, sem dúvida, os seus efeitos 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, contrapor uma organização molecular e subversiva à organização molar das narrativas cinematográficas. *A internet é o próprio meio do molecular*.

O que se vê, ao contrário, é uma disseminação de filmes pela *rede*, principalmente, e fora dela. Onde os fatos, diretos e muitas vezes vertiginosos, aparecem e disputam espaço com as informações veiculadas pela grande mídia, pelo menos no que se refere aos movimentos sociais. Há muitos cineastas mundo afora, como o argentino Carlos Pronzato<sup>16</sup>, que viajam para as regiões em conflito, captando o máximo de *veracidade* possível, o máximo de informações a partir do ponto de vista dos movimentos envolvidos e difunde as suas “verdades”, as suas experiências e ideias, apelando às narrativas dos documentários mais clássicos ou mesmo ao formato *televisivo* para comunicar suas “mensagens” de forma direta e o mais amplamente possível<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base.

<sup>16</sup> Bakunin Digital: <http://www.lamestizaaudiovisual.blogspot.com/>

<sup>17</sup> 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]. (Deleuze, G. *A Imagem-Tempo - Cinema 2*, p. 259.

Já não precisamos escrever em “língua estrangeira” para fugir dos *colonialismos*, a nossa própria língua é um *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 *inventar-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; Ensaios no real: o documentário brasileiro hoje*, p. 10)

Em “Os Palestinos da Amazônia”<sup>18</sup>, Carlos Latuff, que além de cineasta também é cartunista, retrata a vida de um grupo de camponeses que vive no interior da mata amazônica, sofrendo todo o tipo de privações e repressões por parte do Estado e dos latifundiários que contratam jagunços para intimidá-los e até mata-los. O filme segue a tendência da maioria, cortes secos, uma ideia de continuidade próxima ao realismo dos filmes norte-americanos, som direto. Parece que o cineasta não está preocupado com a estética do filme, mas com a “mensagem” passada pelos ocupantes, com as “verdades” ditas pelos próprios participantes da ação, não há intervenções ou manipulações da imagem pelo autor. Ele, ao contrário, parece sentir-se bem *invisível*, construindo, de certa forma, uma bioestética, diretamente extraída da relação que o ativista tem a causa a que adere, ou o registro das vivências dos integrantes do próprio movimento. Quando o cineasta intervém é como integrante da causa, como disseminador da luta, há uma *fusão* do seu ato enquanto realizador com a realização do próprio ato militante, ele faz parte da luta, a luta é uma continuidade do seu filme e *vice-versa*. A sua atuação é como um “grito”, é um *contínuo* do movimento. É como se a manifestação, ou todas as manifestações *do mundo*, estivessem presentes no extracampo. Nesses filmes, *un poquito de tanta verdad* se mostra além dos holofotes do *espetáculo*, fabricando um novo *autômato* das ruas, onde as ruas conquistam as redes<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> “A luta de um povo forte, que sofre o diabo, mas que não tem medo dele”. Carlos Latuff

<sup>19</sup> O documentário “Un Poquito de Tanta Verdad” narra os acontecimentos de Oaxaca, no México, onde os professores e a comunidade tomaram os meios de comunicação pelas mãos e construíram suas redes de resistência. Segundo palavras dos próprios realizadores: “La represión del Gobierno de Ulises Ruíz al plantón de la CNTE genera al movimiento social más importante de los últimos años LA APPO, la toma de los

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<sup>20</sup>. Muitas vezes um meio para o registro sem cortes de manifestações criativas e corajosas, a ousadia já não está na forma, mas na realidade captada pelo “olho da câmera”, como nos saques simbólicos a supermercados organizados pelo MTST, no depoimento dos atingidos por barragens no Rio Tocantins ou nas manifestações dos blocos de intervenção urbana na Áustria<sup>21</sup>. Onde os *sujeitos desorientados* do cinema moderno encontram seu oriente no interior das lutas que antes pareciam desconexas, que já não são parte de um *todo orgânico*, mas são elas próprias esse *todo* fragmentado e descontínuo. São as particularidades das lutas e suas demandas que precisam ser vivenciadas para se tornarem *orgânicas* - um *corpo sem órgãos*. Um marco na construção desses filmes são as intervenções zapatistas, todos os movimentos têm, direta ou indiretamente, influência das estratégias de ocupação midiática e dos meios de expressão *em rede* difundidos pelos zapatistas.

Há filmes que buscam certa “afirmação” de *veracidade* através do depoimento dos moradores que tecem a narrativa à maneira da história oral, onde os vestígios da construção comunitária são acompanhados passo a passo, segundo a visão e as experiências vividas pelos próprios moradores. Outros registram os fatos com câmeras de baixa resolução, muitas vezes com celulares, e compõem suas tramas digitais com o som dos *rappers* ao fundo: onde a voz da periferia militante de São Paulo salta na tela como um “soco no estômago”<sup>22</sup>. Em meio à violência da música, o contraponto dos ativistas reconstruindo a ocupação junto aos ocupantes, uma mostra da solidariedade estimulada nesses espaços – o trabalho das *multidões*. Construído também nos moldes narrativos desse *cinema direto*,

---

medios, la lucha de las mujeres y la represión de la PFP y los policias del estado, todo contado por la voz de las radios y la televisión en poder del movimiento”.

<sup>20</sup> A *internet* é como o *esquizo*, há tantas conexões que é impossível refazê-las e criar um bloco coerente de suas trajetórias.

<sup>21</sup> NO WKR! Polizeigewalt Vienna 2010: [http://www.youtube.com/watch?v=xnEA34wV-\\_A](http://www.youtube.com/watch?v=xnEA34wV-_A)

<sup>22</sup> Prestes Maia – Comboio: [http://www.youtube.com/watch?v=RKB6W8tnCbs&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=RKB6W8tnCbs&feature=player_embedded)

além de produzido coletivamente por ativistas e moradores das ocupações da região central do Rio de Janeiro, é o “Justa Causa”<sup>23</sup>, documentário onde são narradas as experiências dos moradores das ocupações Chiquinha Gonzaga, Zumbi dos Palmares, Quilombo das Guerreiras e Machado de Assis. No filme, os moradores falam de como se organizam de forma autogestionária, resistindo aos ataques dos governos e da especulação imobiliária. As experiências narradas ressoam a dura vida que levam e a opção pela organização popular como forma de resistir ao 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 ideias, tem suas relações narrativas invertidas (os “pontos de virada”, o antagonismo entre as personagens, a linearidade das ações, etc.); tende ao coletivismo da obra, onde o cineasta ou é invisível ou é parte dos movimentos sociais onde milita, mas sempre se reconhece enquanto movimento, emana *palavras de ordem*, não mais conectadas às disciplinas ou aos espaços tradicionais do “fazer político”, mas através de sua própria *existência* enquanto parte da *luta de todos*, se organiza em torno de conflitos ou a partir dos conflitos e se propaga, quase que exclusivamente, pelas *redes digitais*. Em meio ao turbilhão de *vozes dissonantes*, também há filmes que fundem a defesa de alternativas políticas às experimentações estéticas, filmes que, seguindo os passos dos movimentos que eclodiram o sensório-motor das antigas narrativas, buscaram na *forma* um modo de comunicar e surpreender os sentidos. Ainda que as *tendências* encontradas nos filmes anteriores também se manifestem nessas obras. Das ocupações de fábricas na Argentina às faces do subcomandante Marcos, da *poesia possível* das ruas de BH às imagens delirantes da ocupação da UERJ, o *cinema de guerrilha* alia-se à rede e dissemina seus gritos, seus afrontamentos, suas liberdades<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> O filme foi realizado pelo Fórum Contra o Choque de Ordem.

<sup>24</sup> Ocupação Caracol:

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

Subcomandante Marcos sin pasamontañas:

<http://www.youtube.com/user/ikherzero#p/u/1/qRnoJt7PTDE>

Documental Semillas:

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

UERJ Ocupada:

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

Guerreiros Urbanos:

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. **Walter Benjamin – Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. de ROUANET, Paulo Sérgio. In São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BAUDRY, Jean-Louis. **Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base**. In São Paulo: Brasiliense, 1996.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Trad. de SILVA, Mateus Araújo. In São Paulo: Cosacnaify.
- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. **A Indústria Cultural – O Iluminismo como Mistificação das Massas**. Trad. de LIMA, Luiz Costa. In Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- BENTES, Ivana, AVELLAR, José Carlos, BRASIL, André e XAVIER, Ismail. **Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje**. In Rio de Janeiro: Azouque Editorial, 2010.
- COCCO, Giuseppe e NEGRI, Antonio. *Glob(AL): Biopoder e luta em uma América Latina globalizada*. Trad. de AGUIAR, Eliana. In Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.
- DELEUZE, Gilles; 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. 2)**. Trad. de OLIVEIRA, Ana Lúcia de e CLÁUDIA LEÃO, Lúcia. In Rio de Janeiro: 34, 1995 - B.
- \_\_\_\_\_. **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.
- \_\_\_\_\_. **Bergsonismo**. Trad. Orlandi, Luiz B. L. In Rio de Janeiro: 34, 1996.
- \_\_\_\_\_. **A Ilha Deserta**. Organização e revisão técnica de Orlandi, Luiz B. L. In São Paulo: Iluminuras, 2002.
- FOCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Trad. de RAMALHETE, Raquel. In Petrópolis: Vozes, 2004.
- NEGRI, Antonio e HARDT, Michael. **Multidão – Guerra e democracia na era do Império**. \_\_\_\_\_. **Império**. Trad. MARQUES, Clóvis. In Rio de Janeiro: Record, 2005.