

O QUE FAZ ESTE BANDIDO BOÇAL ENTRE A SOCIEDADE DE CONTROLE E A CRISE DA AÇÃO?

Marcelo Carvalho¹

Resumo

Para o filósofo Gilles Deleuze, as sociedades de controle vieram substituir as antigas sociedades de disciplina estudadas por Michel Foucault. Concomitantemente, ainda segundo Deleuze, o cinema passava por uma mutação própria, da imagem-movimento para a imagem-tempo. Entre os dois regimes de imagens, desenvolveu-se um cinema de transição que atestava tanto o desmonte da imagem sensório-motora (imagem-movimento), quanto a constituição da imagem-tempo (com as imagens óticas e sonoras puras). Nossa hipótese é que as duas mutações (da sociedade pós-industrial e do cinema) têm pontos de contato e tentaremos demonstrá-los por intermédio do filme *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, filme que apresenta características da transição entre os dois regimes de imagens.

Palavras-chave

Bandido da Luz Vermelha; Sociedades de Controle; Imagem-Movimento; Imagem-Tempo.

y
P

Introdução

O que haveria de comum entre a emergência das *sociedades de controle*² (SCon) sobre as *sociedades de disciplina* (SDis) e a crise da imagem-ação no cinema, transições identificadas pelo filósofo Gilles Deleuze? Poder-se-ia identificar outras conexões, além do surgimento de ambas após a Segunda Grande Guerra Mundial (SGGM) depois de um longo processo de desenvolvimento? Este artigo tentará levantar algumas questões presentes entre as duas passagens, estabelecendo relações subjacentes. Com este intuito, buscaremos em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, filme emblemático do período do cinema brasileiro conhecido como Cinema Marginal, os traços que poderiam confirmar as ligações entre as duas passagens: da SDis para a SCon; da imagem-movimento para a imagem-tempo.

Mais do que uma delimitação rígida entre dois blocos de filmes identificados como pertencentes apenas à imagem-movimento ou à imagem-tempo, a diferenciação de regimes de imagens proposta por Deleuze remete a uma mudança de parâmetros de pensamento, uma transição lenta que atravessou décadas da história do cinema e que, de alguma forma, ainda permanece atuando. É neste sentido que consideraremos o filme como portando características de transição, mais do que sendo um filme de transição. A riqueza deste filme vai além desta classificação. Se escolhermos o *Bandido*, é por se tratar de um filme paradigmático para a hipótese com a qual trabalhamos, além de ser ele próprio um filme-chave da passagem entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal. É também este o ponto de vista do autor de referência para o estudo do Cinema Marginal, quando afirma que:

O *Bandido* é um filme marco que, se quisermos traçar linhas demarcatórias, pode ser considerado como o ponto de partida para o que mais tarde seria o Cinema Marginal. Ponto de partida na medida em que ainda dialoga surdamente com o terreno que foi aplinado para se traçar esta linha e deflagrador, no sentido em que coloca elementos radicalmente novos, de ruptura, no quadro cinematográfico da época ao qual se remete enquanto negação e referência irônica. Sua produção se localiza dentro do quadro ideológico do Brasil dos anos 60, onde a falência dos projetos revolucionários de transformação social permite a emergência de um discurso ainda referente – e ao mesmo tempo descentrado – com relação ao embasamento da prática política que em 1968 se esvaneceu (Ramos, 1987, p.78).

Uma passagem que não deixa de ser traumática, como anota Ramos em uma passagem fiel aos filmes considerados:

Os dilemas de consciência altruístas, tão característicos do Cinema Novo, são substituídos no caso do Cinema Marginal por um individualismo mesquinho, onde as personagens patinam em desespero na poça e acabam por se afogar em meio à lama (Ramos, 1987, p.81).

De uma a outra sociedade

A emergência das SDis, ainda no séc. XVIII, resultaram de transformações nas *sociedades de soberania* (SSob) européias que modificaram o gerenciamento da vida e da morte. Nas SSob, o direito sobre a vida era exercido pelo direito “de *causar* a morte ou de *deixar viver*” (FOUCAULT, 1988: 128). Seu signo era o *confisco*: extorsão de riquezas, do trabalho, dos corpos... da vida. Com o gradual estabelecimento das SDis, o confisco passa a ser uma entre outras formas de organizar as forças a serem submetidas: a questão agora era a de produzir em vez de destruir. O poder é deslocado: passa-se a gerir a vida, mesmo que isso significasse promover massacres intra ou internacionais³. Trata-se, nas SDis, do “poder de *causar* a vida ou *devolver* à morte” (FOUCAULT, 1988: 130). São organizados os grandes meios de confinamento (família, escola, fábrica, quartel, hospital, presídio), onde o objetivo era o de “concentrar; distribuir no espaço; ordenar no tempo; compor no espaço-tempo uma força produtiva cujo efeito deve ser superior à soma das forças elementares” (Deleuze, 1992, p.219). A questão, do ponto de vista dos gestores, era a de tornar os corpos politicamente dóceis e economicamente produtivos, em estratégias de submissão que visavam, majoritariamente, não mais o suplício, mas o adestramento, produzindo individualidade e obtendo dos corpos o máximo de seu potencial (Foucault, 1987).

O apogeu das SDis aconteceu no início do séc. XX. Após a SGGM, tendo o antigo sistema entrado em colapso, tornaram-se aparentes as SCon: “sociedades disciplinares é o que já não éramos mais, o que deixávamos de ser. (...) São as *sociedades de controle* que estão substituindo as sociedades disciplinares” (Deleuze, 1992, p.219-220). Deleuze as caracteriza de maneira precisa. Elas se estruturam por cifras, reguladas por senhas ou por rejeição de acesso (à informação e à circulação) mais do que pela assinatura (identidade do indivíduo) e pelos números de matrícula (posição numa massa),

característicos das SDis. As palavras de ordem perdem credibilidade, tanto como integração, quanto como resistência. O poder massificante e individuante, que moldaria a individualidade de cada membro dentro de um *corpo único*, a massa (SDis), passa a agir nas SCon como um analista de amostras e de bancos de dados: a massa é então transformada em mercados e os indivíduos tornam-se *dividuais*, divisíveis segundo suas tendências (de compra, de consumo). Se o dinheiro, nas antigas sociedades, referia-se ao ouro como medida padrão, nas SDis seu *modus operandi* é o das trocas flutuantes ajustadas constantemente pela comparação entre moedas. E mesmo os homens e as máquinas devem se adequar: se, nas SSob, existiam as máquinas simples, como as alavancas e as roldanas, a passagem para as SDis ensejou o aparecimento de novas máquinas, agora energéticas, como a locomotiva a vapor. Da mesma forma, as SCon teriam que criar novas máquinas e uma nova operacionalidade por fluxo (computadores, a Internet). Quanto ao homem, se nas SDis ele era um “produtor descontínuo de energia”, nas SCon ele é *ondulatório*, “funcionando em órbita, num feixe contínuo” (Deleuze, 1992, p.222-223).

É evidente que tudo isso acompanha as mutações pelas quais passou o capitalismo após a SGGM. A fábrica, antigo meio de confinamento, se automatizou, e já não é o centro do sistema, que, aliás, tornou-se dispersivo, multifacetado e voltado para os serviços. Este perfil se adequa mal à fábrica, corporificando-se com mais propriedade na empresa, que trabalha com prazos mais imediatos em operações rápidas, contínuas e ilimitadas. O controle social passou a ser exercido pelo *marketing*. E o *indivíduo produtivo e consumidor* (o único considerado), de cerceado e confinado (nas escolas, nas fábricas etc.), passa a ser endividado e seguido (por todo o aparato de vigilância e controle áudio-visual e informático). Às prisões, penas substitutivas; às escolas, a formação permanente e continuada, voltada para o mercado; à medicina, a nova medicina “sem médico nem doente” que “substitui o corpo individual ou numérico pela cifra de uma matéria ‘dividual’ a ser controlada” (Deleuze, 1992, p.225).

Resulta de tudo isso uma diferença crucial quanto à natureza do funcionamento de cada sociedade. Se nas SDis buscava-se um equilíbrio das forças em uma forma padrão (síntese), nas SCon trabalha-se em constante reavaliação formal, num processo de adaptabilidade infinito. Assim, se na fábrica a mais-valia garantia o equilíbrio entre uma produção que se desejava a mais alta possível contra a política salarial a mais baixa

possível, na empresa institui-se como figura-chave a “perpétua metaestabilidade” de salários flutuantes num ambiente de competitividade entre os funcionários. São operações que têm princípios diferentes, opostos: as SDis constroem seu mundo a partir de “moldes” estáveis, enquanto nas SCon a operacionalidade se dá por “modulação” constante, por novas variantes a cada oportunidade:

Os diferentes internatos ou meios de confinamento pelos quais passa o indivíduo são variáveis independentes: supõe-se que a cada vez ele recomeça do zero, e a linguagem comum a todos esses meios existe, mas é *analógica*. Ao passo que os diferentes modos de controle, os controlatos, são variações inseparáveis, formando um sistema de geometria variável cuja linguagem é *numérica* (o que não quer dizer necessariamente binária). Os confinamentos são *moldes*, distintas moldagens, mas os controles são uma modulação, como uma moldagem auto-deformante que mudasse continuamente, a cada instante (...). Nas sociedades de disciplina não se parava de recomeçar (da escola à caserna, da caserna à fábrica), enquanto nas sociedades de controle nunca se termina nada, a empresa, a formação, o serviço sendo os estados metaestáveis e coexistentes de uma mesma modulação, como que de um deformador universal (Deleuze, 1992, p.220-222).

De um cinema ao outro

Em certo sentido, *A Imagem-Tempo* e, principalmente, *A Imagem-Movimento*⁴, são livros tardios: o encontro efetivo entre Bergson e o cinema se deu quase um século após o nascimento (primeira projeção paga) oficial do cinema (1895) e da publicação de *Matéria e Memória*⁵. Justamente em um momento onde o cinema já começava a deixar de ser ele mesmo, confrontado com a imagem eletrônica e a imagem digital – “deixar de ser ele mesmo”, um tema deleuzeano... Tardios, mas de maneira alguma tendo perdido sua relevância e necessidade – até mesmo pela emergência das novas imagens que com o cinema se compõem e confrontam-se.

Deleuze reorganiza o cinema em dois grandes regimes de imagem, da *imagem-movimento* e da *imagem-tempo*. No regime da imagem-movimento, do cinema clássico, estão, entre outros, os filmes do realismo americano, a vanguarda cinematográfica soviética dos anos 1920, o expressionismo alemão, as vanguardas francesas do pré-SGGM. O tempo, nestes filmes, aparece de maneira indireta (cronológica) submetido ao movimento “normal” (regras de continuidade), estando sempre no presente (mesmo que utilizando o recurso do *flash-back*). A imagem-movimento (orgânica) é formada por

outras imagens, as imagens percepção, afecção, ação etc. (imagens sensório-motoras que dão nascimento à narração); mas a primazia, de uma forma geral, é da imagem-ação. Há, na imagem-movimento, um “Real” suposto, pré-determinado nos meios bem localizados social e historicamente, sendo a imagem reportada a um centro perceptivo (personagem, câmera). É quando o universo se curva sobre este centro, formando um horizonte de ação – situação a ser modificada: é este o espaço que o herói dos filmes de ação habita, seja ele *cowboy* ou detetive em um filme *noir*. A narração, aqui, aspira ao verdadeiro.

O regime da imagem-tempo é o cinema moderno, identificado, *grosso modo*, com os cinemas surgidos no pós-SGGM. Aqui o tempo aparece diretamente (tempo não-cronológico) na imagem, tornando o movimento “anormal”, aberrante, descontínuo (os cortes entre os planos tornam-se “aparentes”). Surgem as imagens óticas e sonoras puras (isto é, desconectadas das ações). O passado já não se atualiza em uma imagem presente, antes, passado e presente, indiscerníveis, tendem a trocar de papéis constantemente (o que Deleuze chama de “imagem-cristal”, inorgânica)⁶. A narração desliga-se dos prolongamentos motores, as ações já não se constituem no principal da imagem, que se conecta à memória do mundo, às potências artísticas do falso, ao pensamento etc., em descrições que substituem os objetos contradizendo, deslocando ou modificando as descrições precedentes (real não suposto, crise da verdade).

A passagem entre os dois regimes de imagens se deu por uma crise que tem como motor a quebra do vínculo do homem moderno com o mundo⁷, rompimento que aparece no cinema como uma inoperância do esquema sensório-motor: os personagens já não agem ou estão impedidos de agir, entregues a uma pura vidência. O primeiro aspecto desta crise é histórico. A esperança do cinema clássico esteve ligada a um despertar do “autômato espiritual” como potência do pensamento em prol do impulso revolucionário das massas (cinema soviético), de uma composição de movimentos entre a máquina e o homem (cinema francês do pré-guerra), dos EUA como cadinho cultural (cinema americano). No entanto, ali também se encontrava o autômato psicológico: o expressionismo alemão povoou seus filmes com personagens despossuídos de seu próprio pensamento, hipnotizados, alucinados, sonâmbulos (*O Gabinete do Dr. Caligari*, a série sobre Dr. Mabuse, *Metrópolis*, *O Golem* etc.)⁸. O expressionismo intuiu o nazismo, a ascensão de Hitler na alma alemã (Kracauer, 1988), e a esperança do

pensamento automático transformou-se no pesadelo da automatização e sujeição das massas, na encenação de Estado (*O triunfo da vontade*, Leni Riefenstahl)⁹. A “veracidade” da imagem-movimento havia levado o cinema a um impasse.

Mas as causas externas da crise não se resumem ao nazismo. “A crise que abalou a imagem-ação dependeu de muitas razões que só atuaram plenamente após a guerra” (Deleuze, 1985, p.253), daí a nova imagem ter surgido coletivamente com o Neo-Realismo italiano. Deleuze cita de roldão a guerra e seus desdobramentos, a vacilação do sonho americano, a emergência da consciência de minorias, a inflação das imagens, a influência de novas formas da literatura, a crise – financeira, de público, de idéias – de *Hollywood* e a falência dos gêneros. No entanto, há uma motivação ainda maior para a crise. A imagem-movimento conteria, de maneira latente, o germe de sua dissolução, quebrando-se por dentro. Cineastas como Yasujiro Ozu, Orson Welles (Deleuze, 1985) e mesmo Alfred Hitchcock, que não se pensava como um cineasta moderno (Deleuze, 1990), deram nascimento à nova imagem mesmo antes da SGM. Portanto, é na própria imagem que se deve procurar a passagem para o novo regime, em uma crise que tornaria a situação lacunar e dispersiva e não mais globalizante; trocaria a ação pela perambulação; romperia a ligação entre uma situação dada e a ação de um personagem (ligações frágeis); e patrociniaria permutações constantes entre o principal e o secundário¹⁰ (Deleuze, 1985, p.254-255). Mas o que manteria funcionando este mundo sem totalidade nem encadeamento?

A resposta é simples: o que faz os conjuntos são os clichês, e nada mais. Apenas clichês, clichês por todo lado... (...). São estas imagens flutuantes, estes clichês anônimos que circulam no mundo exterior, mas também que penetram em cada um e constituem seu mundo interior, de modo tal que cada um só possui clichês psíquicos dentro de si, através dos quais pensa e sente, se pensa e se sente, sendo ele próprio um clichê entre os outros no mundo que o cerca. Clichês físicos, óticos e sonoros, e clichês psíquicos se alimentam mutuamente (Deleuze, 1985, p.255-256).¹¹

E se os clichês substituíssem as Imagens no cinema americano, na “sede” do capitalismo mundial, se as imagens e os sons já nascessem arruinados...

Como não acreditar numa poderosa organização internacional, num grande e poderoso complô, que encontrou o modo de fazer os clichês

circularem de fora para dentro e de dentro para fora? (...) O poder oculto se confunde com seus efeitos, seus suportes, seus *media*, seus rádios, suas televisões, seus microfones: ele só passa a operar através da ‘reprodução mecânica das imagens e dos sons’ (Deleuze, 1985, p.257).

Um complô dissimulado, disseminado, *mediático* – este tema inspirou o cinema de transição¹².

O que faz este Bandido boçal?

O final dos anos 1960 e início dos 1970 foi um dos períodos mais férteis da cinematografia brasileira. A fase, conhecida como Cinema Marginal¹³, trouxe filmes que exacerbaram alguns caminhos abertos pela geração anterior, a do Cinema Novo – notadamente, quanto à radicalização formal em antítese à decupagem tradicional, ao abandono de uma tendência “estetizante” cinemanovista e ao tom desesperante das histórias, personagens e direção/montagem. Vivia-se um período de desencanto com a opção estético-política do Cinema Novo (de vanguarda e de esquerda), desencanto que se exacerba com a instauração, pelo regime militar, da ditadura efetiva com a promulgação do Ato Institucional n° 5, em 13 de dezembro de 1968. Este desencanto e o esquema “alternativo” de produção (como o da Boca do Lixo de São Paulo) deram aos cineastas do período uma liberdade sem igual na história do cinema brasileiro. Nem o compromisso com um cinema dito “sério e de arte” (apanágio do Cinema Novo) estava presente. E a preocupação com a criação de um cinema “nacional” e “popular”, que animou críticos, teóricos e cineastas mesmo antes do aparecimento do Cinema Novo (Galvão; Bernardet, 1983) já não impulsionava mais os esforços empreendidos. O resultado foi o aparecimento de filmes que transitavam entre a alegria (de se fazer cinema) e o desespero estampado na tela.

Os filmes do Cinema Marginal fazem o elogio à boçalidade, à postura cafajeste; a atmosfera é caótica; os personagens mais gritam do que argumentam; e desenvolve-se um gosto especial por agredir a sensibilidade do público pela violência, pelo *kitsch*, pelo deboche, pela a-moralidade dos personagens etc. Nenhum outro conjunto de filmes no país usou estruturas cinematográficas de agressão¹⁴ com mais propriedade. A agressividade compõe ironicamente com a “carnavalização” anárquica da imagem: em *O Bandido da Luz Vermelha*, o corpo de Cíntia, amante do japonês voador, é

encontrado pela Polícia, e em *off* ouve-se uma rumba (rumbas e boleros, ritmos considerados “bregas”, dominam a trilha sonora do filme); um anão grita, “o terceiro mundo vai explodir!, quem ‘tiver’ (sic) de sapato num sobra!, num pode sobrar, num pode sobrar!” O filme termina intercalando a imagem de São Jorge sendo queimada, planos retirados de um filme B de uma invasão de discos voadores e pessoas sambando em frente à fogueira. Nada mais distante dos padrões do “bom gosto”, da decupagem clássica e da linearidade do cinema clássico (Xavier, 1984), em um exercício constante de metacinema:

A postura que permite uma reflexão sobre a própria obra, povoada de adjetivos desqualificantes e assim mesmo recuperada de forma irônica, dimensiona igualmente o universo ficcional do Cinema Marginal. A ‘curtição’ e o ‘avacalho’, junto a uma atração singular da câmera pelo ‘abjeto’, constituem, a meu ver, traços centrais para a definição da diegese própria aos filmes marginais. Esta se apresenta intimamente relacionada com a posição de marginalidade ocupada por estes filmes em relação à sociedade em geral (...). O ‘avacalho’ surge exatamente do deslocamento da obra com relação às estruturas sociais com que esta estava anteriormente comprometida. Em *O Bandido da Luz Vermelha*, o personagem central declara entre agonia e ironia: ‘Eu tinha que avacalhar, um cara assim só tinha que avacalhar para ver o que saía disto tudo; era o que eu podia fazer’. O despreendimento do Cinema Marginal com relação a formas de compromisso e expectativas sociais permite um afrontamento radical com a sociedade institucionalizada que, às vezes, beira o histerismo (Fernão, 1987, p.43).

O *Bandido* é um filme singular. Com *Câncer* (1968/1972), de Glauber Rocha, e principalmente *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias, é considerado o filme deflagrador do Cinema Marginal. Justamente, sua posição fronteira o faz concomitantemente ruptor e tributário do Cinema Novo. Sua câmera “em transe” acompanha não um poeta/revolucionário como no filme de Glauber (*Paulo Martins de Terra em Transe*, 1967), mas um marginal. No entanto, ambos se encaixam mal no que os cerca, hamleteamente entre a poesia e a ação/revolução, o primeiro; ou, no caso do bandido (“quem sou eu?, quem sou eu?”, ele não pára de se perguntar), entre a própria vida e a morte (“já tentei me matar quatro vezes”). Se a “avacalhação” está em todo o filme (na narração irônica e falsificante, na banda sonora etc.) o bandido é a nota destoante. Sua “boçalidade” é consequência da miséria (o filme começa e acaba na favela) e da ignorância (seus escritos com erros gramaticais gritantes), mas assumida,

embora não desejada, como um modo de vida possível dentro das circunstâncias. Quando fala: “posso dizer de boca cheia, eu sou um boçal”, há menos niilismo inconseqüente do que constatação de uma situação social desfavorável, de uma estranha lucidez nascida da miséria (“eles não pertencem ao mundo, mas ao terceiro mundo”; “a bomba e a fome separam o terceiro mundo do resto da Terra”). O bandido é um anti-herói melancólico, é o “outro” de Paulo Martins: se este cai no desespero da luta armada, aquele já surge em descrença (“da vida não quero nada”), *estragado*, e luta apenas para se safar, como lembra a narração em *off*:

Ele! O bisneto de Chico Diabo, o brasileiro que matou o presidente Solano Lopez na Guerra do Paraguai, descendente dos temíveis astecas e dos tapuias, um típico selvagem do século XVI jogado em plena selva de concreto, um brasileiro à toa na maré da última etapa do capitalismo, o grande PI-CA-RE-TA, oportunista e revoltoso, casado na Polícia, dançarino boçal e turista sexual.

A “boçalidade” não se restringe ao personagem do bandido. Ela é endêmica. O professor J. B. da Silva, candidato da Boca à Presidência, para quem a miséria é folclórica, replica a miserabilidade em discursos demagógicos, esquemas criminosos e avacalhão: seu programa de governo é *ele mesmo*; levou “uns cinco mil tiros”, mas foi atingido apenas por 37, porque tem o corpo fechado por Cosme e Damião. E em uma intervenção que faz mais uma vez lembrar a associação entre o discurso religioso e a política conservadora personificada em um personagem (em *Terra em Transe*), ressalta que foi preciso que aparecesse alguém, “um homem místico como eu, para dar luz e esperança pra esse povo”. Mas, logo em seguida, se avacalha, prometendo construir a casa do pai solteiro, instituir o natal da criança malcriada e garantir que os pobres possam finalmente mastigar com a distribuição de chicletes. Da mesma forma, boçais também são a prostituta Janete Jane, a escandalosa; os leitores do jornal popular (o editor grita: “a massa quer sangue, eu preciso de um cadáver bacana. E ‘vamô’ ‘acabá’ com essa moleza! Pelo amor de Deus, um homicídio pra primeira página!”); e o investigador Sadi, Cabeção para os íntimos (“admito tudo, menos essa laia de parasitas intelectuais”): ao ver o bandido morto eletrocutado¹⁵, ele não o reconhece, tropeça, cai, toca no cadáver e também morre.

Os filmes do Cinema Marginal são prenhes de raiva, ao mesmo tempo que parecem conter um grito de libertação, como se tivessem descoberto o que Paulo Emílio Salles

Gomes descreveria mais tarde: que o “subdesenvolvimento” não é uma fase necessária dos cinemas nacionais, mas o estado no qual se encontram por injunções econômicas específicas (GOMES, 1896). As obras do período assumiram isso, mas com deboche e escárnio. Há constante referência à fome no *Bandido*, em uma anticelebração caótica. Já não se espera ou se acredita em uma saída revolucionária para a miséria e a fome, e da antiga reivindicação sobraram apenas as formas esvaziadas dos gestos e dos gritos.

De certa forma, é a resposta de Sganzerla a um tema caro ao Cinema Novo como um todo, e a Glauber Rocha, em particular. Em seu texto *Eztetyka da Fome* (Rocha, 1996), Glauber assinala que os filmes do Cinema Novo investiram na *violência* e no *horror* da imagem como forma do colonizado ter sua existência reconhecida pelo colonizador. Violência e horror: duas formas bem conhecidas dos filmes do Cinema Marginal... No entanto, se o Cinema Novo e o Cinema Marginal comungam da violência e do horror como meios de se fazer existir pelo olhar do outro (a audiência européia no caso do primeiro, o público dos filmes da Boca do Lixo no segundo), para o Cinema Marginal o que importava era a abjeção, a exibição da imagem repulsiva bem mais do que uma pretensa “conscientização”. Glauber já identificava a histeria nos filmes do Cinema Novo – “este condicionamento econômico e político nos levou ao raquitismo filosófico e à impotência, que, às vezes inconscientemente, às vezes não, geram no primeiro caso a esterilidade e no segundo a histeria” (Rocha, 1996, p.125). E parece mesmo preannunciar a radicalização que o Cinema Marginal empreenderia: “(...) nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – (...)” (Rocha, 1996, p.128), e afirmando que “a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (Rocha, 1996, p.128).

Como assinalado, apesar de aparecer com força após a SGM, o cinema de transição abrange um período bem maior do que o imediato pós-guerra. São passagens muitas vezes retomadas entre a imagem-movimento e a imagem-tempo, passagens dispersas em filmes de épocas diferentes. Vimos o exemplo de *O Bandido da Luz Vermelha*. Pareceu-nos evidente as características de transição neste filme. Passemos a um pequeno resumo do que foi apresentado, identificando-as diretamente. Neste sentido, uma comparação com *Acosado (À Bout de Souffle, 1959)*, de Jean-Luc Godard, pode ser esclarecedora: tal como Michel Poiccard, o personagem interpretado por Jean Paul Belmondo, o bandido zanza sem destino pela cidade, parecendo obedecer apenas a seus

impulsos (no caso, do roubo e do estupro) e este é um ponto importante de ruptura com o Cinema Novo. Tanto quanto Poiccard, o bandido freqüenta lugares, dirige carros, assassina e nada parece dizer realmente a ele, salvo a própria morte, *Leitmotiv* que embala a trajetória do personagem. Por outro lado, cada situação vale por si, ou apresenta ligações frágeis, flutuantes, e o que as liga é a própria perambulação do bandido. Existem ações, mas estão vazias, já não se impõem como meios para se alcançar algum objetivo, como os tiros em todas as direções, sem compromisso com os alvos, em movimentos anormais e aberrantes.

Conexões

Há duas questões suscitadas pelo cotejamento entre os processos do cinema e das sociedades. A primeira diz respeito à própria constituição do cinema, que evidencia sua posição ambígua. Se o dispositivo cinematográfico parece colocá-lo como mais um exemplo de confinamento disciplinar (a sala escura onde todos *devem* permanecer em silêncio e durante um período específico assistindo a imagens pré-organizadas pela montagem etc.), sua natureza já indica uma mutação. Quando, no final do século XIX, o desenvolvimento capitalista já preparava o apogeu das SDis na primeira metade do século XX, concomitantemente ensaiando alguns elementos das SCon, a imagem cinematográfica surgiu como um *controlato*, pelo menos quanto à sua natureza. É que o cinema, como demonstra Deleuze, nada tem a ver com os moldes ou os circuitos analógicos (característicos das SDis), mas com as modulações, próprias das SCon:

Pois a imagem-movimento não é analógica no sentido da semelhança: não se assemelha a um objeto que ela representaria. (...) A imagem-movimento é o objeto, é a própria coisa apreendida no movimento como função contínua. A imagem-movimento é a modulação do próprio objeto. (...) Objeta-se que a modulação, por sua vez, remete por um lado à semelhança, ainda que seja apenas para avaliar os graus segundo um *continuum*, e por outro lado a um código capaz de 'digitalizar' a analogia. Mas, também aqui, isso só é verdade se for imobilizado o movimento. O semelhante e o digital, a semelhança e o código, têm ao menos em comum o fato de serem *moldes*, um por forma sensível, o outro por estrutura inteligível (...). Mas a *modulação* é bem diferente: é um fazer variar o molde, uma transformação do molde a cada instante da operação (Deleuze, 1990, p.40).

A segunda questão é a denúncia de um complô promotor da “miséria” do mundo por intermédio da emergência dos clichês. Tanto a crise da imagem-ação, quanto a das

SDis, emergem claramente no final da SGM: coincidência? Ou a denúncia de um complô dos clichês se confundiria com uma *senalização pelos clichês* (pois as antigas ações já não eram mais possíveis) da emergência de uma nova sociedade, dita “de controle”, de um “poder oculto” que já não confina, mas vigia sem cessar?

No *Bandido*, as palavras de ordem já não despertam qualquer credibilidade e só são ditas como galhofa: em um táxi, um homem afeminado grita slogans vazios: “é que a Amazônia também é Brasil, o Nordeste está passando fome, o petróleo é nosso!” Os diretores do Cinema Marginal jamais esconderam a influência que sofreram dos filmes americanos. Sganzerla acompanha a tendência. O *Bandido* é um filme tributário do gênero policial, com os clichês do gênero – o facínora, os policiais corruptos e durões, a mulher fatal, tiros, violência, *basfond* etc. –, mas igualmente referenciado à comédia e, mesmo que pela paródia, à ficção científica (os discos voadores).

O universo do gênero exerce de forma idêntica um inegável fascínio sobre Rogério Sganzerla. Numa de suas frases mais conhecidas, o autor declara ser *O Bandido da Luz Vermelha* ‘um *far west* sobre o terceiro mundo’. A faceta ambígua de *O Bandido*, entre o Marginal e o Cinema Novo, revela-se mais uma vez: *far west* em sua metade Marginal; terceiro mundo em sua metade Cinema Novo (Ramos, 1987, p.130).

Mas não são apenas os clichês dos gêneros cinematográficos que são encontrados no *Bandido*. Cada seqüência traz uma coleção deles, das mais variadas origens, como as imagens religiosas industrializadas. Os mais influentes, contudo, são aqueles ligados à cultura de massa: música “brega”, ídolos da música popular, referências às histórias em quadrinhos, propagandas, romances policiais, a televisão, o cinema comercial pornô, o jornalismo sensacionalista.

Ao nível do estilo, propriamente, encontra-se em Sganzerla uma igual preocupação com o óbvio, com o lugar-comum (...) como procedimento narrativo de grande alcance estético. A obviedade estilística aparece como procedimento ideal para mecanismos intertextuais de citação. Neste sentido, Rogério Sganzerla comenta sobre seu segundo longa-metragem: ‘em *A Mulher de Todos* sou voluntariamente acadêmico porque só assim estarei fazendo cinema de invenção. (...) Isto é *A Mulher de Todos*, filme das panorâmicas didáticas, das situações óbvias, dos movimentos corretos e eloqüentes. O estilo é supernormal para melhor afirmar sua anormalidade.’¹⁶ (...)

Devorando o cinema desenvolvido produz o sua negação imediata: o pastiche total, a cópia auto-redentora, nossa única saída para saindo uma vez mais da verdade do subdesenvolvimento – chegar a uma noção invertida de ‘bom’ ou ‘ruim’, pervertendo o objeto inicial na provocação final da fome: o terceiro mundo vomitando filmes péssimos e livres (Ramos, 1987, p.73-74).

E, dentre todos os clichês do *Bandido*, um tem valor propriamente estrutural: a narração nos moldes de um programa policial radiofônico, que conduz, reforça, comenta ou mesmo contradiz o que a imagem apresenta, como um coro trágico que acompanha o herói “cego” em direção a seu destino. A Polícia quer confinar o bandido, mas a perseguição, a perambulação sem um sentido maior vale por si. No entanto, bem mais do que a Polícia, é a Imprensa que o persegue. Não tanto os jornalistas do jornal impresso (na maior parte do tempo, confinados na redação), mas as vozes em *off*, as terríveis vozes da vigilância constante e zombeteira do programa radiofônico. Elas é que não deixam nada escapar, que se imiscuem em cada lance da ação do bandido, e mesmo dos policiais: se estes, no filme, são agentes de uma SDic, a radiodifusão cumpre o papel de uma SCon (onde os movimentos do bandido, e mesmo dos próprios policiais, são ondulatórios e improvisados).

Por outro lado, se o complô dos clichês, dos meios de comunicação de massa, ameaçam tomar conta de tudo, mesmo do dito “cinema de arte”, a resistência do Cinema Marginal se fez na aventura desesperada da avacalhação e do niilismo, em uma tentativa de desfazimento pelo desespero dos esquemas pré-montados: se é lixo a única coisa que se pode fazer com os clichês que se recebe, então, que pelo menos os clichês sejam os mais abjetos possíveis: “quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha, avacalha e se esculhamba”. *Clichês contra clichês*, mesmo que se venha a descobrir (ou apenas intuir) que os maiores clichês sempre estiveram no interior do próprio cinema, do cinema de grande investimento, de *Hollywood*, o grande vigia do século XX – esse grande complô de clichês do cinema, que, de outra feita, e tendo como base a própria sociedade pós-industrial, Deleuze chamou de SCon. O cinema (industrial, de grandes investimentos) fez parte da formação dos clichês (como *media privilegiada*), fez parte deste “poder oculto” encarregado de disseminar a vigilância nas novas SCon para além dos confinamentos das SDis; e se havia um complô a ser denunciado, o cinema o fez em duas frentes, externa e internamente. Ao mesmo tempo, o cinema da transição foi um “alerta” (vivemos já em um novo mundo...), uma resposta provisória, tentativa de burla

às SCon pelos clichês, *clichês contra clichês*. Mas a resposta “positiva”, segundo Deleuze, esta só viria com o pleno desenvolvimento da imagem-tempo¹⁷.

Referências bibliográficas

Alliez, É. (1986). *Deleuze Filosofia Virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34.

Bérgson, H. (1999). *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes.

Borges, L. C. (1983). *O cinema à margem – 1960-1980*. Campinas: Papyrus.

Burch, N. (1992). *Elementos Perturbadores: Estruturas de Agressão*. In Burch, N., *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva.

Deleuze, G. (1985). *A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense.

Deleuze, G. (1990). *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense.

Deleuze, G. (1992). *Post Scriptum sobre as Sociedades de Controle*. In Deleuze, G., *Conversações – 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34.

Foucault, M. (1988). *História da Sexualidade I: a Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal.

Foucault, M. (1987). *Vigiar e Punir: História da Violência nas Prisões*. Petrópolis: Editora Vozes.

Galvão, M.R.; Bernardet, J. (1983). *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Cinema*. São Paulo: Embrafilme / Editora Brasiliense.

Gomes, P.E. (1986). *Cinema Trajetória do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra.

Kracauer, S. (1988). *De Caligari a Hitler – Uma História Psicológica do Cinema Alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Ramos, F. (1987). *Cinema Marginal (1968/1973) – A Representação em seu Limite*. São Paulo: Embrafilme / Editora Brasiliense.

Ramos, F. (org.) (1987). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: ArtEditora.

Rocha, G (1996). *Eztetyka da Fome*. In PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas: Ed. Papyrus.

Xavier, I. (1984). *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Zourabichivili, F. (2004). *Una Filosofía del Acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu.

¹ Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes/Brasil). Doutorando do PPGCOM da Escola de Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). Mestre pelo PPGCOM da ECO/UFRJ. Especialista em Arte e Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio); especialista em Comunicação para o Terceiro Setor pela Ucam do Rio de Janeiro. Graduado em Comunicação Social (em Cinema e em Jornalismo) pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: marcelocarvalho.0001@yahoo.com.br

² O uso do termo (e o conceito de) “controle”, Deleuze o toma do escritor norte-americano William S. Burroughs.

³ As guerras, em nome da existência de um grupo e não mais por um soberano, prometiam o pleno desenvolvimento da sociedade, da linhagem, da raça: a vida de uma população condicionada ao extermínio de outra população.

⁴ Na França, *L'Image-Temps* é publicado pela primeira vez em 1985, *L'Image-Mouvement* em 1983.

⁵ Ano de publicação de *Matière et Mémoire* na França: 1896.

⁶ Como no filme *O ano passado em Marienbad*, de Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet, ou na obra de Federico Fellini.

⁷ Um tema caro para artistas e filósofos que pensaram a modernidade como Charles Baudelaire, no séc. XIX, e Walter Benjamin, na primeira metade do XX.

⁸ Respectivamente, de: Robert Wiene; Friz Lang (os *Mabuse* e *Metrópolis*); e Paul Wegener.

⁹ As grandes concentrações de massa das SDis atingem seu ápice, no cinema, com *Triunfo da Vontade*.

¹⁰ Características semelhantes foram propostas por André Bazin para caracterizar “formalmente” o Neo-Realismo italiano. Deleuze adapta esta análise aos seus propósitos, estendendo-a a todo cinema de transição entre os dois regimes de imagem, especialmente para o cinema americano fora de *Hollywood* ou que tem perante *Hollywood* alguma independência. Especificamente: Robert Altman (*Cenas de um casamento*; *Nashville*; *Quinteto*); John Cassavetes (*O assassinato do Boobmaker chinês*; *A canção da esperança*); Martin Scorsese (*Taxi driver*); e Sidney Lumet (*Um dia de cão*; *Serpico*). Esta escolha tem a ver com sua argumentação (trata-se, aqui, de uma crítica à imagem-ação americana), cabendo esta crítica incidir a partir do próprio cinema americano – o que não tira a primazia do Neo-Realismo como movimento inaugurador do novo regime de imagens.

¹¹ Filmes citados por Deleuze para este ponto: Robert Altman (*Nashville, A perfect couple*); Sidney Lumet (*Bye bye braverman*); Martin Scorsese (*Taxi driver, O rei da comédia*).

¹² Filmes: Sidney Lumet (*O golpe de John Anderson, Rede de intrigas, O príncipe da cidade*); Robert Altman (*Nashville*).

¹³ Entre os autores mais importantes do período, destacam-se, além de Rogério Sganzerla (*A Mulher de Todos*; *Capacabana, Mon Amour*; *Sem Essa Aranha*): Júlio Bressane (*O Anjo Nasceu*; *Matou a Família e Foi ao Cinema*; *Barão Olavo, o Horrível*; *Cuidado Madame*; *A Família do Barulho*), Ozualdo Candeias (*A Margem*), Glauber Rocha (*Câncer*), Luiz Rosemberg (*A\$Suntina das Américas*), Carlos Reichenbach (*Audácia!*), Andréa Tonacci (*Bang Bang, Blá Blá Blá*), João Batista de Andrade (*Gamal, o Delírio do Sexo*), José Mojica Marins (*Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*), Neville d'Almeida (*Jardim de Guerra*), João Callegaro (*O Pornógrafo*), Silvio Lanna (*Sagrada Família*).

¹⁴ Noël Burch analisou as estruturas de agressão em sua obra *Práxis do Cinema*: o espectador, “sentado dentro de uma sala escura, subitamente só diante da tela, fique inteiramente à mercê do realizador, que passa a poder violentá-lo a qualquer momento e por qualquer meio” (BURCH, 1992: 152).

¹⁵ A morte do bandido é uma citação ao final de *Pierrot le Fou*, de Jen-Luc Godard, onde Ferdinand Griffon, interpretado por Jean-Paul Belmondo, comete suicídio enrolando uma fileira de bananas de dinamite ao redor da cabeça, tal como faz o bandido com os fios no filme de Sganzerla.

¹⁶ O trecho citado por Fernão Ramos é de um texto do próprio Sganzerla, *A Mulher de Todos para Seu Autor* (revista *Artes*, n° 20, 1970, in *Arte em Revista*, n° 5, São Paulo, Kairós).

¹⁷ “Mas como pode o cinema denunciar a sinistra organização de clichês, se participa de sua fabricação e propagação, tanto quanto as revistas ou as televisões? Talvez as condições especiais sob as quais ele produz e reproduz os clichês permitam a certos autores chegar a uma reflexão crítica da qual não poderiam dispor fora do cinema. É a organização do cinema que faz com que o criador, por maiores que sejam os controles que pesam sobre ele, disponha ao menos de um certo tempo para ‘cometer’ o irreversível. Ele tem a oportunidade de extrair uma Imagem de todos os clichês, e de erigi-la contra estes. Desde que haja, porém, um projeto estético e político capaz de constituir um empreendimento positivo” (DELEUZE, 1985: 258)

y

P