

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA – UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE

AMANDA SOUZA ÁVILA LOBO

PENSAMENTO NÔMADE, MEMÓRIA E INTEMPESTIVIDADE NO CINEMA DE
ANDREA TONACCI (1966 A 1971): CAMINHOS PARA UM DEVIR-
REVOLUCIONÁRIO

VITÓRIA DA CONQUISTA - BA
AGOSTO DE 2022

AMANDA SOUZA ÁVILA LOBO

**PENSAMENTO NÔMADE, MEMÓRIA E INTEMPESTIVIDADE NO CINEMA DE
ANDREA TONACCI (1966 A 1971): CAMINHOS PARA UM DEVIR-
REVOLUCIONÁRIO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS), como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área de Concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Linha de Pesquisa: Memória, Cultura e Educação.

Projeto temático: Memória, cinema, audiovisual e processos de formação cultural.

Orientador: Prof. Dr. Auterives Maciel Junior.

Coorientadora: Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão.

VITÓRIA DA CONQUISTA – BA

AGOSTO DE 2022

L775p

Lobo, Amanda Souza Ávila.

Pensamento nômade, memória e intempestividade no cinema de Andrea Tonacci (1966 a 1971): caminhos para um devir-revolucionário. / Amanda Souza Ávila Lobo – Vitória da Conquista, 2022.

251 f.

Orientador: Auterives Maciel Junior.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Vitória da Conquista, 2022.

Inclui referências F. 245 – 251.

1. Andrea Tonacci. 2. Pensamento Nômade. 3. Devir e memória. I. Maciel Júnior, Auterives. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. III. T.

CDD: 791

Catálogo na fonte: Juliana Teixeira de Assunção – CRB 5/1890

UESB – Campus Vitória da Conquista – BA

Título em inglês: Nomadic thinking, memory and untimeliness in Andrea Tonacci's cinema (1966 to 1971): paths to a revolutionary-becoming.

Palavras-chaves: Andrea Tonacci; Nomad Thought; Becoming and Memory.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca Examinadora: Prof. Dr. Auterives Maciel Junior (Presidente); Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão (Titular-Coorientadora); Prof. Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira (Titular); Prof. Dr. Edson Silva de Farias (Titular); Prof. Dr. Rodrigo Gueron (Titular); Profa. Dra. Claudia Amoroso Bortolato (Titular).

Data da Defesa: 31 de agosto de 2022.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

FOLHA DE APROVAÇÃO

AMANDA SOUZA ÁVILA LOBO

PENSAMENTO NÔMADE, MEMÓRIA E INTEMPESTIVIDADE NO CINEMA DE ANDREA TONACCI (1966 A 1971): CAMINHOS PARA UM DEVIR- REVOLUCIONÁRIO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS), como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade.

Local e Data da defesa: 31 de agosto de 2022.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Anterives Maciel Júnior (Presidente)
Instituição: UVA/UESB

Ass.: 

Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão
(Coorientadora)
Instituição: UESB

Ass.: 

Prof. Dr. Edson Silva de Farias
Instituição: UnB/UESB

Ass.: 

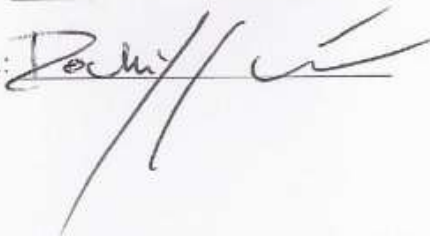
Prof. Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira
Instituição: UESB

Ass.: 

Profa. Dra. Cláudia Amoroso Bortolato
Instituição: Unicamp

Ass.: 

Prof. Dr. Rodrigo Gueron
Instituição: UERJ

Ass.: 

DEDICATÓRIA

Aos amigos Cristina Amaral e Geraldo Sarno,

Por acreditarem tanto na potência do cinema em transformar vidas;
Por parirem tantos encontros e fabularem tão admiráveis mundos!

AGRADECIMENTOS

À CAPES, por permitir a existência do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade;

Ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, por permanecer íntegro e seguir resistindo às dificuldades de continuidade da pesquisa e da produção do conhecimento neste país;

À FAPESB, pela concessão da bolsa, que foi imprescindível para realização das atividades de pesquisa;

À UESB, pela concessão do afastamento, que permitiu a dedicação exclusiva à realização deste doutorado;

Aos orientadores – Auterives Maciel e Milene Gusmão, pelo acompanhamento sensível e atento e por mais uma vez abraçarem e confiarem na proposta de trabalho;

Aos docentes Rodrigo Guéron e Rogério Oliveira, pela participação tão criteriosa, afetuosa e inspiradora na banca de qualificação;

À Claudia Amoroso e ao professor Edson Farias, por aceitarem compor conosco e participar da banca de defesa, trazendo observações tão cuidadosas;

Aos demais professores do curso, por todo esforço e carinho em partilhar o conhecimento, sobretudo no difícil contexto pandêmico;

Aos colegas do curso e do grupo de pesquisa, por resistirem a toda adversidade e seguirem de modo colaborativo na difícil dinâmica dos estudos;

Aos familiares e amigos, principalmente à mãe e Py, por tanto acalento, motivação e sustentação conjunta da crença nesse projeto;

À Danilo e Apolo, pelo companheirismo expresso numa presença amorosa, acolhedora e pelo constante cuidado conosco;

Aos colegas do Cineclube Cinema-menor, por tanta ternura e aprendizado. Muitas vezes, as discussões realizadas nas sessões atuaram de modo terapêutico, suspendendo as sensações de desalento tão presentes durante os últimos dois anos e meio;

À VIDA, pela oportunidade de mais essa experiência, por me oferecer tanto, sobretudo ao lado de pessoas tão incríveis, tão doadoras, tão curativas e afetuosas.

RESUMO

Neste trabalho, analisamos as três primeiras obras experimentais do cineasta ítalo-brasileiro, Andrea Tonacci, quais sejam: *Olho por Olho* (1966); *Blá Blá Blá* (1968) e *Bang Bang* (1970), defendendo que nelas há uma produção de blocos sensíveis, construídos por meio do agenciamento entre os signos óticos e sonoros, que se fazem por um combate com o caos e contra a opinião, constituindo elos de um pensamento vivo que denominamos de nômade, por tensionar o presente em que aparece, desalinhando a rede das organizações estratificadas de poder e todo regime de significância e subjetivação que a envolve. Veremos que nos 3 filmes, Tonacci se coloca em deslocamento contínuo contra o sedentarismo do pensamento, buscando denunciar uma condição de esgotamento e abrir sua obra a um devir criador e intensivo, que propõe uma política da imagem para além da sua força conservativa, atrelada às amarras do poder estatal, mercadológico e normativo, alocando-a num lugar de resistência e intempestividade, capaz de instaurar condições para pensar novos territórios sociais, políticos e existenciais.

Palavras-chaves: Andrea Tonacci; Pensamento Nômade; Devir e Memória.

ABSTRACT

In this thesis, we analyze the first three experimental movies by the Italian-Brazilian filmmaker Andrea Tonacci: *Olho por Olho* (1966); *Blá Blá Blá* (1968) and *Bang Bang* (1970), defending that there is a production of sensitive blocks in these movies. These sensible blocks are made by relation between optical and sound signs that are constructed by a combat with the chaos and against the opinion, constituting links of an alive thought we use to call nomad thought, because it causes tension in the present in which it appears, disarranging the network of the power stratified organizations and all the regime of signification and subjectivation that involves it. We will see that in the 3 movies, Tonacci puts himself in a keeping displacement against the sedentary thought, looking for to denounce a condition of exhaustion and opening his work to a creative and intensive becoming, which proposes an image policy beyond its conservative force, tied to the normative and state power, putting it in a place of resistance and untimeliness, able to establish conditions for thinking about new social, political and existential territories.

Keywords: Andrea Tonacci; Nomad Thought; Becoming and Memory.

RÉSUMÉ

Cette thèse analyse, les trois premières œuvres expérimentales du cinéaste italo-brésilien, Andrea Tonacci, à savoir: *Olho por Olho* (1966), *Blá Bla Bla* (1968) et *Bang Bang* (1970); en soutenant qu'ils aient une production de blocs sensibles, construits à travers des signes optiques et sonores qui combattent avec le chaos contre l'opinion. Les blocs sensibles constituent des liens d'une pensée vive que nous appelons nomade. Ils mettent en tension le présent en désaxant le réseau des organisations stratifiées du pouvoir ainsi que tout le régime de signification et de subjectivation qui l'implique. Nous allons voir que dans les 3 films, Tonacci se met dans un déplacement continu contre la sédentarité de la pensée, cherchant à dénoncer une condition d'épuisement ainsi qu'à ouvrir son travail à un devenir créatif et intensif, qui propose une politique de l'image au-delà de sa force conservatrice, liée aux chaînes du pouvoir étatique et normatif, la plaçant dans un lieu de résistance intempestive, capable d'établir les conditions pour penser de nouveaux territoires sociaux, politiques et existentiels.

Mots-clés: Andrea Tonnaci; Pensée Nomade; Devenir et Mémoire.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. A EXPERIMENTAÇÃO SENSÍVEL E O PENSAMENTO NÔMADE	24
2.1 O duplo combate do composto de sensação	24
2.2 O pensador e o pensamento nômade	38
3. PRIMEIRA NOMADOLOGIA DA IMAGEM: DA IMAGEM-PERCEPÇÃO AO PERCEPTO PURO EM <i>OLHO POR OLHO</i> (1966)	47
3.1 A imagem-percepção	48
3.2 O puro percepto em <i>Olho por Olho</i>	55
3.2.1 O olhar e o olhante	55
3.2.2 Da montagem e do corte à mostragem e relação	71
3.2.3 Espaço e instante quaisquer	77
3.3 O agenciamento de enunciação de <i>Olho por Olho</i>	87
3.4 A fuga no espaço liso e caracterizações do pensar nômade em <i>Olho por Olho</i>	97
4. SEGUNDA NOMADOLOGIA DA IMAGEM TONACCIANA: DA IMAGEM-AFECCÃO AO PURO AFFECTO EM <i>BLÁ BLÁ BLÁ</i> (1968)	103
4.1 A máquina de rostidade e o <i>close</i>	104
4.2 A desrostificação em <i>Bla Bla Bla</i>	110
4.2.1 A máquina de rostidade impossibilitada	112
4.2.2 A máquina de mutação na composição interna e externa	143
4.3 Caracterizações da topologia do pensamento nômade em <i>Bla Bla Bla</i>	152
5. AS LINHAS DE <i>BANG BANG</i>	158
5.1 Segmentos e fluxos ou linhas de fuga	158
5.2 <i>Bang Bang</i> e a estratopolítica da censura	162
5.3 Os fluxos de <i>Bang Bang</i>	192
5.3.1 Fluxo de Tempo, Espaço e Ritmo	192
5.3.2 Fluxo de Personagens	204
5.3.3 Fluxo de palavras transformadas em sons e imagens	218
5.4 Caracterizações do pensamento nômade em <i>Bang Bang</i>	224
6. DEVIR E MEMÓRIA	227
7. CONCLUSÃO	241
REFERÊNCIAS	245

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se configura enquanto um esforço analítico dos filmes experimentais do cineasta ítalo-brasileiro Andrea Tonacci, quais sejam, *Olho por Olho* (1966); *Blá Blá Blá* (1968) e *Bang Bang* (1971), numa intercessão com a taxonomia das imagens do cinema de Gilles Deleuze, presente nas obras *A Imagem-Movimento* (1983) e *A Imagem-Tempo* (1985), e sua filosofia desenvolvida conjuntamente a Felix Guattari, sobretudo nos escritos presentes em *Mil Platôs* (1980) e *O que é a Filosofia?* (1991), objetivando problematizar como neste modo de fazer cinema se dá a criação do pensamento, como isso implica os modos de existência, abarcando também de que maneira a memória opera nesta produção. Com isso, apresentamos que de modo muito peculiar, Tonacci consegue agenciar vida, pensamento e criação na construção das suas imagens, trazendo, de modo intempestivo e nomádico, perspectivas revolucionárias em sua arte.

A concepção do cineasta Andrea Tonacci já se dá em trânsito, ou seja, num entre-lugar, conforme ele mesmo afirma em entrevista fornecida ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, da Fundação Getúlio Vargas – CPDOC/FGV, em 01/07/2016¹. Isto porque, por volta do ano de 1943, sua mãe, enfermeira italiana, morava em Roma e, seu pai, engenheiro, fazia parte do corpo do exército italiano na Albânia, sendo que se deslocavam constantemente para se encontrarem. Num destes deslocamentos, Tonacci é concebido. Nasce em 01/09/1944, em Roma, na Itália. Tem uma infância inusitada, porque como estavam num contexto de guerra e bombardeios, em virtude da Segunda Guerra Mundial, fugiam dos centros urbanos para locais mais isolados, de montanha ou praia, como Viba Valencia e Castellammare di Stabia. Diz Tonacci que estas lembranças são possíveis por conta das fotos datadas e registradas do período: “esses nomes estão atrás das fotos e tem o ano. E estou eu lá em um cercadinho na praia [...] daí tem umas fotos onde tem montanhas, tem eu com minha mãe, com minha avó” (TONACCI, 2016, p. 05). Vem com sua mãe e sua irmã para o Brasil em março/1953, com seu pai já trabalhando na pesquisa e produção de cimento em São Paulo, desde 1949. É com os nove anos de idade, portanto, que Tonacci sente seu primeiro movimento nomádico, sem muita explicação,

¹ TONACCI, Andrea. Andrea Tonacci (depoimento, 2016). São Paulo, SP. 47 pp. Entrevista realizada por: Adelina Maria Alves Novaes e Cruz, Thais Blank, Arbel Griner e Telen Teles. Data da entrevista: 01 de julho de 2016. Nome do Projeto: Memória do cinema documentário brasileiro: Histórias de Vida. Câmera: Maíra Lemos. Transcrição: Sílvia Oliveira Cardoso. Data da Transcrição: 24 de julho de 2016. Conferência de fidelidade: Lucas Andrade Sá Corrêa. Data da conferência: 28 de agosto de 2016. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/andrea-tonacci>. Acessado em 24/03/2019.

conforme expressa em entrevista concedida a Sérgio Alpendre² ao pontuar acerca das motivações presentes na produção da narrativa do seu último longa – *Já visto jamais visto* (2014):

[...] No fim, havia duas coisas: a memória, em que eu buscava elementos dentro desses materiais para recuperar parte desse passado e a possibilidade de narrar essa história a partir do ponto de vista de uma criança que se referia a um pai; e havia também a minha história, como criança vindo ao Brasil e perdendo a origem, a família, os primos, de rebuscar a história de um pai, que nunca conversou comigo sobre essas coisas, que faleceu cedo, e a percepção do que é um trajeto de afetividade, em que meu pai, eu e meu filho é como se fossem um corpo só, um ser só, que lembra, imagina, sonha, que guardou coisas, fantasias. Havia uma tentativa de se fazer uma ficção dessa história (TONACCI, 2015, s/p, grifos nossos).

Então, é possível perceber que desde cedo o diretor sofre impactos existenciais que o retiram das coordenadas espaciais orientadoras e tranquilizadoras, compostas por seio familiar, avós, tios, primos, sustentadas pelos lugares fixos, de modo a impeli-lo a desenvolver um modo de pensar que não mais será pautado num percurso pré-determinado, mas que se fará no território do inabitual. É assim, que nessa terra alhures, o Brasil, ainda em tenra idade, Tonacci vai conquistar sua própria perda, permitindo-se criar, usando para brincar de filmar uma câmera pequena que seu pai possuía e utilizava para documentar e preparar os relatórios de trabalho. Algumas dessas filmagens de sua infância se encontram no seu último longa já supracitado, se configurando como um passado que serve como material plástico para sua ficcionalização, atitude que Tonacci irá ter com a produção de filmes anteriores a este, como os que iremos analisar ao longo desta tese³.

Durante a juventude estuda arquitetura e engenharia na Mackenzie. Na faculdade, realiza leituras de artes, literatura e desenvolve o hábito de frequentar o *Diários Associados*, na 7 de abril, como participante do cineclube organizado por Paulo Emilio Salles, onde realizam as projeções da Cinemateca, chegando a assistir de três a cinco filmes por dia. Diz Tonacci (2016) que ali fora a sua escola. Nesse ínterim, conhece Rogério Sganzerla, com quem realiza três filmes (1965 a 1966): seu primeiro curta, *Olho por olho*, *O documentário* de Sganzerla e *O pedestre* de Otoniel Santos Pereira, filmados com uma câmera Bolex 16, do seu pai. Conta Tonacci “que são os três filminhos feitos, um emendado no outro. O Rogério

² TONACCI, Andrea. Entrevista concedida a Sérgio Alpendre, em 14/03/2015, intitulada Encontros Cinematográficos. Disponível em: https://raging-b.blogspot.com/2015/03/encontros-cinematograficos-2015_14.html. Acessado em 02/04/2019.

³ Essa atitude de se relacionar com o tempo será melhor observada no último capítulo da tese, intitulado “Devir e Memória”.

monta os três, eu fotografo, faço câmera dos três, e cada um dirige o seu” (TONACCI, 2016, p. 15), sem roteirização prévia.

Aliás, desde o início da sua produção, Tonacci⁴ (2015, s/p) afirma que seus “roteiros não são de filmes prontos, como pedem, são de ideias, de conceitos, possibilidades a serem desenvolvidas, como um método de conhecimento das coisas”. Vê, assim, a aprendizagem cinematográfica como um processo que não requer pré-conhecimento formal, recebendo influências do cinema de Orson Welles, da força mais existencial do cinema francês, do cinema italiano e do neorrealismo, que considera uma escola fundamental:

Eu acho que até hoje Rossellini, Antonioni, sei lá, Visconti, essas pessoas são mestres. A cada vez que eu vejo um filme, é [a] estaca zero, a gente fica desse tamaninho, todo dia devia acordar e assistir um filme desses para saber o tamanho, entendeu? (TONACCI, 2016, p. 16).

Informa que gosta também de diretores como David Lynch, Takeshi Kitano, dos iranianos e dos argentinos⁵. Desse modo, como um cineasta nômade, não ignora os diversos pontos contidos no território da sétima arte, todavia, subordina esses pontos ao seu trajeto, trazendo consigo uma concepção de que fazer cinema e criar mundos não se aprende seguindo fórmulas prontas, mas partindo do conhecimento formal para realizar a sua própria experiência de produção. Um outro aspecto importante na construção dos filmes por Tonacci, reside no fato dele buscar possibilitar com sua obra a imbricação das categorias do real e do imaginário, do falso e do verdadeiro, do documental e do ficcional, constituindo uma “terceira coisa” que, para o mesmo, consiste no sentimento do mundo, o que favorece uma relação mais generosa com o espectador, que se ver livre para dotar de sentido o que assiste, além de enriquecer sua obra fílmica com uma lógica plural. Diz ele:

[...] eu trabalho essa ambigüidade. Existe uma nomenclatura para definir realidade e ficção, mas não para essa terceira coisa, que é fruto do encontro das duas. Costumamos opor imaginação e realidade, o que é uma mentira. [...]. Nós vivemos o dia inteiro nessa ambigüidade. [...]. Se pinta uma regra, um formato pré-estabelecido, eu vou questionar. É um hábito mental meu. Certeza não dá, eu prefiro a ambigüidade, ela é muito mais rica. É muito

⁴TONACCI, Andrea. Entrevista concedida a Sérgio Alpendre, em 14/03/2015, intitulada Encontros Cinematográficos. Disponível em: https://raging-b.blogspot.com/2015/03/encontros-cinematograficos-2015_14.html. Acessado em 02/04/2019.

⁵ Entrevista concedida a Ivonete Pinto e Marcus Mello, para a Revista Teorema nº 10, de dezembro/2006, Disponível em: <https://abracine.org/2017/01/22/andrea-tonacci-territorio-da-ambigüidade/>. Acessado em: 02/04/2019.

mais generosa para a cabeça do público a possibilidade de interpretação do que a mera afirmação (TONACCI, 2006, s/p).

Desta feita, veremos que, com sua arte, abala as estruturas dicotômicas referenciais do cinema narrativo de cunho realista e representativo, quebrando, ademais, com critérios funcionais da imagem fílmica, em prol de uma força de propulsão do novo e do singular, envolto em sua casca de imprevisibilidade.

Em 1968, Tonacci realiza mais um deslocamento, abandonando a Faculdade de Arquitetura e Engenharia no último ano, mudando-se para o Rio de Janeiro, onde conhece os mineiros Geraldo Veloso, Sylvio Lanna e Breno Kuperman, vindo a morar num apartamento cedido por este último, localizado no Leblon, no qual realiza o roteiro de *Blá Blá Blá*, considerado uma composição *nonsense*, em média metragem, de recortes dos livros encontrados na biblioteca de Kuperman e outras impressões. As filmagens deste média são realizadas em São Paulo e no Rio de Janeiro, e o filme montado por Veloso na Moviola da Herbert Richers (TONACCI, 2016, p. 17). Embora não tivesse tido intercorrências durante as filmagens, *Blá Blá Blá* é exibido no Festival de Brasília, ganha o prêmio de Melhor Curta e depois é interditado pela ditadura militar. É nesse momento que Tonacci conhece Gustavo Dahl, Glauber Rocha, Nelson Rodrigues, Cacá Diegues, Júlio Bressane, Neville de Almeida, dentre outros cineastas brasileiros. Esse é um contexto em que ele acaba se envolvendo de modo mais político com a conjuntura do país, colaborando na realização do transporte e esconderijo dos resistentes, tendo, inclusive, conforme afirma, perdido amigos no Araguaia (TONACCI, 2016). Por conta do filme, é obrigado a sair do país, recebendo do seu pai ajuda para isso:

E o papai, como engenheiro e diretor de uma indústria naquele momento [...] me disse, foi um militar – ligou e disse assim: “Ó, seu filho está em uma lista assim assado, etc e tal, e se ele não parar a gente vai segurar”. E ele foi muito direto e claro, ele me chegou com uma passagem na mão, de avião para a Europa, para Londres, e falou assim: “Ó, está aqui ó, você marca a data, porque é o seguinte: ligaram, é isso, isso e isso”. E eventualmente a história do Blá-Blá-Blá tem a ver, porque quando, um ano depois, eu retorno, o que era um processo que tinha de censura acabou sendo cancelado. E depois, morre aí a história (TONACCI, 2016, p. 20).

Isso ocorre por volta de 1970, e seu primeiro longa-metragem *Bang Bang* já se encontra pronto quando ele realiza essa deriva para o exterior. De Londres, vai a Paris com Lucilla Simon, sua companheira à época e, depois, seguem numa viagem para a Índia com Bressane e Rosa Dias. Acerca dessa viagem e da experiência no exterior, diz Tonacci:

Nós fizemos essa viagem para a Índia por terra com um fusca preto, de capotável, aquele [inaudível] que vira assim, que acabei comprando porque no festival de Manheim, vendendo um minuto para apresentação do festival lá onde passou o Bang Bang, com um minuto eu tive dinheiro para financiar a viagem e comprar o carro. [riso]. Então, assim, a gente vai vivendo um pouco do percurso. E dos filmes, das exposições, das conversas, dos convites, nesse período. Era muito hippie. Cabelão desse tamanho. Muita carona, muito ônibus, muito caminhão [riso]. [...]. Um processo de aprendizagem muito incrível para dizer a verdade. Que é um prazer é, mas é arriscado (TONACCI, 2016, p. 22).

Vê-se aqui que, inobstante afirme o risco dessa trajetória, é a força inventiva e arisca, própria desse nômade, que faz com que ele possa usufruir dessa linha de fuga sem se deixar arrastar ao mortífero. Com isso, Tonacci consegue deslizar por essas transições com uma certa dose de prudência, de modo a não se perder no caos, nem se deixar capturar pelas imposições do poder.

Retorna ao Brasil em 1971 e *Bang Bang* é selecionado pelo crítico de cinema e correspondente de *O Estado de São Paulo* em Paris, Novaes Teixeira, para participar da Quinzena dos Realizadores, em Cannes, o que fornece a Tonacci visibilidade como cineasta:

[...] ele botou o filme na Quinzena, como curador da Quinzena, e acabou escrevendo uma matéria para o Estado de S.Paulo que no fundo me deu existência como cineasta. Então, a partir daí, eu tinha um filme em Cannes inscrito... Pronto! Andrea passa a existir à revelia da consciência que tem do que possa ter feito ou não. E de fato isso leva muito tempo. E Bang Bang é um desses filmes que até hoje me questionam, e questiona, e levanta... [...] Que eu acho que é o que mantém os filmes vivos, na verdade. Se eles mantêm vivos os questionamentos e as possibilidades de busca de sentidos de projeções para quem assiste, esse é o sentido do cinema que permanece. Acho que essa é a mágica da história (TONACCI, 2016, p. 26).

Ainda nessa entrevista, quando questionado sobre o fato de se sentir integrante do movimento cinematográfico brasileiro conhecido como cinema marginal⁶, Tonacci vai afirmar que apesar de haver uma proximidade com algumas pessoas (Sganzerla, Bressane, Carlão, Rosemberg, Candeias), ele não se sentia pertencente a uma estrutura grupal que define

⁶ Também conhecido como cinema de invenção (Jairo Ferreira), cinema marginalizado (Cosme A. Netto), Udigrudi (Glauber Rocha) ou ainda, cinema atormentado (André L. Oliveira). É a produção cinematográfica brasileira do final da década de 60 e início da década de 70, realizada de modo autoral, com baixo orçamento e que busca evidenciar uma imagem contestadora e independente frente à cinematografia industrial e/ou vinculada aos poderes estatais (XAVIER, 2012). Segundo Inácio Araújo, são filmes que caracterizam mais um estado de espírito do que uma corrente ou estilo. Aqui chamaremos também de cinema experimental, por defendermos que expõe um pensamento que se faz no campo da experiência criadora.

um movimento. Se sentia mais participante de um modo de fazer cinema que, se em alguma medida possuía atravessamentos em comum, como o fato de estarem realizando algo à margem da produção mercadológica e representacional, também figurava estilos diversos e muito singulares:

[...] Eu nunca tive envolvimento [...], nunca me senti relacionado a esse tipo de estrutura. Tanto que, se a gente falar politicamente, ou falar de outras situações, mesmo as associações de cineastas e produtores, ou realizadores, o que seja, não sinto muito. Tem ali um corporativismo, uma representatividade, uma coisa assim, que não é isso que me foca, que me interessa, esse é um outro campo da área. Mas havia esse sentimento de proximidade com eles, com certeza. [...] Então, na verdade, sempre teve um trajeto muito mais pessoal, onde a proximidade com algum tipo de cinema que se fazia vive até hoje. [...] No fundo seria cinema marginalizado, [...] no circuito, marginalizado na produção. Assim, qualificativa não importa. Falem dos filmes, entendeu? O que me interessa uma apropriação genérica de um período? Isso é para quem quer ficar fazendo história do cinema ou coisas desse tipo... Então, falem dos filmes, falemos de cada um, entendeu? Acho que cada um tem a sua história, [...] cada um estava no seu rumo assim, se encontrava, ficava feliz quando estava junto, e ao mesmo tempo estava cada um em um trajeto, assim, muito... Eu acho que se faz de outra maneira, eu acho que é uma geração menos estratégica politicamente, menos pretensiosa no sentido de se amarrar ideologicamente a formatos ou a estruturas que compõem formas de desenvolvimento ou formas de produção, e muito mais seguindo o lado intuitivo, espontâneo, um certo retorno a um humanismo, digamos assim, em um momento onde é o contrário, onde tudo se torna mercadológico, [...] é como se fosse um sentimento de liberdade maior (TONACCI, 2016, pp. 29-32).

Desse modo, enquanto um pensador nômade, vai romper com a cumplicidade entre arte e dinheiro, buscando utilizar a primeira como portadora de novos modos de se colocar no mundo. Daí porque suas imagens trarão uma recusa aos códigos territoriais familiares, partidários, religiosos e sociais, subvertendo-os e embaralhando-os. Assim, desenvolve suas imagens às margens daquilo considerado padrão e bem demarcado pela logística estrutural de mercado, de cultura e de Estado, não reproduzindo suas formas, mas captando as forças que atravessam seu contexto. O termo marginal, portanto, cabe aqui sem uma conotação pejorativa, mas com um sentido singular, uma vez que se refere ao que é produzido de modo inusitado, inventivo e tensionador.

Esse “sentimento de liberdade maior”, essa compreensão da vida enquanto processo nunca acabado e em constante metamorfose e esse espírito nômade, envolvem toda a produção fílmica tonacciana de modo intenso. Logo, a escolha do *corpus* se justifica tendo em vista que as imagens tonaccianas, produzidas nesse contexto da ditadura militar brasileira e

consideradas pela fortuna crítica cinematográfica como uma criação do período do cinema marginal, são signos⁷ que de um modo peculiar, trazem uma série de elementos insólitos com uma sutileza e um humor que destoa de algumas das características mais marcantes desse movimento, tais como a escatologia e a extremada violência física. Por outro lado, possuem um forte elemento anti-identitário e antiteleológico, com uma ruptura intensa com as relações de causa e efeito, uma transgressão das relações ótico/sonoras clássicas⁸, uma negação das essencialidades do ser, do sentido e da história e um convite às derivações e experimentações, que figuram uma força contestadora de um espírito ávido por uma liberdade de criação. De um modo singular, portanto, Tonacci, com essa produção, realiza um movimento contracultural que denuncia as limitações dos códigos de funcionamento audiovisual, social e temporal por conta de trazer formas inusitadas de sensibilidade, aliadas a uma aversão pelas convenções e encenações, figuradas num modo absurdo de apresentar a realidade, que proporciona desconcertos e “obriga a repensar toda a experiência” para além do programático e do pragmático (XAVIER, 2012, pp. 36-37).

Já aqui, observamos, sem esforço de aproximação ilegítima, a conexão desse modo de fazer cinema com as discussões acerca do pensamento e da criação veiculadas pela filosofia deleuze-guattariniana. Num texto intitulado *O que é um ato de criação?* (1987) Deleuze, apresentando acerca do que é ter uma ideia no cinema, ou seja, do que é pensar e criar no cinema, apresenta as diferenciações entre os diversos meios expressivos do pensar e remonta às experiências cinematográficas que considera vitais. Afirma que o cinema por construir blocos de movimento-duração, blocos audiovisuais, dá consistência a campos perceptivos e afetivos, como também a corpos e modos de vida já existentes e por vir. Faz isso por meio de suas técnicas: *travelling*, *raccord*, *false raccord*, profundidade de campo, montagem, dentre outras. Nesse ínterim, Deleuze, mostra-se interessado, por aquelas experiências cinematográficas que fogem ou que fazem fugir os mecanismos de poder e controle, pelo que vai além da conservação, buscando ver em que medida elas possuem um caráter criador. Daí porque distingue que ter uma ideia não é da ordem da comunicação enquanto propagação de informações. Para tanto, busca salientar como o cinema realiza o

⁷ Signo aqui indica uma expressão de efeito de uma ideia do pensamento do cinema e não se restringe a uma abordagem puramente linguística que atrela o significado ao significante. Quando Deleuze na *Imagem-tempo* (1985) afirma que o cinema constrói signos óticos e sonoros (*opsignos* e *sonsignos*, respectivamente), está dizendo que ele constrói imagens que expressam um pensamento próprio ao seu campo, utilizando das ferramentas adequadas ao seu meio expressivo, conforme buscaremos mostrar ao longo dessa tese, no que chamamos pensamento nômade no cinema experimental de Andrea Tonacci.

⁸ Relações óticas e sonoras clássicas são aqui entendidas como aquelas que reúnem o audível e o visível numa conformação comum para comunicação de mensagens claras ao espectador. Para mais informações ver a *A Imagem-Movimento* (1983), de Gilles Deleuze e *O Discurso cinematográfico* (2014), de Ismail Xavier.

esgotamento dessa linguagem comunicacional que ele considera prosaica por meio da disjunção ótico/sonora, às vezes fazendo uso da saturação ou da rarefação, se apresentando enquanto uma força inovadora que foge da opinião corriqueira; se ocupa em observar como se dá a montagem aforismática ou fragmentária, que quebra com a lógica racional e possui força antiteleológica; como os elementos cênicos trazem espaços desconectados ou desterritorializados e tempos descronologizados que permitem a cocriação da obra pelo espectador; na construção dos personagens, em que medida se tem a força anti-identitária capaz de mostrar o homem como caminho e não destino, quebrando as relações de funcionalidade. Assim, apresenta que seus conceitos não são abstrações, antes, correspondem a coisas que podem ser contrapostas e relacionais a outros meios expressivos, o que nos possibilita conectar sua filosofia com a obra tonacciana. Com isso, a conexão entre o pensamento filosófico e o pensamento cinematográfico tonacciano se faz para nós possível, porque permite a amplificação das chaves interpretativas para ambos os campos, sem forçosa transposição conceitual na analítica imagética. Do contrário, o pensamento tonacciano com imagens e o pensamento deleuziano e guattariniano com conceitos, possuem, embora de modo heterogêneo, ressonâncias possíveis e ricas. Ademais, veremos que desse agenciamento⁹ se faz possível extrair uma profícua problematização que envolve o campo da memória e sua relação com o devir existencial.

Neste sentido, Deleuze, ainda neste texto, aponta, “que ter uma ideia é um acontecimento que ocorre raramente, é uma espécie de festa, pouco corrente” (DELEUZE, 2016, p. 332), haja vista que toda criação pressupõe uma necessidade, ou seja, é fruto de um encontro com algo que force a pensar. Depreendemos, dessa afirmação, que o pensar funciona como algo vital, que se faz por força de um acaso e a partir de problemas que se apresentam ao longo da existência. Podemos pensar a força desse acaso enquanto uma virtualidade caótica, que embora não possua existência empírica, insiste e é real e que sobrevém como matéria necessária à criação. Sem esse encontro, que faz com que o pensamento escape a si mesmo, porque é sempre desconcertante, ele permanece refém das opiniões habituais e seus princípios de organização e ordem. Entretanto, para que essa criação se dê, Deleuze, agora juntamente a Guattari, defendem na obra *O que é a filosofia?* (1991), que se faz mister um corte nesse caos, bem como um combate contra a opinião, considerada enquanto conjunto de ideias preexistentes conformadas a modos de vida já correntes, a serviço da comunicação. Assim, diante do exposto, podemos resumir que o pensamento do cinema se faz por essa

⁹ Por agenciar entende-se um modo de operar que relaciona elementos díspares para criação de algo, sem que se permita perder a singularidade de cada um.

relação com o elemento caótico, criando blocos de movimento e duração, que expressam essa força capaz de provocar um encontro sensível, possibilitando a saída da zona de conforto, por meio de novas condições de experimentação, capazes de instituir experiências vitais, estéticas, políticas, sociais e temporais mais libertas. É essa condição peculiar do pensamento que se agencia e dar a ver esse sensível, que nomearemos de nômade, um pensar que se apresenta enquanto agonística entre o crivo do elemento criador que é o virtual caótico e a luta contra a opinião, enquanto sistema de pensamento normatizado.

Nossa problematização é, então, em que medida o que consideramos o diferencial da imagem fílmica tonacciana pode se constituir na potência de um pensamento nômade por fugir da pretensão identitária e da construção de um cinema verdade realista, quebrando com os dispositivos cinematográficos, sociais e temporais? De que modo a singularidade dessa criação artística cria blocos ou agregados sensíveis e mobiliza os afetos, possibilitando pensar num devir-revolucionário¹⁰, ou seja, numa construção de modos de existência mais abertos à promoção da diferença ainda que não voltados às subversões das forças para tomada de poder? Que contemporaneidade ou intempestividade esses signos cinematográficos possuem que podem propor uma nova pedagogia da imagem que supere a atmosfera de esgotamento? Partimos da hipótese de que Tonacci - sem objetivar fazer do espectador um militante e nem cair na nulidade abstrativa - promove uma produção de signos que se apresentam enquanto forças que tensionam o presente e impactam o espectador, explicitando uma agonística do pensamento com o caos e contra a opinião. Desta feita, traz em seus filmes elementos que denunciam os códigos clássicos de funcionamento audiovisual, social e temporal de modo a forçar o questionamento do já pensado, já vivido, já sentido, já programado, em prol de um vir a ser. Assim, ensina que a arte não é uma instância conservativa, voltada aos interesses do poder, mas um meio para traçar e expandir linhas de vida, instaurando novas condições de pensar territórios sociais, políticos, estéticos e éticos. Portanto, por meio da análise fílmica, realizada a partir de uma cartografia das técnicas cinematográficas aliada à análises filosóficas, perceberemos como no uso da sua câmera, na construção da sua narrativa, nas descrições cenográficas, na produção e nas performances dos personagens, nos diálogos, na

¹⁰ Devir-revolucionário corresponde a um modo de fazer política que escapa às figurações clássicas próprias de um espaço de representações de poder bem demarcadas, tais como o partido, o Estado e suas estratificações, a família, a religião, etc., para se fazer numa ambiência coletiva mais aberta, por meio de encontros inusitados, em espaços não engessados, tais como manifestações de rua, ocupações, coletivos diversos, expressões artísticas e, em nosso caso específico, nos espaços de pensamento criados pela obra de arte tonacciana, que faz da figura revolucionária condição para entrar em devir, forçando o espectador a se perguntar sobre o que fazer ao sair da exibição dos seus filmes. Relaciona-se a uma nomadopolítica, ou seja, a um modo de disseminar multiplicidades e criar alianças para constituir novos territórios, sem desejar os jogos do poder, nem se submeter a eles, todavia, produzindo problematizações.

iluminação, na desmontagem/mostragem e no jogo com o espectador, o cinema tonacciano se mostra capaz de tensionar entre convenções e rupturas, entre representação e autonomia criadora, vitalizando o paradoxo existente entre o esgotamento dos possíveis e a urgência de criação de novas possibilidades de vida.

Iniciamos o trabalho com um capítulo de cunho mais teórico, em que nos esforçamos por apresentar como o caos/virtual se afirma enquanto elemento criador, de modo a ficar mais claro como se dá uma experimentação artística sensível e, em especial, como o cinema a constrói por meio desse caos, para a partir de então, observar de que modo essa produção pode ser compreendida por uma topologia do pensamento entendida como nômade. Buscamos mostrar que coexistente a toda experiência empírica de criação há um plano de virtualidades que é aquilo que permite a emergência do novo. Isso se faz importante, porque veremos, no decorrer da tese, que Tonacci valoriza em suas imagens essa dimensão criadora, dando a ver suas potencialidades por meio dos seus procedimentos audiovisuais, fazendo com que eles envolvam outras esferas não apenas estéticas, mas sociais e temporais. É essa dimensão caótica e virtual que atuará como força propulsora ao novo e se apresentará na imagem fílmica tonacciana por meio de uma série de procedimentos, que escaparão da representação produzida pela cinematografia clássica e farão emergir seres que não remetem a nenhum objeto externo a si, nem pertencem a nenhum sujeito, seres sensíveis, nomeados perceptos e afectos, que no seu cinema se expressarão como *opsignos* e *sonsignos*¹¹, tensionadores do presente em que aparecem.

O trabalho segue com a apresentação desses procedimentos audiovisuais nomadológicos de Tonacci no capítulo intitulado *Primeira nomadologia da imagem: da imagem-percepção ao puro percepto em Olho por Olho*. Aqui, vemos que em seu primeiro curta - *Olho por Olho*, Tonacci já define que o papel do cinema não é representar o real, mas criá-lo. Experienciando com sua câmera, neste filme, ele a instala como uma figura estética (personagem), que sente o mundo ao tempo em que o apresenta, quebrando com a ditadura do diretor e convocando o espectador a um devir-artista e, numa referência direta ao olhar, busca conferir à percepção uma condição mais liberta e não pragmática, por meio de um “estar-com” na atmosfera fílmica, alcançando a apresentação de um percepto urbano esgotado, que é tensionado por uma movimentação incessante. A radicalidade da perambulação dos jovens com a câmera, sem destinação oferecida *a priori*, oferta a ambiguidade da imagem, o que permite avaliar a vontade que sustenta os modos de vida. Para alcance dessa paisagem

¹¹ Signos óticos e sonoros, que falam por si mesmos, próprios do campo de produção cinematográfica.

citadina, Tonacci apresenta um real visado, com uma visão mais aproximada e um espaço háptico (sentido), que dessubjetiva a imagem e faz com que ela opere numa ordem que não comporta indivíduos ou cidade em particular, mas atinja o sensível da ordem do território, ampliando as coordenadas espaciais e temporais da imagem, abrindo-a a uma virtualidade, doando-lhe vitalidade. Ademais, essa experimentação nomádica permite quebrar com a organicidade da imagem clássica, trazendo um caminho de mostragem que possibilita sair de um espaço de pensamento estriado e construir um espaço de pensar liso¹², insinuando as demais problematizações que serão desenvolvidas e aprofundadas nas próximas obras.

A partir dessa discussão, entramos no nosso capítulo intitulado *Segunda nomadologia da imagem: da imagem-afecção ao puro afecto em Blá, Blá, Blá*, buscando observar de que modo Tonacci vai apresentar um esforço de problematização da construção do rosto (*close*) no cinema e na sociedade, perpassando por suas relações de funcionalidade, que envolvem regimes estratificados de significância e subjetivação¹³. Como já dissemos, esse filme se baseia numa composição *nonsense*, em média metragem, de recortes de discursos, que buscam tensionar as relações de poder que se inscrevem nas construções políticas, contrapondo os ideais de universalidade e unidade a uma fragmentação que quebra, inverte e embaralha os códigos de funcionamento audiovisual e social. É preciso já aqui frisar, que a apreensão do sensível se faz quando Tonacci realiza um esforço em apresentar um esgotamento e/ou esvaziamento do discurso político, instituindo seu limite e sua crise de sentido, por meio do forte uso do primeiro plano. Assim, observamos o trabalho realizado por este diretor entre os *opsignos* e *sonsignos*, que implicam a exposição desse rosto no *close*, sua relação com os componentes externos e internos da imagem, que incluem sua profundidade de campo, seu enquadramento espacial, sua relação com o som, a luz e o tempo fílmico, buscando daí extrair um possível entendimento relacional entre os movimentos tonaccianos de invenção cinematográfica e suas implicações políticas e estéticas. Findamos este capítulo

¹² Espaço liso e estriado são conceituações presentes na obra *Mil Platôs* (vol. 5), o primeiro termo mostrando o espaço de pensamento ainda não codificado, qualificado e dotado de funcionalidade, mas sujeito ao acaso, ao inesperado e às forças de criação. No geral se faz em tensão com o segundo termo, usado para determinar as demarcações já estratificadas presentes no pensamento da opinião corrente. Assim, o espaço liso se faz escapando aos limites do estriamento. Os dois termos serão trabalhados e desenvolvidos em relação à imagem fílmica no capítulo citado.

¹³ Conforme veremos, regimes de significância e subjetivação significam a composição de estratos que vinculam o dito e o visto para (con)formação dos “rostos sociais”, ou seja, dos corpos e suas funções, que é a conjunção problematizada e desconstruída por Tonacci.

apresentando as caracterizações do pensar nomádico nesta obra e de que modo ela comporta uma nomadopolítica¹⁴.

Destarte, é com essa questão que seguimos para o capítulo intitulado *As linhas de Bang Bang* pontuando como as imagens tonaccianas nessa terceira produção e primeiro longa trazem um rosto que não nega o corpo, mas apresenta-o como força que, em relação com outros corpos e signos, constrói seus sentidos. Tonacci aí explode o rosto social modelar e majoritário – compreendido na heteronormatividade, na masculinidade, no capacitismo – e constrói um cinema enquanto plano de composição que opera por fluxos, definindo sua multiplicidade. Neste capítulo buscamos extrair movimentos de invenção contidos nessa película, expressos em fluxos de tempo, espaço, ritmo, personagens, gestos, sons e palavras, num esforço em defendê-lo enquanto um filme-acontecimento na condição indefinida de puro devir. Logo, esse conceito de fluxo por nós compreendido, refere-se à mobilidade e plasticidade de processos criadores que se entrelaçam numa rede de variações não pré-determinadas, já que é o próprio Tonacci¹⁵ que o considera como um filme que enfatiza sobremaneira o acaso, mesclando o estilo cômico e o burlesco policial num roteiro simples, que gira em torno de uma perseguição. Isso reflete a própria feitura fílmica, que era alterada conforme as circunstâncias exigissem. Ademais, consoante Tonacci, esse filme se compõe de sequências condensadas, com planos longos, enquadramentos fixos, uso de panorâmicas com entrada e saída de personagens, que atuam como seres anômalos, além de uma estrutura em blocos que, por não comportar uma narrativa linear, poderia ser exibido até de modo alternado, sem um necessário ordenamento dos rolos. Esses procedimentos exigem do espectador uma atitude participativa e de co-criação, que permite fazer da obra algo que quebra com a teleologia do pensamento. Desta feita, por meio de uma relação com as exigências contidas nas análises das fichas de censura, buscamos mostrar que tanto na forma quanto no conteúdo, com seus fluxos, Tonacci realiza uma operação disruptiva que passa por debaixo das normas, parodiando-as, com seus disparos e explosões, se mostrando capaz de

¹⁴ Ressaltamos que a nomadopolítica não se refere a uma política voltada às determinações de poder presente nos estratos, nas instituições e no Estado, mas à primazia dos deslizamentos destes jogos de poder já instituídos, que com sua fluidez promovem condições de problematizações mais transformadoras e que excedem à mera ocupação de lugares da estrutura institucional e estatal. Trata-se aqui, de uma política artística que força pensar em novos rostos políticos e sociais que comportam modos de perceber, sentir e enunciar diversos dos já presentes na estratopolítica. Para uma maior compreensão e diferenciação dos termos estratopolítica, tecnopolítica e nomadopolítica indicamos o livro do pesquisador Domenico Hur, intitulado *Psicologia, política e esquizoanálise* (2019), ao longo do capítulo 5, “Práticas e agenciamentos psicopolíticos”.

¹⁵TONACCI, Andrea. Entrevista constante na Revista Contracampo. Dossiê: Andrea Tonacci: A volta do gigante discreto, nº 79, 2006a. Realizada em 2005 por Daniel Caetano, Francis Vogner, Francisco Guarnieri e Guilherme Martins. Transcrição de Bianca Novaes e Cléber Eduardo. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/79/artentrevistatonacci.htm>. Acessado em: 11/06/2019.

não ser apreendido e explicitando a potência revolucionária de um *cinema-menor*. Essa conceituação não possui característica diminutiva ou pejorativa, mas, antes, é uma tentativa conceitual que define uma política e uma estética livremente inspiradas em propostas já feitas por Gilles Deleuze e Félix Guattari em outros domínios artísticos, literários e teatrais¹⁶, buscando enaltecer a capacidade criadora. Destarte, buscamos recolher uma reflexão acerca desse modo tonacciano de criar mundos, que se estabelece com uma autonomia criadora capaz de produzir seu próprio real, realizando uma fissura nas organizações e criando linhas de fuga, através da produção de novos modos de existência correlacionados na visão do insólito, do absurdo e do acidental, fazendo existir outros seres ou um povo inexistente e ainda porvir. Isto porque, abrindo sua imagem ao virtual coloca em xeque as hierarquias de saber, gênero, espécie, família, religião, política e tempo.

Desta feita, adentramos o capítulo *Devir e Memória* buscando mostrar que ao abrir sua obra ao virtual, ao explodir com esse regime de organicidade e rostidade, ao criar com linhas de vida investidas no devir, compreende-se que Tonacci rompe também com os aspectos fundadores da memória histórico-social, bem como implode com sua funcionalidade homogeneizadora e coesiva. Assim, estabelecemos um tensionamento entre os conceitos de história e memória, buscando retirar esta última da finalidade específica de objeto da primeira e associá-la a uma instância criadora, qual seja, a do devir, ainda que pareça essa uma núpcia contranatura, ou seja, uma relação inusitada, na qual termos aparentemente opostos se aliançam. Para tanto, buscamos mostrar como a relação com o passado realizada por Tonacci nestes filmes, se mostra capaz de sair de uma condição cronológica que o tem como direção,

¹⁶ Aqui, para conceituação do menor, nos reportaremos a uma intercessão com o texto dedicado a Carmelo Bene, “Um manifesto de menos”, de Gilles Deleuze. Nesta obra, Deleuze irá tratar de um teatro menor no procedimento dramaturgicamente desse autor, qualificando, com isso, a invenção de um teatro construído na ambição de amputar das peças tradicionais todos os elementos majoritários e de poder que habitam a representação teatral. Aqui, a encenação teatral consiste em desenvolver as virtualidades de uma peça que vigora graças à eliminação dos personagens que representam o estado e as soberanias estatais. Porém, esse conceito é também desenvolvido por Deleuze em outras obras como “Kafka, por uma literatura menor” (1975), na qual Deleuze e Guattari definem a literatura de Kafka como um procedimento minoritário que consiste, precisamente, no uso menor que um escritor faz de uma língua maior com o propósito de arrancá-la dos seus sulcos coloquiais. Assim, menor qualifica o devir de um escritor que subverte os valores estabelecidos ao escrever para minorias em uma língua estrangeira inventada pelo tratamento minoritário dado à língua supostamente padrão; qualifica, igualmente, a vocação de uma literatura que insere o caso individual imediatamente na esfera política; e qualifica, enfim, a desterritorialização absoluta alcançada pelo procedimento criador do escritor. Já no “Mil Platôs” (1980) vol. 5, os autores Deleuze e Guattari irão falar de um uso menor da língua, em uma ciência nômade ou menor, estabelecendo uma conexão entre tais termos e a experiência do fora. Tal empreendimento pode ser explicitado no platô intitulado “Tratado de nomadologia: a máquina de guerra”, no qual o pensamento nômade conjuga a experiência do fora com os procedimentos filosóficos minoritários. Sendo assim, quando aqui falamos de um cinema menor, queremos, com essa expressão, enaltecer o cinema de Andrea Tonacci, mostrando os potentes aspectos minoritários configurados na descrição, na narrativa e na narração de *Bang Bang*.

para instituir uma experiência de coexistência multitemporal que relaciona presente/passado/futuro no momento em que acontece.

Concluimos o trabalho buscando referendar uma potência política e afirmativa nesse fazer cinematográfico que se define na contramão dos filmes com conteúdo político implicado na orientação de consolidar a realidade estabelecida e toda a rede de sustentação do seu padrão normativo. Atuando como contrassenso, desfazendo as significações dominantes, esse cinema se mostra como uma potência revolucionária, que fala para um tribo nômade, uma minoria, levando a maioria dos sedentários a uma incompreensão.

Portanto, o pensamento nômade que pensamos presente nestes filmes tonaccianos, se configura como aquele considerado desmedido, que advém de uma luta com o caos para uma fuga inusitada dos territórios habituais da opinião, que se forma para além da objetividade conquistada pela narrativa cinematográfica clássica, trazendo os devaneios, as perambulações, os movimentos erráticos, as personagens transgressoras, associados ao uso de elementos estéticos, narrativos, de montagem e de conteúdo que asseguram a construção de um insólito capaz de forçar o pensar e engendrar novos modos de existência.

Durante toda a tese, nos apoiamos, ainda, em entrevistas, produções brasileiras acerca da cinematografia marginal e tonacciana, documentos dos censores durante o período da ditadura militar, de modo a colaborar para construção da nossa defesa.

Por fim, convém advertir o leitor acerca da nossa escrita, já que muitas vezes, sentirá uma atonalidade durante a leitura desta tese. Precisamos esclarecer que isso, em muito, é fruto de 4 anos de pesquisa, nos quais cerca de 2 anos e meio foram crivados pela Pandemia da COVID-19, que fez com que alterações muito intensas nos atravessassem. Durante todo esse percurso, sentimos com o mundo, mudamos constantemente, nos indignamos e nos vimos impotentes. Choramos os mortos, curamos e fomos curados. Desta feita, optamos por não alterar esse modo de registro escrito, afirmando essa desarmonia enquanto parte de uma criação que se deu diante da clareza da fragilidade da vida e de todas as incertezas que a envolve. Dito isto, sigamos e cuidemo-nos.

2. A EXPERIMENTAÇÃO SENSÍVEL E O PENSAMENTO NÔMADE

O objetivo desse capítulo é construir as malhas sobre as quais nos aportaremos para realizar as análises fílmicas de *Olho por Olho* (1966); *Bla Bla Bla* (1968) e *Bang Bang* (1971) de Andrea Tonacci, buscando mostrar de que modo ele cria mundos por meio da experimentação sensível, crivando o caos e combatendo a opinião que funciona como as ideias correntes e já firmadas. Aqui, iniciamos apresentando o que pode ser compreendido enquanto experimentação sensível, de que modo essa experimentação se faz e como por meio dela é possível promover um pensamento nômade no cinema. Antes, porém, realizamos um breve percurso acerca da conceituação do real composto de atual e virtual, buscando deixar mais clara a relação entre caos/virtual enquanto campo de criação das ideias e sua relação com as coisas, com o tempo e com o pensamento. Ademais, é a partir dessa conceituação dupla do real que se torna possível pensar num campo de forças imanente à experiência empírica que atua sobre ela de modo não previsível, fazendo do real algo não apenas dado, mas que contém componentes para criação do novo. Assim, ficará mais claro o que chamamos de pensamento nômade e porque consideramos que Tonacci é um artista singular que cria agregados sensíveis capazes de tensionar o presente em prol de modos de existência mais libertos.

2.1 O duplo combate do composto de sensação

Para uma melhor compreensão do que são os compostos sensíveis, faz-se necessário perpassar sobre o que Deleuze e Guattari, compreendem como *real*. Para os autores, o *real* se compõe de uma duplicidade dimensional: *atual* e *virtual*. A atual se constitui do estado de coisas presentes no mundo, fruto da interação vital capaz de realizar um corte parcial e uma ordenação seletiva da virtual. Por seu turno, a virtual é uma condição paralela à atual, que a torna possível. Atua numa espécie de campo das ideias¹⁷, mas não numa perspectiva platônica. Primeiro, porque se refere a uma condição imanente e não transcendente; segundo,

¹⁷ O conceito de ideia em Deleuze é pensado como uma proposta de questionamento e superação do regime de pensamento platônico que busca a essência das coisas a partir da pergunta “O que é?”. A proposta deleuziana é instaurar um procedimento para percorrer o plano das ideias como multiplicidade, buscando saber como ela funciona, a partir das perguntas: “quem”, “quando”, “onde” e “quanto”?, sem excluir o devir como objeto do pensar. Ele discorre sobre estes aspectos num texto intitulado *O método de dramatização* (1967), constante na obra *A ilha deserta* (2002), edição preparada por David Lapoujade.

porque se compõe de matérias não formais, mas que se apresentam apenas enquanto intensidades, forças, potências. Decorre disto sua condição caótica enquanto matéria anorgânica, acentrada, impessoal, a-subjetiva e a-significante.

Essa dimensão virtual se configura, então, enquanto aquilo que antecede qualquer individuação, sendo, portanto, anterior ao humano, e se refere ao plano dos acontecimentos que pairam sobre todos os possíveis (DELEUZE&GUATTARI 1991/2010, p. 210), por isso é composto de tudo o que foi, é e do que poderá ser, possuindo uma condição intempestiva. A perspectiva virtual, portanto, é pré-condição para existência da atual que, por sua vez, se estabelece apenas como uma expressão, dentre várias possíveis, da dimensão virtual¹⁸. Dirá Deleuze (1998, p. 121): “Não há objeto puramente atual. Todo atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais”. Com efeito, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual, sendo-lhe coexistente, já “que é a própria consistência do existente” (ZOURABICHVILI, 2016, p. 134). Neste sentido, Deleuze afirma que o atual é o produto ou o objeto da atualização que pertence ao virtual. Essas virtualidades que rondam o atual são longínquas e diversas, podendo compor-se de memórias e, por isso mesmo, conforme aponta Bergson no paradoxo da contemporaneidade, “a imagem virtual coexiste com a percepção atual do objeto” (DELEUZE, 1996, p. 123), de modo que a lembrança não se forma após o objeto percebido, mas é seu duplo ou reflexo. Daí porque na *Imagem-Tempo* (1985), Deleuze traz o conceito de imagem-cristal para definir a coexistência entre atual e virtual num estreito circuito capaz de torná-los indiscerníveis. É com base nessa conceituação que o virtual, ainda que efêmero, conserva, ao passo que o atual se liga ao presente que passa.

Desse modo, o virtual se mostra como o caos em si, que “diz respeito às infinitas possibilidades de cada meio ainda sem determinação num fluxo vertiginoso” e que se faz inseparável de um corte que com ele crie algo (AMANCIO, 2018, p. 130). Por conseguinte, esse fluxo dinâmico e caótico, é povoado por ideias que aparecem e desaparecem sem se desenvolverem por completo, de modo a coincidirem e confundirem com a própria indeterminação. Dirão Deleuze e Guattari:

¹⁸ O conceito de virtual para nós aqui é imprescindível porque tanto trata-se do caos enquanto elemento primordial para criação, quanto será retomado numa associação a Bergson e o campo das imagens-matérias para construção da nossa argumentação nos capítulos seguintes, para saída das imagens-percepção, afeção e ação rumo ao percepto, afecto e sensação. Além disso, buscaremos pensá-lo junto a uma condição de memória que compreende a contração da sensação, doando um caráter atemporal de monumento que conserva na duração. Ademais, percebemos o virtual como o elemento pré-ôntico a partir do qual Deleuze parece estabelecer as condições de criação de sua filosofia do acontecimento. Desta feita, nesta tese, virtual será trabalhado com essas três acepções: caos, memória e acontecimento, de acordo com a demanda imputada pelas imagens tonaccianas. Com isso, estamos a afirmar que conforme veremos, Tonacci tem o caos como elemento criador, tensiona a construção mnemônica que o desconsidera e, por isso mesmo, cria acontecimentos inspirados na experiência de um puro devir.

O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam: não é um movimento de uma a outra mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, já que uma não aparece sem que a outra tenha já desaparecido, e que uma aparece como evanescente quando a outra desaparece como esboço (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, p. 53).

Deleuze irá discorrer sobre esse plano virtual e seu conceito de ideia, associando-o ao processo de devir do pensamento, sua produção nas dinâmicas espaciotemporais e seu espaço topológico (DAMASCENO, 2011), num texto intitulado *O método de dramatização* (1967)¹⁹, constante na obra *A ilha deserta* (2002), edição preparada por David Lapoujade. Nele há um cuidado em explicitar a diferença conceitual da ideia de transcendência platônica, na qual o mundo das formas perfeitas (inteligível) antecede o mundo sensível que é sua reprodução em más e boas cópias. Para Deleuze, as ideias são imanentes ao campo virtual do real, não possuindo forma anterior ao seu processo de atualização num estado de coisas, colocando em xeque, essa concepção platônica e representativa de logos: “sob a representação, há sempre a Ideia e seu fundo distinto-obsuro, um “drama” sob todo *logos*” (DELEUZE, 1967/2014, p. 139, grifos do autor). Isso se dá tendo em vista que as ideias se apresentam como uma multiplicidade que emerge dinamicamente e, quando na virtualidade do plano, possuem uma condição larvar, sendo diferenciadas em si mesmas e por isso distintas e obscuras. Quando do seu processo de atualização, diz-se que elas se tornam diferenciadas: “a Ideia é plenamente *diferenciada* nela mesma, antes de se *diferençar* no atual” (DELEUZE, 1967/2014, p. 139, grifos do autor). Ou ainda:

Para ela, atualizar-se é diferenciar-se. Nela mesma e na sua virtualidade, portanto, a Ideia é totalmente indiferenciada. [...] Mas ela é plenamente e completamente diferenciada, pois dispõe de relações e singularidades que se atualizarão sem semelhança nas qualidades e partes. Então, parece que toda coisa tem como que duas “metades” [...]: uma metade ideal, mergulhando no virtual [...]; uma metade atual, constituída pelas qualidades que encarnam essas relações” (DELEUZE, 1967/2014, p.136, grifos do autor).

¹⁹ Embora não tenhamos a pretensão aqui de usar o método para análise das imagens tonaccianas, apresentamos, resumidamente, as ideias contidas nele visando deixar mais claro a composição do virtual e os processos de atualização das ideias, que não se fazem por representação. Ademais, o texto mencionado permite já pensar a capacidade que uma vida possui de se apresentar de modo múltiplo por toda a existência. Não à toa, em seu último escrito, Deleuze nominou essa multiplicidade dimensional como “imanência: *uma vida...*” (1995), resguardando todo caráter aberto, não transcendente, processual e indefinido daquilo que é imanente a si próprio, que não remete a nenhum objeto externo a si, nem pertence a nenhum sujeito. Este último texto se encontra na obra também organizada por Davi Lapoujade, intitulada, *Dois regimes de loucos* (2016). Aproveitamos o ensejo para indicar aqui, ainda, a leitura ao texto de Veronica Damasceno, *Sobre a ideia de dramatização em Gilles Deleuze*, onde ela busca vincular essa ideia à produção artística, disponível em: <https://revistas.ufpr.br/doiPontos/article/viewFile/21519/19591>.

Então, sob a especificação e a organização “encontramos tão-somente dinamismos espaço-temporais, isto é: agitações de espaço, buracos de tempo, puras sínteses de velocidades, de direções e ritmos” (DELEUZE, 1967/2014, p. 132), de modo que as caracterizações mais gerais dependem desses dinamismos e direções que compõem o campo intensivo do *virtual* e atuam numa espécie de linha abstrata saída de uma profundidade inextensa e informal. Desta feita, dirá Deleuze que distinto é o estado da ideia plenamente diferenciada, claro o estado da ideia atualizada e obscuro esse estado de indiferença que ela conserva em si, como uma espécie de embriaguez dionisíaca sob a ordenação apolínea.

Esses dinamismos engendram sujeitos larvares ou embrionários, esboços ainda não qualificados, mais pacientes do que agentes, de modo que o pensamento enquanto essa operação de criação de ideias, que se faz nessa vinculação com o *virtual* desprovido de forma sensível e função, se torna inconciliável “com um sujeito formado, qualificado e composto como o do *cogito* da representação” (DELEUZE, 1967/2014, p. 132). Isto porque as ideias não se fixam na cabeça, mas fora dela. Essa condição de *fora*²⁰ remete a esse campo virtual e relacional das forças que não se confunde com a história das formas. Portanto, o pensar aqui engendrado não é um pensamento inato, estático, previamente dado por uma transcendência e alcançável por meio de um querer voluntário e do seguimento de um método que se desvencilhe do erro, do corpo e das paixões. O pensamento é antes, essa força/ideia que escapa, uma possibilidade, um processo em contínua transformação, fruto de um teatro, um método de dramatização²¹ que envolve toda cosmologia, todos os seres, sonhos, coisas, conhecimento, composto de “determinações puras, agitando o espaço e o tempo, agindo diretamente sobre a alma, tendo larvas por atores – e para o qual Artaud havia escolhido a palavra “crueldade”” (DELEUZE, 1967/2014, p.134, grifos do autor). Nesse domínio, reforça-se, nada funciona em função das formas, mas das intensidades, numa espécie de liberação de forças que se mostram escorregadias e desabrocham naquilo que Deleuze compreende que opera não por homogeneidade, mas pela coexistência de todas as variações

²⁰ Já aproveitamos o ensejo para afirmar que quando nos referirmos nesta tese a esse conceito de *fora*, estaremos nos vinculando a esta ideia de virtualidade que é caótica e, conforme veremos também comporta a duração. Portanto, virtual/caos/fora terão para nós conotações idênticas.

²¹ Esclarecemos que essa condição dramática configura enquanto método em que o drama se aproxima do trágico, daí porque conserva sua porção dionisíaca, afirmando a intensidade, a diferença e, portanto, a vida em toda sua complexidade e heterogeneidade, seu elemento caótico e não ordenado. Nada tem a ver com aquilo que ao se expressar se faz com vistas a alcançar um clímax e solucionar os problemas apresentados, trazendo ao pensador conforto ou catarse. Sobre este aspecto ver o artigo intitulado “Do trágico à dramatização em Nietzsche e Deleuze” de Veronica Damasceno, disponível em: http://oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/import/pdf_articles/OQNFP_30_8_veronica_damasceno.pdf. Acessado em: 14/11/2020.

de relações diferenciais e se exprimem nas imagens do rumor, do oceano, do desfalecimento, da embriaguez (DELEUZE, 1967/2014, p. 138). É desse modo que Deleuze coloca que o problema do pensamento é o da invenção de ideias, isto é, a criação enquanto encontro e aliança do corpo com as virtualidades, capazes de violentar e retirar o pensar do seu torpor voluntarista favorecendo as condições espaciotemporais para seu encarne. Daí porque, para Deleuze, pensar ou ter uma ideia é algo raro. E sobre esse pensar, a ideia e sua virtualidade não se faz possível estabelecer categorizações de certo ou errado, verdadeiro ou falso, justo ou injusto, aqui ou em toda parte, pois que não há caminho predefinido a percorrer. É desse modo, resumidamente, que o pensamento estando atrelado ao virtual é algo que escapa, uma possibilidade e, portanto, não traz conforto algum ao pensador, mas, antes, coloca-o em movimento inventivo. Sobre este aspecto dizem-nos Deleuze e Guattari:

Nada é mais doloroso, mais angustiante do que um pensamento que escapa a si mesmo, ideias que fogem, que desaparecem apenas esboçadas, já corroídas pelo esquecimento ou precipitadas em outras, que também não dominamos. São variabilidades infinitas cuja desaparecimento e aparição não coincidem. São velocidades infinitas [...]. É o instante que não sabemos se é longo demais ou curto demais para o tempo (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, p. 237).

De igual modo, é um pensamento que ganha um *status* de impessoalidade e processualidade, já que resulta de um encontro que impõe uma necessidade, sendo imanente à experiência vivida. Significa dizer que, as criações do pensamento se mostram enquanto conexões de forças, que buscam responder a determinadas condições contextuais imanentes, e não apenas como ferramentas a serviço da reconhecimento adequada a uma realidade imutável e transcendente. Desta feita, pensar percorrendo a ideia enquanto multiplicidade e virtualidade é pensar a diferença em si mesma, observando como ela opera, quais os campos de individuação que a envolve, quais os dinamismos espaço-temporais que a determinam a encarnar-se, onde e com que grau de intensidade e sob qual caso ela se apresenta, em que medida ela se mostra ativa e opera para intensificação da vida, configurando com esse procedimento um método de dramatização do pensar específico para cada forma de expressão, que usará do seu material adequado, capaz de tornar pensável, visível, dizível e sensível essa virtualidade, com suas intensidades e multiplicidades. Só assim é possível atribuir sentido e valor às problematizações que sobrevêm ao pensamento e às criações decorrentes desse encontro diferencial, sem submetê-lo à adequação identitária, à reconhecimento, mas valorando o novo que emerge da sua atividade.

Assim, na interação vital, os diversos campos do conhecimento realizam crivagens nesse caos/virtual de modo a constituírem seu pensamento: a filosofia cria conceitos atualizando o *virtual*; a ciência cria funções, tendo o *atual* como campo de referência; e a arte cria *perceptos* e *afectos* (blocos de sensações), *encarnando o virtual no atual*, criando entre eles uma zona de indiscernibilidade e não realizando uma representação do real atual. Entre esses campos há atravessamentos, composições conjuntas, mas são distintos e nessa tese nos concentraremos apenas na especificidade da criação artística e cinematográfica. Para esta, o plano instaurado a partir do crivo no caos será nominado por Deleuze e Guattari como plano de composição ou plano dos possíveis. Entretanto, quando trazem esse termo, realizam uma diferenciação entre o possível lógico e o possível estético, sendo este último o reservado para o âmbito artístico. O possível lógico se opõe ao campo das virtualidades pois se refere às possibilidades de realização de algo, dentro do campo das probabilidades atuais e construído à sua semelhança, baseando-se em uma condição retroativa ou retrospectiva a um já vivido ainda que hipoteticamente: “é somente o conceito como princípio de representação da coisa, sob as categorias da identidade do representante e da semelhança do representado” (DELEUZE, 1967/2014, p. 137). De outro modo, o possível estético está imbricado ao virtual que como já vimos não se atualiza por semelhança, mas por diferenciação, sendo, portanto, sempre criador. Destarte, o possível estético se mostrará enquanto o plano capaz de apresentar não o Mesmo, o já conhecido, mas o Outro enquanto aparece no virtual (diferenciado) e se encarna de modo divergente (diferençado) no atual, realizando um movimento do diferenciado (informe) ao diferençado (forma). Logo, se “o mundo exprimido preexiste virtualmente às individualidades expressivas, mas não existe atualmente fora dessas individualidades que o exprimem” (DELEUZE, 1967/2014, p. 138), o plano de composição da arte não é nem virtual, nem atual, é um possível que aparece enquanto unidade e reversibilidade entre tais e que só existe enquanto realizado, sem existência anterior.

Daqui decorre que a partir de uma discussão ontológica, os autores afirmarão que o papel da arte é captar as forças do virtual e tornar consistente sua matéria de criação, inventando mundos possíveis, fazendo existir seres que habitam esses territórios criados. Diz-nos, ainda, Deleuze e Guattari (1991/2010, p. 207) que o artista realiza essa criação em sua obra e “os dá para nós e nos faz transformarmos com eles, ele nos apanha no composto”, mudando nossa potência de agir, num aumento da valência vital. Isso se faz dando a ver essas condições virtuais ainda não vistas, enquanto paisagens não humanas da natureza, chamadas de *puros perceptos* e criando devires não humanos, sempre na condição de passagem – *puros afectos*, construindo, assim, agregados sensíveis ou composto de sensações.

Desse modo, enquanto humanos e em contato com esses seres sensíveis, nos transformamos, pois “não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero” (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, p. 200, grifos dos autores). Aqui, trazendo à baila as contribuições de Zourabichvili (2016, p. 125) acerca da contemplação, convém ressaltar que esta não se confunde de modo algum com um hábito rotineiro, já que este recobriria a pluralidade envolvida na sensação, mas é aquilo que nos torna inseparável de outra coisa cuja apreensão nos constitui. Dito de outro modo, a contemplação permite o envolvimento e conexão com o afecto, ou seja, implica uma conexão de forças, permitindo “uma imbricação de afectos variáveis, que são os acontecimentos da Natureza”, fazendo do corpo não uma substância, mas algo que “só existe enquanto afeta e é afetado, enquanto é sentido e sente” (ZOURABICHVILI, 2016, p. 126).

Assim, a partir do corte no caos/virtual, a arte cria um composto de possibilidades de sensações ou uma *variedade* de novas condições de perceber, sentir e agir, proporcionando o impacto com o ser do sensível que não pode ser representado porque precede qualquer diferenciação natural. E da relação dessa força criadora com o público e com as demais obras, ocorre a amplificação dessa variabilidade, com seus enlaçamentos e suas ressonâncias, encadeamentos, derivações ou transformações e fissuras. Essas intercessões, podem, ainda, ser realizadas junto a outras áreas e, nesse caso, as *variedades* dos seres de sensação compõem com as *variações* dos seres de conceitos da filosofia ou com as *variáveis* dos seres de função da ciência.

Para os autores, ao alcançar essa expressão virtual não representativa, a obra de arte conquista seu caráter de monumento capaz de perdurar independente do seu autor e daquele que a usufrui, haja vista criar essas potências (*seres*) que se conservam em si: perceptos e afectos. Desta feita, o composto de sensação não se confunde com percepções, sentimentos ou estados daqueles que os experimentam ou são por eles atravessados, pois estes são atualizações. Do mesmo modo, a condição extemporânea de monumento aqui trazida não se confunde com memória, enquanto lembranças arquivísticas, de percepções passadas ou reminiscências, mas se refere ao que encarna o acontecimento transmitindo ao futuro as sensações persistentes, ainda que elas sejam talhadas num material de pequena durabilidade. Logo, embora de fato a conservação se dê pelo material, isso não acontece de direito, pois “mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, *na eternidade que coexiste com esta curta duração*” (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, p. 197, grifos do autor), vencendo até mesmo a morte.

Desse modo, a arte se revela não como algo pertencente a uma subjetividade do artista ou fruto da sua intencionalidade, tampouco como representação de suas vivências, mas como expressão do próprio ser do sensível que convoca o artista a pensar e criar. E dura porque, enquanto agregado sensível, propaga sensações, apresentando forças que se conservam em si e que não pertencem a ninguém, nem remetem a nada externo a si.

Por isso, para realizar um composto de sensação, se faz necessário que o material entre inteiramente no percepto e no afecto, bem como que estes realizem-se nele, envolvendo-o, tornando toda matéria expressiva, de modo a compor um entrelaçamento e uma reversibilidade entre o plano de composição técnica e o agregado sensível, entre o que vê e o visto, entre o que sente e o sentido. Os autores afirmarão que nesse encarne das sensações, elas ganham um corpo, tornando-se uma espécie de “carne do mundo e carne do corpo”, que por sua vez recebem extensões “o corpo desabrocha numa casa” que, por fim, se abre sobre o cosmos, passando do *finito ao infinito*. Por outro lado, há plena complementaridade entre o enlace das forças como percepto e os devires como afectos na constituição da obra de arte. O percepto, portanto, convoca as forças, faz vê-las, traçadas em figuras, paisagens, turbilhões, movimentos e tempo, torna “sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir” (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, p. 210-215). Ao passo que o afecto se mostra nessa passagem que entrelaça as sensações num ponto de indiscernibilidade entre coisas, animais e pessoas, não se reduzindo à passagem de um estado vivido a outro. Significa dizer que o percepto e o afecto se mostram como forças de intrusão do *fora* que através do encontro fazem mudar de sentido os elementos corriqueiros do dia-a-dia, nos obrigando a sentir, habitar e avaliar o mundo de modo diferente. Isso porque, “nos fazem devir” e enquanto tal, devir não é atingir uma forma preexistente, não é operar por filiação, tampouco alcançar uma transformação por imitação ou mimese, mas encontrar a zona de vizinhança na qual há um enlaçamento entre duas sensações, de modo que “já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população” (DELEUZE, 1993/2011, p. 11). De tal modo, ao nos fazer entrar em devir, o composto sensível da obra de arte nos força a estabelecer relações com perspectivas de mundo que nos são estranhas, nos desconcertam e sobre as quais só podemos nos relacionar por meio dos traços intensivos que nos atravessam. Sobre este aspecto, ressalta Zourabichvili:

Entramos então em relação com algo que não podemos identificar ou reconhecer: aí onde o humano tende para uma zona que não é, ela mesma, humana – pura intensidade nos gestos, inflexões na voz, tal detalhe do corpo, ou fragilidade, ou desequilíbrio inapreensível... [...]: são apenas relações de velocidade variáveis, aspectos e disposições dinâmicas [...] o que capturamos nele não revela caracteres identitários estáveis (ZOURABICHVILI, (1997, s/p).

Desta feita, caso a obra de arte venha a operar por algum jogo de semelhança, esta só se manifesta enquanto produzida pelo material, isto é, como efeito do encarne das forças informes, mas nunca como causa ou modelo primeiro a partir do qual a obra teria partido. É muito mais uma parecença fundada do que uma parecença fundadora²².

Isso pode se realizar por meio das diversas técnicas, suportes materiais e figuras estéticas, inclusive criando o estilo, onde o autor se apaga em prol dos agenciamentos²³ que entram no composto, tornando-se ele próprio uma “coisa-artista”, conjuntamente ao material, ao modo de fazer e ao espectador, pois “a arte é a linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras. A arte não tem opinião” (DELEUZE&GUATTARI 1991/2010, p. 208). Assim, o artista se faz como um experimentador de um devir-sensível que emerge ao mesmo tempo em que a obra é construída²⁴, numa espécie de “agenciamento sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos [...]. O agenciamento é o cofuncionamento, é a simpatia, a simbiose” (DELEUZE&PARNET, 1998, p. 43)²⁵. Noutros termos, o composto sensível dá a ver no seu encarne uma topologia, uma

²² Deleuze explicita essa relação de semelhança que pode se apresentar na criação artística na obra *Francis Bacon: a lógica da sensação* (1981), no capítulo intitulado “Analogia”, explicando em que medida o procedimento analógico estético simula uma semelhança com o vivido, mas sem imitá-lo. Na parecença fundadora há uma semelhança produtora fruto da relação original e cópia, formando a analogia figurativa. Na parecença fundada há um surgir brusco, sem semelhança prévia e resultante de meios heterogêneos, formando a analogia estética, produzida pela sensação. Por outro lado, lembrando o que já apresentamos acerca dos processos de diferenciação e diferenciação entre virtual/atuado, sendo o composto sensível encarne das forças, se fará por uma semelhança a partir de uma diferença que se faz primeira. Pensando assim, produzir uma semelhança a partir de uma diferença é criar simulacros, que é o mesmo que criar devires, acontecimentos nos quais se torna indiscernível o termo inicial e o final.

²³ É preciso frisar que o agenciamento se configura como uma operação complexa que conecta e articula heterogêneos no processo de criação, podendo se constituir por materiais diversos, tais como: discursos, corpos, modos de expressão e de viver, coisas, memórias, comportando multiplicidades, promovendo constância e estabilidade ou disparando linhas de fuga, energias livres. Resumindo, é um modo de funcionamento que produz acontecimentos.

²⁴ Importa aqui ressaltar que a relação obra de arte e artista é de implicação e entrelaçamento, visto que o encarne do composto só pode se dar pelo material e pelas condições e formas de manipulação desse material. Entretanto, a obra de arte é um ser de sensação que existe em si mesmo enquanto encarne de forças que não remetem a nada externo a si, nem pertencem a um sujeito, não se confundindo com o material no qual é plasmado, nem com o artista que a produz, nem com quem é o seu experimentador.

²⁵ Essa noção de agenciamento fará com que a obra de arte alcance uma espécie de enunciação impessoal, pois que atrelada a esse componente virtual e coletivo. Nesse caso, diremos que há um agenciamento coletivo de enunciação, sempre que houver essa articulação conjunta e não apenas pessoal constante na criação artística.

potência, um coletivo, apenas possível por sua vinculação com o caos em agenciamento com os demais elementos, sejam eles os homens, os lugares, o tempo, as coisas, os animais, as paisagens e atmosferas, transpondo limiares.

Portanto, a arte mergulha no caos, conquanto precisa dele para criar, luta com ele para transformá-lo num caosmo e torná-lo sensível. Todavia, para isso, conforme pontuamos no início do capítulo, empreende um combate também contra a opinião que, por sua vez, é o “‘guarda-sol’ que nos protege do caos” (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, p. 238), é o encadeamento de ideias em regras constantes, capazes de fornecer-nos abrigo por meio da construção das operações de similitude, contiguidade e causalidade, sedentarizando o pensamento e impedindo a atividade imaginativa, uma vez que afasta a condição criadora, prendendo-nos apenas ao aspecto atual da vida. Diz os autores que:

Sem dúvida, este caos está escondido pelo reforço das facilidades geradoras de opinião, sob a ação dos hábitos ou dos modelos de reconhecimento; mas ele se tornará tanto mais sensível, se considerarmos, ao contrário, processos criadores e as bifurcações que implicam (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, p. 254).

É preciso aqui frisar que a opinião se refere à esfera do vivido, sendo toda instância subjetiva fruto das ações já vivenciadas e que permeiam e nos auxiliam do ponto de vista de nossas ações cotidianas que dependem de um reconhecimento enquanto leque de informações para agir no mundo, afinal, “não haveria nem um pouco de ordem nas ideias, se não houvesse também nas coisas ou estado de coisas, como um anticaos objetivo” (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, p. 237). Deleuze irá nominá-la de *doxa*²⁶ e mostrar que ela está a serviço do reconhecimento, da comunicação, da previsão, seguindo normas de

Deleuze e Guattari trabalham esse termo numa dimensão política de resistência na obra *Kafka: por uma literatura menor* (1975), permitindo pensá-lo de modo inseparável de um procedimento de minoração da língua e da cultura na criação literária. Deleuze retomará essa conceituação nos livros sobre cinema (1983/1985), articulado ao uso da câmera na conquista da visão indireta livre, capaz de romper com a narrativa demasiado objetiva ou subjetiva, tornando imbricada a relação entre esses polos, constituindo figuras estéticas como personagens fílmicos e fazendo daí surgir algo novo, conforme veremos no próximo capítulo. Portanto, reforçamos, o agenciamento se mostra como uma combinação de elementos heterogêneos que promovem algo novo, sem remeter a elementos originais, mas de modo a expandir as conexões possíveis a partir deles.

²⁶ Opinião ou *doxa* é uma definição filosófica formada, segundo Deleuze, pelo bom senso e pelo senso comum, que são normas de partilha e identidade. Esses dois elementos constituem a forma de uma imagem dogmática do pensamento baseada no modelo da reconhecimento e do reconhecimento, no qual a verdade de um objeto pode ser alcançada por exercício de adequação e verossimilhança, se desvencilhando dos sentidos, que levariam ao equívoco desse caminho. De modo contrário, para Deleuze, não há caminho originário a ser seguido pelo pensamento, pois ele só se dá a partir de um choque fortuito com um signo insólito que lhe coloque em movimento. A esse respeito consultar o livro do Gilles Deleuze (1988) *Diferença e Repetição*, ao longo do capítulo três “A imagem do pensamento”.

partilha e de identidade, ou seja, o bom-senso e o senso-comum, promovendo o acordo entre coisas e pensamento relacionando o percebido no presente e o já visto no passado:

[...] para que haja acordo entre coisas e pensamento, é preciso que a sensação se reproduza, como a garantia ou o testemunho de seu acordo [...], com nossos órgãos do corpo, que não percebem o presente, sem lhe impor uma conformidade com o passado. É tudo isso que pedimos para *formar uma opinião* (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, p. 238, grifos dos autores).

É um modo de pensar, constituído por ideias correntes e organizadas, a partir do qual construímos sentido, transmitimos saberes e experiências, prevemos e provisionamos o futuro. Está ligada a uma percepção prática, funcional e útil da existência, também conhecida como orgânica, porque inspirada no organismo, aqui entendido como sistematização. Por sua vez, essa inspiração implica num centro a partir do qual os demais termos se organizam, de modo a aliar no mesmo eixo o perceber, o sentir, o lembrar, o nomear e o agir, sustentando aquilo que Deleuze numa intercessão com Bergson designará de aparelho sensório-motor do pensamento cognitivo e representacional. Essa centralidade será a do eu pensante e só pode se estabelecer numa condição estática e limitada, já que esse centro recorta de modo interessado, conforme vimos acima e que será retomada de modo mais pormenorizado no próximo capítulo. O reconhecimento, então, é importante para conservação da vida e também nos constitui. O problema está em submeter todo pensamento a esse modelo e mais, impedir a atividade criadora por meio da vinculação deste às regras e aos poderes das instituições que defendem uma imobilidade dessas ideias correntes, constituindo o território dos *clichês*.

Combater a opinião, portanto, é rasgar o “guarda-sol” por baixo do qual se inscrevem essas convenções que imobilizam o pensar e combater a redução da vida a esta esfera orgânica e sensório-motora, abrindo-a à esfera anorgânica e impessoal dos perceptos e afectos, permitindo, inclusive, a avaliação dessa vitalidade. Isso não se faz de modo fácil, uma vez que, dirão os filósofos, muitos imitadores tentarão remendar o “guarda-sol” estilhaçado com uma peça fruto da sua vaga visão, bem como uma leva de glosadores preencherão suas fendas com comunicação (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, p. 240). Contrário a eles, o exercício do artista se faz por meio de uma limpeza dos *clichês* preexistentes e preestabelecidos pelas normatizações da sua área de expressão. Para tanto, o artista a partir do corte no caos enquanto encontro com o ser do sensível, agenciará suas forças desalinhando esse eixo sensório-motor, problematizando o existir e forçando o pensar enquanto criação do novo: “o lançar-se do artista no caos é para tomar dele armas contra a opinião e criar uma sensação que desobstrua seus clichês. O novo na arte não é o caos, o não concebido

previamente, mas uma composição dele” (AMANCIO, 2018, p. 133). Portanto, o artista mergulha no caos, capta forças que nele se agitam e traz dele variedades estéticas, “que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânica, capaz de restituir o infinito” (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, p. 239). Nesse movimento, a primazia é dada a um *pathos* capaz de violentar o pensamento e deflagrar o acordo discordante entre as percepções, as afecções e as ações, num processo em que deixam de ser associáveis a imaginação, a memória e a linguagem, forçando cada uma delas ao seu limite, fazendo brotar o pensamento do próprio ato de pensar²⁷. Noutros termos, diz Maciel Jr que esse pensar não se faz no âmbito da racionalidade, mas volta-se à sensibilidade que ao ser violentada por essa intensidade, sente o que só pode ser sentido, transmitindo essa força às demais faculdades e “forçando a imaginação a imaginar além dos seus limites, a memória a rememorar involuntariamente o que só pode ser lembrado e o pensamento a pensar fora do modelo do reconhecimento” (MACIEL Jr. 2019, s/p). Afinal, o que seria um pensar nômade se não se comparasse sem cessar com o caos e o que seria um pensamento orgânico e opinativo senão aquilo que num dado momento realiza processos de integração envolto a centros hierárquicos ou formas atuais que atingem condições de estabilidade? (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, p. 245). Conforme pontuamos acima, pensar enquanto criar, se faz no campo das ideias vitais virtuais, comportando sua multiplicidade e seu devir, portanto, é um pensar nômade, enquanto a representação orgânica se estabelece no âmbito das ideias correntes e atuais, que buscam a sedentarização.

E essas ideias vitais não se encontram no cérebro, ou seja, a arte não é um objeto mental de um cérebro objetivado, mas um modo do pensamento que, como uma jangada, mergulha no e enfrenta o caos. Se as ideias vitais tivessem um lugar,

[...] seria no mais profundo das fendas sinápticas, nos hiatos, nos intervalos e nos entre-tempos de um cérebro inobjetivável, onde penetrar, para procurá-las, seria criar. Seria como no ajuste de uma tela de televisão, cujas intensidades fariam surgir o que escapa do poder de definição objetivo (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, pp. 246-247).

Nesse duplo combate, portanto, com o caos para criar e contra a opinião, o primeiro desalinho promovido pelo artista se faz nesse eixo orgânico porque é ele o do eu pensante em

²⁷ Para uma melhor compreensão do ato de pensar na gênese do próprio pensamento, ver cap. 3 “A imagem do pensamento” de *Diferença e Repetição*; da relação pensamento e caos, ver capítulo intitulado “Do caos ao cérebro” em *O que é a filosofia?*

torno do qual o modelo de uma substância se faz, visando sua abertura ao devir, ao campo das multiplicidades e singularidades já explicitado. Entretanto, isso não se opera de modo isolado, se fazendo necessário conjuntamente desembaraçar-se dos poderes e das instituições que são sustentadas e sustentam esse modelo, ou seja, problematizando a produção do *socius* (com as funcionalidades aplicadas aos rostos), fazendo-o aí explodir e dispersar-se, criando desvios em prol da construção de ideias vitais ou dos problemas que transbordam os domínios que atravessa.

Portanto, podemos pensar que num só movimento, o artista plasma o ser do sensível e se coloca num afrontamento contra a opinião enquanto sistema de pensamento, mas também enquanto modo de existir e habitar um território, configurando, nessa análise, uma confluência e uma conexão entre experimentação estética, social e temporal, que por vezes, dirão Deleuze e Guattari (1980/2012a, p. 12), “atrai sobre si censura e repressão”, já que se faz em guerrilha contra essa sedentarização e instaura o aparecimento de outra realidade não racional, nem representativa, mas acidental, anorgânica, a-significante, a-subjetiva, o que constitui também uma postura política.

Destarte, “a sensação composta, feita de perceptos e de afectos, desterritorializa o sistema da opinião que reunia as percepções e afecções dominantes num meio natural, histórico e social” (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, p. 232). Por isso, para fugir da opinião, os autores dirão, ainda, que no processo criador é preciso, por vezes, usar de inverossimilhança, imperfeição, anomalias, fabulação, saturação ou esvaziamentos, pois só ultrapassando o representado é que se alcança a intempestividade própria do sensível. Nesse contexto, a fabulação²⁸ será de fundamental importância porque é sobretudo ela que permitirá exceder os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido para compor, por meio dos perceptos e afectos da vida, seu próprio objeto, seja ele o intolerável, o absurdo, o transitivo, o esgotado ou o belo, buscando liberar a vida daquilo que a aprisiona e fazendo-a entrar num combate contra aquilo que a ameaça.

Buscando tornar menos abstrata essa explanação, tomamos a liberdade de exceder ao texto e explicitar sua condição em algumas circunstâncias da produção artística. Nas imagens

²⁸ O conceito de fabulação é resultante de uma intercessão com o bergsonismo, cujo conceito de função fabuladora é desenvolvido na obra *Dois fontes da moral e da religião*, cabendo àquilo que norteia e define o que é normal e patológico na ligação do homem à vida pela crença. Aqui ele ganha um aspecto político e não religioso, de força criadora capaz de romper com a perspectiva patológica. É trazido por Deleuze, ainda, nas obras *Crítica e Clínica*, associada ao delírio como criação e na *Imagem-tempo*, de modo mais específico ao cinema, no qual a função fabuladora se dá quando se projeta possibilidades de fabulação no filme, capazes de criar paisagens, rostos, mundos, dando a ver o invisível e nos retirando da vida para nos colocar nela de outro modo. É ela que possibilitará criar o povo que falta numa sociedade adoecida, relacionando a arte à resistência e à transvaloração (criação de novos valores).

da obra de arte *O Grito* - Edvard Munch (1893) é possível ver a expressão de um percepto envolvido por um afecto não humano que se faz por meio da operação de desrostificação²⁹ da figura, que se dá por uma fuga da moldura, pelo desenquadramento, pontuando a dissolução da identidade, de modo que a imagem não apresenta um tipo social, mas uma intensidade, uma vibração liberada do organismo, apresentando em sua abertura bucal as forças guturais que tanto sopram/gritam como engolem/sufocam com os ventos que turbilhonam; mais próximo de nós, em *Abaporu* – Tarsila do Amaral (1928) apresenta um percepto como estado de mundo não figurativo, já que a obra nada narra, nem imita, apresentando o sensível do homem como devir-sertão³⁰, isto é, como aquele que entra na paisagem como composto de sensação, em que o seu corpo agigantado e térreo se torna terreno de todas as forças, mostrando não só um estar no mundo, mas tornar-se com o mundo; na experiência poética de Fernando Pessoa com a conquista da impessoalidade por meio da construção das suas figuras estéticas como seres de sensação, capazes de alcançar um devir-sensível, Pessoa “devém-outro sem deixar de ser o que é” (DELEUZE&GUATTARI 1991/2010, p. 209). Outrossim, perceberemos que em *Olho por Olho*, Tonacci fará uso das técnicas e recursos próprios para produção de um pensamento do cinema e, experimentando com sua câmera, dará a ver um puro percepto que, como um olho que confunde o ver com o existir, apresenta na cidade o jogo entre as forças do movimento e do esgotamento como sua condição enunciável de *ser que está no e com* o mundo. Já em *Bla Bla Bla* (1968), veremos um puro afecto que se revela numa tensão com o primeiro plano da imagem constituída como um rosto social e político, gerando um esforço de desconstrução e desrostificação que força a imagem a entrar em devir e, em *Bang Bang* (1971) um plano de composição de devires-menores (devir-animal; devir-travesti; devir-cigana), construído por fluxos enquanto linhas de fuga do esquema representativo da cinematografia clássica que participa dos códigos e regimes de visibilidade e dizibilidade majoritários³¹, parodiando e fazendo rir das significações hierárquicas. Alcança

²⁹ Desfazimento do rosto em caminho ao a-subjetivo. Como já vimos, o conceito de construção do rosto (rostificação) é desenvolvido na obra *Mil Platôs 3* e será trabalhado nessa tese quando da análise do filme *Bla Bla Bla* de Andrea Tonacci, devido ao seu vínculo com o uso do *close* e primeiro plano, presente nesse filme e trazido por Deleuze na obra *A imagem-movimento*.

³⁰ Ressaltamos que o devir não é uma transformação ou uma metamorfose, mas aquilo que se faz enquanto passagem. Neste exemplo, não é nem sertão, nem homem, ou seja, atinge uma zona de indeterminação que precede a diferenciação. O conceito de devir pode ser compreendido como aquilo que opera por blocos que permitem o atravessamento dos corpos e proporcionam a construção de uma zona de vizinhança que, como já dissemos, não se confunde com semelhança por identificação, mas, antes, se apresenta como uma aliança que afirma a diferença do outro. O uso do hífen já demonstra essa relação de passagem que não há termo original nem final, mas uma indiscernibilidade, consoante explicitado em *Mil Platôs*, vol. 4.

³¹ Frisamos que o maior em Deleuze não está associado a uma perspectiva apenas quantitativa, mas àquilo considerado padrão e dominante (homem/hetero/branco/racional/consumista) e toda a rede de sustentação desse padrão. O menor, é aquilo que atua como contrassenso, desfazendo as significações dominantes. Voltado ao

aqui o desafio dos devires, que então, é “escapar de uma maioria que nos é imposta individual e coletivamente, como um ideal, uma natureza, um progresso ou um destino” (PELBART, 2016, p. 226).

Logo, cada campo artístico realizará sua criação utilizando-se do seu suporte material adequado (pincéis, tintas, personagens, figuras, cor, som, movimento, tempo, palavras), pois, consoante aponta Deleuze (1987/2016, p.342) e já demonstramos, as ideias são potenciais próprios aos modos de expressão, uma vez que nas diversas artes o encarne das forças informes se dará de um modo e em um meio específico. O cinema, então, constrói blocos de movimento-duração, blocos audiovisuais que dão consistência a campos perceptivos e afetivos, como também a corpos e modos de vida já existentes e por vir, salientando que seu pensamento não se esgota nas técnicas, mas a partir delas cria realidade, fabula mundos, inventa povos, explora novas terras, tensionando o presente.

2.2 O pensador e o pensamento nômade

E como se define um pensador nômade? Claro está até aqui que o pensador nômade se faz como aquele que busca construir sua obra de arte num agenciamento conjunto capaz de confluir atual e virtual, tornando-os indiscerníveis e valorando a diferença. Nesse ínterim, se liga a um nomadismo do pensamento porque busca se contrapor às estruturas já forjadas dos valores sedentários em prol da criação. Com isso, realiza uma experiência de vida, explicitando uma ontologia tanto da arte, quanto do social, como também do próprio tempo ou duração não configurados numa exterioridade objetiva, nem numa interioridade subjetiva, mas como uma experiência que se faz com o “Fora absoluto que não conhece mais os Eu, porque o interior e o exterior fazem igualmente parte do plano no qual eles se fundem” (DELEUZE&GUATTARI, 1980/2012a, p. 21). Para tanto, se coloca em movimento inventivo, investido no devir e tensionando o presente, numa agonística capaz de confluir num mesmo turbilhão o estético, o social e o temporal. Schopek (2012, p. 169) salienta que o pensador nômade “é qualquer homem que não partilhe os ideais do Estado e da Moral

cinema, o menor se configura, ainda, enquanto aquilo que rompe com critérios normativos e morais da imagem cinematográfica do cinema clássico, consideradas como moldes (o padrão/maior), trazendo configurações estéticas inovadoras, amorais e disruptivas. Deleuze compreende, nesse âmbito, como modulações (o menor) as diversas maneiras de operar as variações nesse molde, que podem ocorrer por imbricações temporais, descentramentos, encadeamentos descontínuos, ambiguidade narrativa, disjunções entre signos, apresentação inusitada dos próprios personagens, numa perspectiva de imagem errante, em incessante devir.

vigentes”, mas opere por outros valores que garantam a sobrevivência daqueles “desenquadrados”, sendo, por isso, imprescindível e possível que ele exista em relação agônica com o Estado.

Correlacionando com o que já foi dito anteriormente e a partir de um texto escrito por Deleuze de forma elogiosa a Nietzsche (1979), é possível dizer que para ser nômade é preciso facultar pensar o que ainda não foi pensado, oferecendo condições de afetação que mobilizem ao longo dos anos por sua fluidez e inventividade. Para isso, frisamos, é preciso fugir dos códigos já estabelecidos (sejam eles sociais, legais, institucionais ou contratuais) e fazer funcionar suas criações por outras bases, atuando numa espécie de “aurora de uma contracultura” (DELEUZE, 1979/2014, p. 320), que desorganiza, embaralha, parodia o já estabelecido, fazendo do próprio estilo uma política. Significa dizer que ao pensador nômade não resta apenas a crítica às condições do presente, seja ela realizada por interpretações ou por traduções, mas a realização de um esforço em criar linguagens aforismáticas³² capazes de lançar e relançar o jogo de forças que habita as relações de poder, escapando delas, criando contrassensos e promovendo partilhas sensíveis, empáticas e relacionais capazes de remar conjuntamente, embora sem critérios de identidade, mas afirmando as singularidades: “Remar juntos é partilhar, partilhar alguma coisa, fora de qualquer lei, de qualquer contrato, de toda instituição. Uma deriva, um movimento de deriva, ou de ‘desterritorialização’” (DELEUZE, 1979/2014, p. 322, grifos do autor). Dessa forma promove outras formas de experimentar a relação com o mundo e com as coisas, afirmando o devir.

E como isso se faz no cinema? Logo, depreendemos que um pensador nômade no cinema é aquele que realiza um esforço de criação como algo que foge ou faz fugir os mecanismos de poder e controle, optando pelo que vai além da opinião, dos *clichês* e da conservação, buscando doar um caráter revolucionário à sua arte, possibilitando maquinar e construir junto a sua imagem novos sentidos, por meio da promoção do encontro capaz de fazer explodir as forças intensivas, ativas e revolucionárias uma vez presentes nelas, o que pretendemos demonstrar nas imagens tonaccianas ao longo desta tese. Afinal, Tonacci como

³² A linguagem aforismática será aquela capaz de causar estranhamento, estabelecendo a sensação de ignorância que coloca em xeque a ideia de sentido e significado primeiros. O aforisma deixa claro que o sentido não é um objeto mental, mas um acontecimento que está no mundo ainda que incorpóreo e numa espécie de quase-existente e se faz na relação e no encontro com outros corpos, como efeito desse encontro. Noutros termos, a lógica do sentido pressupõe a ideia de que um corpo não possui sentido em si, mas “adquire vários no instante mesmo em que se relaciona com os outros” (SCHOPKE, 2012, p.182). Assim, os significados que conhecemos são artificiais e dinâmicos, já que os sentidos são múltiplos. Querer fixar um sentido único às coisas é uma produção sedentária. Pluralizar os sentidos é uma construção nomádica. A arte aforismática é aquela que permite ao espectador, uma vez em contato com a obra, inferir sentidos diversos sobre ela, sem aprisionamentos, conforme veremos na expressão tonacciana ao longo desta tese.

um pensador nômade e da contracultura, escorrega sobre as codificações institucionais, legais, contratuais, realizando seus primeiros filmes de modo autoral, usando de baixo orçamento, chegando a dizer, em entrevista realizada em 2005, junto à Revista Contracampo³³:

[...] não faço um filme para passar no cinema e dar dinheiro. No fundo, me interessa que esse filme interfira em alguma coisa, provoque alguma coisa, senão uma reflexão, um momento de dúvida, um momento de questionamento seja ele qual for. O que quer dizer isso? Basta esse espacinho na cabeça de alguém, que não seja uma certeza que algo, então, torna a viver. Quando você tem a certeza, pára, a coisa morre. A palavra não é morre, é pára, estaciona (TONACCI, 2005, s/p).

Vemos, portanto, com essa fala, que provocar o pensamento, colocando-o em movimento contínuo de invenção é um dos critérios eleitos para sua criação. E isso é alcançável por uma série de procedimentos que faz com que a sua imagem saia do mecanismo da representação e da reconhecimento. Ademais, vê-se que Tonacci cria sem submeter-se às exigências ou colocar-se a serviço do Estado e da moral sedentária, afirmando a força plástica da sua imagem, pois como nômade sabe que:

[...] produzir imagens é muito mais inferir sentidos na realidade do que formatar produtos idealmente pré-vendáveis. [...]. Acredito que hoje já sabemos, consciente e fisicamente, que devemos entender o mundo mais como partes de um processo pensante em acelerada transformação, do que na defesa da rigidez de normas e valores fixos e partidários (TONACCI³⁴, s/d).

Aqui se estabelece, uma total discrepância entre um pensador nômade e o que se tem explicitado no paradigma da representação na arte. Neste último, consoante diz Charles Batteux, no texto *Onde se estabelece a natureza das artes pela do gênio que as produz* (2009), as belas-artes nasceram dos bons sentimentos e tem por finalidade produzir tranquilidade e agradar, sendo papel do artista aperfeiçoar essas expressões, de modo a alcançar o deleite sem ferir o juízo do gosto. Resumidamente, então, a arte para Batteux tem

³³ Entrevista realizada em 2005 por Daniel Caetano, Francis Vogner, Francisco Guarnieri e Guilherme Martins. Transcrição de Bianca Novaes e Cléber Eduardo. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/79/artentrevistatonacci.htm>. Acessado em 01/06/2019

³⁴ Essa fala é dita em entrevista concedida a Eugênio Puppo e Vera Haddad, presente no Portal Brasileiro de Cinema, intitulada *Marginal, ontem, hoje e amanhã*. Aqui é importante frisar que os cineastas marginais não pretendiam não possuir um mercado exibidor para suas imagens, mas foram excluídos deste circuito pelo próprio mercado e pela censura do regime militar, conforme aponta Jean-Claude Bernardet, restando-lhes a criação das linhas de fuga frente à impossibilidade. Disponível em: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ontem%20hoje%20amanha/04_01_05.php. Acessado em 09/02/2018.

por objeto a natureza, por finalidade o alcance imitativo mais verossímil desse objeto e por função proporcionar o deleite seguindo regras do juízo do bom gosto (baseadas no senso comum – normas de identidade e no bom senso – normas de partilha). A arte aqui, ainda que não atenda a um objetivo útil específico, também se configura enquanto aquilo que nos provoca deleite, nos protege do caos e nos ajuda a reconhecer o mundo para agir sobre ele. Por força de um querer genial busca o belo, o encontra, percebe, sente, rememora e faz uso dos recursos para imitá-lo do modo mais semelhante.

Algumas destas características são trazidas por Deleuze, para explicitar uma cinematografia denominada na obra *Imagem-movimento* (1983) de imagem clássica, que reúne as seguintes características: um esquema representativo e sensório-motor que alia a partir de um centro ou personagem a percepção à ação, utilizando de *raccords* racionais e encadeamentos que projetam na montagem um modelo de verdade para o todo integrado. Significa dizer que uma dada situação é apresentada num meio qualificado, supondo uma ação que a desvele ou suscitando uma reação que a conduza dramaticamente ao seu desfecho e transformação. Isso configura a chamada tendência orgânica cinematográfica na qual Ismail Xavier (2014, p. 45) assevera que a “identificação entre arte e competência para copiar” fica bem apresentada na continuidade narrativa, na adequação da história e na boa construção dramática, representando uma vontade de verdade na imitação do real atual, apontando para a invisibilidade dos meios de produzi-lo. Tanto os signos sonoros quanto os óticos entram em consonância na explicitação dessa lógica e sua unidade, se confundindo com os circuitos de comunicação e informação já existentes. Ademais, essa figuração traz a confiança nos vínculos entre os homens e o mundo, acalentando a esperança na resolução dos conflitos entre os povos. Essas caracterizações da cinematografia orgânica possui uma tendência unificante e generalizada que define o território da produção audiovisual deixando pouco espaço para outras experimentações. São propostas, de cunho inclusive televisivo, que moldam o olhar, o sentir e o pensar do espectador, limitando-o a determinados modelos. Noutros termos, essa perspectiva de pensamento do cinema clássico constitui um modo de existir e habitar um dado território de forma modelar e esboçam um espaço de inspiração sedentária e, portanto, estriado, vinculado à manutenção das estruturas de poder e dos rostos sociais desencadeados por seus agenciamentos.

Por outro lado, muito mais próximo da criação dos agregados sensíveis, o cinema moderno desenvolvido sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, se configura enquanto produtor de outra imagem do pensar com imagens que mostram o confronto do pensamento com o caos e contra os clichês. Nesse cinema, os vínculos sensório-motores estão quebrados,

impossibilitando o encadeamento entre os signos óticos e sonoros e o prolongamento das percepções nas ações, desfazendo a montagem racional e lógico-narrativa. Esse impedimento de uma ação transformadora se dá, ainda, porque o meio ou espaço fílmico se torna desconectado e a perambulação toma o lugar da ação. Doravante, o cinema recolhe o problema da dor, do intolerável, da descrença na unidade entre homens e mundo como propulsão para resistir ao presente, estabelecendo nesse ínterim o vínculo da imagem com o virtual como meio de apresentação de um agregado sensível capaz de restituir a crença no mundo sem escapes à transcendência, seja ela voltada a um mundo transformado pela revolução, seja voltada a outro mundo. Essa crença, por sua vez, volta-se às potencialidades de afirmação de devires-revolucionários, na busca de uma construção estética, com um *socius* e um tempo mais libertos. Essa imagem cinematográfica que apresenta perceptos e afectos recebe novas conceituações na filosofia do cinema deleuziana, quais sejam as de *opsignos* e *sonsignos*, que se esforçam em extrair do caos os seres sensíveis, bem como subtrair das percepções os perceptos e das afecções os afectos, constituindo novos universos expressivos que expõem as forças intensivas e ativas de uma vida não orgânica. Nessa operação as faces da sensação no cinema se mostram numa imagem-cristal que, contendo dois polos, tornam indiscerníveis o atual e o virtual (na perspectiva ontológica); o físico e o mental (no âmbito do conteúdo); o límpido e o opaco (no que tange à forma) e o germe e o meio (no componente material), em direção à criação de um finito que restitui um infinito.

No Brasil, muitas dessas caracterizações podem ser pensadas em filmes que, negando o cinema como instituição que concilia “organização industrial + convenções de linguagem + consagração crítica e publicitária no mercado” (XAVIER, 2012, p. 39) atuam trazendo outras problematizações ao campo social, baseadas na cotidianidade cidadina, na sexualidade, na família tradicional, no corpo, com conotações inovadoras que conseguem a partir de uma estética peculiar, de fragmentação narrativa, de saturação ótico e sonora, quebrar as unidades de sentido e de identidade, numa transgressão que embaraça as condições de compreensão do espectador. Estas produções que se fazem, por exemplo, no período do chamado Cinema Marginal, desenvolvem-se num contexto de forte turbulência política, tensões sociais e culturais, perdas em torno das mínimas garantias de liberdade individual, com a constituição de blocos de unidade de impacto ditatorial (implantação do Ato Institucional nº 5 pelo regime militar), que desestimulam a ação e causam uma descrença quanto à busca por uma intervenção política associada às representações e projetos estatais, vitalizando um debate quanto às condições de sua possibilidade ou impossibilidade de realização por parte de outras esferas (XAVIER, 2012, pp. 8-9). Faz uso de uma série de elementos estéticos (imbricação

das técnicas cinematográficas com a música, o teatro, a literatura, o gibi, o rádio) e em interação com outros movimentos e direções de cinema estrangeiros (a Nouvelle Vague, o gênero Noir, Pasolini e seu cinema de poesia, Hitchcock, Buñuel, Godard, Welles)³⁵, num processo antropofágico³⁶, buscando agenciar de modo inovador e, assim criar e chocar com sua imagem singular, irreverente e cética, que num exercício de ultrapassagem da forma e do sentido, se afasta de qualquer suposta unidade catártica com seu espectador, capaz de constituir uma identidade nacional. Este aspecto, nos diz Luiz Cláudio da Costa, concedeu à cinematografia marginal um caráter errante e, portanto, nômade, já que:

[...] permitiu à imagem errar sem precisar se enraizar num determinado espaço-tempo, sem precisar tomar uma direção ou chegar a um fim. Uma vez começada a errância, o espaço da imagem é o indeterminado onde ela busca a si mesma. Ela erra entre as imagens da alta cultura e também entre os clichês da mídia, do cinema industrial, sem hierarquia de valores (COSTA, 2013, p. 49).

Convém aqui ressaltar, todavia, que essa negação hierárquica dos valores pelo cinema marginal não significa um equivalência de todos os valores, mas antes sua negação como fundamento superior que o faria cair nos clichês por ele criticados. Desta feita, é mais um modo de rejeição dos centros de sedentarização de poder e da linguagem proferida por esses espaços. Sobre este ponto, Inácio Araújo³⁷ afirma:

Esse cinema era um uivo cujo tom podia variar. A ideia geral, bem menos: ninguém devia ser pego na armadilha dos códigos, da linguagem estabelecida. Creio que de algum modo todos partilhavam a ideia de Artaud, segundo a qual "sentido dado é sentido morto" (ARAÚJO, s/d).

Ao trazer esse atravessamento e imbricações das fronteiras em suas imagens fílmicas, o cinema marginal realiza sua desvinculação a qualquer modelo, através da quebra nas relações de finalidade e na organicidade das ações, apontando paradoxos e superando dicotomias que perpassam, ademais, por uma postura de não atrelamento a certezas e critérios

³⁵ Sobre essas intercessões, sugerimos a leitura do *Manifesto Cinema Fora da Lei*, do Sganzerla, disponível em: <http://www.contracampo.com.br/27/cinemaforadalei.htm>.

³⁶ Sobre a ingestão e digestão antropofágica do cinema marginal ver o artigo *O trágico e o antropofágico nas imagens colonizadas*, do Rodrigo Guerón.

³⁷ Crítico e pesquisador, essa fala se encontra num texto intitulado *No meio da tempestade*. Ensaio disponível no Portal Brasileiro de Cinema. Acessado em 09/02/2018: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_04.php.

de veracidade, mas que estampam, consoante Álvaro Guimarães³⁸, que “em se tratando de cinema e história, nem tudo é verdade”.

Para Deleuze, conforme já apresentamos, pensar significa problematizar, criar, por meio dos encontros fortuitos ocorridos durante a experiência de vida. Desse modo, seguindo a trilha desenvolvida por esse filósofo, é possível pensar que essas imagens possuem uma força disruptiva que traz no bojo da sua proposta a capacidade de violentar o pensamento, provocando no espectador a estranheza que suspende suas certezas, forçando-o a transgredir as faculdades cognitivas e colocar-se no mundo de outro modo. Significa dizer que no cinema marginal não há ordenação, nem encadeamento ou colaboração entre as imagens para se constituir uma unidade subjetiva e comum, mas um uso paradoxal destas, atuando numa espécie de acordo discordante, que escapa à lógica concordante das faculdades para o alcance da reconhecimento adequada, conforme demonstramos na formação da opinião. Desta feita, atua como um signo que numa relação de estranhamento coloca o pensamento em conexão com aquilo que não depende dele, obrigando-o a afirmar o inesperado e a engendrar o novo, numa experiência real e aberta ao virtual.

Nesse ínterim, compreende-se que esse cinema pode atuar superando a impossibilidade de atuação macro, promotora das sensações de esgotamento, letargia e impotência, haja vista que para a maioria dos cineastas da produção marginal, a possibilidade clássica da existência de um povo revolucionário capaz de derrubar a ordem estabelecida, em princípios fundados sobre possibilidades, não subsiste. O interesse está, antes, em convidar “o espectador a pensar a partir de um corpo a corpo com as individualidades e com o tecido de vivências inseridas num campo de contingências que fazem parte do teatro cotidiano [...] que entrelaça [...] fala pessoal e enunciação coletiva” (XAVIER, 2012, p. 10). Doravante, quando esgarçadas pelas imagens do cinema marginal as condições aparentemente certas construídas sobre os alicerces sociais e morais, ou seja, quando abaladas estas significâncias e subjetivações, por meio das novas bifurcações trazidas ao campo social, o possível se apresenta por aquilo que não pode ser dado previamente porque se encontra no campo do acontecimento e não pode ser determinado. São novos desvios que sobrevêm para deslocar problemas e liberar outras potencialidades, exigindo um novo agenciamento, mostrando que pensar não se pauta em buscar causas e consequências, seguir o modelo teleológico da finalidade, encontrar a boa resposta ou o resultado justo (ZOURABICHVILI, 2016, p. 43), mas sim em criar e romper com modelos já estabelecidos.

³⁸ Álvaro Guimarães, cineasta e diretor do longa *Caveira, my friend* (1970) em seu depoimento intitulado *Telas em Transe* presente no Portal Brasileiro de Cinema.

Daqui decorre que Tonacci enquanto um pensador nômade que produz imagens cinematográficas, ao trazer os perceptos e afectos (por meio dos opsignos e sonsignos) realizará um cinema que sairá do território dos clichês, criando novos possíveis com modos de habitar e pensar diversos e em afrontamento com a lógica organizacional sedentária. Para tanto, realizará o que chamaremos de movimentos nomádicos ou nomadologias da imagem de forma a fazer uso de procedimentos audiovisuais que não se prendem às formalizações clássicas e habituais da imagem orgânica, tanto naturalista quanto realista, feitas com a convicção de que a função do cinema é imitar a realidade, mas extravasando-as por meio da experimentação, fará a ruptura com os critérios constituintes do cinema narrativo e prosaico que atua pelo uso das conjunções visuais e sonoras ou de suas oposições explicativas. Contrariamente, instituirá uma poética na imagem, capaz de torná-la aforismática, com o uso dos paradoxos e das ambiguidades. Nesses termos, realizará um cinema capaz de subverter a lógica da representação estatal e mercadológica, apresentando a revolução - na forma e no conteúdo do enredo cinematográfico - por intermédio de devires-minoritários, não comprometidos com os modelos padronizados. Fará uso de movimentos de câmera que descentralizarão eixos e de *falsos raccords* que explicitarão as descontinuidades narrativas; por meio da disjunção ótico e sonora e da desterritorialização evocará as experiências nômades existentes nos espaços urbanos, expondo personagens e seres anômalos envolvidos em experimentações inusitadas, conjugando em sua imagem o pensamento com experiência intensa do corpo. Operando por acontecimento, por problematizações, se colocará em oposição a uma imagem do pensar de inspiração sedentária subordinada a um modelo do verdadeiro, a um sujeito que o recolhe numa forma interior, que o essencializa, buscando não a emancipação e construção de um povo, mas de um ministério. Isso é estratificar o pensamento. De modo bem diverso, como nômade buscará invocar uma “tribo” diversa e um espaço liso como “meio”, em que: “Todo o pensamento é um devir, um duplo devir, em vez de ser o atributo de um Sujeito e a representação de um Todo” (DELEUZE&GUATTARI, 1980/2012c, p. 52 e 53), mostrando que antes de habitar é o nômade habitado por um espaço mental aberto e não esquadrihado. Desta feita, dará a ver com suas imagens que embora nômades e sedentários partilhem o mesmo mundo, não o fazem da mesma maneira, mas de modo bem diverso e inconciliável: “Daí por que um sedentário jamais pode entender o sentimento de “asco” que um nômade tem pelas chamadas lutas pelo poder e pelo prestígio – prêmios máximos do mundo sedentário (e motivo maior da prisão do pensamento)” (SCHOPKE, 2012, 174, grifos da autora).

Desta feita, passemos agora ao que consideramos como primeira nomadologia da imagem exercida por Tonacci na produção do percepto puro em *Olho por Olho*, extraindo daí suas consequências enunciativas e a espacialidade própria da topologia do pensar nessa imagem.

3. PRIMEIRA NOMADOLOGIA DA IMAGEM: DA IMAGEM-PERCEPÇÃO AO PERCEPTO PURO EM OLHO POR OLHO (1966)

Olho por Olho (1966) é o primeiro filme produzido e dirigido por Andrea Tonacci, tendo a montagem de Rogério Sganzerla. Participou do Festival de Cinema Jornal do Brasil, no Rio de Janeiro, ganhando o prêmio de Melhor Conjunto de Obra Fotográfica (1967). Iniciamos nossa tese trabalhando com essa primeira produção por considerá-la enquanto um filme-ensaio no qual o Tonacci já introduz as condições capazes de retirar a sua imagem dos clichês³⁹ da cinematografia orgânica, por meio do uso daquilo que nomearemos de procedimentos nomadológicos que serão mais tarde aprofundados e intensificados nas próximas produções, especialmente, em *Blá Blá Blá* (1968) e *Bang Bang* (1971).

Este filme, conforme explicitado na sua sinopse, traz um grupo de amigos num carro em movimentação constante pelas ruas de São Paulo, reagindo violentamente a um esgotamento⁴⁰ frente a uma vida orgânica, habitual, consumista e não potente. Todavia, faz isso não com uma obviedade traduzida numa representação de uma condição atual, mas, sobretudo, expressando uma movimentação intensa e constituindo seu próprio real cinematográfico. Esse trabalho, por sua vez, expressa uma vontade de cinema capaz de colocar a câmera atuando como mais um personagem na trama, confundindo o aparelho de captura com o próprio capturado. Com isso, a relação funcional entre a objetividade do equipamento de filmagem nas mãos da direção e a captura da subjetividade na atuação dos atores se vê problematizada, bem como a relação diretor/ator/filme/espectador perde seu distanciamento, transformando a obra numa cocriação singular. Portanto, como o próprio título já diz, o filme traz uma perspectiva da imagem-percepção, num esforço de não distanciar a condição de ser percipiente à experimentação de estar no e com o mundo. Noutras palavras, *Olho por Olho* produz não uma imagem-percepção clássica, mas um puro percepto, na medida em que desdobra e torna visível o esgotamento que assola jovens à deriva pela cidade, estendendo-o a um sensível incorporal. Perceberemos que em *Olho por Olho*, Tonacci

³⁹ A imagem-clichê é um termo cunhado por Deleuze nas obras *A Imagem-Movimento* (1983) e *A Imagem-Tempo* (1985) e como já dissemos no capítulo anterior, se apresenta enquanto aquela imagem atrelada a uma percepção pragmática, seletiva e conservadora, promotora da adaptação ao mundo. Para maiores informações acerca da imagem-clichê indicamos também a consulta ao livro *Da imagem ao clichê - do clichê à imagem*, de Rodrigo Guéron.

⁴⁰ Sem desejarmos antecipar análise, pontuamos desde já que esgotamento aqui não se refere a um suposto sentimento, mas a um sensível, cuja conceituação é realizada por Deleuze nas análises das obras de Samuel Beckett, num ensaio intitulado *O Esgotado* (1992) que abordaremos mais à frente neste capítulo.

fará uso das técnicas e recursos próprios para produção de um pensamento do cinema e, experimentando com sua câmera, escapará da função de olho humano capaz de fazer variar as outras imagens sobre si mesmo, mas por conta da sua relação com a montagem, por seus movimentos de câmera e demais condições imagéticas, traçará a fuga dessa limitação condicionante do olhar que se tornará variedade universal que conjuga o olho do cineasta (autor-Tonacci), com o olho do personagem (câmera), com o olho do espectador e com o próprio objeto fílmico (a imagem-movimento), todos em interação constante, capaz de dar a ver um puro percepto que, como um olho que confunde o ver com o existir, apresenta na cidade o jogo entre as forças do movimento e do esgotamento como sua condição enunciável de *ser que está no e com o mundo*.

Nesse capítulo, para melhor explicitarmos essa condição fílmica, realizaremos uma passagem pela conceituação da imagem-percepção do filósofo Gilles Deleuze, para que melhor possamos introduzir o que pode ser compreendido como o puro percepto no filme e, assim, realizar a ressonância desse conceito com os signos cinematográficos e as figuras estéticas trazidas por Tonacci em *Olho por Olho*. Nessa oportunidade iremos traçar de modo mais pormenorizado as condições de uso e movimento da câmera, observaremos como se faz a montagem, como se apresentam os personagens, a construção da *mise-en-scène* e o uso dos demais signos óticos e sonoros que perpassam as condições da descrição, da narração e da narrativa fílmica e compõem os agenciamentos apropriados para tornar essa imagem capaz de alcançar um caráter embrionário de mundo, conforme pontuado por Deleuze como puro percepto. Após essa primeira incursão, traremos, ainda, o agenciamento de enunciação presente nessa imagem fílmica, além de discorrermos sobre o esforço tonacciano em produzir uma espacialidade que atesta o pensar nômade em *Olho por Olho*.

3.1 A imagem-percepção

No capítulo 5 da *Imagem-Movimento* (1983/2018), Deleuze, apresenta uma condição dupla da imagem-percepção, cuja denominação apenas nominal poderia ser estabelecida em objetiva e subjetiva. Transpondo essas considerações para a sétima arte, o filósofo destaca que

trata-se de uma imagem subjetiva quando o conjunto⁴¹, “é visto por alguém que dele faz parte” (DELEUZE, 1983/2018, p. 119). Essa operação de visibilidade estaria demarcada principalmente pela modificação apresentada por essa imagem que se nos apresenta com relação ao conjunto anterior que se supõe objetivo, devido a diversos fatores que possibilitariam a verificação dessa passagem, tais como “fator sensorial” demarcado pela visão desfocada por conta de alguma condição física da personagem, como por exemplo algo que lhe impacta os olhos; “fator ativo” que se dá quando a personagem participa ou age no conjunto em que ela vê; “fator afetivo” quando a imagem mostrada está impregnada de um sentimento do personagem que a vê de modo alterado (mais larga, trêmula ou iluminada etc). A imagem-percepção, portanto, do ponto de vista da personagem, estaria sempre passando de um polo a outro, sobretudo por meio do uso do campo/contracampo.

Todavia, haveria ainda uma outra possibilidade perceptiva no cinema, de estatuto mais difuso e flexível, já observada por Jean Mitry em sua obra *Esthétique et psychologie du cinéma* (1965), nominada por imagem semissubjetiva, designada por um “‘estar-com’ da câmera, que não se confunde com a personagem, mas que também não está de fora, está com ela”, ou ainda como Dos Passos define, um “‘olho da câmera’, o ponto de vista anônimo de alguém não identificado entre as personagens” (DELEUZE, 1983/2018, p. 121, grifos do autor). Por não haver um correlativo na percepção natural para essa imagem, para dar-lhe um estatuto formal, Pasolini, na obra *L'Expérience hérétique* (1975) precisou recorrer a uma analogia linguística que definiria a imagem-percepção subjetiva como um discurso direto (vemos o que o personagem vê), ao passo que a imagem-percepção objetiva seria um discurso indireto (vemos a personagem e o que ela vê), sendo que a imagem cinematográfica se referiria a um agenciamento de enunciação capaz de constituir um discurso indireto livre que desdobra e diferencia o sujeito na linguagem, numa espécie de *cogito* da arte: “não há sujeito que aja sem um outro que o veja agir e que o apreenda como aquele que age, tomando para si a liberdade da qual o desapossa” (DELEUZE, 1983/2018, p. 122). Seria essa uma espécie de ponto de vista do cinema que evidencia uma visão autônoma do conteúdo sem restringi-lo à

⁴¹ Para compreensão do conceito de conjunto, perpassamos sucintamente pelo capítulo 2 do *Imagem-Movimento* (1983), intitulado Quadro e plano, enquadramento e decupagem. Assim, o Quadro se refere ao conjunto que tem um grande número de partes, que por sua vez, entram em subconjuntos. Possuem duas tendências: rarefação e saturação. Nos ensina que a imagem não se dá apenas a ver, mas também é legível. Por sua vez, o Enquadramento é a determinação de um sistema relativamente fechado compreendendo tudo que está presente na imagem, cenários, personagens, acessórios. Uma limitação do quadro. E por fim, o Todo é o que impede cada conjunto de se fechar sobre si próprio, forçando-o a se prolongar em um conjunto maior. É o fio que atravessa os conjuntos, podendo ser Aberto quando atrelado ao movimento centrado, ou de Fora, quando composto de descentramentos e virtualidades. Da relação entre esses elementos se configura o que significa o cinema para Deleuze enquanto “o sistema que produz o movimento em função do instante qualquer”, momentos equidistantes com impressão de continuidade.

visão do personagem e do seu mundo, mas que implica um “sentir da câmera” capaz de correlacionar uma imagem-percepção com uma consciência-câmera que a transforma, estabelecendo um cinema de poesia – uma visão em que o autor também se afirma através dela, ao mesmo tempo em que dela se distingue, oferecendo uma condição reflexionante: “a imagem-percepção encontraria um estatuto particular na “subjéctiva indireta livre”, que seria como uma reflexão da imagem numa consciência de si-câmera” (DELEUZE, 1983/2018, p. 126, grifos do autor). No capítulo intitulado *As potências do falso*, contido na obra *A Imagem-Tempo* (1985), Deleuze usa desta formulação da “subjéctiva indireta livre” pasoliniana para explicitar, no âmbito da narrativa, a ruptura com o monólogo interior e a narrativa de folhetim, na qual a personagem é vista e vê e o cineasta-câmera vê a personagem e o que ela vê. Primando pela adequação do sujeito e do objeto, essa imagem convergiria para identificação e reconhecimento que determina a veracidade da narrativa, a partir da qual, o espectador, poderia chegar até a enunciar o que o personagem veria. Por meio desse jogo, associado a um encadeamento das imagens, se estabeleceria uma narrativa inteligível ao espectador a partir do sentido atribuído ao plano, ao desenrolar dos cortes móveis e à centralidade do personagem, numa constituição identitária de cunho EU=EU, reproduzindo uma linguagem prosaica. Por outro lado, com a quebra desse esquema, a distinção quanto a identificação do objetivo e do subjéctivo são colocadas em xeque, pois há uma contaminação dos dois tipos de imagem, formando um circuito simulador no qual as visões da câmera, por mais insólitas e inesperadas que sejam em razão do seu enquadramento e posicionamento, exprimem as visões da personagem, que por sua vez, se expressam na câmera, constituindo uma “pseudo-narrativa” na qual “a câmera não oferece simplesmente a visão da personagem e do seu mundo, ela impõe uma outra visão na qual a primeira se transforma e se reflete” (DELEUZE, 1983/2018, p. 123). Com a instauração desse cinema de poesia, o monólogo interior abre espaço a sequências independentes de imagens que valem por si mesmas, nas quais até mesmo o visual e o sonoro se tornam dois componentes autônomos da imagem, sem acorde perfeito ou harmônico (DELEUZE, 1985/2013, p. 220). Acenamos, ainda, que esse “sentir da câmera” implica na extensão de um sentimento subjéctivo/objetivo (do personagem-câmera) para um sentir a-subjéctivo (do mundo ou incorporal), nascendo nesse ínterim o puro percepto. Dessa forma, não se confunde com distanciamento conquistado por uma suposta objetividade, nem com um olhar interior reflexivo de uma subjéctividade, mas é uma consequência do automatismo cinematográfico, expresso numa espécie de *visão indireta livre* ((DELEUZE, 1985/2013, p. 221). Frisamos que essa condição é presente em *Olho por Olho* (1966) do Andrea Tonacci. Entretanto, antes de abordarmos o filme, precisamos ampliar essa

condição da operação perceptiva à atividade da câmera e da montagem, explicitando melhor seu regime duplo, fruto da intercessão do pensamento deleuziano com o filósofo Henri Bergson.

O sistema perceptivo bergsoniano define a imagem-matéria como tendo duas faces, uma ativa e outra reativa, em variação, interação e propagação constante, agindo e reagindo umas sobre as outras em todas as suas faces e em todas as direções, cuja tendência perceptiva, portanto, é objetiva, de si e para si, pois atuam num só tempo como matéria-movimento-luz. Em dado momento essa imagem-matéria entra em relação com uma imagem especial, que é a imagem viva, revelando-se. Daqui decorre uma perspectiva importante na medida em que se depreende que há uma luz presente nas coisas e que é captada pelo sujeito que a vê e não que é o olho do sujeito percipiente o detentor da luminosidade que anima as coisas, sendo este, portanto, uma película de impressão. Assim, é considerada subjetiva uma percepção cuja imagem varie com relação a essa imagem central privilegiada, respondendo a seus estímulos de modo a completar aquilo que Bergson define como esquema sensório-motor⁴², no qual, ao invés de prolongar a excitação recebida, se estabelece uma fissura ou um hiato que possibilita a execução de um movimento novo capaz de organizar a vida, antevendo a ação para intervenção no mundo. Essa imagem central, a partir de então, irá regular a interação e referir-se às demais imagens de acordo com uma percepção interessada e parcial, escolhendo o que reter para constituição de uma memória e uma subjetividade. Por conseguinte, esse intervalo funciona como uma espécie de corte móvel na duração (tida como o plano das imagens-matéria-movimento-luz) que por natureza é criação e mudança incessante. Nesse movimento se estabelecerá o reconhecimento enquanto fator de associação entre percepção e afecção para a ação. Significa dizer que entre o movimento perceptivo e o ativo, estabelece um intervalo de indeterminação, que no pensamento bergsoniano será preenchido pelo afeto e pela memória, que determinarão as condições para a ação. Aqui há uma conciliação entre o perceber, o sentir, o rememorar e o agir, bem demonstrado no sistema cognitivo e de reconhecimento pontuado no capítulo anterior. Pensando cinematograficamente, significa que a câmera efetua junto ao personagem uma centralidade perceptiva, com relação à qual gira a compreensão fílmica em consonância com a montagem associativa para doar sentido ao todo fílmico e o uso de flashbacks funcionaria como um aporte explicativo para a narrativa. Correlacionando ao que vimos no capítulo anterior, essa tendência subjetiva e orgânica estaria próxima ao que Deleuze e Guattari, na obra *O que é a Filosofia?* (1991), compreendem enquanto aspecto

⁴² A relação entre a percepção e a afecção na condução das ações será retomada nos capítulos seguintes, sobretudo no próximo, onde trataremos da nomadização tonacciana da imagem-afecção para o puro afecto.

atual de expressão do real⁴³, refletido sobre um sujeito que remete a objetos. Esse âmbito comporta individualidades que estabelecem cortes no real para ordenação pragmática da existência.

Todavia, ao entrar em movimento esta imagem central privilegiada, a percepção tenderia para o regime acentrado, portanto, objetivo, no qual todas as imagens variam umas com relação às outras, conforme já explicitamos. Nessa percepção objetiva, o movimento se torna vertiginoso, perdendo a fixidez central e ganhando uma simultaneidade entre o que vê e o que é visto, transformando a imagem-percepção subjetiva acima descrita em uma consciência estética, conquistada pelo jogo entre câmera e montagem⁴⁴, num movimento aberrante⁴⁵. Essa seria uma condição de alcance do aspecto *virtual* do plano de composição, com seus perceptos e afectos, que conforme já mostramos, se configura de modo anorgânico e impessoal, pois não pertence a um sujeito, nem remete a nenhum objeto central, cuja percepção se dá de si para si, escapando ao esquema representativo, recognitivo e associativo, uma vez que está para além do já dado, já vivido, já experienciado, mas atua no campo do possível, entendido aqui enquanto categoria estética.

Daqui é plausível depreender que a percepção estética se estabelece a partir daquilo que pode-se considerar, consoante Stolnitz, como *atitude* estética que, por sua vez, é demarcada pelo modo como se lida com o mundo. A tese defendida por Stolnitz é de que há 2 atitudes: a primeira seria uma atitude pragmática, seletiva e interessada, que vê o mundo como um objeto ou coisa sobre a qual se interage por reação. Nesse caso a atenção é dirigida a uma finalidade útil e a atitude é o modo de direção e controle da percepção. Consoante

⁴³ Aproveitamos o ensejo para já ratificar que Deleuze e Guattari compreendem o real enquanto uma composição dupla, constituída de atual e virtual e, usam dos termos ‘plano de imanência’, ‘plano de consistência’ e ‘plano de composição dos possíveis’ quando discutem a relação atual e virtual na constituição do real, vinculando-os às áreas conceituais da filosofia, sociais e artísticas.

⁴⁴ O que Dziga Vertov conquista no seu cine-olho, mormente no filme *Um homem com a câmera* (1929), a partir do qual Deleuze discorre sobre o conceito de enagrama definido pelo aspecto liberto da molécula em seu percurso, como “o grão da matéria” que alcança o sublime material (DELEUZE, 2018, p. 137-138), fazendo interagir simultaneamente pessoas e coisas e que, posteriormente, será desenvolvido também pelos cineastas experimentais americanos, como Stan Brakhage em *Antecipação da Noite* (1958), Michael Snow em *Comprimento de Onda* (1967) e *A região central* (1971), Belson e Jacobs com *Phenomena, Momentum* (1965) e George Landow, com *Bardo Follies* (1967) e sua filmagem estrutural, chegando a um estado gasoso da imagem. Aqui é preciso informar que ao analisar o problema da imagem-percepção, Deleuze irá traçar outras discussões e apresentações de outras condições imagéticas em cineastas como Grémillon, Epstein e Vigo e a percepção líquida ou estética dos fluidos que não abarcaremos aqui por fugir ao escopo do nosso interesse na argumentação dessa tese.

⁴⁵ O movimento aberrante é aquele que não possui centro. No cinema, esse movimento vai se caracterizar como aquele que estabelece uma fissura na sucessão entre as imagens, rompendo com a relação entre percepção e ação, demonstrado tanto na supressão de uma única narrativa, quanto de um único personagem. Aqui é instituído o tempo no intervalo entre as imagens. Está associado, também, ao uso dos *falsos raccords* que estabelecerão as falsas continuidades ou os cortes irracionais, quebrando as relações de causa e efeito das imagens. Sobre a importância do movimento aberrante não apenas no cinema, mas em toda a obra de Gilles Deleuze, ver *Deleuze, os movimentos aberrantes* (2015) de David Lapoujade.

Deleuze (1985/2013, p. 31), seria essa atitude a formadora de uma relação sensório-motora com a imagem, capaz de fazer dela um *clichê*, segundo a qual percebemos sempre menos do que a imagem é, “devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas”, utilizando-nos disso para, inclusive, realizar nossos esquemas capazes de nos fazer esquivar da miséria, resignar frente ao horrível e assimilar o que é belo, dando-lhes respostas prontas. Por outro lado, haveria uma segunda atitude estética, que é complacente, ou seja, se estabelece por uma contemplação desinteressada e em função de si mesma, sem submissão à utilidade e finalidade, sem esforço dirigido à experiência e sem critérios de julgamentos. Essa atitude é acolhedora e apreciativa, estando aberta a uma emoção criadora. Nessa medida, qualquer objeto pode ser percebido de modo estético (STOLNITZ, 2009, p. 55) e o valor estético é fornecido pelo valor da experiência (STOLNITZ, 2009, p. 60). Segundo Deleuze, essa atitude se afirmaria pela quebra dos esquemas sensórios-motores, restaurando à imagem toda a sua força e violência, todo “seu excesso de horror ou de beleza [...], pois ela não tem mais de ser ‘justificada’, como bem ou como mal” (DELEUZE, 1985/2013, p. 33). Veremos que por fazer uso da aberrância da câmera e de uma montagem dissociativa essa segunda atitude estética é a que se figurará em *Olho por Olho*, fazendo desse filme a expressão de *blocos de sensações (perceptos e afectos)*.

Nesse ínterim, a imagem percepção representativa, por sua vez, no cinema, está vinculada aos preceitos do cinema realista que com a montagem realiza uma manipulação do olhar de modo a construir uma realidade assimilada, ocultando os meios da sua produção, na conformação de uma unidade de sentido. Assim, o cineasta se mostra enquanto um olho que constitui um ponto de vista subjetivo externo ao olhado e, imprimindo na sua perspectiva a representação do mundo como alguém que dá luz ao que está na tela, clarifica a compreensão do visto para o espectador que também se encontra de fora. Aqui a imagem se dá como representação de um sujeito que se apropria dela. É uma “visualidade distanciada” que constrói o que Deleuze e Guattari (1980/2012c, p. 217) compreendem como “espaço ótico”, constante num território estriado, porque se definirá de modo hierarquizado e codificado a partir desse ponto fixo, central e por isso sedentário. De modo bem diverso, para a criação nômade, os autores trarão a concepção de uma “visão aproximada” e um “espaço háptico”, que remeteriam à construção de uma aproximação visual capaz de se fazer sentir o espaço, buscando borrar suas limitações e expandi-lo, produzindo o território liso. Veremos que Tonacci se aproxima dessa segunda perspectiva, pois se ocupa em colocar a sua câmera como um olho que prescindir de um olho humano ou divino para racionalizá-la. Significa dizer que ele dar a ver o que nos olha, já que a luz está nas coisas e o olho/câmera percorre o quadro

imerso ao olhado. Toda outra condição de visão será secundária e propiciada por essa condição de olho que está no mundo e que faz com que o espaço veja e seja visto. A partir disso, Tonacci em *Olho por Olho* faz ver o invisível, enquanto o percepto urbano que uma vez sedentarizado torna-se esgotado, tensionando-o com um esforço em construir um espaço liso, por meio de um movimento inventivo. Aqui, conforme veremos, não haverá objeto a ser encontrado e assimilado, mas uma produção de pensamento, realizada de modo paradoxal, no qual o produto se dará como objeto do encontro sensível e relacional com a imagem⁴⁶.

Logo, passemos para a análise fílmica de modo a melhor explicitar essa condição perceptiva tonacciana, incidindo nossa atenção, ainda, aos aspectos da descrição, da narração e da narrativa⁴⁷ de *Olho por Olho*, de modo a ver como seus signos se mostram capazes de vitalizar o paradoxo existente entre o esgotamento dos possíveis e a urgência de criação de novas possibilidades de vida. Consoante explicitado por Deleuze na obra *A Imagem-Tempo* (1985), estas três instâncias pontuadas se referem às seguintes condições: a descrição está pautada no esforço de dotar de significado a mensagem estendida ao espectador, dando-lhe as condições de discernimento entre o que é real e imaginário. Por sua vez, a narração traz um aprofundamento destas condições abarcando a possibilidade de se estabelecer as diferenciações entre as categorias de falso e verdadeiro e, por fim, a narrativa implicará uma análise das condições que envolvem a construção das possibilidades de se oferecer ao espectador um sentimento catártico e de identificação. Estas instâncias, atuam de modo imbricado na produção fílmica, de modo a caracterizarem-na como orgânica ou inorgânica. Na orgânica, essas instâncias estão subordinadas a uma característica moral e teleológica que atua numa vontade de verdade capaz de capturar o espectador, desenvolvendo com ele uma unidade de sentido, de modo racional e lógico, representado numa montagem associativa e sequencial. Na inorgânica, por sua vez, há um esforço em destronar essa forma do verdadeiro a partir de uma experiência pautada nos afetos, de modo a substituir o juízo pelo valor e pluralizar os sentidos⁴⁸ da imagem, que se darão imanentes ao contexto da experiência, promovendo uma relação mais aberta e libertária com o espectador. A montagem aqui se

⁴⁶ Sobre a diferença entre objeto do encontro e objeto encontrado ver a obra *Diferença e Repetição*, ao longo do capítulo três “A imagem do pensamento”. Mais à frente, veremos que Tonacci, nesse curta, busca realizar uma problematização imagética que traz uma topologia do pensar, que conjuga olhar e espacialidade.

⁴⁷ Optamos aqui por fazer uma breve introdução dessas três instâncias, explicitando-as de modo mais interativo às imagens tonaccianas, ao longo do capítulo que se segue.

⁴⁸ Por sentido, conforme já pontuamos, entende-se o produto dos encontros, que deixa de ser algo dado ou tido como princípio, origem ou fim, mas construído, sem neutralidades e substancializações.

mostrará fragmentária, não linear e aparentemente caótica, com saturações óticas e sonoras, mais próxima daquilo compreendido pelo Deleuze como mostragem⁴⁹.

Desta feita, no trabalho com essas três instâncias (descrição, narração e narrativa), veremos que Tonacci aprofunda as condições perceptivas, trazendo a quebra nas relações de causalidade e finalidade; com o uso de elementos cotidianos e documentais que promovem uma indiscernibilidade entre real/ficcional e falso/verdadeiro e, construindo seus personagens sem expressividade concluída, mas colocando-os sempre em movimento, rompe, desta feita, com a identificação acalentadora entre obra/diretor/filme/espectador, impossibilitando a unidade catártica. Doravante, instaurando, conforme veremos, o movimento como elemento problematizador da existência, irá talhar seu material cinematográfico de modo inseparável de um jeito de perceber e de um *páthos* (de uma maneira de sentir), que juntos constituirão um modo de pensar, habitar e existir.

3.2 O puro percepto em Olho por Olho

3.2.1 O olhar e o olhante

Em artigo escrito à Revista Contracampo, em 2006, acerca do curta *Olho por Olho*, Leonardo Levis⁵⁰ o classifica da seguinte maneira:

Referência direta ao olhar, o título do primeiro curta-metragem de Andréa Tonacci é menos um ditado popular do que um manifesto. Substituir o olho da câmera pelo olho dos personagens, libertar o cinema do projeto ditatorial e demiúrgico do diretor pelo conteúdo inerente à própria obra (LEVIS, 2006, s/p).

⁴⁹ Tensionando o conceito de montagem que significa a determinação do todo fílmico através da associação dos planos pelos cortes por meio do uso dos *raccords* (que dão continuidade lógica à narrativa) e *falsos raccords* (que estabelecem as rupturas nessa logicidade, desorientando a narrativa), o conceito de mostragem cunhado por Lapoujade e retomado por Deleuze, aponta para a montagem descontínua, mais associada aos *falsos raccords*, se fazendo no intervalo entre as imagens, demonstrando um movimento aberrante e estando mais associada às descrições entre os diversos planos em interação. Aqui se apresentam as “desproporções das escalas, a dissipação dos centros e os falsos raccords” (DELEUZE, 1985/2013, p. 51). Este último promoverá a inserção do intervalo na imagem, quebrando as relações de causa e efeito uniformizadoras de sentido.

⁵⁰ Texto intitulado Pelos meios do cinema: Olho por Olho (1966), presente no Dossiê Tonacci da Revista Contracampo, disponível em: <http://www.contracampo.com.br/79/artigos.htm>. Acessado em 07/07/2020.

Isso corrobora com o que dissemos acima de que há em *Olho por Olho* um sentir da câmera que atuando enquanto um personagem aloca a percepção fílmica como a-subjetiva, uma vez que não pertence a nenhum sujeito em específico, nem remete a nenhum objeto externo a si. Nesse sentido, aqui já estamos também próximos ao que Pasolini compreende enquanto uma narrativa construída por meio de uma subjetiva indireta livre e que Deleuze denomina na *Imagem-Tempo* (1985) como *visão indireta livre*. Observamos, ainda, que a câmera conquista nesse filme uma simultaneidade entre o que vê e o que é visto por meio de movimentos aberrantes, afirmando sua condição acentrada e variável. Além disso, acrescentamos que a singularidade tonacciana se configura em inserir o próprio movimento como componente da imagem fílmica, ou seja, o filme tem a mensagem do movimento como seu próprio objeto. Assim, nele, “o olho se desprende da fixidez de seu órgão, da submissão ao organismo e torna-se capaz de ver, ouvir e sentir” (DAMASCENO, 2017, p. 141). Aqui, há por Tonacci um uso da função de vidência⁵¹ da câmera que alcança uma molecularidade capaz de trazer a imagem-percepção da imagem-movimento para constituir sua linha de fuga⁵² dela, levando seus parâmetros ao limite. Significa dizer que, por remontar a uma desumanização do olhar e doar-lhe mobilidade, remonta ao cine-olho vertoviano, no entanto, se alcança essa imagem-matéria-luz, entra também num regime de fluxo imagético diferente que dota de variação o todo fílmico capaz de dar a ver uma relação constantemente vitalizada e polissêmica, já que essa mobilidade, ao tempo que desterritorializa a imagem, confere-lhe uma abertura ao espectador, convidando-o a coabitar o filme de modo sensível e engajar-se audiovisualmente durante o passeio junto à imagem. Nessa medida, ao problematizar a percepção, *Olho por Olho* implica três condições imagéticas diferentes, conforme veremos: possibilita pensar a condição da imagem em si, enquanto puro percepto que vê enquanto é olhada, que possui luz e é captada pelo olhante; pontua e dar a ver as relações estabelecidas entre a objetividade e a subjetividade da imagem, no agenciamento dos signos óticos e

⁵¹ Deleuze (1985) pontua que uma das características do cinema moderno é que ele deixa ser um cinema de actantes para ser um cinema de videntes, ou seja, um cinema que não privilegia mais a ação como centralidade dramática, mas sim a visão. Por sua vez, essa vidência não significa premonição, mas atrela-se à apresentação daquilo que se mostra belo, intolerável, inapreensível ou estranho no mundo. Conforme veremos, o olho da câmera tonacciana tem essa característica de vidente. Aqui já ressaltamos também que essa vidência, em nosso caso, não implica uma passividade. Veremos que essa imagem possui uma ambiguidade capaz de trazer um movimento de combate a um esgotamento, o que implica uma dada atividade, mas não nos moldes da ação dramática resolutive de conflitos própria da imagem-ação e do cinema de actantes.

⁵² Ao afirmarmos que aqui Tonacci cria uma linha de fuga do “olhar humano”, estamos a afirmar que ele escapa da imagem-percepção clássica presente no paradigma modelar da representação já pontuada no início desse capítulo, com isso, conforme veremos, institui as bases para uma crítica à sedentarização do pensamento, própria do espaço estriado.

sonoros puros, capazes de delimitar sua força e potência intempestiva e apresenta sua condição enunciável e de imagem pensante, resultante das suas variedades.

Vejam que já no primeiro minuto de filme Tonacci nos dá a ver todas essas condições. É ao som musical de *Motherless Child* (Herbie Mann), iniciado de modo extradiegético que *Olho por Olho* realiza um *travelling* de uma avenida, de dentro de um carro em movimento, perpassando por seus camelôs, lojas e demais departamentos, além dos transeuntes que por ela passam. Somos colocados de pronto numa filmagem em movimento, cujas variações nos confundem, a ponto de perguntarmos o que vemos, sendo que aqui as coisas é que parecem nos olhar. Nesse ínterim, a música torna-se diegética em sobreposição a uma voz *off* que reclama: “o rádio não pega nada. Toda hora fazendo isso e ele não pega” (TONACCI, 1966). Por meio de uma sobreposição de sons de buzina e da rua, a música é cortada e numa objetiva, nos é apresentado o perfil de dois rapazes dentro deste carro. A câmera agora subjetiva realiza outras variações em movimento e ângulos insólitos quando, atuando como um personagem sentado no banco traseiro deste carro, ao som de notícias do rádio que está ligado, realiza *close* da nuca de um deles, enquanto o outro lhe diz: “dá uma olhada lá atrás”. Esse personagem se vira, ignorando a câmera e gargalhando não se sabe de quê. A filmagem continua de dentro do carro, enquanto o outro dirige. Eles tentam trocar a estação do rádio, fumam, ao tempo em que um deles diz que gostaria de parar no telefone para acordar “aquela besta” (TONACCI, 1966). Tonacci, então, já inicia o filme pontuando condições em que liberta o olho da sua câmera das suas coordenadas puramente frontais e centrais, estendendo ao próprio espectador as condições de estranhamento da imagem, mostrando a singularidade de um experimento visual autônomo, sem início, nem fim, fundado na transitividade e movência entre os corpos, ao tempo em que nos leva a pensar quantos perceptos e afectos são possíveis de se captar quando não há prisão interessada do olhar? Ou ainda, ao sermos negligenciados pelo riso e conversa lacunar dos personagens: “Quais são as chances que nós temos de ver que o outro não corresponde à nossa maneira de pensar ou de ser?” (TONACCI, 2007, p. 248). São elas (as variações da câmera), ainda, que a reforçam na condição de “narradora” singular, não externa ao conjunto, mas que se mostra como parte constitutiva dele ao mesmo tempo em que o apresenta. Em um minuto, se estabelece uma correlação entre o vê e o visto por um “fazer sentir a câmera” (DELEUZE, 1983/2018, p. 123). Isso se dá porque como já dissemos, o percepto apresentado pela câmera, qual seja, a imagem-movimento que vê, é ontologicamente anterior à imagem-percepção subjetiva (olhar do diretor, dos personagens ou do espectador), que são suas derivações. Outra cena emblemática desse estar-com da câmera e desse imbricamento objetivo/subjetivo se dá

próximo aos 17'50'' do filme quando, estando todos dentro do carro, um amigo fotógrafo que encontraram no caminho, olha para o cineasta-câmera-personagem-espectador e tira-lhe/nos uma foto. Onde está a foto? Aqui, nos considerando enquanto imagens no mundo, sem hierarquização, Tonacci parece dizer que há uma condição perceptiva virtual e não apenas uma percepção focada no sujeito, condição esta que atrela-se à possibilidade de um pensamento que se nos apresenta enquanto fruto desse encontro. Esse jogo deixa claro, ainda, que o desejo do diretor é de apresentar a realidade, problematizá-la e não apenas realizar seu registro. Minutos antes, essa mesma câmera perpassando o olhar ao exterior do veículo em movimento, nos dá a ver um fundo de uma banca onde se lê “life” e por outras duas vezes um pequeno encarte onde é possível ler “visão” (Imagens 1 a 4).



Imagem 1



Imagem 2



Imagem 3



Imagem 4

(Fonte: *Olho por Olho* (1966) Andrea Tonacci – Plataforma SPcineplay. Disponível em: <http://www.spcineplay.com.br/>. Acessado em 14/11/2020)

No entanto, nesse filme, reforçamos, a relação entre elas (imagens objetivas e subjetivas) não é de oscilação, mas de indecidibilidade⁵³, de modo que nessa experimentação,

⁵³ O conceito de indecidibilidade é trazido por Deleuze na *Imagem-tempo* (1985), no capítulo referente às “Potências do falso”, sobretudo quando ele trata do impedimento judicativo sobre as alternativas temporais e espaciais da imagem a partir das indicações dos personagens. Além desse conceito, o filósofo traz ainda o de indiscernibilidade, referindo-se ao que impede de discernir entre as alternativas do que é real ou imaginário. Ambas conceituações são próprias da narração e da descrição fílmica inorgânicas. Aqui, aplicamos o conceito para marcar o impedimento na decisão entre uma imagem objetiva e subjetiva que, veremos mais adiante, também irão resvalar numa construção fílmica com essas caracterizações. Dessa forma, enquanto encarne de sensações, os *opsignos* e *sonsignos* no cinema suspenderão as condições de discernir e decidir entre o físico/mental, real/imaginário, atual/virtual, verdadeiro/falso, embora eles não se confundam e sejam distintos. Deleuze traz uma passagem que de modo breve e suscito esclarece esse nosso ponto: “Em suma, as situações óticas e sonoras puras podem ter dois polos, objetivo e subjetivo, real e imaginário, físico e mental. Mas elas dão lugar a opsignos e sonsignos, que estão sempre fazendo com que os polos se comuniquem, e num sentido ou

Tonacci apresenta toda superfície da imagem, estando bem próximo a Antonin Artaud⁵⁴ (1927/2014), quando este discorrendo acerca das relações entre o cinema e a realidade, irá colocar que ao tratar do sentido visual puro da imagem, o cineasta apresenta “a derme da realidade” ou a “pele das coisas”. Diz ele que, assim, o cinema “exalta a matéria e a revela para nós em sua espiritualidade profunda, em suas relações com o espírito de onde ela se originou. As imagens nascem, derivam umas das outras enquanto imagens”, de modo a constituírem “mundos que não pedem nada a ninguém nem a nada” (ARTAUD, 2014, p. 161). E nessa medida, as visões dos personagens tornam-se as da câmera que avança incessantemente, fazendo com que o drama se esvaia em prol de uma expansão do movimento que se dá na superfície da imagem, alcançando uma profundidade de outra natureza, que não se reduz a um subjetivismo de um dado personagem, mas da relação estabelecida entre olhante e olhado, na construção de “uma percepção mais que humana, [...]. Uma percepção mais fina e mais ampla, uma percepção molecular” (DELEUZE, 1983/2018, p. 131).

Por conta disso é que nesse primeiro tempo, o olhar não se volta a um ordenamento narrativo, do contrário, sob signos sonoros fragmentados, vemos toda movimentação da cidade passar velozmente diante dos nossos olhos para se juntar à captura inusitada de uma imagem humana, num esforço em confluir os contornos dos corpos e das espacialidades físicas, mostrando que a normalidade é apenas um caso particular da condição perceptiva, sendo ela mesma distorcida (Imagens 5 a 8).

noutro asseguram as passagens e as conversões, tendendo para um ponto de indiscernibilidade (e não de confusão) (DELEUZE, 1985/2013, p.18).

⁵⁴ Texto anexo ao roteiro de *A concha e o clérigo*, entregue à Associação de Autores de Filmes – FR, em 16/04/1927, constante na coletânea intitulada *Linguagem e Vida* (Antonin Artaud), organizada por J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto e publicada no Brasil em 2011, com segunda edição em 2014, pela Editora Perspectiva.



Imagem 5



Imagem 6



Imagem 7



Imagem 8

(Fonte: *Olho por Olho* (1966) Andrea Tonacci – Plataforma SPcineplay. Disponível em: <http://www.spcineplay.com.br/>. Acessado em 14/11/2020)

Logo, como a câmera muda rapidamente de regime perceptível podemos pensar que nesse curta, o material fílmico devolve às imagens suas forças não visíveis, seu poder de variação constante, extraindo daí o percepto urbano, enquanto paisagens não-humanas da cidade, mas matéria sensível do mundo, criando um bloco de sensação que escapa à esfera puramente objetiva ou subjetiva e lança à câmera um *status* de pertencimento ao mundo, estando próximo às análises que Deleuze (1981/2011, p. 111) realiza acerca das imagens em *Francis Bacon - lógica da sensação*, usando da fórmula de Paul Klee, para quem a tarefa da arte é “não reproduzir o visível, mas tornar visível forças que não o são”. Conquanto não aparente, a câmera capta e é captada, sente e é sentida, dando a ver esse invisível numa espécie de “já visto, jamais visto”⁵⁵. Significa dizer que essa câmera opera num jogo que implica elementos heterogêneos e, atuando de modo a diluir as diferenciações entre o exterior do veículo e seu interior, entre porções diferenciadas de um corpo e outro, de homens e coisas, experimenta numa espécie de entre-imagens que, potencializadas pelo uso de um não-lugar (já que o carro que conduz os jovens está sempre em movimento), leva o espectador a ver e sentir o meio, isto é, o movimento, indo além dos limites do quadro e mostrando um olhar enquanto fruto do agenciamento da sua relação com o mundo. Assim, a narração fílmica

⁵⁵ *Já visto, jamais visto* é o título do último longa de Andrea Tonacci. Essa operação de colocar a câmera como mais um personagem da trama se faz constante também nele e em praticamente toda produção fílmica tonacciana. Em entrevista na ocasião do lançamento desse filme, Tonacci chega a afirmar que essa é uma forma de fazer devires com seus personagens, chegando a elaborar nesse último longa um devir-memória. Embora ele não seja objeto da nossa pesquisa, buscaremos refletir e trabalhar uma possível conceituação para essa operação de criação de devires quando tratarmos do primeiro longa *Bang Bang*, e noutro capítulo da relação entre devir e memória.

se modifica não consoante as variações subjetivas indicadas pelos personagens, mas “segundo lugares desconectados e momentos descronologizados” (DELEUZE, 1985/2013, p. 163), fruto da quebra com a tendência unificante de identificação de um personagem, em prol da proliferação dos olhares, no qual o EU=EU se torna “Eu é outro”⁵⁶.

É preciso frisar que a condição de movimento do filme já o aloca junto a uma qualificação de imagem desterritorializada, conceitualmente aqui remetida, especialmente, à quebra das relações de causa e efeito, que por não se justificarem de modo coordenado no conjunto das cenas em que ocorrem os acontecimentos, quebram a relação da percepção antecipadora da ação, condição própria da imagem-clichê. Além disso, essa desterritorialização remete à falta de coordenadas espaciais, mas também temporais, que fariam essas imagens reportarem a um estado de coisas, já que remetem, antes, a um estado de mundo que é alteração contínua. Ademais, além de imbricar objetivo e subjetivo, tornando-os indiscerníveis nesse filme, de modo a construir uma visão indireta livre, por estar em constante movimento, é possível perceber que a câmera faz da própria mensagem fílmica algo fugidivo e não representativo, conquanto perde a regularidade conquistada pelos nexos causais e lógicos, promovendo uma confluência entre seu próprio objeto e ato de narrar, adentrando numa experiência acontecimental fluida que permite fusões espaciotemporais e de gênero heterogêneas (ficcional/documental). Com sua imagem, afeta e constrói o real, ao mesmo tempo que o transforma. Noutros termos, ao tempo em que explora e ficciona, também documenta um dia na cidade, transformando-a enquanto um lugar indefinido e múltiplo, que se encontra fragmentado e em alteração constante. Veremos mais adiante que todo esse esforço de desterritorialização se resvalará numa produção espacial lisa.

Com efeito, para Deleuze, o uso desse *entre*⁵⁷ imagens, se refere a um método caro a Godard, que insere o interstício entre as imagens e obriga a relação do todo fílmico com o *fora*, que nada mais é senão uma condição problemática capaz de operar uma suspensão de mundo, sem redução “à exterioridade e ao mundo físico, nem tampouco à interioridade

⁵⁶ Essa condição de quebra identitária trazida por Deleuze na *Imagem-tempo*, se faz necessária para abertura da obra ao virtual/fora e o conseqüente emergir da multiplicidade que o compõe. A identidade para Deleuze é um constructo delimitante e exclusivo, sobretudo quando o Eu se coloca como origem e causa do pensamento. Ao passo que uma obra aberta possibilita pensar o Eu enquanto um efeito das conexões que se estabelece na existência, sendo o pensamento fruto desses encontros. Portanto, o Eu=Outro, significa que sempre devindo, o EU se faz em contato com o outro já que se movimenta e conecta o tempo todo com aquilo que diverge dele. Neste filme em específico, essa condição de fissura do EU permite uma intercessão entre paisagens externa e interna, amplificando o espaço a cada encontro. Ademais, é o que abre a um processo de desrostificação, conforme veremos mais adiante, de modo a construir a visão indireta livre e o discurso indireto livre, em que não só o objetivo e subjetivo se imbricam, mas até mesmo o dizer de um é atravessado pelo de outro.

⁵⁷ Na *Imagem-Tempo*, Deleuze discorre sobre esse ENTRE. Mais à frente ficará mais claro como ele na montagem dará condições de se estabelecer o instante e o espaço quaisquer no cinema.

psicológica de um eu pensante” (DELEUZE, 1985/2013, p. 211). Trazido aqui pelo diretor, atuará como uma espécie de “força dissociadora”, capaz de introduzir “o buraco nas aparências”, fissurando a unidade protetiva da opinião, conquistada pela condição imagética associativa, creditando ao seu cinema a potência do desencadeamento, a liberação do olhar. É um método capaz de desarticular os planos, remetendo-os aos intervalos e não mais uns aos outros, criando, assim, perceptos e afectos. Se aplica não só ao signo ótico, mas também ao sonoro, no qual, além das disjunções, as próprias personagens falam em terceira pessoa, de modo a instituir uma multiplicidade das vozes, rompendo com o encadeamento e o monólogo interno⁵⁸. Essa operação é intensificada em *Olho por Olho* pela montagem de Rogério Sganzerla que se mostra “entrecortada, fragmentada, não-linear, tanto de imagem quanto, principalmente, de som” (LEVIS, 2006, s/d), conforme veremos mais adiante. Deleuze vai observar que esse método promoverá uma perturbação no conjunto das relações entre cinema-pensamento de forma que: “[...] por um lado não há mais todo pensável pela montagem, por outro, não há mais monólogo interior enunciável mediante imagem” (DELEUZE, 1985/2013, p. 202). Essa operação de rachadura do monólogo e pluralização da audiovisão, então, faz com que essa descrição, estenda a feitura do filme ao próprio espectador, oferecendo-lhe uma abertura à cocriação da obra com a inserção do seu imaginário e de suas imagens mentais, conforme aponta Deleuze (1985/2013, p. 16): “[...] faz surgir toda a realidade que o imaginário ou o mental criam pela palavra e pela visão. O imaginário e o real tornam-se indiscerníveis”. Daí porque se faz como um cinema de vidente, primeiramente sem separar o espectador da vida, mas promovendo seu reencontro com a situação embrionária das coisas; depois, convidando-o a experienciar a obra e alocar seu pensamento inerente a ela, mas sem aprisionar seu olhar e direcioná-lo a um já dado, do contrário, fazendo-o ver sem fronteiras, numa perda de pontos fixos, ofertando-o a possibilidade da partilha da sua experimentação sensível. Por conseguinte, como já pontuamos, o olho da direção se torna o da atuação, o da atuação se torna o do espectador e eles, nessa confluência em que veem e são vistos, dotam de sentidos plurais a obra fílmica, por meio da extrapolação sensível em que a vidência é

⁵⁸ Lembramos que por monólogo interno ou monólogo interior, compreende-se a percepção subjetiva da imagem, ou seja, a percepção que nos é dada pela personagem instalada no conjunto fílmico e que constituirá os elos de um pensamento coletivo num circuito que compreende o autor, o filme e o espectador numa unidade de sentido racionalizada. Dessa forma, o todo fílmico, se apresenta, segundo Pasolini, como uma narrativa de folhetim, sem que haja divergência entre o que está sendo exteriorizado pelo filme e o que é interiorizado pelo espectador, já que seu pensamento se forma a partir do que está evidenciado nas imagens. Por outro lado, sua quebra em *Olho por Olho* está atrelada a uma condição que minimiza a participação do sujeito racional, uma vez que promove a desintegração deste último, fragmentando seu olhar e trazendo sequências fílmicas independentes e sem acorde harmônico, mais próximo do que já foi destacado como cinema de poesia. Atrela-se ainda à impossibilidade de assegurar unidade entre o mundo e o homem já que interior e exterior se encontram rachados, só sendo possível sair dessa união clichês.

também pensamento. Tonacci, assim, oferece as condições não só de ver, mas também de ler e pensar sua imagem, de modo a prolongar seus signos óticos (*opsignos*) e sonoros (*sonsignos*) em *lektosignos* e em *noosignos*⁵⁹, conforme demonstraremos mais à frente, em seu agenciamento de enunciação.

Para conferir à percepção essa condição mais liberta e não pragmática, que possibilita a entrada do espectador como esse olhante também autônomo, Tonacci, não fará uso do campo/contracampo em seus diálogos e estabelecerá um extracampo virtual⁶⁰ na produção da sua descrição. Ainda retomando a pequena descrição cênica inicial é possível perceber que esses personagens parecem em busca de algo nunca dito claramente, ou seja, que não é possível ser verificado na diegese⁶¹ fílmica pois os diálogos realizados entre eles são curtos, incompletos, desprovidos de elaboração explicativa e cercados por outros signos sonoros e gestos corporais também incompreendidos, que, portanto, extrapolam o contorno da cena reforçando a imagem hipotetizante e tornando o próprio enredo um matéria plástica não funcional. Outros diálogos se inserem na narrativa que reforçam essa condição. Exemplifiquemos: Por volta dos 45” depois da descrição que realizamos acima, enquanto repetem de modo variado o caminho inicial e realizando um *travelling* agora sobre um estacionamento, ouvimos em *voz off*⁶² a continuidade do diálogo entre os rapazes, onde eles

⁵⁹ São forças que se constituem por imagens legíveis e pensantes, que se tornarão hipotetizantes, experimentantes, problematizantes, próprias do cinema moderno em seu esforço de superação de uma imagem clássica. Deleuze trabalha com elas na *Imagem-tempo* (1985/2013, p. 33-35) a partir de uma interlocução com a semiótica em Pierce, buscando ultrapassá-la. Elas se estabelecem no momento em que Deleuze introduz o conceito de zeroidade (correspondente ao plano das imagens acentradas – *opsignos* e *sonsignos*) que antecede à categoria de primeiridade. A zeroidade é uma espécie de percepção pura, desatualizada e subrepresentativa. É o que está para além do vivido e não se refere a nenhum objeto externo a si. Portanto, é o campo dos perceptos e afectos e primeiro sistema de imagens bergsoniano que explicitamos no início deste capítulo.

⁶⁰ Segundo Deleuze na *Imagem-movimento* (1983) e na *Imagem-tempo* (1985, p. 218), o extracampo remete ao que, embora presente, não se ouve, nem se vê. Não mais um espaço homogêneo e contínuo da tela, mas um espaço descontínuo e heterogêneo, definido por virtualidades. Tanto pode designar o que existe fora, ao lado ou em volta ou uma presença inquietante, que insiste ou subsiste fora do espaço e do tempo homogêneos. É o que permite, ainda, a abertura do todo fílmico à participação do espectador na sua construção. Nessa perspectiva, ao trazermos o termo extracampo virtual, queremos aqui frisar o papel de interstício que ele realiza quando foge ao enquadramento orgânico. Ademais, essa noção de extracampo virtual diferencia-se de um extracampo comum, por impor um interstício diferencial do signo sonoro com o enquadramento visual, que permitirá o espectador experimentar (sentir e pensar) com a obra fílmica a partir dessa disjunção.

⁶¹ Diz-se diegético aquilo que acontece dentro da ação narrativa da cena e extradiegético aquilo que se volta ao espectador, ou que extrapola a ação narrativa da cena.

⁶² É preciso aqui reforçar que a *voz off* atrelada ao que chamamos extracampo virtual comporta uma função de diferenciação com signo ótico, inserindo o que Deleuze compreende a partir de Godard como mixagem, entendendo-se que “a mixagem não comporta apenas uma distribuição dos diferentes elementos sonoros, mas a delimitação de suas relações diferenciais com os elementos visuais. Logo, os interstícios proliferam por toda a parte, na imagem visual, na imagem sonora, entre as duas” (DELEUZE, 1985/2013, p. 218). A *voz off*, assim, desencadeia ainda mais a imagem fílmica e não explica o elemento visual. Podemos pensar a mixagem nesse curta, ainda, pela edição que insere no conjunto fílmico sons e imagens ficcionais e documentais, sem diferenciações, tornando toda matéria plástica para composição fílmica. Essa dinâmica de uso também se fará presente nas demais produções que analisaremos nesta tese. Compreendemos que essa disjunção é mantida como forma de expressar o irrepresentável.

dizem em sobreposição sonora dos sons de buzina e rádio: “*Põe numa qualquer, dá na mesma. Que horas você ficou de devolver o carro?*”; e ainda “*Que horas você marcou com ele?*” sendo que não sabemos quem é ele. Aos 3’ do filme outro diálogo repleto de elipse se dá quando noutro canto da cidade, é filmado um rapaz ao telefone público, localizado numa parede de um estabelecimento que não é mostrado, num plano que abrange da altura dos joelhos até o queixo, tendo às costas uma personagem que não se mostra inteiramente e permanece como uma sombra, que diz: “*pois espera um pouquinho só. Sei. Morreu, é? Você só pensa em dormir o dia inteiro. Vê se levanta logo, pô. Sei, tá. Passamos aí em meia hora. Tchau!*”. Após o diálogo, esse cara sai do estabelecimento, a câmera agora filma-o num enquadramento que abarca da sua coxa até parte da sua testa e vemos que ele é o carona do carro das cenas anteriores. Num segundo plano, uma criança observa-o com ar de desconfiança. Seguindo a cena, já tendo voltado ao carro, o diálogo continua com o colega, sobreposto ao som de *Day Tripper* (Nancy Sinatra) que toca no rádio: “*Pô, vem o Lilico ai perturbar a gente. Você não sabe ler? [e ele mesmo responde] Claro que sei. Quanto que deu? Pegou?*” e o outro responde: “*Claro que não, já viu alguém pegar alguma coisa dessa terra?*” e, mais à frente, numa parada rápida no sinal, o motorista usando óculos escuros volta o olhar para o banco de trás, mais uma vez ignorando a câmera, enquanto o carona diz: “*Dá uma olhada nessa gente. É preciso acabar com esse negócio...*” E ainda, noutro diálogo, agora aos 9’57’’ do filme, após ter apanhado uma moça no meio do caminho eles dizem em sobreposição ao som de notícias e das músicas *Pedro Pedreiro* (Chico Buarque/Nara Leão) e *O Bom* (Eduardo Araújo) que tocam no rádio: “*Estamos atrasados, não?*” Perguntamo-nos enquanto espectadores: Quem morreu? Pegou o quê? Estão atrasados para quê? E eles continuam em conversações disparatadas: “*Pra que aquela onda toda ontem, hein?*”; ao que a moça responde: “*Sei lá, vai entender! Nem quero saber. Ela pensa que vai ganhar alguma coisa com isso*”. Ela quem? E segue-se: “*Teu tio vem hoje é? Quê que ele foi fazer em Hong Kong?*”, obtendo como resposta: “*Não sei, sei lá. Picaretagem*” (TONACCI, 1966, grifo negrito nosso). Desta feita, com esses exemplos, é possível pensar que a descrição fílmica se estabelece numa relação constante entre o que é apresentado na ação e o que está alhures, como uma presença imperceptível que atua no extracampo e que torna o todo fílmico aberto ao *fora* ou à virtualidade da imagem, ou seja, é possível perceber que os diálogos fazem referência a determinadas condições que subsistem fora do espaço e do tempo homogêneos, se mostrando como um interstício com o enquadramento visual que atua numa espécie de

esboço sem clareza, o que assegura a indeterminação da imagem. A quebra explícita do campo/contracampo, a referência a si mesmo em terceira pessoa⁶³, associada aos demais signos sonoros em transposição e, estando dissociados dos signos óticos, causam uma saturação que atordoa, dando espaço para transcorrer imagens óticas e sonoras puras, cujo sentido dramaturgico é a experiência sensível e sensorial e não pautada nos diálogos coerentes que compõem as narrativas de folhetim. Aqui, a progressão não se dá nesse âmbito, mas num trabalho com os signos sonoros na construção de uma ambiência inconclusa e liberta de uma lógica puramente racional, corroborando no prolongamento da diferenciação da imagem ótica. Mesmo as músicas⁶⁴ incorporadas ao filme não se mostram de forma narrativa, uma vez que trazem variações rítmicas que atravessam a imagem sem compor com ela explicabilidade. Tão desterritorializada é a imagem ótica, quanto o é também a sonora, pois atuando enquanto signos disjuntos dão a ver não apenas o que mostram, mas o sensível que os subjazem e os tornam possíveis. Nas palavras de Levis: “*Olho por Olho* é não sobre o sentido da imagem, mas o movimento dela. Não a clareza do som, mas sua confusão. Como Sganzerla, Tonacci faz do caos seu *modus operandi*” (LEVIS, 2006, s/p, grifos do autor).

É importante salientar que durante todo o filme há um trabalho de construção dos personagens, com um esforço de despersonalização ou desrostificação⁶⁵ desses jovens que possuem apenas traços de identidade, que apreendemos ao ouvirmos os apelidos soltos durante as conversações – Kiko, Lilico... Ademais, eles raramente são captados frontalmente, sendo apresentados como corpos também em movimento, sem finalidade aparente, atravessados pela banalidade e ambiguidade cotidiana, cuja realidade se apresenta como dispersiva e imprevisível. A câmera realiza capturas inusitadas dos seus rostos que como vemos mal servem de âncora para suas falas, já que elas sequer encontram eco ou acolhimento. Enquanto conversam a câmera os registra de lado, de costas, em planos detalhe no meio dos corpos, algumas vezes em sobreposição, ou sequer os registra, pois segue em interação com outras matérias imagéticas (Imagens 9-13).

⁶³ Você é segunda pessoa do discurso e terceira gramatical. É uma flexão do “vós mercê” – pronome de tratamento conjugado em terceira pessoa. Aqui importa ressaltar que ao fazer com que seu personagem refira a si mesmo como você e se responda (Você não sabe ler? Claro que sei!), Tonacci faz desaparecer a enunciação individual (EU) em prol de um (OUTRO). Pensamos ser este um artifício para sair de si, inclusive sem referir-se ao nome próprio, conquistando uma impessoalidade.

⁶⁴ Além das músicas já citadas, escuta-se ainda, ao longo do curta: *The very last day* (The Hollies); *I can't get no* (The Rolling Stones) e *Countdown* (Dave Brubeck).

⁶⁵ Conceito cunhado por Gilles Deleuze na obra *Mil Platôs*, vol.3 (1980) e retomado na *Imagem-Movimento* (1983), significando a desconstrução do rosto, que será melhor trabalhado em nosso próximo capítulo, ao tratarmos da imagem-afeção.



Imagem 9



Imagem 10



Imagem 11

(Fonte: Fotogramas disponíveis no Banco de Conteúdos Culturais – BCC, da Cinemateca Brasileira:
<http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/026204>. Acessado em: 31/07/2020)



Imagem 12



Imagem 13

(Fonte: *Olho por Olho* (1966) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Com essa presença difusa, fragmentada e descodificada, presente nos enquadramentos parciais, Tonacci já rompe com a funcionalidade de identificação e projeção conquistada pela narrativa e sua função catártica, baseada na representação de tipos psicossociais que levam ao reconhecimento e fruto da imagem-percepção centrada no sujeito percipiente e atual, que doa ao todo fílmico uma visão espaciotemporal sistemática, baseada em trajetos retilíneos e bem demarcados, inclusive cronologicamente. Aqui não há indivíduo que conceba o mundo com clareza e o revele e explicita com regularidade, há corpos que junto a outras matérias, atuam como forças vivas, múltiplas e móveis que povoam, constroem, veem e são vistas no e com o mundo, revelando todo um dinamismo da matéria fílmica que compõe o quadro. Doravante, os personagens fílmicos atuam como intercessores, carregando traços diagramáticos que expressam o confronto do pensamento com o caos e contra os clichês, ou seja, atuam como figuras estéticas que são potências dos perceptos e afectos, impulsionando o filme para fora da representação. Sobre este aspecto diz Damasceno:

[...] os traços do personagem tornam visíveis e audíveis os traços intensivos dos perceptos e afectos, e os movimentos absolutos do pensamento e da matéria que definem o plano de composição. [...]. O personagem [...] ao vibrar seu corpo e ao lançar gestos esboçados ou inibidos, ele intervém na própria criação de perceptos e afectos, na intensificação das formas, das cores e dos sons (DAMASCENO, 2015, p. 145).

Dessa forma, nesse jogo em que a sensação faz os personagens, colocando-os em variação no mundo e, sendo a câmera um deles, então, há um agenciamento conjunto para dotar de sentido a imagem. E esse sentido será perspectivado porque todos estão numa relação horizontalizada, onde nenhum personagem é mais importante que outro, sobretudo o

personagem-câmera-espectador. É para quebrar com a percepção verticalizada que Tonacci disjunta, inclusive, suas falas dos seus corpos. Mal se sabe quem está perguntando ou respondendo e às vezes quem pergunta é o mesmo que responde. Ademais, se a imagem não apresenta uma clareza comunicacional ou uma harmonia visual, isso se dá porque seus personagens se encontram envolvidos numa condição de mundo obscura e em alteração constante. Reforçamos, com essa relação ótico/sonora disjuntiva (mostra algo e diz outra coisa) cria no espectador um sentimento de implicação estendendo-o o sensível que envolve o filme. Significa dizer que nós nos surpreendemos e não entendemos o que acontece, porque não há distanciamento, já que a câmera cria o movimento aberrante que opera a suspensão de mundo trazendo uma composição que une à imagem o inconsciente do pensamento e dá a ver seu enigma e sua impotência, explicitada na impossibilidade de explicabilidade, pois temos os sentidos convocados e saturados pelas perturbações de movimento da câmera e sonoridade da película. Isso implica que esses personagens não representam indivíduos, mas apresentam um traço pático no pensamento, que apreende o sensível do mundo, por isso, não afirmam um eu, mas toda uma multiplicidade habitável, bem demonstrada nesse transitar que se dá na imanência.

Podemos, então, afirmar, que em *Olho por Olho* a câmera performa de modo a descentrar os eixos, pois apesar de assumir o ponto de vista como um personagem, não o faz emulando o olho humano e tomando para si a centralidade narrativa que submete o mundo ao seu crivo. Tampouco se expõe de modo imparcial diante dos objetos impondo-lhes uma ordem de reconhecimento válido baseado num dado habitual que conjuga ver e ouvir, mas encarna as interações do campo virtual do caos, com todo o seu potencial de devir e alteração constantes, deslocando a centralidade perceptiva do objeto para o contexto e suas relações, de modo a estender a sua condição de visão (personagem) à cidade, atingindo o percepto de mundo (o cosmos - o puro sensível), favorecendo pensar esse filme como uma estética capaz de envolver um corpo, dar-lhe uma casa e inseri-lo no cosmos, que se esforça em constituir um movimento capaz de colocar o real e o olhar como vibração.

O movimento (extensivo do carro e intensivo das demais matérias audiovisuais) é o meio próprio dessa câmera que compõe um circuito dinâmico de linhas de errância, capazes de envolver de um polo a outro vibrações visíveis da cidade em que se encontra, da experiência dos demais personagens e das sensações do espectador, reunindo de modo heterogêneo os diversos ritmos audiovisuais do mundo fílmico, revelando uma teia complexa de direções e repetições. Noutros termos, tendo o movimento como objeto da descrição fílmica, Tonacci consegue com sua câmera estendê-lo também ao ambiente, aos gestos e

expressões dos personagens, aos signos sonoros, a uma erraticidade na própria conversação, de modo a fazer de todo filme seu material dramático, que vai do pessoal ao impessoal; do finito ao infinito, doando-lhe “[...] um corpo, uma vida, um universo” (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, p. 229-230). Sempre em movimento, a câmera explora os espaços, reenquadra constantemente, desliza rapidamente sobre os cenários de modo a capturar deslocamentos de outros corpos, de outras pessoas e coisas, num sensível que mostra alterações espaciais, vibracionais e temporais. Desta feita, fazendo da câmera uma figura estética junto aos demais personagens, extrai dela o percepto puro como ser de sensação e torna toda sua matéria cinematográfica expressiva do sensível que coloca a alteração como determinante e geradora da percepção.

Mas vejamos os demais elementos que proporcionarão esse resultado, já que também a montagem, consoante Deleuze (1983/2018, p. 133), possibilita a construção de um olhar que é “pura visão de um olho não humano, de um olho que estaria nas coisas”, que permitiria “pôr a percepção na matéria”, mostrando que o ser de sensação se dá como “o composto das forças não humanas do cosmos, dos devires não humanos do homem” (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, p. 216).

3.2.2 Da montagem e do corte à mostragem e relação

Já indicamos acima que a montagem e o corte atuam eliminando a percepção direcionada e unicentrada, constituindo elementos da narração, com a qual Tonacci vai intensificar as condições insólitas da imagem, por meio da quebra da lógica associativa e teleológica. Se trata aqui de ressaltar que como Tonacci usa de uma montagem que sai da cadeia de encadeamentos lógicos, utilizando, inclusive, dos *falsos raccords*⁶⁶, foge de uma concepção redutora e totalizante, ultrapassando o cinema do Ser em direção a um cinema-devir que conjura uma imagem representativa, garantindo ao seu todo fílmico uma potência ambivalente:

⁶⁶ *Raccord*: Trata-se da maneira como se dá a mudança no plano, ou seja, a qualquer elemento de continuidade ou de permanência entre dois ou vários planos que permite uma continuidade lógica na narração. *Falso raccord* para Deleuze não se refere apenas à descontinuidade no *raccord*, mas é por si mesmo uma dimensão no Todo que escapa ao conjunto e suas partes. Realiza outra potência do extracampo, conforme já pontuamos. Consoante Machado (2013), eles estabelecem falsos encadeamentos entre planos, possibilitando, inclusive a inserção do tempo na imagem.

O todo sofre uma mutação, pois deixou de ser o Um-Ser, para se tornar o “e” constitutivo das coisas, o entre-dois constitutivo das imagens. [...] se confunde então com o que Blanchot chama de força de “dispersão do Fora” [...] é o questionamento radical da imagem [...]. O *falso raccord*, então, adquire um novo sentido, ao mesmo tempo que se torna lei (DELEUZE, 1985/2013, p. 217, grifos do autor).

Com isso a imagem perde organização apriorística e antecipatória, capaz de assegurar uma explicabilidade clara da narração por meio das sequências, mas ganha, com o *falso raccord*, desordenadamente, caoticamente, alcançando o estado natural da coisa, numa mostragem em que o menor detalhe, o objeto, o dito ou o gesto mais insignificante adquire um sentido vital que lhes pertence de modo intrínseco e que permite reencadeamentos diversos. Sobre esse aspecto, Artaud⁶⁷ (1927/2014, p. 172) diz que a imagem ganha uma “espécie de poder virtual” que “vai buscar no fundo do espírito possibilidades até agora não utilizadas. [...]. O cinema em estado bruto [...] libera um pouco dessa atmosfera”. Por isso, diz ele, o cinema é feito para “expressar coisas do pensamento, [...], por alguma coisa de mais imponderável que nos devolve as coisas em sua matéria direta, sem interposições, sem representações” (1927/2014, p. 172). Consoante Tonacci⁶⁸, isso se dá em seus filmes não por jogos de oposição nas imagens, mas por uma dispersão na relação existente entre a causa e a consequência, que nada mais é senão o fruto da intenção que estabelece ordenamentos. Diz ele:

[...] que é como tudo mais ou menos funciona, só tem uma ordem na medida em que a gente cria esse sentido de ordem para ela. A gente olha a natureza numa ordem cronológica, tenta dividir as coisas por nome, seção ou categoria etc. e tal, mas na verdade elas têm um funcionamento intrínseco, que não corresponde a essa subdivisão que a gente faz das coisas. A ordem só serve para a nossa explicação. Acho que se você imaginar o ser humano não exatamente limitado ao seu corpo, mas relacionado ao ar, como se tudo fosse a mesma coisa. O critério de ordem é invenção nossa. [...] A dispersão é um pouco isso, é quando você não consegue dar um rumo, digamos, uma intencionalidade. Então o estado natural parece uma desordem. E quando nasce a intenção de um

⁶⁷ Texto intitulado *Feitiçaria e Cinema*, de aproximadamente julho/agosto de 1927, constante na coletânea intitulada *Linguagem e Vida* (Antonin Artaud), organizada por J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto e publicada no Brasil em 2011, com segunda edição em 2014, pela Editora Perspectiva.

⁶⁸ *Conversas na desordem*. Entrevista com Andrea Tonacci, na ocasião do lançamento do seu longa metragem *Serras da desordem*, vencedor do prêmio de melhor filme no festival de Gramado em 2006, realizada por Evelyn Schuler Zea, Renato Sztutman e Rose Satiko G. Hikiji. Transcrição inicial das fitas feita por Alexandre Kishimoto. Publicada na Revista do Instituto de Estudos Brasileiros - IEB, nº 45, setembro/2007, pp. 239-260. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34591/37329>. Acessado em: 16/06/2019. Convém aqui ressaltar que essas características de quebra causal que resvala numa implicação entre ficcional e documental por meio de uma narrativa aparentemente linear, mas extremamente lacunar, será uma constante também em *Bang Bang*, conforme veremos e em *Serras da desordem* citado nessa entrevista.

gesto é quando a ordem começa (TONACCI, 2007, p. 258/259, grifos nossos).

Descrevemos de modo sucinto mais alguns minutos do filme onde o diretor realiza esse esforço de subversão da finalidade e ordenamento das coisas, associada a uma apresentação da ineficiência da comunicação e a uma insuficiência da narração causal orgânica: Após mais algum tempo de conversas frívolas entre os rapazes já apresentados, fazendo uso de uma montagem paralela, o filme nos mostra noutro canto da cidade, dentro de um pequeno quarto, um outro jovem que acaba de acordar e faz uso dos óculos escuros para se barbear. Algumas sequências seguintes esse rapaz se encontra numa mercearia, fumando e bebendo algo, enquanto olha o relógio e usa o telefone. Ele paga a conta, sai desse estabelecimento e segue em direção a uma banca de jornal e revistas que fica em frente. Em plano conjunto, outros que estão nesta banca, olham para a câmera, exceto ele. Compra o jornal e é filmado num primeiro plano que vai da coxa ao ombro, enquanto aguarda os colegas que vem apanhá-lo. Todos se encontram e agora dentro do carro, folheiam o jornal impresso do “Diário de São Paulo”, onde é possível ver duas notícias em negrito – “Aprovada reforma da Carta da OEA” como chamada principal e “Festival de Cinema Brasileiro” na última página. Todavia os amigos parecem pouco se importar com esse noticiário e buscam ver no horóscopo do dia a justificativa para a predestinação do sucesso de “Omar Cardoso”, cujo prognóstico do nascimento é positivo em virtude da “influência conjunta a Marte e Sol” (Imagem 14-17).



Imagem 14



Imagem 15



Imagem 16



Imagem 17

(Fonte: *Olho por Olho* (1966) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Destarte, embora traga em sua narração fílmica um elemento insólito e sem função como os óculos escuros usados para barbear⁶⁹ e continue fazendo uso dos seus diálogos entrecortados e desconexos, até mesmo quando a sua imagem parece caminhar para uma ordenação, numa conversa que possa levar a uma compreensão das condições sociais, políticas e artísticas brasileiras, constantes no Jornal, Tonacci frustra as expectativas do espectador por meio do deslocamento dos elementos e dos comportamentos cotidianos do senso comum, causando uma estranheza imanente ao real, que denuncia a artificialidade do seu caráter racional e estável.

Doravante, é possível perceber com essa descrição que quando utiliza do corte o faz para captação da mudança de regime perceptivo, buscando dar a ver derivações desse olho que não se apega a uma montagem clássica, mas que apresenta, como já destacamos, um âmbito virtual do real, que é seu imperceptível racionalmente. Do mesmo modo que há um sentir da câmera, há um sentir do corte, já que ele não se esforça por ocultar. Do contrário, realiza todo um esforço de diferenciação capaz de instituir o “isso e então aquilo”. O “entre duas ações, entre duas afecções, entre duas percepções, entre duas imagens visuais, entre duas imagens sonoras, entre o sonoro e o visual: fazer ver o indiscernível, quer dizer, a fronteira” (DELEUZE, 1985/2013, p. 217). Com isto, mostra que o dinamismo do movimento se encontra também no corte, que dotando o plano de um antes e um depois assimétricos,

⁶⁹ Destaca-se aqui o uso desses óculos refletidos no espelho que ao tempo em que quebra com a possibilidade de identificação por semelhança, se aproxima das lentes usadas pelo espectador que se coloca como mais um personagem-câmera que sente e participa das tensões presentes na obra sem necessariamente se identificar com os personagens, reforçando o que já dissemos. Essa estratégia será retomada em *Bang Bang* (1971), acrescida da máscara de macaco, que convida o espectador à feitura de um devir-outro, enquanto devir-animal.

constitui um todo de tudo que há no mundo, agenciando partes heterogêneas para compor conjuntos que necessariamente não possuem relações entre si, mas estabelecendo entre eles fronteiras aéreas⁷⁰, embora não dicotômicas, nem excludentes, capazes de realizar imbricações entre o atual e o virtual, o dentro e o fora, o natural e o artificial, o distante e o próximo, o homem e a cidade. Tonacci, numa entrevista realizada em 2007, publicada na Revista do IEB, nº 45, explora sobre este aspecto do corte enquanto promotor de um intervalo como aquilo que enriquece a imagem e funciona como brecha capaz de permitir a criação de sentidos ao filme, tornando indiscerníveis documental e ficcional:

Mas será que é possível não ficcionar filmando? Talvez não. Talvez esse ponto exatamente divisório não exista, talvez seja mais uma necessidade de afirmação de “ser”. **É como o corte, o sentido não está nem num plano, nem no outro, aparece no corte**, que é um espaço preto... Da relação entre uma imagem e outra nasce um sentido, que não está nem em uma, nem na outra. Isso é a nossa participação, um terceiro elemento dentro dessa coisa. **E eu acho que isso é tudo, isso é a vida, a vida é assim: a busca desse ponto intermediário, esse ponto que não é fixo, não pode ser** (TONACCI, 2007, p. 255, grifos nossos).

De modo homólogo, Deleuze irá afirmar que a mobilidade da câmera possibilita lançar o olhar que cria um interstício entre as imagens e insere o *falso raccord* que se torna “*irracional e não faz parte de nenhum dos dois conjuntos, sendo que um não tem fim, nem o outro começo*” (DELEUZE, 1985/2013 p. 218, grifos do autor). Assim, trazendo uma outra concepção de real, o corte tonacciano mostra que sua visão não se submete a fronteiras físicas, mas se mostra como uma matéria fluente e em movimento que torna indiscernível o seu processo e o seu produto. O filme traz, portanto, visíveis e audíveis que deslizam sobre carros, corpos e demais objetos cênicos contidos numa cidade (num espaço). A narração fílmica atravessa esse ambiente físico, captando suas paisagens, mas também buscando caotizar suas dimensões, já que faz interagir ambientes diversos, cujos distanciamentos são imprecisos. Com isso, desarticula os planos, para remetê-los a seus intervalos, perpassando ligeiramente por lojas, mercearias, quarto, banheiro, bancas, letreiros, cinemas, praças, sinais de trânsito, transeuntes, interpostos entre os personagens, associando a esses signos óticos uma

⁷⁰ Tonacci na citação acima referida diz “pensar o homem não limitado ao seu corpo, mas relacionado ao ar”. Se pensarmos em imanência, veremos que Deleuze se aporta em muitos dos filósofos pré-socráticos que se mostram afeitos a essa concepção não transcendente de mundo, tais como Tales, Anaxíandro, Heráclito, os estoicos, até chegar a Spinoza, Nietzsche, Bergson, para construção do seu conceito de imanência. Mesmo ciente de que o plano de imanência não se confunde com a ideia de uma *physis* abordada pelos pré-socráticos, o fato deles alocarem a dimensão criadora da vida fora de uma transcendência nos interessa enquanto mais um aspecto que torna possível uma aproximação entre seus pensamentos, sobretudo se pensarmos o percepto de mundo extraído por Tonacci como uma atmosfera de mundo, capaz de superar o ser rumo ao devir. Veremos, ao abordar *Bang* (1971), que nele Tonacci dará uma atenção ao fluxo (à passagem/devir) como condição da existência.

sonoridade saturada, estridente, composta de falas desordenadas, músicas alta no som do carro, buzinas e noticiários. Assim, o uso de cortes rápidos ou de alguns planos sequências, as sobreposições ou justaposições de imagem, suas repetições com discretas alterações de ângulos, bem como a câmera-corpo na presença do humano se dá para captar o que está além dele. Conjugando composição técnica com a sensível, a câmera e a montagem se transfiguram em mostragem e criam com o interstício e a relação uma zona em que turbilhonam vivos, não vivos, com suas visões em cocriação, de modo a colocar “a vida no vivente e o vivente no vivido” (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, p. 204). Aqui é preciso frisar que ao trazer condições cotidianas, Tonacci o faz por vê-las como uma potência estética com a qual se faz possível esculpir relações espaciotemporais, reunindo “um mundo humano e a ausência do homem” (DELEUZE, 1983/2012, p. 136). Deste modo, expande a experiência estética incorporando características próprias das imagens-movimento-luz, encarnando na sua imagem fílmica uma potência transitiva que se mostra, por isso, em construção constante, haja vista dar impulso a uma experiência que a retira dos ritmos habituais já reconhecidos pelo olho e pelo ouvido, dando a ver as forças “ou as imagens [...] distendidas ou densas daquilo que fervilha nas últimas camadas do espírito” (ARTAUD⁷¹, 1933/2014, p. 182). Com essa câmera, Tonacci cria uma visão que põe tanto o movimento quanto o tempo fora do eixo. O movimento por sair de uma linearidade, mas também de uma ideia que o alocaria apenas como uma qualidade de um móvel que se move, mostrando-o como imagem-movimento inseparável de uma intensidade vibracional; e o tempo por retirá-lo de uma cronologia, permitindo conexões espaciais e interações de instantes temporais diversos, conforme veremos a seguir, na apresentação dos espaços e instantes-qualsquer.

3.2.3 Espaço e instante qualsquer

Como tudo está sempre em movimento, não é possível definir quando e onde algo acontece; como os personagens estão em deriva automobilística, não conferem coordenadas à ação; como seus diálogos são dispersos, não é possível definir quem os explicita e porquê algo acontece; como ao realizar as pequenas paradas do carro (para abastecimento ou em

⁷¹ Texto intitulado *A velhice precoce do cinema*, publicado em *Les Cahiers Jaunes*, nº especial Cinéma 33 (nº4, 1933), constante na coletânea intitulada *Linguagem e Vida* (Antonin Artaud), organizada por J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto e publicada no Brasil em 2011, com segunda edição em 2014, pela Editora Perspectiva.

sinais), a câmera continua em movimento e foca em condições e angulações insólitas (olhar de uma criança, transeuntes que a observam, partes de cartazes e panfletos nas ruas, lixeiras e propagandas, este e outros carros em movimento); o corte/interstício, quando acontece, traz consigo um “instante qualquer”⁷², composto por ações e movimentos de fuga que não priorizam um personagem, uma ação ou um momento único. Do contrário, essa ideia de instante qualquer que se torna interstício, traz a força do fora, que significa “a apresentação direta do tempo, ou a continuidade que se concilia com a sequência de pontos irracionais, segundo relações de tempo não-cronológicas” (DELEUZE, 1985/2013, p. 219), bem como dá margem à construção de um “espaço qualquer”, lugares que independem das orientações conferidas pelos personagens, que estão em estado de errância, sem ação definida, sem explicações motivacionais, movidos por afetos aparentes de desapego e esgotamento, porém sem dramatizarem psicodramas.

Significa dizer que o uso do espaço-qualquer cênico é inusitado, pois trata-se do carro em movimento como o veículo de encontro e único lugar de pequenas e rápidas trocas de experiências, a partir do qual a cidade é vista e revista sempre de passagem. Desta feita, Tonacci, foge dos espaços tematizados e que possuem qualquer ordem organizacional, ou qualquer construção cenográfica que possibilite um envolvimento para ritualização e compartilhamento, friccionando a ideia de que o espaço pode funcionar como fenômeno de representação social, que delimita a distinção existencial entre natureza e cultura ou mundo e homem. Até mesmo a praça, local escolhido para que a moça “cace” uma presa, é apresentada num enquadramento em que até a sonoridade que a acompanha está disjunta, ou seja, não retrata nada que forneça invólucro ao que é visto. A câmera que segue a moça na empreitada também não para, alterna *closes* em seu rosto com o espaço da praça entrecortado, de modo que o lugar se torna também esquivo. Dessa forma, amplifica a percepção narrativa, alocando de modo crítico a cidade enquanto lugar que produz subjetividades, define comportamentos, qualifica e desqualifica ambientes associando-os aos aspectos morais e afetivos, econômicos e políticos, delimitando e distinguindo, de forma hierárquica, quem pode ou não viver e usufruir

⁷² Definimos anteriormente (na descrição) como “entre-imagens” e “não-lugar”, os movimentos de câmera que promoveram a construção do extracampo virtual. O que o “instante qualquer” e o “espaço qualquer” significam são movimentos que efetuam a ação de modo a não oferecerem organicidade ao todo fílmico, mas, do contrário potencializarem os descentramentos, já que se apresentam como uma quebra de finalidade, intensificando as condições já dadas na descrição. O espaço-qualquer será retomado no próximo capítulo, quando tratarmos da imagem-afecção em *Bla Bla Bla*. Já o uso do instante-qualquer é intensificado na montagem por blocos, operada em *Bang Bang*, onde cada plano vale por si mesmo, possibilitando que o filme seja exibido em qualquer ordenamento. Essa montagem, inclusive, é uma inovação estética trazida por Tonacci ao cinema brasileiro. Já em *Serras da desordem* e *Já visto, jamais visto*, Tonacci fará uso desse expediente para permitir o atravessamento temporal, garantindo a heterogeneidade fílmica.

de determinado espaço ou onde e quando os encontros podem ou devem acontecer. A câmera sempre em movimento resguarda uma ambiguidade, na medida em que abre-se para imaginar a cidade, fabulá-la de outro modo, fora da limitação espacial limitante e estriada, minimizadora de estados de invenção, mudança e movimento revolucionário, tal como este do gesto cinematográfico, que extrai dela esgotamento, todavia sendo crítico e criador. Essa perambulação automobilística realizada ao acaso e sem destinação específica estimula uma experimentação espacial que, associada à expressão e aos gestos dos atores, permite pensar numa crítica da funcionalidade urbana, baseada em imposições da produtividade capitalística, liberando o tempo do cronograma do trabalho e a vida da regulação do cotidiano laboral, numa substituição da percepção utilitária baseada no “fazer”:

[...] isto é, substitui as percepções sensório-motoras por percepções óticas e sonoras puras; *faz ver os intervalos moleculares*, os buracos nos sons, nas formas [...], *faz passar linhas de velocidade* nesse mundo parado e através desses buracos no mundo (DELEUZE, 1983/2012, p. 139).

Os garotos que exploram os trajetos urbanos não têm nada o que fazer e explicitam isso: “*Quê que nós vamos fazer hoje a noite hein? - Nada, pra variar*” (TONACCI, 1966), de modo que o caminho traçado por eles é de um agenciamento repetitivo que esvazia as funções dos espaços, num esforço em fazer da cartografia⁷³ controlada pelo sistema produtivo, um território liso para realização de partilhas mais sensíveis. Com isso, Tonacci explora um trajeto citadino através de uma experiência estética, capaz de borrar as bordas do espaço público da cidade, induzindo a exploração de novos sensíveis que podem erigir novos possíveis.

Portanto, a cidade assim mostrada incorpora a ideia de transitividade e dinamismo, amplificando sua espacialidade, uma vez que realiza variações que possibilita a exploração e a interação de mais imagens, em condições diversas, numa experimentação cartográfica maior, que acompanha a mutação temporal do próprio plano. Com caminhos repetitivos, vistos por angulações variadas que os deixam aparentemente desconexos, materializa um percepto dentro de uma multiplicidade que não possui contiguidade, mas que é ubíqua. Assim, a cada retorno, a volta nunca parece ser ao mesmo lugar, mas abarca outras multiplicidades,

⁷³ O termo cartografia é utilizado por Deleuze e Guattari para designar uma experiência do pensamento no âmbito não do sujeito, mas da terra e do território. Quando dizemos que há uma cartografia controlada pelo sistema produtivo, que é tensionada por Tonacci, estamos a dizer que as cidades se tornam um espaço territorial estriado, pelas linhas duras que definem as funcionalidades espaciais e dos corpos que as ocupam. Entretanto, algo escapa dessa segmentarização, há forças ou fluxos que não se permitem capturar. São essas linhas de fuga que Tonacci busca traçar ou potencializar em seu trajeto. São esses fluxos, ainda, que definem o percepto urbano enquanto inumano, embora seja a cidade uma paisagem mediada pelo humano.

colocando em jogo relacional o que acontece dentro do carro e fora dele, fazendo interagir quem vê e o que é visto, pessoas e coisas, escapando a possibilidades de mapeamento. Daí porque dizemos que sua moldura cidadina possui desenquadramentos que abre o território sobre um universo, construindo seu bloco sensível que alarga a cidade ao cosmos, dissolvendo “a identidade do lugar na variação da Terra, uma cidade que tem menos um lugar do que vetores preguendo a linha abstrata do relevo” (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, p. 221). Noutras palavras, a própria cidade atua como um território ambíguo que já comporta sua desterritorialização. O filme produz um espaço aberto às “forças cósmicas capazes de se fundir, se transformar, se enfrentar, alternar, mundo de antes do homem, mesmo se é produto do homem” (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, pp. 221-222). Não se contentando em doar à sensação o encarne num corpo-câmera com personagens fílmicos que atuam como figuras estéticas capazes de germinar pensamentos juntamente ao espectador e à obra, aloca esse corpo num território atravessado pelo carro em movimentação constante nas ruas, ganhando extensões para essa imagem, atuando como instrumento de passagem, por sua vez capaz de realizar a abertura dessa cidade ao cosmos, ao que há de inorgânico nela mesma. Tonacci e nós (personagens/espectadores) percebemos a cidade porque entramos nela, somos capazes de sentir o imperceptível que lhe ronda. Nas palavras de Deleuze e Guattari (1991/2010, p. 213), é desta forma que “a figura não é mais o habitante do lugar, da casa, mas o habitante de um universo que suporta a casa (devir)”. É dessa forma, que “o plano de composição arrasta a sensação numa desterritorialização superior, fazendo-a passar por uma espécie de desenquadramento que a abre e a fende sobre um cosmos infinito” (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, p. 232), alçando uma dimensão não mais local. Assim, operando a conexão entre olho e espacialidade, carro e cidade, realiza a desterritorialização absoluta, buscando ampliar o território, mostrando as relações de contraponto entre interior e exterior, enlaçando essas relações dissonantes e revelando um composto estético que é passagem da endo para exossensação, pois em *Olho por Olho*: “[...] o território não se limita a isolar e juntar, ele abre para forças cósmicas [...] que vêm de fora, e torna sensíveis seu efeito sobre o habitante” (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, p. 219). Essa mobilidade demonstra a consistência do virtual na imagem fílmica, capaz de envolver pontos de vista e tornar suas fronteiras inapreensíveis.

No que se refere ao uso do instante-qualquer, buscando explicitá-lo melhor, apresentamos um pouco mais da narração fílmica, em que por volta dos 15 minutos do filme, fazendo uso do noticiário agora radiofônico em sobreposição aos diálogos dos personagens, segue-se o seguinte discurso:

Haveremos de cantar juntos a vitória da democracia, a vitória do povo, a vitória das liberdades humanas, a vitória daqueles que lutaram em 1932 em defesa dessa mesma democracia. [...]. Democracia com povo. Democracia contra a esquerda, democracia contra a direita, democracia contra as ditaduras, democracia contra tudo e em defesa das liberdades humanas. Democracia com Deus, por Deus. Democracia com Deus e pelo povo (TONACCI, *Olho por Olho*, 1966).

Com isso, mudando mais uma vez de um registro para outro sem talhar diferenciações entre eles e sem utilizar de nenhum jogo de oposição, aponta para uma ambiguidade imagética que confunde o que é documental com o que é ficcional, embaralhando também as codificações da narração que discernem o verdadeiro do falso. Consoante Leonardo Levis, em *Olho por Olho* se tornam indiscerníveis o que é “Grito de protesto disfarçado de registro semi-documental. Registro de realidade disfarçado de obra de ficção. As duas oposições se juntam porque, naturalmente, não são oposições, mas simbioses” (LEVIS, 2006, s/p). A suposta objetividade jornalística radiofônica se torna matéria fílmica que compõe seu paroxismo e ambivalência. Ademais, se apoiando num discurso que faz um uso repetidamente exagerado da palavra democracia, *Olho por Olho*, portanto, mais uma vez faz estranhar a linguagem e utiliza do sentido corriqueiro dos termos para saturá-los, ao tempo em que faz pensar acerca do que esse enunciado trata e o que ele quer. Democracia aqui é tudo e nada. E se Tonacci faz uso desse discurso é para implodir o clichê, dando a ouvir o já gasto e fatigado da linguagem que perdeu seu poder no jogo das representações. Todavia, mostra também que há forças que compõem seu enunciável, que escapam ao domínio da ordem e da clareza habitual, sinalizando seu esgotamento, conforme veremos mais à frente. Seguindo a sequência, os jovens conversam sobre outros assuntos e reclamam sobretudo da demora da moça – que desde os 9 minutos do filme os acompanha –, em encontrar a “presa” daquela tarde: “*essa mina ta bancando a difícil hoje. Pareia, viu?*”. A câmera nesse momento segue-a no parque e o rádio invade novamente a conversação com a seguinte frase: “*Estaremos juntos amanhã possivelmente. Em outras oportunidades. Através de outros microfones. Mas certos de que a nossa caminhada será paralela e vitoriosa. Até breve brasileiros de São Paulo*”. Os rapazes então contestam: “[...] *cada vez afundando mais [...]. No fim o que sobra é a gente se encher no cinema, depois sai e fala, fala. Só se fala nessa terra? A gente só levanta pra sentar de novo*” (TONACCI, *Olho por Olho*, 1966). Aqui, frisamos, por não oferecer a coerência discursiva, sai do mecanicismo redutor que ilustra e busca dotar de compreensão a imagem pela palavra, limitando a potência do cinema a uma

linguagem prosaica da imagem orgânica, trazendo diálogos dos personagens para soldar seu todo fílmico. Contrariamente, dá a ver um audível puro, que funciona como uma aparição, esgotando a significação corriqueira por uma saturação sonora que reclama por um devir que comporta a criação de novos valores, um novo enunciável, estando próximo ao que Deleuze (1992/2010, p. 87) apresenta como a ruptura entre a acordo de palavras e o fluxo de vozes, capaz de forçar “as palavras a tornarem imagem, movimento, canção, poema [...]”. Esse jogo plástico entre ficcional e documental permite à obra, ainda, correlacionar temporalidades distintas, pois consoante Deleuze e Guattari (1991/2010, p. 223) na construção dos agregados sensíveis, pouco interessa a opinião, o relato falso ou verdadeiro, o tipo social ou o caráter dos personagens, mas as relações de contraponto que eles experimentam ou veem, capazes de oferecer uma mistura, um alargamento ou um desfazimento dos compostos, para mostra-los mais ilimitados segundo a penetração de forças cósmicas: “O contraponto não serve para relatar conversas, reais ou fictícias, mas para fazer mostrar a loucura de qualquer conversa, de qualquer diálogo, mesmo interior” (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, pp. 222-223). Nesse ínterim, a mixagem entre relatos ficcionais e documentais pode ser pensada como uma condição de dilatação temporal, pois que, ao trazer registros das atualidades em noticiários, biografias em jornais, desarticulando os planos e desorganizando a linguagem, os olhos de câmera e os audíveis edificadas no momento de criação do composto sensível da obra, se misturam com temporalidades outras, nos encontros seguintes, mostrando uma força do tempo tornado sensível e liberto do vivido, do percebido e do intencional, numa espécie de conservação que foge sobre o plano de composição fílmica. Com isso, queremos dizer que são essas estratégias que oferecem ao filme o poder de sair da tela excedendo as experimentações dos personagens aos espectadores, criando uma obra aberta ao *fora* que permite uma conjunção de vozes e temporalidades que extrapola a memória histórica do seu tempo. Diz Tonacci que “qualquer coisa que você coloca na sua frente é tempo. Então tudo tem uma intensidade interna que depende do teu olhar, da sua atenção àquilo. Você pode passar batido e aquilo não valer nada”⁷⁴ (TONACCI, 2016, s/p). Retomamos aqui o poder do extracampo virtual já assinalado anteriormente e, associando-o ao poder fabulatório que acabamos de inscrever com essa conjunção temporal, podemos afirmar que Tonacci extrai da cotidianidade das situações, dos dados documentais, do enredo e dos seus personagens, proporções gigantes, não alcançáveis por uma percepção vivida. Não há ser histórico ou objetivável em *Olho por*

⁷⁴ “*Eu vou na carona dos meus filmes*”, diz Andrea Tonacci. Entrevista concedida a Adriano Garrett, quando foi homenageado na 19ª Mostra de Cinema de Tiradentes, em 24/01/2016. Disponível em: <http://cinefestivals.com.br/homenageado-andrea-tonacci-fala-sobre-a-carreira/>. Acessado em: 17/06/2019.

Olho, mas há o sentir, a deriva conjunta e a maquinação que faz explodir forças intensivas, atestando, ao modo de Cézane citado por Deleuze e Guattari (1991/2010, p. 200) que “‘há um minuto do mundo que passa’, não conservaremos sem ‘nos transformarmos nele’”. Com isso queremos dizer que ao abrir sua obra ao *fora*, a completude do seu composto sensível se fará numa relação entre o espaço-tempo da sua criação e a do espectador percipiente, enquanto olhante participativo de outra duração, que por isso a transforma e se transforma conjuntamente a ela. Ademais, expressa um presente vivo que passa, mas que está plasmado num tempo que não passa e que é o que permite relações não sucessivas, mas coexistentes com outras temporalidades, atestando um devir como revolução imanente, capaz de instaurar novos liames entre os homens e que “reside nela mesma, precisamente nas vibrações, nos enlacs, nas aberturas que deu aos homens no momento em que se fazia, e que compõem em si um monumento sempre em devir” (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, p. 209). É isso que Tonacci afirma de igual modo, acerca de *Olho por Olho*, em entrevista de 1966, para publicação do *Gente Nova Nova Gente* que consta no livro *Cinema de Invenção* de Jairo Ferreira:

No cinema, [...] Deve-se agir como um cérebro eletrônico [...]. Faz-se cinema dentro de uma realidade, como parte dela, usando-o como se usa um carro ou uma metralhadora. Se esse cinema, nestes termos (**uma visão pessoal, global**), subverter o mundo, então que o cinema seja uma arma revolucionária, que incomode meio mundo e provoque crises (TONACCI, apud FERREIRA, 2016, p. 28, grifos nossos).

Desse modo, Tonacci alcança o ser sensível enquanto um devir-revolucionário que conserva, “seu protesto recriado, sua luta sempre retomada” (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, p. 209). Assim, conjugando extracampo com disjunção sígnica⁷⁵ e a mobilidade, amplifica a paisagem, liberando suas forças, tornando visível o invisível e, sem nada narrar, foge de toda objetificação, cronologia e espacialidade para atingir uma visão indireta, um puro percepto, capaz de impactar a nós mesmos.

⁷⁵ Lembramos que acima mostramos como nessa imagem nem sempre os signos óticos estão em consonância com os sonoros. Sempre que isso acontece, muito em virtude do uso do falso *raccord*, dissemos que há uma disjunção sígnica. Deleuze discorre sobre isso na *Imagem-tempo* (1985/2013) ao longo do capítulo “O pensamento e o cinema”. Essa disjunção faz com que o próprio filme se exponha enquanto um todo heterogêneo, já que se compõe de uma diversidade de imagens que, não só na sua horizontalidade (montagem de associação entre planos), mas também na sua verticalidade (“mostragem” dentro do próprio plano e relação da imagem ótica com a sonora), não se faz por conciliação. É mais um modo do corte irracional quebrar com a lógica narrativa. São conexões heterogêneas que compõem uma totalidade aberta ao *fora* capaz de fazer do filme um modo do pensamento. O filme se torna um composto de cortes irracionais, imagens desencadeadas e acordes dissonantes, fatores que estarão ainda mais intensos em *Bang Bang*.

Poucos minutos após essa fala os jovens estacionam o carro ao lado de um outro em que se encontra a moça e sua “presa” e, ao som de *Countdown* (Dave Brubeck), iniciam um espancamento coletivo que é fotografado. A câmera não se detém neles nesse momento e segue acompanhando a moça que continua a andar, se distanciando dessa cena. Realiza, assim, *closes* em seu rosto em que ela coloca e retira os óculos escuros. Todavia eles não nos favorecem com as condições para tecer uma análise psíquica ou psicológica da personagem, pois seu olhar se perde e, quando encontra a câmera, a ignora, reforçando a falta de centralidade perceptiva no âmbito da narrativa, bem como afirmando que o importante não é a força dramática que a favoreceria num enredo, mas dar a ver a necessária mudança de angulação para um movimento vital. Nesse momento, a moça olha para trás enquanto anda e a câmera se afasta dela com maior rapidez, abrindo o campo perceptivo e findando o filme, mostrando uma tensão entre o observador e o observado, entre as maneiras de compor e estar no mundo, entre o esgotamento e o movimento, numa atitude, na qual parece mostrar que o olhar fere e violenta, ao tempo que nos atravessa, constitui e impulsiona a saídas (Imagens 18 e 19). Nesse aspecto, Tonacci se coloca e nos estende mais intensamente a condição de ator que, estando interior ao tempo do acontecimento embora não deseje o que acontece, afirma e deseja algo no que acontece, ou seja, afirma sem ressentir o acontecimento porque vê nisso a condição de se extrair dele condições para criar algo diferente, conforme veremos em nosso próximo tópico.



Imagem 18



Imagem 19

(Fonte: *Olho por Olho* (1966) Andrea Tonacci – Plataforma SPcineplay. Disponível em: <http://www.spcineplay.com.br/>. Acessado em 14/11/2020)

Portanto, por meio dessa singularidade imagética, Tonacci trará a imbricação e confluência destas três instâncias: faz uma descrição que conjuga real/imaginário, produzindo realidade e não representando um real pressuposto; com a narração torna indiscernível verdadeiro/falso na medida que, imbricando ficcional e documental, com o uso dos *falsos raccords* e anomalias de movimento decompõe relações explicativas da imagem; por meio da narrativa supera centralidade da visão e torna indiscernível o que é subjetivo e objetivo, constituindo a visão indireta livre em *Olho por Olho*. Doravante, apresenta uma imagem que desfaz a organicidade da ação, se definindo por personagens que perambulam nos espaços, pouco expressivos, desprivilegiando a centralidade da ação dramática. Desse modo privilegia os “elos frouxos”, o aumento da função do acaso, a realidade dispersiva, conforme aponta Pelbart (2010, p. 08) acerca do cinema moderno. Por todo filme, os diálogos extraídos dão a ver que parece perdurar o despropósito, haja vista que embora desconectados, neles os jovens se mostram entediados, aguardando a oportunidade para descarregarem o sentimento de impotência e nulidade que os invade, pois eles já estão cansados e “precisam partir pra outra”. Expressam que é necessária uma mudança, “novas ideias”, “acabar com tudo isso”, “matar. Isso sim” (TONACCI, *Olho por Olho*, 1966 - Imagens 20-22). Diante disso, perguntamos o que essa imagem aparentemente absurda, aberrante e violenta é capaz de oferecer? Que agenciamento de enunciação esse percepto promove? E mais, há um modo de pensar que atravessa esse agenciamento de enunciação?

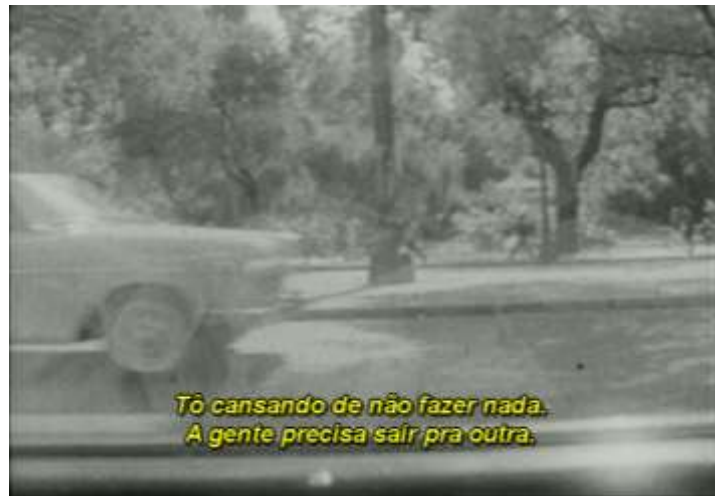


Imagem 20



Imagem 21

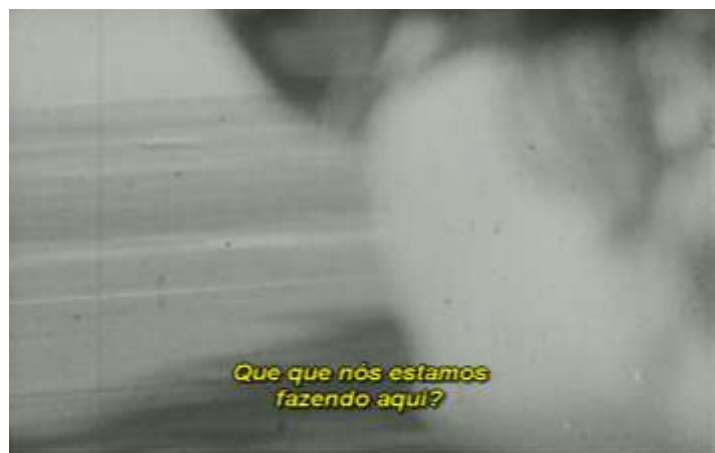


Imagem 22

(Fonte: *Olho por Olho* (1966) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

3.3 O agenciamento de enunciação de Olho por Olho⁷⁶

Vimos que é o agenciamento resultante das imagens óticas e sonoras puras, que propicia essa imagem tonacciana se tornar um *noosigno* (um signo de pensamento) e um *lektosigno* (uma imagem que pode ser lida). Dizem Deleuze e Guattari (1991/2010, p. 208) que os blocos de sensações também fazem vezes de linguagem, de modo que o artista também pode fendê-la, torcê-la, esgotá-la. Nesse sentido, para melhor compreender o agenciamento de enunciação trazido por *Olho por Olho* é necessário nos deter um pouco mais em algumas condições da sua imagem atentos para aquilo que ela diz. Todavia, é preciso frisar, que a função de enunciável aqui, entretanto, não se confunde com preponderância linguística. Desse modo, o cinema enquanto matéria sinalética, que se compõe de traços sensíveis, tanto visuais quanto sonoros, é, antes, assignificante, pois vale por si mesmo, é o próprio enunciável, de modo que entre o visto e o dito a relação é disjunta, incomensurável e não natural, como já demonstramos. Nessa relação diferencial, reforçamos, as forças do visível e do dizível não são as mesmas e, conforme já pontuamos, nem mesmo a *voz off*, está para complementar, harmonizar ou explicar as imagens óticas que aparecem junto a ela. Esse sentido se compõe, antes, da multiplicidade de signos óticos, sonoros, corpóreos, expressivos, gestuais que compõem a heterogeneidade fílmica e, portanto, constituída por uma lógica plural, abarca relações entre as diversas opções possíveis, numa infinidade de combinações, constituindo uma variedade de sentidos que rompem o enquadramento puramente linguístico, dando a ver o jogo de forças entre audíveis e visíveis.

Já notamos que nestas cenas apresentadas de *Olho por Olho*, o visual e o sonoro não estão conciliados, sendo que há algo que é dito e algo que é visto, algo visto que pode ser lido, sem necessária equivalência adequada ou acordada entre os dois, de modo a não realizar uma apropriação dos sentidos do espectador. Ao jogar com a artificialidade dessa adequação, nos apresenta um “mal dito” (diálogos repletos de elipses) e um “mal visto” (cenários

⁷⁶ Agenciamento de enunciação é usado por Deleuze e Guattari para pensar o agenciamento de desejo. Aqui, realizamos uma livre apropriação do termo para pensar no campo da composição das imagens móveis. Conforme já explicitamos no primeiro capítulo, essa noção de agenciamento fará com que a obra de arte alcance uma espécie de enunciação impessoal, pois que atrelada a esse componente coletivo e relacional entre criador, obra e espectador. Aqui, porém, não apenas isso, mas atrelado também à relação disjunta entre os signos óticos e sonoros, bem como ao uso da câmera na conquista da visão indireta livre, capaz de romper com a narrativa demasiado objetiva ou subjetiva, tornando imbricada a relação entre esses polos, constituindo figuras estéticas como personagens fílmicos e fazendo daí surgir algo novo. Portanto, o agenciamento se mostra como uma combinação de elementos heterogêneos que promovem algo novo, sem remeter a elementos originais, mas de modo a expandir as conexões possíveis a partir deles.

fragmentados), buscando reforçar que o olhar humano não é espontâneo, mas condicionado a partir de uma percepção seletiva, coordenada, centrada e interessada que realiza um realismo por vezes empobrecido. Permite, assim, a problematização do arquivo audiovisual, trazendo seu dizível e seu visível como forças móveis, sem hierarquia e que escapam à representação. Baseando-se em Artaud, Tonacci irá afirmar que a própria palavra é também vida, de modo que quando usada por meios representativos e prosaicos ela se amarra a um único significado e se torna morta: “na hora em que você escreve uma palavra, se ela é definitiva, se ela significa simplesmente o que está escrito, a palavra acabou” (TONACCI, 2005, s/p). Daí porque ele prefere fazer até mesmo dela um material poético, carregado de ambivalências: “Porque a poesia te joga brechas, te dá espaços, ela não te dá certezas, ela não te dá pedras, ela te dá o espaço entre as pedras, vamos dizer assim” (TONACCI, 2005, s/p). E o próprio Artaud, em texto de apresentação do roteiro de *A concha e o clérigo*⁷⁷, irá afirmar o seu desejo de realizar um cinema puramente visual, sem sensibilidade calcada nas palavras enquanto elemento de apoio e esclarecimento da imagem, mas:

[...] cujo drama decorreria de um choque infligido aos olhos, tirado, se ousamos dizê-lo, da própria substância do olhar, não proveniente de circunstâncias psicológicas de essência discursiva, que não passam de texto traduzido visualmente. [...] se trata [...] de divulgar a própria essência da linguagem e transportar a ação para um plano em que qualquer tradução se tornasse inútil e a ação agisse quase intuitivamente sobre o cérebro (ARTAUD, 2014, p. 159).

Desse modo, estando próximos em suas proposições, por meio de suas técnicas cinematográficas e figuras estéticas (personagens), Tonacci parece num só movimento fazer das palavras, imagens e, assim, extrair o percepto das percepções e a sensação da opinião, criando a sua “linguagem das sensações”, chocando com sua imagem, deixando claro que ter uma ideia no cinema, não se faz na ordem da comunicação enquanto propagação de uma informação, receituários, ordenamentos e supostas verdades (DELEUZE, 1987, p. 339). Logo, ao trazer o esgotamento da linguagem prosaica, a disjunção ótico/sonora, a saturação e a repetição, o faz para eliminar o que está grudado na percepção comum, pois parece compreender que até mesmo a contrainformação só é válida se devém ato de resistência, que significa afirmação da diferença e não submissão ao modelo majoritário (DELEUZE, 1987, p. 341) baseado apenas no jogo de oposição. Significa dizer que Tonacci faz devir ato de

⁷⁷ Texto entregue à Associação de Autores de Filmes – FR, em 16/04/1927, constante na coletânea intitulada *Linguagem e Vida* (Antonin Artaud), organizada por J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto e publicada no Brasil em 2011, com segunda edição em 2014, pela Editora Perspectiva.

resistência, ou traça um devir-revolucionário que é, antes de tudo, buscar novas formas de enunciar e anunciar, permitindo problematizar o que “quer” tal ou qual enunciado, ou melhor, que forças tal ou qual enunciado pode mobilizar: se são forças ativas ou vis; potentes ou não potentes; enfim, com sua experimentação estética, que regime afetivo é mobilizado e se faz capaz de pensar o que ainda não foi pensado?

Já sabemos que a câmera traz a condição do vivente de estar no e com o mundo, afetando e sendo afetado. Que ela dramatiza o jogo de forças entre o movimento e o esgotamento de mundo, fugindo de um personagem como representação de um tipo social, de uma organicidade cotidiana intolerável e violenta. Com isso, não só a câmera se torna reflexionante, como transpõe ao espectador a capacidade reflexiva, já que ele também a habita. Cabe ressaltar, entretanto, que essa potência de reflexão oferecida pela imagem do Tonacci não se refere apenas a uma “consciência simplesmente intelectual, nem mesmo social”. Ele consegue juntar “à imagem ótico-sonora, forças imensas [...] de uma profunda intuição vital” (DELEUZE, 1985/2013, p. 33), se aproximando muito mais de uma concepção de agenciamento que produz o mundo ao tempo em que o apresenta estando implicado nele.

Nesse tópico, portanto, atentos a essa condição complexa do agenciamento e, fazendo uma intercessão entre Deleuze/Beckett⁷⁸, numa livre apropriação do conceito de esgotamento, buscaremos argumentar acerca do agenciamento de enunciação de *Olho por Olho*, defendendo a ambivalência da sua imagem que, ao tempo em que apresenta o esgotamento, o tensiona com o movimento inventivo que é seu próprio objeto fílmico.

Assim, no texto intitulado *O Esgotado* (1992), discorrendo acerca da obra de Samuel Beckett, Deleuze estabelece uma diferenciação entre o cansaço e o esgotamento, que nos parece viável para compreensão e experimentação desse filme. Nos interessa trazer essa conexão com esse texto, haja vista os personagens fílmicos enquanto as figuras estéticas de Tonacci expressarem que estão cansadas e chegarem ao limite num ato violento. Interessa, ainda, porque Deleuze mostra que diferente do sentimento de cansaço, é o esgotamento que traz em seu bojo uma espécie de atividade ou movimento de transformação, o que abre o filme a uma leitura afirmativa e vitalista, definida como uma política que nada quer comunicar ou significar, mas parece conclamar a uma construção de um corpo forte, cujos órgãos possam propiciar diferentes espécies de encontros.

Nessa obra, Deleuze irá destacar a diferenciação entre o cansaço e o esgotamento indicando que no primeiro caso tudo é realizado levando-se em conta o que é possível, isto é,

⁷⁸ Nos apontaremos aqui, em algumas passagens do ensaio *O esgotado* (1992), sobre a obra de Samuel Beckett.

dentro do possível, esgota as condições de sua realização. No segundo caso, o próprio possível é esgotado, restando como única saída, criar. Destarte, o cansaço está ligado a uma concepção de possível enquanto categoria lógica que se amarra às condições já dadas e probabilísticas. De outro modo, o esgotamento se alinha a uma concepção de possível enquanto categoria estética, que busca esgotar a degenerescência das condições já existentes para delas extrair a afirmação do novo. O primeiro só pode realizar possíveis e o segundo criar novos possíveis. Assim, dirá Deleuze (1992/2010, p. 68-89) que no esgotamento se procede por combinações variáveis de dada situação que renuncia ordens de preferências, objetivos e significações, embora se permaneça em atividade constante para nada. Deleuze compreende, a partir de Beckett, que apenas confundindo-se com o nada é que se abole o real ao qual se pretende, já que o esgotado é desinteressado e exige uma degenerescência vital. Por outro lado, quando se realiza o possível, se faz em função de objetivos, projetos e preferências. Sua enunciação se dá preparando para uma realização, que por sua vez procede por exclusão. Com isso, tendo a linguagem como aquela que nomeia o possível, Deleuze analisa 3 línguas em Beckett e 4 maneiras de esgotá-lo. Não descreveremos pormenorizadamente a incursão deleuziana, mas extrairemos dela apenas aquilo que se aproxima com a imagem tonacciana por nós aqui trazida. Desta feita, como primeira maneira de esgotar o possível Beckett realiza uma construção de séries exaustivas de coisas, palavras, indiferente aos seus significados, na chamada língua I; a segunda maneira trazida por Deleuze refere-se “à invenção de histórias, inventários de lembranças”, numa espécie de “[...] blá blá blá nauseante e seus fluxos de voz e memória” (HENZ, 2010, p. 78), levada a termo até o desaparecimento da personagem, capaz de impor uma agonística que mostre uma pluralidade de forças, presente na língua II; a terceira e quarta maneiras de esgotamento se encontram na língua III e extenuam as potencialidades dos espaços, buscando dissipar a potência da imagem (DELEUZE, 1992/2010, p. 86), por meio de um uso de disjunções inclusivas que liberam o algo visto do ouvido.

Claro está, após nossas descrições, que *Olho por Olho* realiza um trabalho homólogo ao de Beckett, sobretudo constante na língua III, buscando tornar visível o sensível, dissolvendo as representações e forçando um rearranjo das condições entre o que se vê e o que se diz, entre sua forma e seu conteúdo. Aqui Tonacci também traz “personagens indefinidos num espaço indefinível” (DELEUZE, 1992/2010, p. 88), apresentando em seus circuitos automobilísticos uma repetição e em suas falas um cansaço que atua de modo ambíguo, pois faz com eles esgotem as possibilidades já dadas nesse movimento obsessivo e nesses encontros despotentes e instaurem uma erosão imagética na cena final, seguindo em

abertura à condição de novos possíveis. Essa erosão é potencializada pelo movimento da câmera que permanece em voga. Ademais, traz também uma disjunção inclusiva entre os signos óticos e sonoros que os libera de uma clareza de conteúdo, dissipando a imagem corrente das situações, estendendo esse esgotamento às potencialidades do espaço enquanto promotor da coordenação das ações psicológicas dos personagens. Por conseguinte, seus personagens estão desprendidos de um desenvolvimento narrativo, como veículo de utilidade prática da existência, todavia, embora evoquem um cansaço, não estão passivos, indicam que desejam acabar com tudo, estando mais próximos do esgotado que traz em seu niilismo ativo⁷⁹ e de destruição, uma força ambígua que comporta também a aposta imanente, a serviço de uma vida mais potente.

É assim que, considerando que esses valores trazidos na imagem sonora não passam de uma produção que expressa uma vontade de nada, Tonacci adentra em seu seio com toda força, buscando esgotar sua manifestação e fazendo ver uma situação limite, renunciando, ao modo de Beckett analisado por Deleuze, a “toda necessidade, preferência, finalidade ou significação” (DELEUZE, 1992/2010, p. 71). Desta forma, Tonacci parece afirmar que quando essas forças de decomposição se irrompem e o nada toca, faz-se necessário a criação de novos modos de perceber, sentir e se portar no mundo, isto é, faz-se mister se colocar em

⁷⁹Termo cunhado por Deleuze quando trata do tema do niilismo ativo em Nietzsche. Deleuze também o caracteriza enquanto uma força ambígua, que porta uma potência destruidora, buscando construir algo novo ou, nos termos nietzschianos, transvalorar, criar novos valores. Deleuze observa em sua obra Nietzsche (1965) que esse é apenas um dos aspectos do niilismo para este filósofo. Acompanhando as análises de Nietzsche acerca dos valores construídos pela religião judaica, cristã, mas também aqueles que estão na gênese das categorias do pensamento estabelecidas no Eu, no Mundo, em princípios de causalidade e de finalidade, Deleuze vê possível, o estabelecimento de pelo menos 5 sentidos do niilismo nietzschiano até se chegar à afirmação da vida, resumidos na seguinte tipologia: primeiramente, tem-se a recriminação, o ressentimento, em que só se afirma por meio da imputação do erro no outro: “acusação e recriminação projetivas” (DELEUZE, 1965/2014, p. 26); em segundo tem-se a formação da má consciência onde se interioriza o erro, estabelecendo consigo uma relação de culpabilidade; em terceiro vem o ideal ascético que associa má consciência à vontade de nada, caracterizada pela vontade de negar a vida em nome de valores superiores; depois tem-se a morte de Deus e a negação dos valores suprassensíveis, substituídos pelos valores superiores e morais humanos, onde nada efetivamente muda, pois que o modo de valoração permanece pautado no que já está estabelecido, por isso mesmo é fraco, já que só testemunha conformidade. Aqui: “a moral substitui a religião; a utilidade, o progresso, a própria história, substituem os valores divinos” (DELEUZE, 1965/2014, p. 29); segue-se a esse o niilismo passivo, correspondente ao último homem, aquele que substitui a vontade de nada pelo nada de vontade, ou seja, aquele que não suportando mais o peso da existência, busca não mais desejar, pois vê na vontade a causa do sofrimento: “tudo é vão, é preferível extinguirmo-nos passivamente! É preferível um nada de vontade a uma vontade de nada!” (DELEUZE, 1965/2014, p. 30); e, por fim, tem-se o niilismo ativo no homem que quer morrer, que não suportando mais a reatividade desenvolve o desejo de se destruir ativamente. Nesse último sentido, se encontra a possibilidade de destruição dos valores reativos e a transmutação destes na criação dos novos valores, com o triunfo da afirmação na vontade: “E neste ponto de culminação do niilismo [...], está tudo pronto – pronto para uma transmutação” (DELEUZE, 1965/2014, p. 30). Nesse contexto, longe de pensar a superação do niilismo por outra via, Nietzsche pensa a sua superação por ele mesmo, pelo seu esgotamento. A morte do homem, então, significa a sua supressão em nome da vida, pois que, para este filósofo, o homem não é superior e não passa de caminho e não finalidade. É com essa via de compreensão da força de destruição ativa que vinculamos esse termo niilismo ativo ao de esgotamento para pensar essa imagem tonacciana, sobretudo, devido ao ato violento e destrutivo presente na última cena.

movimento de criação e não em paralisar reagindo violentamente a isso. Seu objetivo com a obra, portanto, é de apresentar uma intensa movimentação que, quando estagna e fixa, perde sua vitalidade, como muito bem expresso na última cena do filme e conforme já pontuado por Levis:

Olho por Olho é, sinteticamente, um grito contra a inércia. [...]. A cena do espancamento juvenil é não uma crítica social, mas uma afirmação de valores. Abandonando os jovens (que já não interessam, pois pararam), a câmera segue a mocinha, que continua a andar, simplesmente andar, para lugar nenhum, ou para qualquer lugar. A câmera se move, apenas. Porque é de meios, e não de fins, que o cinema é feito (LEVIS, 2006, s/p).

Logo, aloca seu cinema numa atuação de meio no qual importa muito mais a descrição do percurso do que o produto dado final. E aqui acrescentamos à reflexão de Levis que não só o cinema, mas a vida em *Olho por Olho* é caminho e não destino, se mostrando numa imagem capaz de reflexionar sobre si mesma e provocar reflexão. Daí porque Tonacci insere, assim, o movimento e a transitividade como elementos para pensar o devir existencial e, por meio da absurdidade cotidiana como imanente ao real, problematiza o esvaziamento vital. A parada do carro com a descida dos garotos ratifica a condição da personagem-câmera que continua seu movimento. A parada se dá para afirmar a sua rítmica do olhar na moça que segue, qual seja, seguir em frente em busca de novos agenciamentos, incluindo novos modos de fazer cinema, já que perder a mobilidade é perder a aptidão para o devir. A câmera em movimentação incessante e a cidade mostrada de modo caótico podem ser pensadas como campos profícuos para invenções contestatórias e ratifica a perspectiva nômade do pensamento tonacciano nesse filme, ficando bem demarcada nessa ambivalência da cena violenta ao seu final, que implica mostrar uma força esgotada ao tempo que destitui formas de vida ou de fazer cinema com temáticas sedentárias, como histórias de amor, encontros em parques ou restaurantes (casais héteros, classe média, engravatados e bem vestidos) para invenção de novas. A cena desse ato violento se mostra também como um *entre*, na medida em que é ela a concretização de uma delinquência audiovisual que coloca esses jovens dentro desse social já estratificado, sentido como despotente e fora dele nesse ato de destruição. É o liame entre os limites impostos na criação e o atravessamento de suas fronteiras, entre a impotência e a crença em algo novo, numa destruição ativa que já porta a própria transmutação em andamento. Prescindindo de contar histórias, Tonacci traz a ambivalência e a estranheza própria de algo complexo que se dá a ver pela perspectiva sensorial, chocando para desanestesiá-lo, provocando deslocamento vibracional, mostrando na superfície de sua

imagem forças descontroladas que apontam para necessidade de se criar algo novo. Na coextensão dessa sensação ao espectador, conforme já pontuamos, possibilita uma alteração perceptiva frente ao modo como a cidade e suas paisagens delimitam, de como esses jovens expõem os modos de vida que nadificam a existência, extraíndo desse ato violento tido por eles como banal, de modo crítico e genuíno, reflexões acerca dos ideais de progresso muito debatidos na época da feitura da película, realizando uma nomadopolítica que tensiona de modo singular o embate entre as forças do esgotamento e o movimento, ajustando o movimento de câmera ao movimento da vida.

Com isso coloca em sua imagem “o afeto como avaliação imanente, em vez do julgamento como valor transcendente” (DELEUZE, 1985/2013, p.172) , o que significa dizer que a avaliação da sua imagem só se faz perquirindo as ideias contidas em seus signos que se esforçam por liberar vitalidade ou dar a ver as infinitas possibilidades de afetar e ser afetado contidas em suas passagens, nas visões e audições atravessadas pela potência da mobilidade, pois:

[...] não há critérios senão imanentes, e uma possibilidade de vida se avalia nela mesma, pelos movimentos que ela traça e pelas intensidades que ela cria [...]. Um modo de existência é bom ou mau, nobre ou vulgar, cheio ou vazio, independente do Bem e do Mal, e de todo valor transcendente: não há nunca outro critério senão o teor de existência, a intensificação da vida (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, p. 90).

Essa inflexão que relaciona esgotamento e criação vital é tratada, ainda, na própria obra *A Imagem-Tempo* (1985), quando analisa acerca do problema do pensamento e o cinema, pontuações que já estamos trazendo ao longo do capítulo. Nesta, Deleuze estabelecerá uma relação entre o esgotamento e o impoder de pensar, vigente num cinema que se vê destituído de uma condição de salvação capaz de integrar homem e mundo numa totalidade orgânica, que mobilizaria as massas para um pensamento-ação, bem representado na estética eisensteiniana, onde “a capacidade do cinema revelava não passar de pura e simples possibilidade lógica” (DELEUZE, 1985/2013, p. 190), capturada por projetos de estado. Ao se ver diante desse impasse, o pensamento-cinema se vê encurralado e se faz mister um novo “algo possível, senão sufoco” (DELEUZE, 1985/2013, p. 205), explicitando, então, a categoria do possível estético na sétima arte, o que Deleuze realiza a partir da intercessão com Artaud⁸⁰. Esse possível é a crença em outros vínculos entre homem e mundo.

⁸⁰ Não nos deteremos aos detalhes do pensamento do aberto no cinema, por exceder o escopo da nossa pesquisa, mas buscaremos tão somente, ao longo desse tópico, realizar conjuntamente às análises das imagens tonaccianas

Nessa medida, podemos inferir que ao trazer essas frases soltas, essa errância dos personagens, essa ausência de finalidade, Tonacci aponta para uma radicalidade do seu pensamento que consiste em denunciar um sensível esgotado, apresentado como uma sintomatologia de uma doença cultural e biopolítica, que atravessa os corpos sociais. O faz a partir de uma crítica à esfera dos valores que se mostram como substanciais e imutáveis, ordenando e orientando a vida com sentidos pré-estabelecidos, remetendo a condições suprassensíveis que se querem superiores e verdadeiras. Deste modo, os jovens apontam com seu discurso para uma vida melhor partindo da raiva. O sensível que os atravessa, se mostra não como traços de uma psicologia, mas como uma produção cultural decadente, que perdeu a potência, se distanciou do élan vital e se revela num modo de perceber o mundo de forma habitual, apática e fadigada, dominada por afetos desagregadores, que desembocam na sensação de vazio e de nulidade da existência. No entanto, é por apontar para essa impotência que Tonacci parece mostrar que é a partir daí que se faz urgente a transvaloração dos valores. Tonacci chega a afirmar que esse filme traz sensações de “impotência” e “revolta”, mas também uma busca por rupturas para efetivação de transformações:

[...] a atitude do *Olho por Olho*, da minha parte, eu acho que tinha uma revolta, uma raiva, uma impotência, uma sensação, em suma, de achar um caminho, [...] ... De ter que romper algo para poder chegar a alguma coisa (TONACCI, 2005, s/p).

De modo homólogo, Deleuze irá afirmar que quando o pensamento se vê aprisionado, reconhece que a impotência é o que lhe constitui enquanto necessária força propulsora de criação, ou seja, enquanto impulso capaz de sensibilizar e suscitar um problema capaz de promover uma saída do senso comum: “Ela *pertence* ao pensamento, tanto assim que devemos fazer dela nossa maneira de pensar, sem pretender restaurar um pensamento onipotente” (DELEUZE, 1985/2013, p. 205, grifo do autor). Dessa forma, não se pensa ou cria quando se quer, mas quando se é incitado a fazê-lo a partir de uma força de *fora* que se mostra de modo insustentável, traumático, ou belo demais, transbordando as condições de normalidade. Nesse ínterim, o artista mostra que o percepto do mundo só pode ser apreendido pelo pensamento, que se realiza a partir da força do encontro fortuito com o impensado, a

em *Olho por Olho* a relação entre agenciamento de enunciação que tensiona o esgotado com o movimento inventivo, mostrando a ambivalência da imagem quando mostra a força niilista ativa, que destrói em prol de uma nova forma de ver, sentir e também pensar, nominada nessa intercessão com Artaud por Deleuze como pensamento do fora e por nós associado ao pensamento nômade. No próximo tópico, realizaremos a devida apresentação do pensamento nômade nas imagens tonaccianas, já que o percepto e o agenciamento de enunciação são parte das condições de sua apresentação.

esfera dos perceptos e afectos, nunca pela imagem-percepção, através da qual o sujeito se movimenta em direção à apreensão do objeto, numa atividade de boa vontade.

Desta feita, Tonacci conjura com sua imagem contra uma vida que foge ao devir e à mudança, postulando valores e normatizações superiores, fazendo da verdade uma vocação, uma finalidade que preexiste ao ato de pensar e trabalha para sua negação. Busca mostrar que uma vida intensa pauta-se na criação, cujos efeitos se medem com base nas condições de enfraquecimento ou intensificação que ela promove.

Num movimento que vai da percepção humana ao puro percepto como gênese da produção artística (artista como aquele que cria perceptos e afectos), Tonacci clama pela configuração de novos possíveis. Realiza um filme em que o olho vê, sente, escuta e pensa. Destarte, experimentando com a imagem, atravessa com sua arte, também a política, as condicionantes sociais, promovendo-a como meio de denúncia, reflexão, crítica e abertura ao novo. Com essa cena final que surpreende e assusta o espectador, a nomadologia da imagem tonacciana encontra seu ponto mais forte, onde o racional é profundamente tensionado pelo sensível, num convite a se repensar as condições existenciais a partir da força que as atravessa. Estando próximo ao que diz Artaud⁸¹ (1928/2014, p. 179), esse cinema quando volta suas antenas ao invisível, sensibilizando o espectador, faz com que nada se perca das inspirações do pensamento sutil, possibilitando recomeçar da morte. É esse invisível que dá ao pensamento o visível, ou seja, seu impoder frente à banalidade cotidiana intolerável da qual ele é pertencente, forçando-o a buscar uma saída que não negue a existência, mas que acredite nela: “Devemos, antes, nos servir dessa impotência para acreditar na vida, e encontrar a identidade do pensamento e da vida” (DELEUZE, 1985/2013, p. 205). É preciso frisar que essa crença não se volta a outro mundo transcendente, mas ao poder do próprio corpo imanente, nas escolhas que ele pode realizar dentre os modos de existência. Nas palavras de Deleuze:

Pois não é em nome de um mundo melhor ou mais verdadeiro que o pensamento apreende o intolerável neste mundo, ao contrário: porque o mundo é intolerável é que ele não pode mais pensar o mundo, nem pensar a si próprio. O intolerável não é mais uma grande injustiça, mas o estado permanente de uma banalidade cotidiana. O homem, *não é* um mundo diferente daquele no qual sente o intolerável e se sente encurralado. [...]. Qual é então a saída sutil? Acreditar, não mais em outro mundo, mas na

⁸¹ Texto intitulado *A concha e o clérigo (II)*, publicado na *Cahiers de Belgique*, nº 8, em outubro de 1928, constante na coletânea intitulada *Linguagem e Vida* (Antonin Artaud), organizada por J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto e publicada no Brasil em 2011, com segunda edição em 2014, pela Editora Perspectiva.

vinculação do homem e do mundo, no amor ou na vida, acreditar nisso como no impossível, no impensável, que, no entanto, só pode ser pensado [...]. É o vínculo do homem com o mundo que se rompeu. Por isso, é o vínculo que deve se tornar [devir] objeto de crença: ele é o impossível, que só pode ser restituído por uma fé. [...]. O homem está no mundo como numa situação ótico e sonora pura. [...]. Só a crença no mundo pode religar o homem ao que ele vê e ouve (DELEUZE, 1985/2013, pp. 205 e 207).

E essa relação crença e intolerável é muito visual porque se detém sobre o fato do é possível sustentar com o olhar: é possível continuar a ver o que se desenrola? Escolho implicar numa mudança ou reitero o que vejo? Daí porque esse cinema traz os modos de existência e seus afrontamentos, buscando esgotar a força niilista. Tonacci, então, traz em seu filme enquanto um composto de sensações, a crítica a uma intensidade baixa de uma vivência sedentária e vingativa e uma intensidade alta de uma existência que a tensiona em devir absoluto. Com isso, insere o virtual ou fora em seu filme e no mundo, como a crença no impensável que só pode ser pensado. Não uma fé nas formas acabadas, pré-fixadas, totalizantes ou de interioridades, mas uma fé que se mostra como abertura às relações novas, às possibilidades de movimento e intensidade capazes de fazer emergir novos modos de existir, como resposta do pensamento ao seu esgotamento. Possibilidades sentidas na síntese disjuntiva⁸² trazida em *Olho por Olho*, tanto na sua forma, quanto no seu conteúdo, de modo que o filme se torna um composto problemático que engendra ideias e força a pensar, correlacionando automatismo, impensado e pensamento.

Desta feita, a tensão trazida nesse curta entre o esgotamento e o movimento de criação é o que nos permite compreendê-lo como uma obra vitalista, que clama pela construção de um corpo não só físico, como também social, potente:

E é porque a vida se torna pesada demais que a única saída consiste em aliviar o desespero. Eis porque é preciso criar um corpo talhado para a guerra, um corpo capaz de lutar contra as pressões e tiranias deste mundo; um corpo liberto do “pecado”, mas do pecado que se comete contra a vida. Ser um vitalista é isso: é apostar na existência, é apostar na vida. É produzir a própria existência a partir de operações que se realizam na mais pura imanência e potência do ser (SCHOPKE, 2017, p. 300).

Assim, por meio da abertura da sua imagem à crença vitalista que se mostra na valorização do movimento como passagem de vida e busca de conexões imanentes, Tonacci

⁸² Termo deleuziano que segundo Zourabichvili, tem o mesmo significado da disjunção inclusiva. Ambos os termos significam a existência de heterogêneos (paradoxos) num mesmo universo. Aquilo que apreende o E em detrimento do OU que funciona por exclusão. Nesse caso, já demonstramos a disjunção inclusiva dos signos óticos e sonoros que não são complementares no filme e, agora, demonstramos a ambiguidade da imagem no tensionamento entre o esgotamento e o movimento inventivo.

força a pensar novas formas de experienciar e agir, sem necessariamente tranquilizar ou entreter. Afinal, quando um dos seus personagens pergunta ao outro se assistiu ao Filme da Felicidade, tem que como resposta: “*Uma merda. Você está louco*” (TONACCI, *Olho por Olho*, 1966). Mais uma vez, ele está em ressonância com Deleuze e Nietzsche, ao entender que o papel da arte não é apreender um intolerável em nome de um outro mundo ideal, mas captá-lo para mostrar outras possibilidades de vínculos com este mundo. Assim, a arte “não cura, não acalma, não sublima, não compensa, não ‘suspende’ o desejo, o instinto e a vontade. A arte, ao contrário, é ‘estimulante da vontade de potência’, ‘excitante do querer’” (DELEUZE, 1976, p. 84, grifos do autor), não promotora de catarse e resignação frente ao que se mostra esgotado, logo, pode atuar enquanto um meio capaz de agenciar e mobilizar o desejo para a construção do novo.

3.4 A fuga no espaço liso e caracterizações do pensar nômade em Olho por Olho

Dissemos que *Olho por Olho* apresenta forças não humanas da natureza, qual seja, o percepto urbano. Afirmamos, ainda, que esse percepto realiza um agenciamento de enunciação que dá a ver e diz uma tensão constante entre o esgotamento e o movimento. Logo, Tonacci mostra nesse filme que o corpo/matéria, se torna aquilo do qual se parte e no qual deve-se mergulhar para se atingir o sensível, pois que forçam o encontro com o que escapa ao pensamento: “É pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o pensamento. ‘Dê-me, portanto, um corpo’ é antes de mais nada montar a câmera sobre um corpo cotidiano” (DELEUZE, 1985/2013, p. 227, grifos do autor), apresentando o visível e o audível que lhe ronda e constitui sensível, saindo de si para devir-outro, extrapolando o humano para alcance do inumano, indo do orgânico ao inorgânico. Tentaremos abordar agora, que esforço artístico e nômade esse filme expõe, pois, consoante Deleuze, para o nômade, o processo de desterritorialização se constitui na sua relação com a terra, que “tende a tornar-se simples solo ou suporte”, no qual o artista trabalha de modo a amplificar os limites do ver, do dizer, do pensar, violentando um território sedentário que se quer dominante.

Conforme já explicitamos, ao trazer a câmera como um personagem que está com e no mundo, Tonacci realiza uma operação de desumanização e dessubjetivação da sua imagem que faz com que ela opere numa ordem que comporta não mais indivíduos ou cidades em

particular, mas atinja um sensível da ordem do território. Sua atenção parece incidir não apenas sobre as possibilidades de se transitar e habitar o mundo, realizando escolhas. Mais que isso, mostra que esse construir e habitar territórios implica uma concepção de pensamento. Por sua vez, lembramos que nossa afirmação foi de que ao crivar o caos para criar, o artista constrói um território que espelha um modo de pensar e existir ou habitar. Antes, porém, de criar esse território, é o próprio artista habitado por ele. Essa associação entre pensamento e território por nós aqui retomada é desenvolvida por Deleuze e Guattari na obra *Mil Platôs* vol. 5, quando os mesmos discorrem acerca da figuração espacial do pensar, que se mostrará de duas naturezas: uma que delimita a espacialidade, estriando-a com hierarquias e códigos e outra que borra suas limitações, buscando fazê-la lisa, sem estratificações e expandi-la⁸³. São operações que demarcam modos de pensar o mundo e que, embora implicados um no outro, não são da mesma natureza. Em termos mais gerais, o espaço liso pode ser correlacionado com o que descrevemos enquanto campo de virtualidades, sendo um espaço informal, heterogêneo e de variação contínua, constituído por linhas subordinadas ao percurso que, por isso, operam mudanças de direção a partir dos intervalos. É um espaço ocupado por acontecimentos, de afetos, possuindo percepção háptica, ou seja, sentida e não apenas óptica, vista. De modo diverso, o espaço estriado possui um trajeto organizado e submetido a pontos referenciais, passando de um a outro. Se compõe, portanto, por coisas formadas e percebidas, numa força de homogeneização. Dizem os autores:

Enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas [...]. Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e os ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo. Estalido do gelo e canto das areias. O que cobre o espaço estriado, ao contrário, é o céu como medida, e as qualidades visuais mensuráveis que derivam dele (DELEUZE&GUATTARI, 1980/2012c, p. 198).

Desta feita, seria o mar o arquétipo do espaço liso e de todas as estriagens dele, pois foi “no mar que pela primeira vez o espaço liso foi domado, e se encontrou um modelo de ordenação, de imposição do estriado, válido para outros lugares” (DELEUZE&GUATTARI, 1980/2012c, p. 199) e, no entanto, ao término do seu estriamento ele extravasa todo esquadrinhamento. Por outro lado, seria a cidade a maior força de estriagem na terra, mas que

⁸³ Nessa obra os autores discorrerão acerca do Espaço Liso e do Espaço Estriado, diferenciando-os a partir do modelo tecnológico, musical, marítimo, matemático, físico e estético. Aqui, traremos configurações gerais que nos ajudarão a desenvolver a argumentação da tese. Assim, desenvolveremos mais acerca do modelo estético e da arte nômade em *Olho por Olho* de Tonacci.

assim como o mar, liberaria numa espécie de revide espaços lisos, ainda que esburacados, mas que não se deixam afetar pelas “estriagens do dinheiro, do trabalho ou da habitação” (DELEUZE&GUATTARI, 1980/2012c, p. 201). Disto resulta que é possível habitar o mar de modo estriado, tanto quanto a cidade de modo nômade, fazendo com que ela lance mudanças de orientação, realize passagens e reviravoltas. Quando argumentamos que há em *Olho por Olho* um espaço liso é disso que estamos a nos referir. O próprio Tonacci aponta em entrevista coletiva dada quando da 19ª Mostra de Tiradentes, em que foi homenageado, que “as cidades são espaços de extermínio da criatividade, com massificação de consumo”, mas que isso não torna impossível a percepção da diferença, nem a criação de algo novo, quando da sua experimentação. Desse modo, continua ele, fazer um filme:

[...] não é uma construção simples, ou leviana, ou que acontece. Você faz o caminho das suas ideias, você vai atrás delas, e eu acho que tem uma intuição que te leva a fazer percursos físicos no espaço e te colocam em situações em que isso é possível de se manifestar (TONACCI, 2016b, s/p).

Outrossim, é possível pensar e criar como um nômade, por intensidades e não apenas com normatizações racionais, ainda que isso se faça de modo incerto e intuitivo. Entretanto, para melhor compreendermos porquê consideramos *Olho por Olho* como um filme que expressa nesse espaço um pensamento nômade, é preciso, explicitar em que medida essa perspectiva de pensar espacial se conecta com uma abordagem visual.

Destarte, ao afirmarmos que há em *Olho por Olho* um esforço de desterritorialização absoluta que coloca em variação forma e conteúdo na construção de um alisamento do território, estamos a afirmar que isso se dá numa correlação entre o espaço e o olhar que expressam uma concepção de pensamento estético nômade.⁸⁴ Deleuze e Guattari (1980/2012c, p. 217) estabelecem uma relação entre espacialidade e visualidade, discorrendo sobre uma “visão aproximada” e um “espaço háptico”, constante no território liso, em oposição a uma “visão distanciada” e um “espaço ótico”, constante no território estriado. Desta feita, caracterizações dessa primeira perspectiva remeteriam à construção de uma aproximação visual capaz de se fazer sentir o espaço, seja esse sentir oferecido por uma condição visual, auditiva, tátil, enfim, capazes de inventar um

⁸⁴ Aqui é preciso frisar que estamos realizando uma livre apropriação analítica dos autores, na medida em que eles não discorrem nesse tópico especificamente acerca do cinema, mas das artes pictóricas, sobretudo discutindo-as a partir de Alois Riegl, Wilhelm Worringer e Henri Maldiney, buscando definir o que compreendem enquanto arte nômade e seus prolongamentos (bárbaras, góticas e modernas). Daí porque, realizamos anteriormente a analítica da imagem fílmica baseada nas obras deleuzianas *Imagem-Movimento* (1983) e *Imagem-Tempo* (1985) para, apenas agora, trazer as ressonâncias que compreendemos plenamente possíveis entre elas.

devir-artista. Por outro lado, a visão distanciada e o espaço ótico relacionariam a um modo de apresentar o olho como única condição de captura da imagem, numa percepção centrada e sensório-motora.

Observando o modo como Tonacci agencia suas condições cinematográficas em *Olho por Olho*, vimos que sua câmera se caracteriza por um esforço de alteração contínua de suas orientações, se colocando num “estar-com” na atmosfera filmica, capaz de permutar suas referências durante sua trajetória, operando conexões variadas em que os personagens sequer parecem habitar algum território, pois que o carro, em movimento repetido, revira pontos de vista e faz a própria cidade mudar de direção. Nessa medida, podemos inferir que Tonacci constrói um espaço nômade no qual “o conjunto e as partes dão ao olho que as olha uma função que já não é ótica, mas háptica. [...] não se pode ver sem tocá-la com o espírito, sem que o espírito devesse ser dedo, inclusive através do olho” (DELEUZE&GUATTARI, 1980/2012c, p. 219). A visão devém tato porque sente a realidade, de modo que dois sentidos heterogêneos se avizinham, marcando no filme o devir do signo ótico, numa relação transversal que não subordina nenhum deles, mas agencia um e outro. Um olhar impregnado de clichês se esforçaria em comandar a câmera, o que não acontece em *Olho por Olho*. Do contrário, não há subordinação do olhar à câmera na mão, mas um esforço da câmera em esvaziar os clichês do olhar, forçando-o a tocar e amplificar o quadro para extrair dele o percepto puro. Não há, pois, visão distanciada, com constância de orientação e perspectiva central capaz de fazer um observador imóvel externo ao conjunto. Também não há simetria no trajeto da sua imagem, mas uma potência de repetição que multiplica sua força de descentramento.

Nessa visualidade aproximada, outra caracterização espacial se dá na apresentação de uma construção lisa onde o local ganha dimensões estendidas que extrapolam seus limites, descentralizando e borrando sua forma. Com isso, estando a câmera como mais um personagem que compõe conjuntamente numa falta de direção na condução do carro dirigido pelos rapazes, colabora na feitura de um devir que realiza um jogo numa infinidade de junções entre lugares e seus próprios corpos, num deslizar intensivo que não detém o visual, nem o audível do espectador, estando próximo ao que Deleuze e Guattari (1980/2012c, p. 220) compreendem como “o absoluto da passagem, que na arte nômade se confunde com sua manifestação. Na arte nômade o absoluto é local, justamente porque o lugar não está delimitado”. Relembramos, ainda, que essa condição háptica do olhar proporcionado pela mobilidade e estar-com da câmera que, destaca-se, não significa está diante, nem está dentro, mas um “está-se” que implica fazer e mostrar enquanto se faz o filme, possibilita um

extracampo virtual e convida o espectador a um processo de cocriação, portanto, à experiencição de um devir-artístico. Isso é possível em virtude de uma condição intensiva da imagem que opera numa “linha-abstrata” para dar a ver um sensível que não se confunde com a simples representação de um sentimento. Do contrário:

[...] a linha nômade é abstrata [...] precisamente porque é de orientação múltipla, e passa *entre* os pontos, entre as figuras e entre os contornos: sua motivação positiva está no espaço liso que traça, e não na estriagem que operaria para conjurar a angústia e dominar o liso. A linha abstrata é o afecto do espaços lisos, e não o sentimento de angústia que reclama a estriagem (DELEUZE&GUATTARI, 1980/2012c, p. 223).

É por essa motivação positiva e vitalista que Tonacci não foge ao afrontamento das condições existenciais esgotadas que resvalam na construção de uma arte de caráter sedentário. Assim, ao trazer o jogo entre as forças esgotadas e o movimento, o faz por traços de expressão que não une a representação de um sentimento a um sujeito. Ao recusar os enquadramentos frontais dos seus personagens, desconstrói seu rosto como forma orgânica de expressão e consegue estender o sentir à cidade – daí porque apresenta o percepto urbano, inorgânico e, no entanto, vivo. Quando dissemos que Tonacci acresce à imagem uma profunda intuição vital, é nesse sentido de que ele “*eleva à intuição*” as relações não orgânicas. As cabeças dos seus personagens já não são rostos, mas envolvem conjuntamente aos seus corpos e demais transeuntes, aos objetos, roupas, acessórios, óculos escuros, lanchonetes, bancas, letreiros, praças, numa variação e mobilidade fugitiva que libera potências vitais que exprimem desvios e atravessamentos, capazes de desligá-los do organismo, da determinação orgânica. Dizem os autores que:

Essa força vital própria da abstração é que traça o espaço liso. A linha abstrata é o afecto de um espaço liso, assim como a representação orgânica era o sentimento que presidia o espaço estriado. Por isso, as diferenças háptico-óptico, próximo-distante, devem ser subordinadas à diferença entre a linha abstrata e a orgânica, encontrando seu princípio numa confrontação geral dos espaços (DELEUZE&GUATTARI, 1980/2012c, p. 227).

Assim, a cidade apresentada em *Olho por Olho* é a cidade idealizada e estruturada por uma linha orgânica de um pensamento estatal excludente. Nela constam trabalhadores brancos, bem vestidos, futuros operadores da classe média. São invisibilizados demais corpos e condições. A cidade requerida por Tonacci é aquela que não assente a essas estrias, deseja esgotá-las, tensioná-las, destruí-las e mover em busca de outras conexões. E oferecendo ao

pensamento esse movimento, ele “penetra nos devires da própria vida”. Assim, *Olho por Olho* propõe um pensamento-corpo em movimento, numa confluência entre biológico, social e político, próximo ao que Regina Schöpke traz da filosofia de Deleuze e Guattari: “Trata-se [...] de uma necessidade de reconectar o corpo ao seu meio vital, à vida pulsante que nos abarca a todos, nos reconectar a outros corpos, a outros devires. Retirá-lo da sua inércia e fixidez” (SCHOPKE, 2017, p. 298). Trazendo essas configurações em seu primeiro curta-metragem, Tonacci parece se colocar num caminho de mostragem da defasagem do estriamento do pensamento, atuando na sua crítica por uma nova construção perspectiva do pensar. Isso pode ser objetado por sedentários como um esforço risível, desimportante, mas “quanto menos as pessoas levarem a sério o pensamento, tanto mais pensarão conforme o que quer um Estado” (DELEUZE&GUATTARI, 1980/2012c, p. 48), de modo estratificado e hierarquizado.

Desta feita, demonstramos nesse capítulo as operações realizadas por Tonacci no esforço em detectar no espaço estriado e despotente, erigido em bases de pensamento sedentário, as condições possíveis de criação das passagens ao liso, sem perder de vista as contradições e tensões entre as forças esgotadas e de mobilidade trazidas na apresentação do puro percepto da sua imagem. Estando ciente de que não basta construir um espaço liso para se libertar, Tonacci finda esse curta com a câmera em movimento, sem oferecer repouso ao espectador, mostrando que apenas no liso se faz possível deslocamentos, relançamento dos dados e desafios, invenção de novos andamentos, mas traçá-lo também requer escolhas e novos agenciamentos, sob pena de (re)sedentarizar o pensar.

No capítulo seguinte, aprofundaremos na complexidade do pensamento cinematográfico tonacciano, dando maior ênfase, agora, à problematização da imagem-afecção e do rosto, bem como à produção do puro afecto, em *Blá Blá Blá*, num caminho para construção do plano de composição com seus devires em *Bang Bang*.

4. SEGUNDA NOMADOLOGIA DA IMAGEM TONACCIANA: DA IMAGEM-AFECCÃO AO PURO AFECTO EM *BLÁ BLÁ BLÁ* (1968)

Dando continuidade ao nosso trabalho, a proposta desse capítulo é mostrar como em *Blá, Blá, Blá* (1968), Tonacci segue a via do pensamento nomádico apresentando, agora, um esforço de problematização da construção do rosto (*close*)⁸⁵ no cinema e na sociedade, perpassando por suas relações de funcionalidade, que envolvem regimes estratificados de significância e subjetivação. É preciso já aqui frisar que Tonacci realiza um esforço em apresentar um esgotamento e/ou esvaziamento do discurso político, instituindo seu limite e sua crise de sentido, por meio do forte uso do primeiro plano. Daí porque pensamos possível estabelecer uma relação problematizadora entre a produção do *close* e do rosto social a partir desta obra. Para tanto, observaremos o trabalho realizado por este diretor entre os *opsignos* e *sonsignos*, que implicam a exposição desse rosto no *close*, sua relação com os componentes internos e externos, seu enquadramento espacial, sua relação com o som, a luz e o tempo fílmico, buscando daí extrair um possível entendimento relacional entre os movimentos tonaccianos de invenção cinematográfica e suas implicações políticas e estéticas. Faremos as análises baseando-nos nos estudos dedicados ao pensamento do cinema de Gilles Deleuze, presente na obra *A imagem-movimento* (1983) e nos aportaremos também na obra *Mil Platôs* (1980), vol. 3, de Gilles Deleuze e Felix Guattari, quando estes discorrem sobre a rostidade. Assim, se em *Olho por Olho* Tonacci realiza um esforço de movimentação constante para quebrar as estrias do olhar sedentarizado, rumo ao puro percepto, aqui, em *Blá, Blá, Blá* (1968) ele irá enquadrar o rosto numa espécie de retrato, doando-lhe discursos paradoxais e desconexos, se esforçando por cortar as possibilidades de movimento da máquina funesta de rostidade, para abrir o rosto ao puro afecto. Nessa perspectiva, veremos que neste filme Tonacci realiza um exercício agônico entre sua máquina nômade de mutação e a máquina de rostidade, sendo que a primeira alcançará primazia com a conquista do fluxo da diferença em *Bang Bang* (1971), no qual o rosto não mais subordina o corpo, mas faz parte dele na sua ação de desterritorialização, conforme veremos no próximo capítulo.

⁸⁵ *Close* é o primeiro plano. Gilles Deleuze, na obra *A imagem-movimento* (1983/2018, p.142), afirma que o primeiro plano é o rosto e ambos são o afeto, a imagem-afecção. Portanto para esta proposta sempre que usarmos os termos *close*, rosto, primeiro plano e imagem-afecção, eles serão equivalentes. A nossa principal diferenciação será entre a imagem-afecção e o puro afeto.

4.1 A máquina de rostidade e o *close*

Consoante Deleuze e Guattari (1980/2012a), o rosto se constitui por uma máquina abstrata, formada por um sistema de códigos que envolve dois eixos: significância e subjetivação. A significância está associada à linguagem, ou seja, àquilo que permite dizer que alguém seja algo, àquilo que a modela, enquanto a subjetivação compreende a construção subjetiva para a qual fluem as significações, fundamentando-as. Por sua vez, estes eixos pressupõem duas semióticas mistas compostas por aquilo que eles compreendem como muro-branco e buraco-negro. O muro-branco se define enquanto superfície de inscrição e contorno que produz significância, delimitando a rede do regime de signos a que se está submetido. Muitas vezes, essa inscrição atrela-se a regimes de interpretação que codifica o rosto segundo o centro da significância e mutila as possibilidades de novas conexões que ele pode fazer. Já o buraco-negro se mostra enquanto micromovimentos intensivos de expressão do desejo que tendem a produzir a subjetivação. Por vezes, essa subjetivação atravessada pela linguagem se torna absorvente, submetendo toda multiplicidade do corpo ao rosto enquanto principal veículo de interação, deixando de ser criadora. Quando isso ocorre, diz-se que há uma sobrecodificação do corpo pelo rosto. As combinações entre o muro-branco e o buraco-negro se dão de muitas maneiras, operando por ordem de razões. Portanto, um rosto é fruto do cruzamento *muro-branco-buraco-negro*, que constitui um dispositivo, “cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos” (DELEUZE&GUATTARI, 1980/2012a, p. 36). Sobre este aspecto, continuam os autores:

O rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente. A forma do significante na linguagem, suas próprias unidades continuariam indeterminadas se o eventual ouvinte não guiasse suas escolhas pelo rosto daquele que fala (DELEUZE&GUATTARI, 1980/2012a, p. 36).

Logo, longe de ser algo idealizado, o rosto se mostra como um produto político, estético, cultural e social compreendido no acordo tenso existente entre os dizíveis e os visíveis, em luta agônica com as relações de poder, transbordando e implicando as questões macro e micropolíticas. Assim, para Deleuze e Guattari, a máquina abstrata rostifica, delimita uma organicidade para uma multiplicidade e define um modelo central a partir do qual os demais rostos se relacionarão por hierarquias de proximidade e semelhança, excluindo os desviantes: “A máquina de rostidade [...] procede ao quadriculamento prévio que torna

possível discernir elementos significantes e efetuar escolhas subjetivas. [...] não é um anexo do significante e do sujeito, ela lhes é, antes, conexas e condicionante” (DELEUZE; GUATTARI, 1980/2012a, p. 53), criadora de traços individualizantes, produtora de funções e deveres, estabelecadora das distinções e relações sociais. Nesse processo, fica claro que a produção do rosto é padronizado por relações também panfletárias e, por vezes, ancorado em propagandas publicitárias, partidárias e comerciais que capturam os afetos, subjungando o corpo ao *socius*, compreendido pelos autores como o rosto social consensualmente aceito.

Há, no entanto, uma outra condição de apresentação e tensionamento dessa máquina de rostidade apresentada pelos autores, que se trata de um processo de desrostificação, ou seja, de destruição dos rostos representativos e clichêizados. Esse processo é disparado pela máquina abstrata de mutação que atua na ruptura do muro da significância e na fissura do buraco da subjetivação, elevando esse rosto a um estado de assignificância e dessubjetivação, quebrando com o organismo criado pela máquina de rostidade. É um processo que sinaliza um devir do rosto, sob a condição do seu desfazimento e destruição.

No cinema, esses processos de rostificação e desrostificação se dão por meio de um jogo entre o *close* e a profundidade de campo, bem como pelo vínculo associativo que o rosto estabelecerá com as demais imagens que se lhe seguem, de modo a oferecer-lhe ou não as condições de individualização, com atos de comunicação e meios de socialização operacionalizados na montagem, levando o espectador a se guiar ou a se atordoar por vozes e expressões gestuais. Deleuze, em mais uma intercessão com Bergson, trabalha acerca dessas imagens em primeiro plano na obra *A imagem-movimento* (1983/2018), situando-a como uma imagem-afecção, que possui dois polos e se encontra no intervalo entre a imagem-percepção e a imagem-ação, sendo considerada como uma “unidade refletora e refletida”, capaz de doar uma leitura afetiva ao filme.

Relembramos que consoante o pensamento bergsoniano, o mundo se apresentaria como um conjunto de imagens acentradas, bifaciais (possuiriam uma face receptiva, outra ativa) e luminosas, em movimentação constante entre si e sob todas as suas faces, numa espécie de percepção objetiva num plano de imanência. No entanto, dentre essas imagens-movimento, existiriam as imagens vivas que se destacariam por possuir um centro de indeterminação que, por vezes, retardaria a resposta frente ao estímulo recebido, possibilitando a organização de um movimento novo. Ao realizar essa ação retardada e imprevisível, essa imagem central passa a servir de marco regulatório e de referência às outras imagens. Graças a esse centro, considerado por Bergson como o corpo, essa percepção já se dá de modo subjetivo, interessado, seletivo e parcial, constituindo uma consciência. Assim,

consoante o pensamento bergsoniano, entre ser e ser percebido a diferença é de grau, sendo que a percepção subjetiva reduz a imagem do todo ao enquadrar dele apenas o que lhe é útil para execução de outra ação. Sobre este aspecto ele afirma:

Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo. [...]. Meu corpo, objeto destinado a mover objetos, é, portanto, um centro de ação (BERGSON, 2011, p.12 e 14).

Destarte, vê-se que a percepção subjetiva já é orientada para a ação, tendo no intervalo entre elas as afecções como o que intercala a recepção e a execução dos estímulos. Essa imagem-afecção, dito de outro modo, é a hesitação entre a percepção na extremidade receptiva e seu desdobramento em ação não imediata. Desta feita, a seleção operada na percepção faz com que a imagem recepcionada seja condenada à imobilidade e traduzida numa qualidade expressa em micromovimentos intensivos, daí porque o afeto para Bergson é “uma tendência motriz sobre um nervo sensível” (DELEUZE, 1983/2018, p. 142), ou seja, uma imagem também bipolar que possui micromovimentos de expressão, mas sem extensão, pois está sob uma placa nervosa imobilizada. Dessa junção entre percepções recebidas, ações executadas e afecções que ocupam o intervalo ou centro entre as duas se constitui o conjunto sensorio-motor, cuja função é presidir as ações escolhendo as mais convenientes para atuação no mundo.

Deleuze transpõe para o cinema essas considerações bergsonianas e, no que diz respeito ao regime das imagens-movimento, identifica suas variações em 3 tipos, compreendidas em relação ao plano, enquanto centro de indeterminação acima descrito: imagem-percepção (que se configura na extremidade receptora do intervalo); imagem-ação (que se encontra na extremidade motora do intervalo) e imagem-afecção (que se compreende no interior do intervalo)⁸⁶. No vocabulário da sétima arte, elas correspondem ao plano de conjunto (seletivo); plano médio (atuação) e primeiro plano (afetivo), respectivamente. É preciso frisar que toda criação cinematográfica faz uso dessas variações, sendo que em decorrência da montagem algumas delas se tornam mais proeminentes numa obra ou noutra. Por esse motivo é possível afirmar que há montagens ativa, perceptiva e afetiva.

⁸⁶ Na obra Cinema 1 – A imagem-movimento, Deleuze ainda considera entre a imagem-ação e a imagem-afecção, a imagem pulsão. Além disso, ao analisar a crise da imagem-ação traz caracterizações da imagem de transformação reflexiva e da imagem mental. Não abordaremos esses avatares por considerarmos que eles são desnecessários frente ao desenvolvimento da proposta até aqui realizada.

Conforme já dissemos, no que diz respeito à imagem-afecção, portanto, Deleuze (1983/2018, p. 141) irá identificá-la com o rosto e o *close*⁸⁷, caracterizando-a com uma imagem bipolar que se encontra no intervalo entre a imagem-percepção e a imagem-ação. Por sua dupla face, então, o rosto se constitui como reflexivo ou qualitativo, na medida em que se apresenta como uma unidade refletora imóvel, valendo, nesse caso, sobretudo por seu contorno e atuando como uma superfície de inscrição, um eixo de significância, um muro-branco; e intensivo ou potente, quando se mostra como micromovimentos expressivos, escapando ao seu contorno e estando mais voltado à subjetivação, ao buraco-negro. É nesse último aspecto que o rosto traz não os contornos que o envolve apenas, mas os traços de rostidade que o liberam como expressão de puro afecto. Daí resulta que as imagens-afecções podem ser apresentadas como *close* não só de um rosto, como também por partes de um corpo, bem como podem ser atreladas a um objeto, o que Deleuze vai chamar de processo de “rostização” do objeto⁸⁸. Diz ele: “O conjunto da unidade refletora (superfície de inscrição - ótica) e refletida ou refletiva (movimentos expressivos) constitui o afeto, de modo que [também] [...] há afetos de coisas” (DELEUZE, 1983/2018, p. 142 e 155). E ainda:

Mesmo um objeto de uso será rostificado: sobre uma casa, um utensílio ou objeto, [...] dir-se-á que eles *me olham*, não porque se assemelham a um rosto, mas porque estão presos o processo muro branco-buraco negro, porque se conectam à máquina abstrata de rostificação. O *close* no cinema refere-se tanto a uma faca, a uma xícara, a um relógio, a uma chaleira quanto a um rosto ou a um elemento de rosto. [...]. A máquina abstrata não se efetua então apenas nos rostos que produz, mas, em diversos graus, nas partes do corpo, nas roupas, nos objetos que ela rostifica segundo uma ordem de razões (não uma organização de semelhança) (DELEUZE&GUATTARI, 1980/2012a, pp. 46-47, grifo dos autores).

A razão da rostidade no cinema clássico das imagens-movimento está em revelar emoções e possibilitar a identificação e a projeção do espectador por meio da verossimilhança e do reconhecimento, promovendo a integração da narrativa fílmica. Sua funcionalidade geralmente relaciona-se a questões como: Em que este rosto se encontra pensando? O que ele informa? O que ele experimenta? Para onde conduz? Na medida em que pensa, o rosto vale por seu contorno, já que paralisado, capta e exprime o afeto. Por outro lado, se ele

⁸⁷ *Close* é o primeiríssimo plano. Gilles Deleuze, na obra *A imagem-movimento* (2018, p.142), inicia identificando que o rosto é o *close* e depois afirma que o primeiro plano é o rosto e ambos são o afeto, a imagem-afecção. Detalharemos melhor ao longo do texto essas alterações. No entanto, é preciso ressaltar que nessa inflexão o uso dos termos *close*, rosto, primeiro plano e imagem-afecção, são equivalentes.

⁸⁸ As traduções brasileiras por vezes usam o termo *rostização*, como é o caso do termo referido na obra *A imagem-movimento*, por outra, o termo *rostificação*, como é o caso da obra *Mil Platôs*. Desse modo, ao trazermos nessa tese um ou outro, eles terão a mesma equivalência e significações sinônimas.

experimental, passa a valer por sua série intensiva, ou seja, sua capacidade de atravessar o contorno e exprimir outras qualidades, conquistando uma “independência momentânea” (DELEUZE, 1983/2018, p. 143). Assim, quando prioriza o polo extensivo, o cinema traz o contorno rostificante como uma placa imóvel de fixação e expressão de uma qualidade sensível generalizante, como um retrato que comporta sentimentos comuns a várias pessoas ou coisas, que atua desenhando a ação possível. O uso do *close* com essas definições Deleuze exemplifica a partir do filme *Orfãos da Tempestade* (1922) de Griffith, no qual os rostos das jovens mulheres engrenados nas associações do que vem antes e depois justificam os sentimentos expressos, tornando o afeto reconhecido e comum. Por outro lado, para exemplificar um cinema que faz uso do rosto intensivo e que foge aos seus contornos, apontando para outros afetos e qualidades, Deleuze traz o filme *A linha geral* (1929) de Eisenstein, no qual o rosto do papa passa da expressão de santidade à expressão de explorador dos camponeses. Como exemplo de um objeto rostizado, Deleuze traz o brilho da faca no filme *Caixa de Pandora* (1929) de Pabst, analisando, ainda, como este cineasta realiza com maestria a passagem de um polo a outro da rostidade.

De todo modo, enquanto qualidade ou potência expressa por um rosto, a imagem-afecção se constitui por significados socialmente partilhados, com coordenadas espaciotemporais bem demarcadas, que permitem a compreensão e a previsibilidade das ações por meio do reconhecimento e da comunicação, numa conformação aos arquivos audiovisuais já estratificados. Desse modo, tem-se assegurada a sua tripla função: ser individuante (representa um sujeito); socializante (manifesta um papel social) e comunicante (assegura acordos) (DELEUZE, 1983/2018, p. 158). Significa dizer que por meio de um jogo entre o *close* e os elementos internos e externos do plano, tais como a profundidade de campo, pelo uso do campo e contracampo, bem como pelo vínculo associativo que o rosto estabelecerá na montagem com as demais imagens que se lhe seguem, ele guia o espectador na construção de uma unidade de sentido desembocada na imagem-ação, num perfeito acoplamento da superfície de inscrição e significação (muro branco – tela) e da subjetivação (buraco negro – câmera). Estas caracterizações ficam mais evidentes em filmes realistas e representativos. Todavia, noutras condições, essa tripla função é suprimida.

Em continuidade às suas análises, Deleuze irá associar o rosto ao afeto, mas também o afeto ao primeiro plano e diferenciar o seu uso em função dos seus dois polos, tanto no expressionismo e seu jogo intensivo de luz e trevas, quanto na abstração lírica onde a relação espacial “inscreve o *close* que reflete a luz” (MACHADO, 2013, p. 263), extraindo uma característica comum a esses dois movimentos: eles fazem um uso do *close* que abstrai o rosto

das suas coordenadas espaciotemporais, desterritorializando-o, elevando-o a uma pura potência, capaz de emergir o afecto puro, singular e impessoal, ou seja, não mais atrelado a determinada situação, nem vinculado a uma generalidade representativa de sentimentos comuns a outras coisas ou pessoas, nem definido por papéis sociais ou históricos, mas enquanto expressão de uma potência, do afecto em si⁸⁹. A partir dessa possibilidade o afeto constitui seu próprio espaço-tempo, denominado espaço qualquer, que já vimos presente no filme anterior de Tonacci e que aqui estará mais voltado ao primeiro plano, porém também apontando seu transbordamento da imagem-movimento para a imagem-tempo. Neste ínterim, não só o rosto, mas o próprio espaço escapa às suas coordenadas. Sobre o espaço-qualquer, afirma Deleuze:

Um espaço qualquer não é um universal abstrato, em qualquer tempo, em qualquer lugar. É um espaço perfeitamente singular que apenas perdeu sua homogeneidade, isto é, o princípio de suas relações métricas ou a conexão de suas próprias partes, de modo tal que as ligações podem se dar de uma infinidade de modos. É um espaço de conjunção virtual, apreendido como puro lugar do possível (DELEUZE, 1983/2018, p. 173).

Desta feita, essa imagem irá se expressar como uma qualidade ou potência exposta não mais num rosto ou equivalente, mas num espaço qualquer, de modo que qualquer plano pode adquirir as dimensões de primeiro plano, haja vista que é o funcionamento da imagem que dá o afecto.

Por meio de uma montagem fragmentária, do uso de *closes* cortantes, *falsos raccords*, desenquadramento, suspensão das perspectivas, jogo de luz e sombras (como no cinema de Murnau), nexos entre a luz e o branco (como em Sternberg, Dreyer e Bresson) e o uso do colorismo (como no caso de Minnelli, mas também na fórmula godardiana “não é sangue é vermelho”) se dará a constituição das qualidades puras, capazes de apresentar afectos que transpõem o humano, colocando-o em devir. Não mais o afeto atualizado numa dada circunstância, mas o afecto como puro virtual, como força e potencialidade desencarnada que não se deixa atualizar e, no entanto, apresenta modos de existência que implicam relações de poder, dever, sensações de impotência, indiferença, de modo não representado. É a qualidade

⁸⁹ O afecto em si não se confunde com uma ideia abstrata e essencial como pensado no platonismo, nem é predicado de um sujeito. Aqui é numa intercessão com Maine De Biran, que Deleuze o conceitua como aquilo que existe em relação com um corpo, mas não se confunde, nem se restringe a ele, bem como excede as causas que o dispara. Dessa forma, é expressão que não pode ser medida, nem comunicada, pois é da ordem do imensurável e só pode ser sentida, conforme já explicitamos em nosso primeiro capítulo: Diz Deleuze (1983/2018, p. 156) “[...] são qualidades ou potências consideradas por si mesmas, sem referência ao que quer que seja de diferente, independentemente de qualquer questão sobre sua atualização. É o que é tal como é por si mesmo e em si mesmo”.

que “dá uma consistência própria ao possível, ela exprime o possível sem o atualizar, embora faça dele um modo completo” (DELEUZE, 1983/2018, p. 156). É o espaço qualquer que se torna “*idêntico à potência do espírito*”. É a cor como “o próprio afeto, isto é, a conjunção virtual de todos os objetos que ela capta”, num esforço em apagar os rostos comprometidos com “a narração das ações e com a percepção dos lugares determinados” (DELEUZE, 1983/2018, p. 184-190, grifos do autor).

Nesse caso, o afecto se vê enquanto signo que está no cerne da crise da imagem-ação e na imersão dos *opsignos* e *sonsignos* na imagem-tempo. É ele que rompe com as referências motoras no neorealismo, que fratura os planos na *nouvelle vague*, que constitui os planos amorfos e espaços desérticos dos Straub, que se desdobra nos jogos de espelhos de Fassbinder e Daniel Schmid e que está na gênese da ascensão de um cinema capaz de experimentar e levar a pensar sobre as circunstâncias nas quais a máquina de rostidade é desencadeada, conforme veremos em Tonacci, apontando para o caráter multidimensional do rosto que o coloca em conexão com o devir, de modo a afirmar que “introduzimo-nos em um rosto mais do que possuímos um” (DELEUZE; GUATTARI, 1980/2012a, p. 49). Portanto, passar da imagem-afecção para o afecto puro é abrir o rosto para o tempo, potencializando a experiência do pensar, o que pretendemos agora defender na imagem tonacciana de *Bla Bla Bla*, quando traz o esforço de esvaziamento da máquina de rostidade e conclamação da abertura do rosto ao devir.

4.2 A desrostificação em *Bla Bla Bla*

Este filme se baseia numa composição *nonsense*, em média metragem, de recortes de discursos, que buscam tensionar as relações de poder que se inscrevem nas construções políticas, contrapondo os ideais de universalidade e unidade a uma fragmentação que quebra, inverte e embaralha os códigos de funcionamento audiovisual e social. Como o próprio Tonacci relata, são discursos que vão:

[...] de santos à Hitlers, a Nietzsche, a Mao, a H. Miller, a Buda, a Franco, a Cristo, a Mussolini, a Getúlio, a JK e Jango e Castelo e a Andrea (Tonacci), costurando-se na reflexão e na trama do pensamento voltado ao poder da ambição e ego cegos que repetidamente na história vem justificando a violência e o extermínio de gente e ideias em nome da justiça, do direito, da paz, de Deus, da liberdade, da nova humanidade, num ritual espiral de cega

invenção e progressiva desumanização, chegando hoje ao possível suicídio/genocídio coletivo (TONACCI, 2000, s/p).

A partir dessa fala do diretor de *Blá, Blá, Blá*, observamos o uso dos regimes de significância e sua rede para a expressão de todo um estado de desilusão com as condições sociais e políticas vigentes no país, que intensificaram o cerceamento das liberdades individuais com o recrudescimento da força policial de repressão, a partir do Ato Institucional nº 5 (AI/5), ações estas respaldadas em valores superiores e transcendentais “justiça, direito, paz, Deus, liberdade”, pois que justificadas em posicionamentos egóicos, que elegiam pretendentes e execravam os desviantes das posturas exigidas. Ao extrair essas significações discursivas de materiais heterogêneos, tais como frases e trechos contidos em textos literários, políticos e opiniões próprias, Tonacci renuncia ao papel de detentor da verdade, para trabalhar com o agenciamento coletivo de enunciação, pois que se conecta com outros seres falantes para compor seu filme de um rosto múltiplo e plural. Agencia além das palavras e discursos, “material de arquivo “desapropriado” às televisões” (TONACCI, 2000, s/p), mas também corta-os, impossibilita-os de se desenvolverem, conforme veremos. Com isso, tem o agenciamento como aquilo que lhe tira da sua interioridade, já que conquanto integra experiências subjetivas próprias no filme, estas se misturam às demais experiências discursivas de personagens históricos, literários, numa ficcionalização que torna todo o filme um grande paradoxo, capaz de codificar e decodificar os signos e a linguagem, colocando a vida e sua constituição artística em processo. Produz, assim, o deslocamento das imagens, conversas e entrevistas, reusa da memória, fazendo delas material plástico que produz efeitos no espectador. Constrói mundos e se multiplica através do que cria, numa arte intempestiva, nômade, menor que se empenha em amputar o poder, o que resvala num esforço do Tonacci em desfazer a tripla função da rostidade (individuante, socializante e comunicante), haja vista sua submissão e trabalho em favor de um modelo político esgotado, desrostificando o primeiro plano para produzir um rosto aberto ao novo e à criação. Para tanto, desenvolve uma imagem problematizadora que, atuando numa espécie de zona indeterminada, se vê repleta de movimentos intensivos e inquietantes, mas também paradoxais e ambíguos. Realiza essa película distribuindo falas a personagens inominados, numa montagem paralela e não sequencial, dividida em 4 tempos, conforme o próprio Tonacci (2006) informa, nos quais: no primeiro, um político (Paulo Gracindo) se direciona ao povo por meio de uma emissora de TV; no segundo há a apresentação de um diálogo de uma jovem resistente com um fotógrafo (Irma Alvarez e Neville D’Almeida (?)); no terceiro, há um ativista enérgico (Nelson Xavier)

que reclama pela tomada violenta do poder, numa conversa com a própria câmera que, funcionando como um sujeito oculto, o interpela em *voz off*. Frisamos aqui o rosto oculto da câmera que, se em *Olho por Olho* não se mostra, mas vê, aqui, diz; e, no último, traz imagens de arquivo contendo violência, repressão policial, chefes de Estado, aclamações populares e entrevistas insólitas a militares. Entre todos eles, uma imagem rostificada se faz presente, a do *close* de um relógio digital. Nele notamos a superfície, ou seja, seu contorno aparente, bem como os micromovimentos de alteração das horas que apresentam e/ou tensionam a passagem do tempo e dos planos. Por se tratar de uma montagem paralela, não convergente e não dialética, podemos observar que não há disputa narrativa, não há busca por uma síntese, mas há o uso de semióticas heterogêneas para construir uma polifonia fílmica, na qual, ao que parece, há uma denúncia tonacciana de que enquanto modelo político, os rostos expostos, sobretudo o do personagem de Paulo Gracindo, se esvaem, caem num vazio por sua contradição, inoperância, impossibilidade ou vontade de poder⁹⁰. Já aqui, vemos que Tonacci foge do que colocaria seu cinema como instrumento de poder do estado majoritário ou até mesmo de disputas binárias, para instituir, sem ser planfetário, o devir artístico minoritário. Critica a política do presente e mostra, de modo furtivo, o seu combate em busca de uma criação: A criação de um rosto aberto. Realizaremos uma primeira apresentação da película, dando ênfase à ambiguidade dos discursos trazidos por ela, que denunciam a inoperância da relação muro-branco/buraco-negro, para posteriormente nos atentarmos aos mecanismos de composição interna e externa das imagens, de modo a ficar mais claro o esforço tonacciano de destruição da máquina de rostidade com sua máquina nômade de mutação.

4.2.1 A máquina de rostidade impossibilitada

Após créditos, o filme *Blá Blá Blá* se inicia com um relógio digital em *close*, portanto, rostificado, que marca a passagem temporal de 11h57min. a 11h58min. Numa montagem

⁹⁰ Atrelada à dimensão das forças, a vontade de poder significa uma baixa potência da força. Deleuze diferencia o poder da potência no Abecedário, dizendo: “É preciso especificar que não existem potências ruins [...]. O ruim é o menor grau de potência. E este grau é o poder. O que é a maldade? É impedir alguém de fazer o que ele pode, é impedir que este alguém efetue a sua potência. [...] o poder sempre separa as pessoas que lhe estão submissas, separa-as do que elas podem fazer [...]. O poder é sempre um obstáculo diante da efetuação das potências. [...]. A tristeza está ligada aos padres, aos tiranos [...]. Eu diria que todo poder é triste”. Disponível em: <http://www.bibliotecanomade.com/2008/03/arquivo-para-download-o-abecedario-de.html>. Acessado em: 02/06/2022.

rápida, são entrecruzadas imagens de TV fora do ar, equipamentos, negativos, sintonizadores, conversas, relógio novamente marcando 11h59min e depois 12h (imagens 23-26). Até aqui, estamos com cerca de 20” a 25” de filme. Proporção entre tempo fílmico e tempo cronológico é díspar. Tonacci já parece afirmar que o filme tem seu próprio tempo e o que ele trará, tanto quanto o relógio em *close*, será tratado como matéria plástica. Neste aspecto, o relógio já apresenta os dois polos da imagem rostificada, com a superfície refletora e os micromovimentos de alteração. Isso permite afirmar que ele é tratado por Tonacci como um rosto que pode ser encarado e nos olha, ainda que não se assemelhe a um rosto humano. Conforme veremos, sua razão de ser está em cortar e embaralhar os códigos trazidos no filme, corroborando para desrostificar e desverbalizar a narrativa.

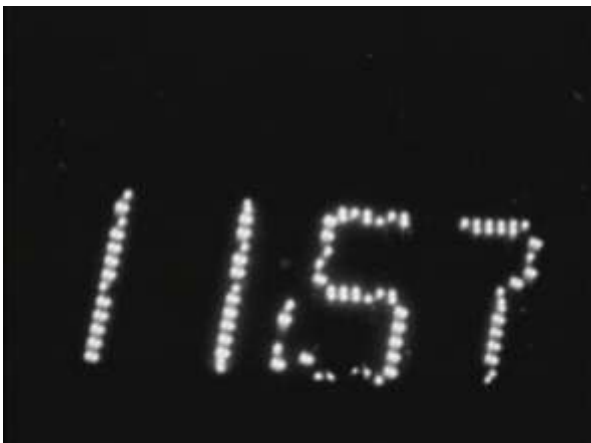


Imagem 23

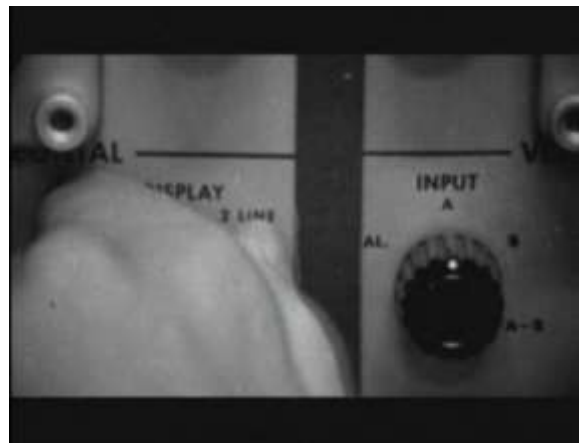


Imagem 24



Imagem 25



Imagem 26

(Fonte: Blá Blá Blá (1968) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Na continuidade, alguém afirma em *off*: “fala, fala!”, enquanto sintoniza o canal televisivo. Sob uma imagem escurecida a câmera em movimento adentra os bastidores de um espaço de gravação de um discurso oficial para uma rede de TV. Nesse ambiente escurecido e

sob interferência de sons, há uma orientação em *off*: “*Para trás um pouquinho... Abaixa a enquadração, abaixa...*” Vemos agora Paulo Gracindo (imagem 27), como um político que se dirige à população, iniciando sua fala: “*Chegou ao fim a ambiguidade do poder revolucionário. Estivemos juntos em momentos de vitória e momentos de tensão. Nesta hora dramática...*”



Imagem 27

(Fonte: Blá Blá Blá (1968) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Há um corte e a TV sai do ar, acentua a interferência sonora, a TV volta. Gracindo repete a fala com mais imponência, a câmera faz uma pequena abertura de campo e deixa ver que outras duas também o filmam, buscando dar conta dos vários ângulos por meio dos enquadramentos:

Chegou ao fim a ambiguidade dos poder revolucionário. Estivemos juntos em momentos de vitória e momentos de tensão. Nesta hora dramática não podemos ocultar o fato de estarmos enfrentando nestes últimos dias uma séria crise interna. Mas estou confiante de que juntos todos cheguemos a superar em curto prazo nossa difícil situação. Necessitamos de paciência e coragem (TONACCI, 1968).

O relógio atravessa a imagem, marcando 12h01 e sob sobreposição de falas de alguém que diz: “*ligou...*”, o discurso de Gracindo segue:

Antes de tudo, cumpre que não olhemos para o passado buscando acompanhar e compreender os fatos que nos levaram a esse impasse. Todos sabem da conspiração contra o governo e afirmações nesse sentido já são do conhecimento público (TONACCI, 1968).

Após um novo corte na imagem ótica, em que é inserida a cena do saguão do aeroporto de Congonhas/RJ onde a câmera segue um rapaz, continua o discurso de Gracindo no signo sonoro: “*Nessa hora é meu dever não aceitar isso em silêncio*”. E num corte para o *close* do seu rosto (imagem 28) ele continua: “*Estamos num momento crítico em que um golpe poderia estar se desfechando contra nós de qualquer direção e a qualquer momento. Essa é uma hora de ação e não de tristeza*”. Nova interrupção ótica para o relógio rostificado que continua parado em 12h01min.



Imagem 28

(Fonte: Blá Blá Blá (1968) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Até aqui, vemos uma série de pequenos movimentos se processando no espaço de filmagem e explícitos no rosto de Paulo Gracindo. Um rosto que já mostra ao ter a fala que lhe constitui interrompida, linhas de expressão fragmentárias, com pequeno estremecimento labial ou um olhar que comporta um traço intensivo que escapa ao controle do contorno que lhe cerca, haja vista que sua voz parece desejar criar um itinerário de ações e recomendações, com respirações pausadas e oscilações mínimas, buscando mostrar a força desse *close* – uma superfície de inscrição com sua significância, capaz de criar a imagem subjetiva do chefe de Estado equilibrado que fala a uma nação. Esse esforço de fixação dos afetos a um lugar de poder adquire primazia inicial, pois busca incorporar os traços institucionais estatais ao próprio ator político que ocupa esse estrato. No entanto, não demora muito e seu rosto aqui já começa a se tornar ambíguo e publicitário e, seguindo durante todo o filme a mesma sequência de repetições de posições para continuidade das falas, vai com o tempo tornando-se

raso e clichê. Entretanto, ao trazer esse mecanismo de apresentação por *close*, Tonacci já denota a condição do desencadeamento da máquina de rostidade que atende a determinadas razões necessárias a compor um dado dispositivo, nesse caso o do poder político. Esse poder “que passa pelo rosto do chefe, bandeiras, ícones e fotos, e mesmo nas ações de massa” e que de certo modo, se estende ao “poder do cinema que passa pelo rosto da estrela e o *close*, o poder da televisão...” (DELEUZE&GUATTARI, 1980/2012a, p. 47). Desse modo, Tonacci já parece saber que o rosto não age como individual, mas é a individuação resultante da necessidade de que haja rosto, de modo que sua eficácia se faz na cifração que lhe é permitido operar nas organizações de poder e que os meios de comunicação capturam e reforçam. Sigamos o filme para que isso fique melhor explicitado.

Voltamos ao rosto de Gracindo e sua fala: “*Uma comissão estuda as origens das recentes desordens em nosso território e cidades...*” Agora sob o signo sonoro do discurso, outras imagens de arquivo contendo uma comissão, bem como com pessoas correndo devido a um confronto entre manifestantes e forças policiais nas ruas da França, em sobreposição aos sons de sirene, bombas, tiros...(imagens 29-30), ouvimos: “... *devendo apresentar conclusões quanto às medidas preventivas a serem tomadas a fim de evitar desastres maiores. Até agora as medidas tomadas se justificam pelo agravamento da situação*” (TONACCI, 1968).



Imagem 29



Imagem 30

(Fonte: Blá Blá Blá (1968) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Mais uma vez o relógio irrompe demarcando 12h01min. Depois, voltamos às imagens da manifestação com repressão policial intensa e segue o discurso:

Temos de admitir que aqui, como no resto do continente, existe uma concorrência de radicalismo demagógico entre as facções que ambicionam o poder. Estão querendo dividir o país. Agimos agora em defesa da segurança e da unidade nacionais. A este desafio daremos a resposta

concreta, enérgica e precisa de que lutaremos contra o que julgamos o maior perigo para a nossa concepção de vida... (TONACCI, 1968).

E após um novo corte na imagem para os bastidores da gravação, a fala prossegue: “... e para os princípios em que vocês acreditam” (TONACCI, 1968).

O agenciamento destas imagens citadas nesse primeiro momento da montagem paralela entre o *close* de Gracindo, o do relógio que parece não avançar e as imagens de arquivo, leva à construção expressiva de uma cartografia que começa a inquietar o espectador, pois extrapola o signo sonoro que não faz menção apenas à condição interna de um país, mas às condições de outros territórios, forçando-o a pensar em como se constrói o mundo das imagens em que vivemos, como enquadramos os rostos no social e os dotamos das condições de dizibilidade que eles possam vir a possuir a partir das associações realizadas. Demarca desde já que os rostos não são puramente individuais, mas se definem por zonas de frequência ou redundância de significância que compõem seus sentidos conforme a realidade dominante. Além disso, há ainda uma associação de imagens óticas às sonoras que ressoam com essa subjetividade, tentando ancorá-la. Só por isso, o filme já ganha uma relevância, sobretudo por possibilitar pensar o audiovisual como uma força que impacta, envolve o espectador, se colocando como uma técnica estético-política, como uma ferramenta de engajamento e contágio, como justaposição de histórias, de temporalidades e lugares, como matéria de opressão ou de resistência e criação. Assim, aqui, o rosto de Gracindo ganhando proeminência, parece nos primeiros minutos do filme, construir “o muro do significante, o quadro ou a tela” e escavar “o buraco de que a subjetivação precisa para atravessar [...] como consciência ou paixão, a câmera, o terceiro olho” (DELEUZE; GUATTARI, 1980/2012a, p. 36) para composição de um dado estrato social, mostrando uma espécie de estratopolítica, que conforme bem situada por Domenico Hur, se figura num amor ao poder e se expressa numa “máquina imperial-despótica”, tendo o personagem como centro dos processos políticos, “com traços carismáticos e que deve seduzir-dominar o público” para o qual se volta, por força da “submissão e da obediência ao poder instituído e às normas institucionais vigentes” (HUR, 2019, p.129), por meio de um forte uso da retórica. Entretanto, não é só essa obviedade que parece tocar Tonacci, e outras imagens agora se impulsionam sobre o filme e outras séries de rostos se apresentam, com outras intensidades, esperas, inquietações e expressões que levam o filme a outras condições relacionais, inclusive à impossibilidade desse rosto se firmar enquanto rosto político majoritário.

Assim, seguindo o filme, o relógio rostizado continua “parado”, marcando 12h01min. sob o signo sorono de uma música leve. Um novo *close*, de uma mulher (Irma Alvarez), tendo ao fundo a paisagem de um rio (Araguaia?), o substitui (imagens 31-32). Aqui o rosto e a paisagem ótico e sonora, aparecem exprimindo, potencialmente, uma sensação de fragilidade, delicadeza. Essas sensações que insurgem levam a pensar de que modo emerge do *close* os afetos e qual a relação entre o rosto e a paisagem que o envolve.



Imagem 31



Imagem 32

(Fonte: Blá Blá Blá (1968) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Todavia, um corte rápido irrompe e retornamos ao *close* de Gracindo que, olhando para uma anotação num papel, retoma seu discurso, até ser novamente interrompido com uma imagem que mostra a tentativa de sintonização do canal de TV:

Temos ao nosso lado um exército, garantia da integração nacional, plenamente consciente da tarefa que cumpre. Emanação direta da vontade do povo lutando contra as tentativas de instauração de um poder político de falsos demagogos e pobres realidades que nos enfrenta com esses exércitos com pretensões a libertador de povos comandado por uma oficialidade que ambiciona o poder como instrumento de prepotência (TONACCI, 1968).

Esses cortes rápidos que trazem novos *closes*, inclusive de objetos rostizados, quebram com a perspectiva clássica que submete o rosto à mera apresentação de emoções dos personagens, buscando a identificação com o espectador e submetendo-o às necessidades da construção narrativa. O discurso entrecortado, também apresenta clichês, abalizados numa série de expressões e disputas ancoradas numa lógica armamentista e ditatorial, onde começamos a perceber que não há uma história concisa a se narrar, tampouco um discurso político coerente, mas a construção discursiva e eloquente para justificativa de ações excludentes e violentas. Daí porque Tonacci usa da contradição e afirma que a ideia do filme

“não é fazer um discurso político consequente, é mostrar a inconsequência da retórica do discurso político que é igual em qualquer lugar” (TONACCI, 2005, s/p). Por outro lado, os cortes realizam fissuras nos rostos deixando-os na superfície da imagem, evitando a profundidade sentimental (as condições de subjetivação), como também a discursiva (os meios de significância) que os conduz. Dessa forma, percebemos as tentativas de desrostificação se insinuando, retirando-os da imagem-afecção e impulsionando-os ao puro afecto, às condições de uma imagem ótica e sonora pura, que enquanto força se faz sem pertencimento a um tipo psicossocial, nem a um dado local ou momento histórico específicos. Estamos diante de uma experimentação que articula na sua relação forma/conteúdo um esforço de desarticulação para evitar cair nos modos figurativos da representação. Podemos pensar que essa estratégia é realizada por Tonacci por meio do arrancar desses rostos ao vazio, pelo esforço de desconstrução narrativa, obtido em não permitir o ricochetear das redundâncias e das ressonâncias, como também de fazer de alguns rostos um afecto visual apenas sugestivo, sem permitir sua cristalização eficaz num estado de coisas. Mas voltaremos a este ponto mais à frente.

Na sequência fílmica, Gracindo continua seu discurso: “*Quando eu assumi o poder não havia nenhum plano de reforma, nem coisa alguma semelhante*”. Imagens de arquivo (imagens 33-34) esguicham novamente sob a tela, com uma multidão acolhendo e aclamando chefes de poder (Alemanha? Itália? China?), sob o signo sonoro que continua: “*Os chefes da revolução não puderam ver que o movimento não atingia seus objetivos para o povo senão indo além de um mero desejo político de independência e abalando as raízes dos problemas econômicos e sociais*” (TONACCI, 1968).



Imagem 33



Imagem 34

(Fonte: Blá Blá Blá (1968) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

De volta ao seu rosto, agora num movimento de aproximação maior da câmera, que num primeiríssimo plano diz:

Sem uma democracia social a democracia política não existe. O drama para um indivíduo ou para um povo consiste em ter ambições fora de qualquer proporção com os meios materiais de que dispõe para realizá-los. A falta de medida, a desumanidade, a cultura elementar, o imenso orgulho, a autossuficiência, tudo isto os condena ao fracasso. A própria natureza não tolera o excesso por muito tempo. Fomos vítimas de uma perigosa ilusão num período de violência e tragédia como nenhuma outra nação já passou. Cometemos o erro de fazer as pazes com a oposição (TONACCI, 1968).

O tema da democracia vem à tona e é explorado por Tonacci mais uma vez, como ele fez no filme anterior, trazendo lá parte de um fragmento de discurso da Revolução Constitucionalista de 1932, proferido no rádio. Tanto o uso plástico de um dado documentado lá, quanto o recurso discursivo trazido aqui, segundo o diretor, em entrevista concedida à Revista Devires, quando da construção do dossiê Devir-Tonacci⁹¹, se fazem não por distração, mas por uma constatação farsesca do discurso político ditatorial que se quer democrático, que ele busca, na mescla com a heterogenia dos demais materiais fílmicos e com a anarquia delirante da sua montagem, exorcizar nos filmes, como expressão contínua de sua revolta:

O revoltado continua, persiste, e talvez volte até mais forte, porque você tem uma clareza de como tudo aquilo é uma grande farsa, uma grande montagem, uma grande jogada de interesses [...] a farsa é o discurso que tenta ser político, ideológico, democrático, isso sim, eu estou chamando de farsa. O anarquismo, pelo menos o raciocínio anárquico que eu tentei manter, ele simplesmente tira da frente essas coisas todas e continua. Eu não sei se isso é uma sensação de aperto no tempo ou pertence a uma fase, um tipo de consciência de jovem, mas esta insatisfação não me é indiferente hoje, em momentos em que eu sinto surgir, digamos, certa raiva, certa impotência, uma coisa assim [...]. Exatamente por ser anarquismo, não dá para tentar metodizá-lo, tentar um sistema, ou qualquer coisa assim. Ao contrário, toda vez que surge uma tentativa de dizer como são as coisas, pronto!... Até logo... (TONACCI, 2012, p. 124-125)

Talvez por conta dessa expressão, por denunciar e problematizar um dado rosto político ditatorial que se quer majoritário, por meio dos signos óticos e sonoros, Tonacci não consegue com essa película entrada nos circuitos de exibição, nem nenhum tipo de rentabilidade, tendo apenas participado do Festival de Brasília, conforme já dissemos, ganhado o prêmio de Melhor Curta Metragem e sido interditado após isso. Ainda nesse

⁹¹ Entrevista presente na Revista Devires, Belo Horizonte, V. 9, N. 2, P. 114-143, jul/dez2012. Dossiê intitulado DEVIR-TONACCI, coordenado por André Brasil, César Guimarães e Cláudia Mesquita.

momento ele é avisado pelo pai de que seria melhor sair do país pois seu nome havia entrado para a lista dos militares.

Portanto, uma anarquia artística é expressa também como desobediência aos poderes e exigências políticas e institucionais, codificadas no funcionamento estratopolítico, representado pelo Estado brasileiro e sua (con)formação social. Já aqui, espraia-se a verve nômade tonacciana, que explicitaremos com mais detalhes ao longo desse texto.

Em continuidade ao filme, o relógio sobrevém, demarcando agora 11h, um atraso de cerca de uma hora com relação ao horário das aparições anteriores. Após, um casal em primeiro plano – a mulher (Irma Alvarez) e o fotógrafo andam juntos nas margens do rio. Ele a escuta, fuma, fotografa (imagem 35). Ela diz em sotaque estrangeiro: “*Os erros se desgastam rapidamente e quando menos se espera um impulso modifica tudo e surge uma nova alvorada*”. Irrompe o relógio rostizado marcando 12h e o cartaz do filme com o *Bla Bla Bla* toma toda a tela (imagem 36).



Imagem 35



Imagem 36

(Fonte: Blá Blá Blá (1968) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Se Tonacci isola Gracindo num enquadramento fechado e escurecido de um local de gravação, de modo a permitir sua discursividade, mas não sua adequada ressonância subjetiva, com a Irma Alvarez ele age mais de modo a não permitir a redundância significativa, pois que além de dotá-la de um discurso curto, com tom de outra língua, por meio do relógio e do cartaz que cortam a imagem, esboça vagamente seu afecto visual, sem deixá-lo cristalizar, pois que não oferece suporte ou caracterização específica que permita sua determinação ou identificação. O sotaque trazido por ela também apresenta um modo de escape do sistema de poder discursivo que opera na dominação dos códigos de comunicação ou debate. São esses procedimentos que começam a deixar cada vez mais claro o esforço tonacciano de deformação da engrenagem da máquina abstrata de rostidade, buscando impossibilitá-la ou dissolvê-la.

Retornamos ao *close* de Gracindo e sua fala: “*Alguns setores do governo julgam ter um direito exclusivo no campo de ação social...*” (TONACCI, 1968). A interrupção se faz agora numa montagem mais dinâmica e acelerada, na qual, com sobreposição sonora, nos é mostrado uma entrevista de rua com militares (estrangeiros), onde as perguntas e as respostas são *blá blá blá* (imagens 37-38), ao passo em que ouvimos Gracindo que continua seu discurso: “*...mas não viram que todos os objetivos estabelecidos estavam fora da realidade. Depois havia escassez de dados básicos sem os quais nenhum programa razoável poderia ser elaborado*”. A fala de Gracindo passa a apresentar a falta de nexos discursivos de modo cada vez mais explícito e o *blá blá blá* atribuído aos policiais coaduna para dificultar a indexação dos traços significantes aos traços de rostidade específicos. Desse modo, a língua própria ao

chefe de estado, aos policiais, à mulher, torna-se língua delirante, sem coerência e, os interstícios entre elas dificultam a propagação de suas ondas, embaraçando a identificação e aderência do espectador ao que é filmado.



Imagem 37



Imagem 38

(Fonte: Blá Blá Blá (1968) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Na sequência, o relógio rostizado toma a tela e demarca a alteração de 12h10min. para 12h11min. Continua a cena da entrevista *blá blá blá* e em sobreposição segue o discurso de Gracindo, ao passo que uma outra imagem ótica irrompe, a do ativista político – Nelson Xavier – que fuma num viaduto (imagem 39).



Imagem 39

(Fonte: Blá Blá Blá (1968) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

De volta a Gracindo em primeiro plano, que repete:

Em junho proclamei oficialmente a república nacional. Agora todos vocês calcularam mal, desconheceram a minha habilidade como tático. Aproveitei a crise do regime para prender os dissidentes e promover um expurgo nas forças armadas, fazendo voltar o governo às minhas mãos. Destituindo os ministros e dissolvendo o conselho numa tentativa de restituir a calma e a ordem à vida política do país. De nada adiantaram as manobras dos países do sul e o cerco inexpressivo de seus governos que pretendem intervir em nossos assuntos internos e auspiciar uma subversão cuja meta não é outra que a de acabar com nossa liberdade, destruir nossa dignidade e anular nossos direitos de povo soberano (TONACCI, 1968).

Novamente o *close* de Irma que joga o cabelo e encara a câmera (imagem 40), corta o discurso, seguida de novas imagens de arquivo, agora de um desfile de tanques de guerra ao som de aclamação popular (imagem 41).



Imagem 40

(Fonte: Blá Blá Blá (1968) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)



Imagem 41

(Fonte: Blá Blá Blá (1968) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

O relógio rostizado novamente marca 12h08min e retornamos à fala de Gracindo num *close* de costas e depois lateral: “A crise está evoluindo para uma silenciosa guerra civil que me obriga a manter todas as forças em minhas mãos”. Sobreposição de som em que alguém diz: “tem um carro esperando na porta” se dá e a câmera agora realiza movimentos circulares, captando diversas angulações do seu rosto, se aproximando e se afastando, cuja fala se torna mais imponente. Ele continua: “transcorridos oito meses de governo a realidade se impõe sobre a ficção”, sob nova sobreposição de conversa no ambiente de gravação: “o o trovoadinha, olha aí”. Gracindo segue: “Todo mecanismo partidário que acionava a estrutura de farsa surgida em dezembro, desmonta-se sozinha”. Nova sobreposição da conversa: “É sexta feira à meia noite o horário”. Gracindo repete: “Desmonta-se sozinha após 200 dias de crises internas e uma sucessão de golpes palacianos. A precipitação dos fatos nos levará ao caos se não tomarmos medidas que ponham fim a essa baderna marcial” (sons de aplausos sobrepostos). Seu rosto esboça um sorriso sarcástico (imagem 42) e ele continua: “pretendiam transformar esse celeste império num bordel totalitário” (TONACCI, 1968).



Imagem 42

(Fonte: Blá Blá Blá (1968) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Se até aqui Gracindo parecia pouco expressivo, esse sorriso parece fazer com que seus traços de rostidade alcancem uma fuga mais intensiva do enquadramento fechado tonacciano, levando o espectador a pensar sobre essa experiência sensível do personagem, sobre o afeto que lhe atravessa, a força que lhe move, de modo que a máquina de rostidade

parece surgir ainda que desregrada e atordoada pela significância nesse instante, tornando o buraco-negro da subjetivação um possível aglutinador de afetos, ainda que sob o signo sonoro discursivo sem explicabilidade, o que parece demandar de Tonacci novos procedimentos para impedir seu desenvolvimento. Então, sobreposições da banda sonora à fala e novos cortes rápidos se dão, sobre uma face cada vez mais enérgica, dentre os quais a fissura trazida pela imagem do viaduto em que se encontrava antes o ativista Nelson Xavier (imagem 43), onde ao que parece a câmera, que se mostra como um sujeito oculto, pergunta-lhe em *voz off*, ao som sobreposto de carros que transitam na avenida ao lado: “*Acha que seria uma boa manhã para uma revolução se houvesse metralhadoras em lugar de bandeiras?*” (TONACCI, 1968).



Imagem 43

(Fonte: Blá Blá Blá (1968) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Antes que Xavier possa contracenar e responder, irrompe na tela novas imagens do saguão do aeroporto, sob a fala de Gracindo, com novo corte dado pelo relógio rostizado demarcando 12h08min. Essa alternância de planos e sobrepujança de cortes mostra a variedade de procedimentos para o impedimento da máquina de rostidade sem deixar de marcar uma relação de forças na qual um rosto parece servir de obstáculo a outro. Assim, do mesmo modo que os discursos, enquanto recortes de falas, parecem entrar em variação contínua, também os rostos são postos nessa condição, valendo cada um por si mesmo.

Após, vemos que dois rapazes estão juntos no saguão do aeroporto e um deles saca uma arma e atira a queima roupa contra um outro que cai. Como nesse instante o relógio retorna ao primeiro plano, marcando 12h09min, podemos associar que o disparo é efetuado nesse horário. Toda cena se dá sob o signo sonoro do discurso de Gracindo:

Há muito tempo que os rebeldes vêm me instigando à violência, mas digo

solenemente ao povo que aqui não haverá violência. Meu governo com o apoio do país e de suas instituições cortará pela raiz toda tentativa de subverter a ordem. Este tipo de extremismo seria fatal para o país (TONACCI, 1968).

O relógio agora marca 12h54min. Segue-se imagem de um jipe chegando em campo aberto. Nele há 5 homens, estando um encapuzado (imagem 44). Este é retirado do automóvel e morto por tiros, junto a um outro. Os dois mortos parecem ser os mesmos do saguão do aeroporto. Os corpos são deixados a ermo e o jipe sai do local.



Imagem 44

(Fonte: Blá Blá Blá (1968) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

O uso do relógio demarcando 45 min depois do ocorrido no saguão significaria represália a eles, após um elipse temporal fílmica? Estamos com cerca de 9'42" de filme e verificamos que por volta dos 19'55", essa imagem retorna de modo diverso, com o jipe em movimentação na cidade, contendo os 5 homens novamente, onde um deles, bebendo e, com escárnio, ameaça com revólver e bate violentamente na cabeça do passageiro da frente. Observamos, com isso, que essa elipse deixa de ser um modo de narração e passa a pertencer à própria situação ótico e sonora, ou seja, passa a pertencer a uma realidade lacunar e dispersiva que se esboça como objeto fílmico, na qual há uma perambulação discursiva e rostificante que parece valer por si mesma, como reflexo de uma realidade ditatorial insustentável.

Há toda uma disjunção entre o signo ótico e sonoro que denota, claramente, o paradoxo e o esvaziamento do discurso político até então já confuso. A sua relação com o signo ótico é mais uma vez de disparidade e contradição. Logo, o relógio rostizado não parece

ter função capaz de criar expectativas, atendê-las ou de explicar o ocorrido, mas, de modo contrário, atua como mais uma força dissociadora da narrativa fílmica, como um tempo que não quer permitir que a ação se desenvolva correlata ao narrado. Não à toa, no próximo plano, ele retorna demarcando 12h09min, voltando à fala de Gracindo, agora com sua imagem em primeiro plano: “*A crise que atinge a guarda nacional é falsa. Nunca esta minoria conseguirá destruir a coesão interna de meu governo. Os extremistas e moderados permanecerão fiéis às minhas ordens (determinações). Eu me encarrego disto*” (TONACCI, 1968). E numa paródia, com o uso da colagem, Tonacci traz aqui a imagem de um panfleto com um policial segurando uma metralhadora ao lado das palavras: Mister Super.



Imagem 45

(Fonte: Blá Blá Blá (1968) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Volta ao *close* de Gracindo em primeiríssimo plano, que agora estampa cansaço, rigidez e desmoronamento sobre si mesmo, contrastando com o panfleto mostrado na imagem anterior. Ele continua: “*Em todos os bairros de nossa cidade e províncias de meu país surgem agitações, conflitos, desordens*”. Um corte ótico com novas imagens do saguão do aeroporto mostrando uma luta corporal entre dois homens, sob o signo sonoro: “*Não há mais condições de manter a ordem a não ser pela força*”. Retorno ao *close* de Gracindo que grita enfurecidamente o seu desejo de ordem: “*Eu quero ordem! Vou atacá-los de todas as direções! É preciso ver... entender... que com o agravamento da situação eu cheguei à conclusão de que a luta armada é o único caminho. O que é que vocês querem?*” (TONACCI, 1968). Percebemos que em poucos minutos, a fala antes segura e seu ânimo em busca de um dado equilíbrio e harmonia se desmorona e sob berros, a intenção inicial de promoção da paz se desvanece e é seguida de desequilíbrio e justificativas para decisões totalitárias. A máquina

de rostidade que se esboçou há pouco sarcasticamente se mostra frágil e por isso mesmo imperativa e ditatorial, corroendo-se por dentro, estremecendo a relação muro-branco/buraco-negro que teimava em se esboçar com altivez.

Novamente o relógio marca 12h10min. Seguindo a cena, ainda em *close*, Gracindo continua tentando restabelecer-se de modo impávido: “*Eu agi de acordo com a minha consciência e assumo toda a responsabilidade de meus atos*”. Novas interrupções se irrompem, tais como a cena do marcador de volume indo ao máximo, com sobreposição de falas em *off*: “*Tem um carro esperando na porta*”. Gracindo retoma em *close*, se engasga, tosse, dizendo em tom exasperado e enfático:

Eu escolho meus amigos e (...). É verdade sim. Uso e vou continuar usando os mesmos meios do governo anterior. Proíbo as manifestações, (tosse seca), vcs pensam que descobriram a liberdade? Eu restaurei o respeito e o temor ao poder. Eu botei vocês novamente no mapa (TONACCI, 1968).

O *close* agora é do rosto da resistente no rio, que mais uma vez altera rapidamente a intensidade e o ritmo anterior proferido pela imagem fílmica. Todavia, isso se dá de modo breve, pois logo há um retorno ao *close* de Gracindo, agora com uma intensidade dramática maior, na qual ele tosse e toma água com as mãos muito trêmulas, passando um lenço no rosto, já exausto (imagens 46-47). Nessa estratégia tonacciana, o rosto intensivo que parece titubear se vê em discordância ao discurso ostensivo, buscando rachar ainda mais a máquina de rostidade e as relações entre buraco-negro e muro-branco na internalidade do plano.



Imagem 46



Imagem 47

(Fonte: Blá Blá Blá (1968) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Retorno ao plano da moça resistente e do fotógrafo que andam na beira do rio. Ela diz: “*Nosso trabalho apenas começou. Mesmo assim há aqueles que consideram muito nosso começo...*” Relógio irrompe marcando 12h09min. Ela continua: “*Ou entre outras palavras...*” Relógio novamente marcando 12h10min. Segue a fala dela: “*(...) conclui-se com resignada amargura que a sucessão monótona e trágica...*” Relógio corta mostrando 12h11min. E ela continua: “*...das justiças e opressões continuará por muito tempo*” (TONACCI, 1968) - (imagens 48-49).



Imagem 48



Imagem 49

(Fonte: Blá Blá Blá (1968) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Mais uma vez o relógio funciona como aquilo que corta as condições de continuidade da fala, não permite o prolongamento discursivo, mas embaralha a atenção do espectador e sua adesão ao filme ou a um rosto específico. Dificulta, inclusive, estabelecer condições de que rosto é mais verdadeiro, justo ou não. Isto porque, a questão posta para Tonacci não é essa, mas prescrutar as condições nas quais um rosto se apresenta, para onde aponta, em que contexto se diz dele e é permitido que se veja, quais linhas de força constituirão esse sistema de muro-branco e buraco-negro, isto é, o sistema de significância e subjetivação que definirão os visíveis e audíveis de determinado contexto, como, inclusive, o audiovisual se encarrega dessa tarefa de construção de rostos e povoamento de mundo, corroborando ou problematizando junto à produção de aprisionamentos ou liberação. Aqui, ele já está bem próximo a Deleuze e Guattari, quando percebe que as redundâncias da significância e as ressonâncias da subjetivação constroem zonas de frequência e delimitam um campo capaz de estabelecer os parâmetros de conformidade e exclusão, baseados num dado fundamento modelar. Sabe, que na construção dos rostos sociais e políticos alguns terão maior ênfase e condição de visibilidade e dizibilidade porque fazem parte da ordem do poder

e do discurso⁹². Usa seu filme como máquina que opera na denúncia e problematização dessas construções e se esforça por não se deixar capturar pelo jogo dicotômico e de binarismos próprios da máquina de rostidade. Sobre este aspecto, Deleuze e Guattari (2012, p. 49) dirão: “Qualquer que seja o conteúdo que se lhe atribua, a máquina procederá à constituição de uma unidade de rosto, de um rosto elementar em correlação biunívoca com um outro: [...], um “x ou um y””, forçando um escolha binária ou resposta seletiva. Então, embora aqui Tonacci traga um político e uma mulher, não permite relação frontal entre eles, seja de olhar ou mesmo discursiva, não usa de campo e contracampo e não oferece contradição em suas falas, de modo que joga o espectador no intervalo da sua imagem, este sim, sempre ininterrupto.

Retorno para Gracindo em primeiro plano com voz agora mais compassada, expressando justificativas para sua vontade de poder:

A única forma de neutralidade era pela aquisição de armas e a criação de um estado super armado. Por isso ampliei as despesas militares mesmo que isso significasse um déficit orçamentário e agora vocês me forçaram a usá-las quando eu só queria o poder (TONACCI, 1968).

A montagem paralela traz agora o ativista Xavier que dialoga com a câmera oculta: “*Não se trata mais de ideologia, mas de temperamento*”. Em voz off recebe como resposta: “*Claro que se trata. Todo mundo precisa de uma ideologia. A gente não pode arriscar ficar sem nada*”. Ele retruca: “*Essa política sempre foi dominada pelo dinheiro. Política de oposição no duro, onde todo mundo acaba virando situação. Que é que está aí agora. Uma ditadura aberta, dominada pelo capital estrangeiro e feita por um cara que só pensa no poder*”. A voz off assevera: “*E no que você acredita? Liberdade democrática?*” Ao que ele

⁹²Aqui nos aproximamos também do que Foucault define enquanto ordem do discurso, que consiste na apresentação do modo como se inscrevem as formas que assumem o visível e o enunciável em dado momento, ou seja, pelas determinações históricas que definem o que se pode ver e falar. Resumidamente, em sua aula inaugural para o Collège de France (1970), Foucault tece considerações acerca do controle da produção discursiva pela sociedade, bem como das condições e exigências (externas e internas) para que se entre na ordem do discurso. No que tange aos procedimentos externos, demonstra a vontade de verdade como sistema de práticas de exclusão reforçadas por um suporte institucional, ressaltando que esta é suportada por uma rede social, ou seja, pelo “modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído” (FOUCAULT, 2000a, p. 17). Por outro lado, no que se refere aos procedimentos internos, estes determinam as exigências para se estabelecer o domínio do verdadeiro no discurso, que também se impõe a partir de alguns princípios coercivos, como o comentário (ditos repetidos, reatualizáveis que se dá a partir de um discurso fundador), o autor (agrupamento do discurso como função que dá unidade à linguagem por meio de um jogo de identidade) e a disciplina (controla a produção do discurso, fixando-lhe regras e limites). Da relação destes procedimentos, tem-se a formação das estratificações que reúnem o ver e o falar numa unidade de compartilhamento comum. Nossa empreitada nesse capítulo é avaliar também as condições internas e externas dessa imagem fílmica, capazes de defini-la não como uma imagem-afecção, mas como um puro afecto que não se reduz apenas a uma crítica às formações político-sociais, como também se mostra propositiva.

responde: *“Liberdade democrática... isso já acabou. Vocês românticos ainda estão à espera de quem? Do homem da providência? Alguém tem que fazer alguma coisa nesta baderna. Eles ainda vão me pegar de qualquer jeito, mas eu me arrisco”* (TONACCI, 1968). E o diálogo continua com insultos e desconfianças:

Voz off: “Você não passa de um oportunista”.

Ativista: “E você de um covarde”.

Voz off: “Vai agir em nome se é pra salvar você mesmo?”

Ativista: “Cada um vai precisar do outro. E o que é que eles fazem? Vivem, vivem das críticas...das palavras. Por trás... a falsidade está na cara deles. A gente reconhece esses caras em qualquer esquina, pô. Eu conheço vocês. Na hora que eu precisar ninguém me reconhece. Pensa que eu não sei... um de vocês me traiu”.

Voz off: “Que é que você ta olhando? Fui eu por acaso?”

Ativista: “Você é que disse. Mas isso tudo vai acabar de uma hora para outra, sem ninguém saber” (TONACCI, 1968).

Um novo corte retorna ao close do rosto de Gracindo, com voz imponente novamente: *“Eu sei quem são os agitadores. Me acusam de corrupto. Toda vez que um grupo se tornar poderoso demais meu exército o derrubará”* (TONACCI, 1968).

Retorno ao ativista que acende um cigarro sob a voz off que diz: *“Esse governo não vai aguentar mesmo. É questão de tempo, de quem resiste mais”.* Xavier, fumando responde: *“Ah, a questão é de quem age antes. Olhem pra vocês, os pacifistas. Onde é que está a paz sem a vitória? Vocês não são nada”* (TONACCI, 1968). E a discussão entre eles se segue:

Voz off: “E a opinião pública? Onde é que se põe a opinião pública?”

Ativista: “E onde é que está o público para opinar? E quando houve, de que adiantou a opinião?”

Voz off: “Você ta confundindo tudo”.

Ativista: “A relação natural entre os povos é de guerra”.

Voz off: “O grande revolucionário, coitado!”

Ativista: “O tempo dos heróis já passou”.

Voz off: “Você não é o salvador? Se vira. Salva ao menos você mesmo. Quero ver”.

Ativista: “Veja onde acabou o grande mundo dos teus ideais. Serviu para o triunfo do massacre. Se a corrupção foi necessária para eles, a violência tem que ser para nós. Essa é uma causa que não pode ser traída”.

Voz off: “Fica quieto. Você não sabe o que vai encontrar pela frente. Seu aliado de hoje pode ser seu inimigo amanhã”.

Ativista: “*Lembra de ontem? O que é que vocês fizeram? De que adiantou o nacionalismo de vocês?*”

Voz off: “*E você? O que é que você fez?*”

Ativista: “*Pra que o berreiro todo se ninguém se mexeu? Pra tudo vocês têm uma desculpa. Todos obedientes e servis como uma multidão de covardes. Mas agora acabou. Ninguém serve duas causas ao mesmo tempo*”.

Voz off: “*É cômodo você ficar aí bancando o revolucionário. Quero ver você largar tudo isso e sair por aí. Mas é pra salvar os outros*”.

Ativista: “*Luta-se sozinho. Do nada não sai nada*” (TONACCI, 1968).

Percebemos nesse diálogo que a contraposição se faz entre supostos amigos, mas não entre inimigos opostos, ou seja, entre o ativista e o político, personagem do Paulo Gracindo, por exemplo. Em *O que é a filosofia?* (1991) Deleuze e Guattari, agenciados com Primo Levi, dirão que em situações de extremismos e catástrofes, como também em condições nas quais a baixaza e a vulgaridade impregnaram os governos e são proeminentes, há uma tendência no homem em sentir-se envergonhado, em fugir do olhar do outro por desconfiança na palavra política, numa espécie de experiência traumática que impossibilita as associações, ficando estas limitadas aos regimes democráticos que falsamente se estabelecem como uma sociedade de amigos, que se justifica como homogênea e de maioria, capaz de associar poder e massa, desconsiderando uma multidão heterogênea que supostamente teria que estar também incluída nesse jogo e seu exercício. A essa condição, os autores irão propor uma resistência ao presente, capaz de invocar uma nova terra, um novo povo, um devir-revolucionário e um devir-democrático que perpassa por uma crítica à comunicação que ainda acredita reencontrar novos valores nos discursos existentes. Parece que Tonacci está bem próximo aos autores quando estampa em seu filme posicionamentos díspares, ambíguos, elementos heterogêneos, mostrando uma condição complexa e tentando trilhar caminhos ainda não percorridos, que parecem se esboçar fora da política de estado, embora sem garantias e de modo anárquico e nômade. É dessa forma que ele invoca com suas forças um povo, embora não seja capaz de cria-lo, mas nessa invocação resiste “à morte, à servidão, ao intolerável, à vergonha, ao presente” (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, p. 132), impotente e ditatorial que se vê imposto no país, embora contendo de modo mentiroso seus ares democráticos. E esse devir-povo do artista se faz quando sua obra se torna capaz de mostrar o inimaginável imperativo, o sofrimento e desabamento resistente, a disputa enérgica entre companheiros, que faz pressentir a necessidade desse advento, com a câmera que se esconde de nós e os demais personagens que também não se encaram em campo/contracampo, com todos os discursos que

desembocam na inação, com a impossibilidade do debate político que assegure as liberdades expressivas. Aqui também podemos perceber a detecção de um povo que falta e, por isso mesmo, sequer pode opinar, demarcando, por Tonacci, uma ruptura com o modo de pensar o processo revolucionário tributário do cinema clássico, no qual, o povo ainda que oprimido, massacrado, enganado ou alienado se mostrava presente nas cenas onde haviam o enfrentamento das ideologias. Logo, se instaura uma crise em que não é mais possível ao cinema fazer a revolução, contribuindo para tomada de consciência de um povo que vislumbra alcançar o poder. É, antes, um devir-revolucionário que esse cinema evoca, que será melhor detalhado mais à frente, mas que aqui já adiantamos que não se faz no jogo de opostos, todavia na subtração e neutralização dos elementos de poder estatais e na construção de um rosto que oscila e gira sobre si mesmo, atestando a necessidade de novos enunciados e agenciamentos.

Agora em *close* Gracindo segue: “*Eu não vim para trazer a guerra, mas a paz*” (TONACCI, 1968).

Numa montagem supostamente dialética o ativista retruca: “*Eu não vim para trazer a paz, mas a guerra. É preciso prever a tragédia. A morte violenta. Só o sangue conta na vida dos povos*” (TONACCI, 1968).

Volta ao *close* de Gracindo, que agora diz, gritando:

Eu não vim trazer a guerra, mas a paz. Toda essa decantada fraternidade é conversa. Não serve pra nada. Eu fui traído por todos. Até eles, os servidores da fé, despiram seus mantos de fidelidade (foto de um grupo de padres onde um tem a cabeça circulada). É preciso continuar a luta com a raiva do desespero. Sem olhar para trás, sempre para frente, contra o adversário se defendendo passo a passo. Nem que cada parcela de solo se transforme num campo de batalha e que as populações se transformem em exércitos, que o único sentimento permitido seja o da vitória (TONACCI, 1968).

Irrompe a imagem agora do fotógrafo e da resistente que diz: “*Nós venceremos juntos ou desapareceremos juntos*” (TONACCI, 1968).

Outras imagens quebram o início dessa dialética que parecia emergir no jogo da montagem, tais como: o relógio rostizado que marca 12h20min; imagens de arquivo com helicópteros levando militares, sobrevoando espaço de mata; invasão a este espaço e bombardeio aéreo (imagens 50-51), tudo sob a *voz off* de Gracindo:

Eu precisava da paz para minha obra. Sempre quis a paz. Mas impuseram-nos a guerra desde o princípio. Tive que reconstruir tudo. Combater as

ideias estreitas, os individualismos estúpidos. Quero a paz e sou obrigado a manter esta guerra contínua com a eterna esperança de alcançá-la no fim. Fiz a guerra demasiado depressa e demasiado tarde. Tarde porque dei tempo a que vocês se preparassem para resistir aos ataques. Depressa porque não contei com os prazos necessários a que se preparasse uma geração de diplomatas e funcionários criados segundo meus objetivos, imbuídos de minha fé e meu ideal capazes de executarem meus planos (TONACCI, 1968).



Imagem 50



Imagem 51

(Fonte: Blá Blá Blá (1968) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Novas imagens de arquivo com 4 fotos do rosto de Mussolini em posições diversas, que se movem como se ele realizasse gestos imperativos e falasse esbravejando (imagens 52-55).



Imagem 52



Imagem 53



Imagem 54



Imagem 55

(Fonte: Blá Blá Blá (1968) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Após, temos um close do rosto de Gracindo que diz: *“Me arrependo de não ter ido até o fim de minhas exigências. Embora o resultado de meus atos fosse a guerra. Esta terra estava demasiado podre para apreciar a magnanimidade de um vencedor”*. Sob uma imagem de satélite de TV, ele continua: *“Eu sou a ligação entre vocês e o mundo”*. Novamente, irrompe a imagem do encarte de revista/cartaz com o Mister Super sob a fala: *“A última chance deste país”* (TONACCI, 1968) - (imagens 56-58).



Imagem 56



Imagem 57



Imagem 58

(Fonte: Blá Blá Blá (1968) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Aqui é preciso frisar sobre as caracterizações desse cartaz Mister Super que traz um policial americanizado, como se quisesse instituir um salvador, aquele que seria a última chance do país, numa importação de um modelo militarizado de governabilidade e associação propagandística e política, sob um código, agora estadunidense. Uma detecção sutil e tenaz de um novo rosto político que emerge das relações exteriores em voga pelo governo brasileiro, desde o final da Segunda Guerra Mundial. Ademais, ao relacionar o rosto ao satélite de TV, Tonacci opera na denúncia da informação que apresenta um conjunto homogêneo e pronto de mensagens significantes, organizando seus elementos de modo a garantir a sustentação e a proteção da rostidade das intrusões do fora, ou seja, das linhas de fuga que a margeia. Isso porque o rosto é um porta-voz, ou seja: “Uma língua está sempre presa a rostos que anunciam os enunciados dela, que os lastreiam em relação aos significantes em curso e aos sujeitos concernidos. É pelos rostos que as escolhas se guiam e que os elementos se organizam” (DELEUZE&GUATTARI, 1980/2012a, p. 52). Assim, ao traduzir os conteúdos numa substância de expressão, a informação a serviço da máquina de rostidade procede e reforça “o quadriculamento prévio que torna possível discernir elementos significantes e efetuar escolhas subjetivas” em determinadas formações sociais, esmagando a plurivocidade das vozes e as singularidades. Destarte, Tonacci aqui realiza de modo paródico uma crítica à informação e à construção da paisagem política de um rosto americano como modelo da política da pátria ou da nação. Denuncia, ainda, que o poder em conjunto com esses suportes passa a operar na reprodução mecânica das imagens e dos sons, realizando um complô da emissão, da escuta e da vigilância, tornando-se até mesmo oculto. Sobre a relação dessas últimas imagens trazidas, Tonacci diz que elas definem um dos objetivos do filme: “A história toda, em princípio, se

passa dentro de um estúdio de televisão, onde tem alguém que comanda os botões com as imagens que entram. O princípio é esse: a ideia da televisão como confluência de todas as imagens do mundo” (TONACCI, 2012, p. 124). Isso demarca, ainda, o que Tonacci expressa enquanto força do poder de comunicação que também entra na disputa de poder e controle da vida e dos corpos. Diz ele que contra essa força, o ditador se torna fuchinha: “a besta irracional do militarismo servil aos interesses econômicos que vivíamos então era água com açúcar diante da farsa atual, da tecnologia, da manipulação, da tortura que o neo-sistema globalizante está finalizando para a consumidora humanidade descartável” (TONACCI, 2000, s/p). É preciso lembrar que o político ditador está, durante todo o filme, confinado em seu território, qual seja, a sala de gravações da emissora de TV, numa espécie de aliança onde um sustenta o outro.

E após alguns minutos de fala paradoxal, segue outra parte do discurso de Gracindo:

O que está surgindo é uma insurreição. E uma insurreição não é mais do que um detalhe da revolução. Essas forças desorganizadas não aguentam baixas. Vocês não tem disciplina. Pensam que desenvolvendo atividades de guerrilha, sabotagem, terrorismo, vão conseguir se esconder e fazer uma guerra sem batalhas? Mas não (TONACCI, 1968).

Nesse momento, novas imagens de arquivo e satélite, com estouro de bomba atômica, bombardeio aéreo, invasões de tanques de guerra (imagens 59-62), destruição de toda sorte, irrompem sob a continuidade da fala dele:

Eu vou transformar essa guerra na guerra mais total e mais perfeita que o mundo já viu. No fim, eu vencerei e o caminho dos vencidos será longo e ensanguentado por inúmeros mártires. Meus exércitos executam as ordens sem nunca dar um passo atrás. Elaborem as táticas revolucionárias que quiserem. Mas enquanto isso, meus fatos são superiores às minhas palavras. Meu fim será o fim do universo (TONACCI, 1968).



Imagem 59



Imagem 60



Imagem 61



Imagem 62

(Fonte: Blá Blá Blá (1968) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Comparece nesse instante a resistente e o fotógrafo que andam à beira do rio. Ela diz: “*Seus fatos desmentiram suas intenções. A crueldade dos moralistas é que lhe deu a consciência tranquila. E assim pensa agir com justiça*” (TONACCI, 1968). Um novo corte se faz para o *close* de Gracindo, que é atravessado pelo relógio demarcando 12h33min. Aqui ele diz, segurando o lenço que passa ao rosto com mais frequência:

Cada suspeito vai ser perseguido. Cada ideia vai ser invertida. Não darei oportunidade de compreender. Exijo aceitação. Sei o que estou fazendo e não tomei o poder com a intenção de largá-lo. Vocês estão destruindo vossa herança. Não sobrará pedra sobre pedra. Este é o último século da razão. Nenhuma justiça é maior que a minha. Vou suprimir todas as publicações, dissolver todas as organizações, deportar todos os suspeitos. Vou acabar com essa anarquia da moral, dos idealismos. Quem são vocês? Um povo feito para obedecer. Que obedece ao primeiro que aparece? Agora chegou a minha vez (TONACCI, 1968).

Nesse discurso trazido por Tonacci, fica muito claro como os agenciamentos de poder impõem a significância e a subjetivação aos rostos, de modo a realizar uma disciplinarização dos corpos, uma caça e desfazimento dos não conformes, visando garantir a

“onipotência do significante” e a “autonomia do sujeito” imperativo, que toma para si os mundos e meios possíveis na construção de suas paisagens. Logo, de modo bem próximo, Deleuze e Guattari asseveram que:

[...] não há significância sem um agenciamento despótico, não há subjetivação sem um agenciamento autoritário, não há mixagem dos dois sem agenciamentos de poder que agem precisamente por significantes, e se exercem sobre almas ou sujeitos. Ora, são esses agenciamentos de poder, essas formações despóticas ou autoritárias, que dão à nova semiótica os meios de seu imperialismo, isto é, ao mesmo tempo os meios de esmagar os outros e de se proteger de qualquer ameaça vinda de fora (DELEUZE&GUATTARI, 1980/2012a, p. 54).

Desta feita, Tonacci na película está problematizando a relação do rosto com a máquina que o produz, com os agenciamentos de poder que tem necessidade dele, pontuando sua visão política na estratégia artística.

Em novos movimentos, temos o retorno para a resistente e o fotógrafo no rio, em que ela diz e é atravessada pelo relógio rostizado constantemente: “*Os erros se gastam rapidamente e quando menos se espera um impulso modifica tudo*”. Relógio rostizado marca 12h39min. Ela segue: “*Outros virão depois de nós*”. Relógio rostizado marca 12h40min e ela continua “... *mais fortes*”. Relógio novamente marcando 12h40min sob seu signo sonoro: “...*mais hábeis*” (TONACCI, 1968). *Close* no fotógrafo que fuma. Relógio rostizado marca 12h55min, forçando a impressão de que essa fala durou 15min. Após, outra imagem de arquivo é mostrada, constando de aclamação popular no Oriente, com ostentação armamentista (China – imagens 63-65).



Imagem 63



Imagem 64



Imagem 65

(Fonte: Blá Blá Blá (1968) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Num retorno ao *close* de Gracindo, em primeiríssimo plano, que diz:

Imaginar um mundo novo é vive-lo a cada dia, em cada pensamento, em cada olhar, em cada passo, em cada gesto. Matando e criando de novo com a morte sempre um passo a frente. Não basta proclamar o futuro. É preciso agir como se o passado estivesse morto e o futuro não fosse possível (TONACCI, 1968).

A TV ameaça sair do ar, mas há uma volta ao *close* de Gracindo: “É impossível convencer as pessoas de que seus deuses, suas crenças, suas esperanças e temores, não tem fundamento real. Não há verdade a proclamar”. A resistente irrompe na tela, cortando a fala de Gracindo com sua detecção: “Hoje temos a verdade sólida e diferente. E a sua hora não é a de um comício, mas de uma solidão final” (TONACCI, 1968). Num retorno a Gracindo e em sobreposição a algo dito pela resistente (porém, ininteligível porque inaudito nessa disputa), ele diz:

Meus pensamentos gaguejam toda vez que sou obrigado a reacender a chama. As vezes não só com coragem mas com desespero, pois não há ninguém pra dizer essas coisas por mim. Estou deslumbrado pelo glorioso colapso do mundo. Toda esperança de salvação escapou-me das mãos. Sopra sobre mim o vento do desastre e da morte. Nem suor, nem dinheiro, nem amor, nem a morte, nada me impede o título de glória que ambiciono (TONACCI, 1968).

O telefone toca e a TV novamente ameaça sair do ar. Após retomada ao *close* de Gracindo que continua: “Quando cada coisa é vivida até o fim, não há morte, não há remorso. Não há como fugir senão vivendo. Minha morte sempre foi superior a minha vida”.

Sons de sirenes e a voz *off* interfere dizendo: “*vc acha que essa seria uma boa manhã para uma revolução se houvesse metralhadoras no lugar de bandeiras?*” (TONACCI, 1968). Relógio rostizado irrompe marcando 1h. Novo *close* da resistente: “*Esta manhã seria esplendida se a de ontem não tivesse sido um fracasso completo. Nós batizamos o futuro com nossas últimas lágrimas*” (TONACCI, 1968). *Close* em Gracindo desalentado que diz, em sobreposição ao som do telefone que toca insistentemente, de gritos populares, de música instrumental, de confrontações, tanques e demais áudios que atravessaram o filme: “*Esta noite eu gostaria de pensar em certo homem. Num individuo sozinho, num homem sem nome e sem pátria. Um homem que respeito porque não tem nada em comum com vocês. Esta noite vou meditar no homem que eu sou*” (TONACCI, 1968). Sinal de TV sai do ar, findando o filme.

Com tantos cortes, fica claro o esforço de problematização da rostidade, de como ela se inscreve em discursividade e visibilidade, bem como o de criar meios para fazer frente a ela, sobretudo pela amputação do discurso, da significância, como ancoragem da subjetivação para construção de todo e qualquer elemento de poder no filme. Tonacci não permite a comunicação adequada, ao tempo em que também denuncia a impossibilidade do debate, nessa figuração já esgotada que o filme apresenta da política. Uma figuração baseada, em sua maior parte, numa força militarizada, ditatorial, armamentista, que impede qualquer possibilidade de discussão e abertura ao diferente, restando, ao espectador que se atenta ao discurso despótico e delirante, a sensação de impotência e vazio, de que não há saída senão pela violência e morte, de que a imposição do sofrimento é inevitável. Todavia, o filme diz e desdiz em muitos momentos, jogando com o interstício e o signo ótico e sonoro, não conseguindo desembocar numa ação, atuando numa espécie de mobilização estéril que se faz para enfrentar de algum modo esse esgotamento. Desta feita, Tonacci dar a ver o outro lado da sua imagem com essa inação – aquele que deseja conduzir às novas atitudes a serem tomadas frente ao acontecimento trazido pelo filme, qual seja, criar um rosto e um *socius* mais aberto. Significa dizer que as interrupções não permitem o andamento adequado da máquina de rostidade. A discursividade delira. Tonacci parece apostar nesse enfrentamento cortante como meio de parar o processo de rostificação generalizante e já esgotado, fazendo pensar sobre quem está mais próximo desse acontecimento – o político e o ativista que esbravejam palavras de ordem e fórmulas prontas, mas desembocam numa negação da vida em nome da morte, numa vanglorização à violência e numa nadificação que desconsidera o outro? Ou a resistente que também parece não está à altura do tempo que se passa, porém, à espera de algo? O personagem câmera que interpela em *off*, mas não é propositivo? Assim, faz como em *Olho por Olho*, do intervalo entre planos a condição de expressividade artística, mostrando

diversos pontos de vista, relacionando acontecimentos históricos, fatos propagandísticos, mas recusando a bipolaridade política com suas dicotomias como engajamento. Por conta disso, não se coloca no lugar de construção de binarismos, não realiza jogos de oposição, que possam sustentar a seleção dos atores para julgamento do certo ou do errado, estratégia interna à máquina de rostidade. Quando apresenta a sua constituição, faz para problematizá-la, parodiá-la. Com isso, perguntamo-nos, o filme mobiliza ou desmobiliza? Entretanto, percebemos esse problema como mal colocado, sobretudo se considerarmos apenas o aspecto da rostidade e desse *close* que não ampara, nem acolhe, mas faz estranhar-se a si mesmo e não analisarmos os demais agenciamentos realizados com as técnicas cinematográficas que demarcarão de que maneira Tonacci cria suas linhas de fuga e saídas imaginadas dessa condição. Seguiremos agora com a análise da composição interna e externa da imagem, para perceber que a sensação de que nada parece possível no filme, a partir do discurso eliminado e da rostidade esvaziada, é também abertura para outros possíveis, por meio da ambiguidade e do paradoxo utilizado nesta criação.

4.2.2 A máquina de mutação na composição interna e externa

Conforme já explicitado, o rosto, então, é um organismo que participa de dado estrato social e se compõe de redundâncias de significância e ressonâncias da subjetivação. Por sua vez, essas semióticas e suas armas são frutos de “agenciamentos de poder bastante particulares” que põem em pressuposição recíproca suas formas de expressão e seus conteúdos. No entanto, vimos que Tonacci dando a ver seus cortes, portanto, favorecendo o interstício ótico e sonoro, bem como esvaziando o discurso, não permite a devida operacionalização da máquina de rostidade na composição do rosto político. Esse esforço envidado em problematizar, denunciar o funcionamento e parar a máquina de rostidade, se faz, ainda, por meio de uma máquina nômade e de mutação. Essa máquina, fará todo esforço para saída do buraco-negro e atravessamento do muro-branco, para desfazimento do rosto que no filme parece forçosamente se insinuar. É com ela que Tonacci reúne a condição crítica da rostidade já apresentada à condição criadora da vida desrostificada.

Alguns procedimentos presentes na composição interna e externa da imagem tonacciana explicitarão a ação dessa máquina de mutação, procedimentos estes que serão ainda mais intensificados em *Bang Bang* (1971), onde haverá a construção dos devires-

animais, ciganos, travestis, por meios dos recursos da arte. Assim, a composição interna que trataremos se configura como a relação do *close* consigo mesmo, ou seja, sua conexão de primeiro plano com seus elementos e dimensões, sejam de profundidade ou de superfície e, por composição externa, compreende-se a relação do *close* com outros planos ou imagens. Ambas são inseparáveis numa obra fílmica. Veremos, mais pormenorizadamente, que a relação do *close* com a profundidade de campo, que o descarte do uso do campo e contracampo, bem como a relação do rosto com a luminosidade e o tempo, farão dessa expressão artística uma via de passagem, como denúncia do esgotamento e busca de um pouco de ar, ou seja, de uma saída de um rosto apartado da existência, preso à morte e busca de uma outra enunciação mais aberta.

Destarte, Tonacci quase não faz uso da profundidade de campo, suas imagens estão mais na superfície, é essa a sua profundeza, como já demarcada também em *Olho por Olho*, e que será capaz de assimilar planos médios ao primeiro plano em *Bla Bla Bla*. Essa falta de profundidade de campo indica, ainda, uma falta de ação, destacando a presença do rosto que sinaliza o *páthos* quanto ao acontecimento. Mas, entre o *close* e a composição interna ou a espacialidade que o acompanha não há coadunância para formação de unidade narrativa e de sentido, o que dificulta até mesmo a construção psíquica de alguns dos seus personagens. Significa dizer que os discursos são exasperados e/ou esvaziados, não condizentes com a paisagem que os envolve, já que o espaço cênico parece estrangular o rosto ou engessá-lo na rostidade de modo a sufocá-lo, como é o caso do político, delimitado no quadro escuro da cabine de gravação, em batalha até consigo mesmo e seu buraco-negro; ou ainda, colocá-lo numa condição de fora de lugar, como no caso do viaduto ou do rio onde o ativista e a resistente se encontram, de modo a não permitir a construção de uma história regular, ancorando o rosto a partir das conexões com o contexto exprimido. Aqui, a máquina nômade tonacciana assegura aos rostos uma função apenas diagramática, ou seja, lhes atribui um valor de força que tensiona a máquina de rostidade desterritorializando-a, fazendo-a perder suas coordenadas espaciotemporais. Aliado a isso, com os cortes, ele não para de variar a natureza das intensidades, por vezes jogando o afeto no vazio, fazendo o rosto perder sua face funcional, como é o caso do rosto da resistente que sobrevém, inicialmente, até mesmo sem acompanhamento discursivo algum.

Se, por vezes, o filme parece centralizar no rosto do político Gracindo, para que os outros vagueiem em sua órbita, isso logo se desfaz, pois que não há entre eles nada que assegure a continuidade de uma disputa ou debate possível. Com isso neutraliza essa força ditatorial e não permite, por falta do diálogo, a transmissão dos elementos de poder nas

condições codificadas do embate antagônico. Cada um dos rostos, portanto, se mostra enquanto potência de sensação, de estado, ou de ação, mas sem se confundirem com um estado de coisas já atualizado. São puras possibilidades que só remetem a si mesmas. Desta feita, sobre este aspecto do puro afecto, diz Deleuze: “Devemos distinguir entre as qualidades-potências em si mesmas, tal como exprimidas por um rosto, [...], dessas mesmas qualidades-potências, enquanto atualizadas num estado de coisas, num espaço tempo determinado” (DELEUZE, 1983/2018, p. 168), haja vista que, se assim Tonacci procedesse, utilizando destas últimas, estaria adentrando no campo da imagem-ação, o que não acontece no filme, pois que acaba indefinido, tendo os rostos apenas como processo, ou seja, como caminho e acontecimento. Por outro lado, ao sair da rostidade para o puro afecto, o diretor faz do filme o próprio acontecimento afetivo, composto de primeiros planos, que tem por objeto a parte do acontecimento que não se deixa atualizar e que excede as causas, remetendo apenas a seus efeitos:

O afecto é como o exprimido do estado das coisas, mas esse exprimido não remete ao estados das coisas, só remete aos rostos que o exprimem e que, compondo-se ou se separando, lhe conferem uma matéria própria movente (DELEUZE, 1983/2018, p. 169).

Na composição externa e associativa, estas imagens entram em curto-circuito, já que Tonacci reúne na película temporalidades e espacialidades diversas que se ora ressoam e redundam com os discursos, ora servem para fraquejá-los, parodiá-los e negá-los. Nestes casos, o espaço-qualquer e os *closes* cortantes são o que vige, quebrando com o espaço hodológico (caracterizado por forças em oposição que reclamam por uma resolução de suas tensões) e euclidiano (como espaço físico e da *mise-en-scène* que oferece os lugares e condições para concretização da ação), para forçar pensar num mundo desterritorializado, apartado desses rostos e discursos clichêizados. Aqui não há domínio da rostidade e da paisageidade, não há complementaridade, nem repercussão entre eles, um não está em função do outro. Podemos pensar que suas paisagens são menos extensivas e mais intensivas, portanto, não ordenam lugares, mas abrem caminhos para além das relações internas e externas da imagem, ligados ao virtual e campo dos afectos. Os personagens não se encontram em palanques, não realizam comícios, há elipses nas mensagens que fazem com que percam a referencialidade, em muitos momentos não nos damos conta de quem, quando ou para quem estão falando, não há receptores visíveis para essas mensagens desarmônicas, lembramos que o próprio filme finda inconcluso, com a saída da TV do ar. As mínimas

correlações possíveis entre planos, sobretudo quando há reutilização das imagens de arquivo, são desfeitas tão logo se esboçam ao espectador que mais se mostra aturdido. Desse modo, como lugar do possível: “O que a instabilidade, a heterogeneidade, a ausência de ligação de um tal espaço manifestam, na verdade, é uma riqueza em potenciais ou singularidades, que são como que as condições prévias a qualquer atualização, a qualquer determinação” (DELEUZE, 1983/2018, p. 173). Tonacci, assim, envolve o espectador numa paisagem desconhecida que reclama por um rosto por vir, fazendo funcionar uma máquina mutante e de fuga, na qual as impressões visuais não são “unificadas por representações espaciais e temporais” (DELEUZE, 1983/2018, p. 174), dando a ver não como a política é, mas como ela aparece engenhosamente criada para atender objetivos determinados e, nesse caso, apresenta a política como afeto e efeito ótico e sonoro, desenvolvida “em quatro tempos paralelos, situados em um país não-definido” (TONACCI, 2006a, s/p).

Por outro lado, como não estabelece relações espaciais, nem outro tipo de *raccord* associativo entre os quadros que estampam seus personagens e não usa do campo e contracampo, cria uma falsa dialética com sua montagem, tanto sonora quanto ótica, isolando o rosto ao tempo em que esvazia o discurso, retirando a instrumentalização da fala e, conforme já pontuamos, impossibilitando a socialização e a comunicação, portanto, dois dos três pontos apoiadores e funcionais da rostidade, apenas permitindo, em alguns casos, uma rápida individuação, mas tão somente para problematizar sua constituição. No mais, seus personagens possuem mais traços e esboços, do que se definem por um estado de coisas, expressando mais potências do que sentimentos que levariam a uma ação. Desse modo, sem ressonância ou redundância possíveis, se a expressão do rosto não guia, tampouco o faz a palavra. Isso dificulta a transmissão da mensagem ao remetente, apontando, antes, para uma incomunicabilidade que não permite ação possível. Assim, ao tempo em que desrostifica, também desverbaliza a narrativa, de modo a escapar da ação, com uma sátira que, por vezes, disjunta os signos óticos e sonoros, de modo que as falas não colaboram para moldura otimizada do rosto no filme, causando estranheza e incompreensão ao espectador. Isso fica muito bem explicitado nas cenas que já descrevemos, bem como nas entrevistas realizadas com militares, via uso criativo e de sobreposição de sons diversos à imagem de arquivo, deixando claro que, enquanto tal, a linguagem não veicula uma mensagem, sem que se possa lastrear as relações entre significantes e sujeitos concernidos no contexto de produção da fala, pluralizando, com isso, os sentidos do seu filme, favorecidos pelo interstício. Próximo ao que Deleuze e Guattari trazem da operação de desrostificação, Tonacci aqui rebate com fluxos de

sons e imagens sobre as significâncias e subjetivações, desfazendo as passagens de um estrato a outro, ou de um plano a outro, de um ponto de vista a outro, de modo a mostrar que:

Não há mais estratos organizados concentricamente, não há mais buracos negros em torno dos quais as linhas se enrolam para margeá-los não há mais muros onde se agarram as dicotomias, as binariedades, os valores bipolares. Não há mais um rosto que faz redundância com uma paisagem, um quadro, uma pequena frase musical, e onde perpetuamente um faz pensar no outro, na superfície unificada do muro ou no redemoinho do buraco negro (DELEUZE&GUATTARI, 1980/2012a, p. 67).

O que há, em *Blá Blá Blá* é uma mostragem afetiva, realizada com “relações cortantes e fluentes, que vão transformar todos os planos em casos particulares de primeiros planos” (DELEUZE, 1983/2018, p. 171), cada qual com seu espaço-tempo próprio, tanto desconectado, quanto esvaziado, ou ainda evasivo, numa espécie de perspectiva audiovisual singular.

Em muitos momentos, o uso da projeção escurecida do rosto do político Paulo Gracindo, associada à saturação sonora intensa, na qual a fala engasga, reforça esse processo de desrostificação, haja vista seu sombreamento não concluir função antecipadora ou de ameaça, apenas denotar desequilíbrio. Por outro lado, a abertura de campo e a clara luminosidade que acompanha o discurso resiliente e de sotaque estrangeiro de Irma Alvarez quase que a desenquadra da narrativa ostensivamente raivosa e ordenatória do político e do ativista inconformado, Xavier, reforçando a sensação de paralisia e impotência. Assim, também o jogo de luz usado por Tonacci, se estabelece alternância, não figura disputa, tão somente corrobora para esgotar a narrativa e desorganizar o olhar e a atenção do espectador, reafirmando intensidades divergentes, onde cada plano assume uma independência momentânea, tendendo para um limite e limiar que é sempre quebrado nessa mostragem afetiva e aberrante.

No que diz respeito à relação entre o *close* e o tempo, o filme traz um elemento rostizado, um relógio em primeiro plano, que atrasa e adianta diante das imagens e discursos, denotando uma passagem temporal que realiza uma apreensão de que algo pode acontecer, ou já teria acontecido, porém, nada efetivamente acontece. Desse modo, também não servindo de âncora à ação, apenas atua no reforço do embaralhamento dos códigos discursivos e imagéticos, fazendo da fala mais confusa, irritante e bizarra, na medida em que aparta suas premissas das conclusões e coloca o rosto mais desprogramado e artificializado. Sem função antecipadora ou projetiva, enquanto apresentação temporal, a relação entre o relógio e o rosto

só sintetiza esgotamento, corroborando para tornar visível a impotência humana diante das contradições do cotidiano político despotencializado. Todavia, essa estratégia traz uma positividade que é de abertura da imagem a novas possibilidades criadoras contra esse fechamento, pois o relógio atua como um rosto, só que um rosto-limite, ou seja, enquanto um dispositivo desviante, que atravessa o muro da significância e o buraco da subjetividade, desfazendo suas passagens tranquilas, forçando o espectador a pensar nesse intervalo, causando-lhe incômodo: “abre-se um possível rizomático, operando uma potencialização do possível, contra o possível arborescente que marcava um fechamento, uma impotência” (DELEUZE&GUATTARI, 1980/2012a, p. 67). Nesse caso, o próprio objeto é portador de acontecimentos que não se confundem com suas funções e propriedades, mas extravasam-nas, alocando uma rostização desterritorializante, na qual o relógio também exprime potências, sem necessariamente articular ou se vincular a dado espaço, tempo ou pessoas. Ousamos dizer que talvez seja ele a expressão do afecto mais impessoal e singular, capaz de expressar a criação do novo pela obra de arte, que nesse filme se mostra como um presente sempre recomeçado, alocado como um *páthos* levado ao seu limite e afrontado, evitando confundi-lo com um processo histórico atualizado cronologicamente e já passado. Logo, ao trazer a impossibilidade como marca discursiva, o relógio que atravessa as significâncias e as subjetivações libera a imagem do aprisionamento referente ao triste dado histórico e faz ver a denúncia e a contraefetuação⁹³ desse acontecimento pelo artístico. E ao satirizar sobretudo o discurso político pautado no ódio e na perseguição às diferenças, Tonacci força a pensar em modos de não recair na circularidade e repetição do mesmo, imposta por esse modelo. Sobre este aspecto, Paulo Emilio Salles Gomes, escreve no *Jornal da Tarde* (1973), que *Blá Blá Blá* chega a conquistar um caráter de ultrapassagem do seu tempo, também por denunciar essa debilidade do poder brasileiro. Diz ele:

A personagem emana de uma terra em transe e não seria de espantar que essa ficção acabasse adquirindo um valor de documento histórico a respeito da debilidade do poder civil brasileiro. A temática de *Blá-Blá-Blá* é porém mais ampla e ultrapassa o tempo em que a fita foi produzida. Num país em crise e sem poder civil, a eloquência ingênua e delirante que o filme satiriza continua triunfante. Basta ler os jornais: arma psicológica... sutil e mascarada, de difícil identificação... o inimigo é indefinido e mimetista... se traveste de padre ou de professor, de aluno ou de camponês, de defensor da democracia ou de intelectual avançado... farda ou traje civil... – Eis em plena força o universo brenhoso do *Bla Bla Bla* (GOMES, 1973/2016, p.211).

⁹³ Lembramos que contraefetuar o presente é a partir dele e de sua constatação trágica, criar algo novo.

É nesse sentido que Tonacci também traz o procedimento da colagem, com imagens de arquivo para compor seu filme, mas retira deles ser caráter documental e de arquivo, anula sua atualidade retirando de uma hora e de um lugar concretos, buscando mostrar que se o seu devir fílmico nasce na história e até pode nela recair, não lhe pertence, pois que não tem início, nem fim, mas se apresenta como um meio, que é composto por uma cartografia de resistência e em tensão ao presente em que acontece. Faz, com isso, portanto, um reuso da memória em que captada pela história é efetuação de um estado de coisas vividas, mas em seu devir, possui consistência própria, se torna acontecimento junto ao filme e suas figuras estéticas que extravasam os tipos psicossociais e as espacialidades já constituídas, em prol de uma experimentação. E essa experimentação substitui a aparência verídica dessas imagens, tornando-as matéria plástica que compõe um filme indeterminado e intempestivo, no qual diversos tempos se cruzam e se apagam antes mesmo de se realizarem. Esse procedimento parece deixar claro, ainda, que o passado não possui força fantasmática capaz de nos ameaçar, exceto se encontra meios expressivos que os suscitam no agora, forçando a pensar em condições de como não se entregar ou se deixar capturar por movimentos fascistóides, militarizados, imperialistas e ditatoriais, como não permitir a reanimação de um “aconteceu” que insiste no tempo, que no cinema conduzem “personagens-manequins a papéis enrijecidos, a caracteres estanques, enquanto o vazio cresce” (DELEUZE, 1983/2018, p. 161). Por isso, Tonacci faz agenciamentos singulares e ambíguos com essas imagens, quebrando vinculações reais e lógicas, de modo a esboçar os rostos e colocá-los em conexão, mas também afastá-los, forçando o isolamento e o apagamento. Significa dizer que se vemos a fabricação e variação dos personagens na operação da rostidade, isso se faz ao mesmo tempo em que também vemos seu esfacelamento. São como duas linhas utilizadas num procedimento em que se alternam, misturam, cruzam, mas não se confundem. Os personagens vão perdendo unidade a partir dos agenciamentos cênicos, com o jogo de luz, com as imagens que lhe seguem e sobretudo com o vazio das palavras, numa força de subtração tonacciana dos elementos de poder do aparelho de Estado. Desta forma, extravasa o estado das coisas, traça linhas de fuga, abrindo suas composições. Com isso, faz da memória histórica névoa com a qual age contra seu tempo a favor de um tempo porvir, que não é utópico, nem das revoluções prefiguradas, mas o agora intensivo, no qual é possível um devir-artístico, um devir-outro, um devir-povo, um devir-revolucionário, um devir-democrático que não se confunde com estado de direito, ou seja, com poderes e decisões tomadas no âmbito das leis, por governantes, mas que se apresenta no âmbito da liberdade artística e criadora, que faz do próprio filme um acontecimento complexo de conexões virtuais e não atualizadas. Citando Péguy, sobre esse

aspecto do acontecimento, Deleuze afirma o seguinte: “[...] passamos ao longo do acontecimento histórico, mas [...] remontamos no interior do outro acontecimento: há muito que o primeiro se encarnou, mas o segundo continua a se exprimir, e até procura ainda uma expressão” (DELEUZE, 1983/2018, p. 169). Tonacci, então, consegue nesse filme extrair essa parte inesgotável do acontecimento que extravasa sua própria atualização e, sem cair na representação, mas por meio aqui também da fragmentação presente entre os signos óticos e sonoros, doa a essas imagens de arquivo independência necessária a novos agenciamentos, rompendo com “a narração das ações e com a percepção dos lugares determinados”. Essa implicação temporal se faz presente também na própria narrativa, em que “a imagem-som, une um tempo de depois a um tempo de antes, remonta de um ao outro” (DELEUZE, 1983/2018, pp. 190-191). Desse modo, não se faz possível pensar numa temporalidade dividida em futuro e passado a partir do presente, pois isso é história. O que conta aqui é a força do instante enquanto devir, movimento e turbilhão, capaz de desencadear um pensar em que temporalidades diversas se comunicam. Podemos pensar essa estratégia tonacciana como uma amputação da memória histórica, já que a mesma é também um marcador temporal de poder, estando, o diretor, aqui, atrelando a memória ao devir.

Destarte, fica demonstrado que Tonacci faz com sua imagem, o “apagar dos rostos no nada. Mas ela tem por substância o afeto composto pelo desejo e pelo espanto que lhe dá a vida, e o desviar dos rostos no aberto, no vivo” (DELEUZE, 1983/2018, p. 161). Com isso, queremos dizer que, por trazer um rosto heterodoxo, faz do seu filme não um quebra-cabeças a ser decifrado, mas um elemento caótico, repleto de incertezas, ambiguidades, paradoxos e impasses, cujo absurdo desfecho (saída do ar da rede de TV), intriga e faz pensar no estado de letargia, impoder ou espera pelo acidental. E nessa narrativa de inação, esse acidental pode ser pensado como o *fora*, esse transbordamento da tela que impacta num convite a um possível engajamento afetivo que pressupõe a produção de novos modos de dizer, se comportar, desejar, escolher e agir no mundo de forma transformadora, pois que próximo a Deleuze e Guattari (1980/2012a, p. 37) Tonacci parece compreender que “tampouco estão completamente prontos os rostos concretos que poderíamos nos atribuir”. Com isso, leva a pensar sobre as circunstâncias nas quais a máquina de rostidade é desencadeada, além de apontar para o caráter multidimensional do rosto que o coloca em conexão com o devir. Então, por meio do uso destes signos heterodoxos possibilita pensar na construção do próprio *socius* numa trilha *nonsense*, problematizando os diversos modos de realização do afrontamento às convenções morais e à pífia encenação política, contraponto aos rostos atravessados por forças ressentidas que demarcam o ego e atualizam o desejo na sujeição,

invisibilidade e morte do outro, forças ativas de despersonalização, de desrostificação, em prol de uma construção social mais empática, aberta e múltipla. Assim, acerca da escolha e comentário de um fotograma que mais tenha lhe impactado neste filme, Tonacci⁹⁴ revela ser o último, em que Gracindo apesar do que diz no signo sonoro, desmorona sobre si mesmo no signo ótico (imagens 66-67):

É um momento, um fragmento mesmo, 1/24 de segundo da possível expressão de um sentimento referente à frase final de *Primavera Negra*, de Henry Miller (“Esta noite vou pensar no homem que eu sou”), frase que encerra o discurso do “ditador” diante das câmeras. Mas a duração desta cena já muda após a última palavra, dura mais que um segundo e, na escolha deste fotograma, busquei uma imagem em que Paulo Gracindo melhor expressasse para mim o amargo desgosto daquela derrota da arrogante ilusão de Ser (TONACCI, 2012, p. 108).



Imagem 66



Imagem 67

(Fonte: Blá Blá Blá (1968) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Aqui, frisamos, Tonacci alcança a apresentação desse rosto político como sintoma de uma doença social e egóica e, por isso, empreende toda uma força de paragem e isolamento na sua evolução para propor sua cura a partir da desrostificação que atesta a necessidade de uma outra abertura social, de um devir-povo. Estando próximo às análises que Deleuze realiza em *Crítica e Clínica* (1993) acerca da literatura de Melville, Kafka, Proust e Woolf, bem como da cinematografia de Welles na *Imagem-tempo* (1985), mostra que o delírio, a anarquia e a aberrância de suas imagens, se despontam doentes quando expõem um amor ao poder e um querer dominar, mas salutares, quanto invoca as condições de resistência a essa dominação e sua esmagadora força de aprisionamento, em seu devir-artístico, ou seja, “enquanto querer-artista ou ‘virtude que dá’, criação de novas possibilidades no devir

⁹⁴ Presente no dossiê Devir-Tonacci, da Revista Devires, Belo Horizonte, V.9, N.2, jul/dez 2012..

emergente” (DELEUZE, 1985/2013, p. 173). Assim, realiza uma reviravolta no pensamento quando usa do interstício entre os signos óticos e sonoros, liberando audições e visões do regime concordante das significâncias e subjetivações.

Logo, fica explícito que a força do *close* constituída de muro-branco e buraco-negro está em forte derrocada. E não à toa, ainda sobre essa última cena do filme, Tonacci afirma que gostaria que ela fosse realizada não com a saída da TV do ar, mas com uma invasão do povo à emissora, como modo de marcar sua perspectiva política anárquica e de tensionamento à máquina de rostidade ditatorial e farsesca trazida por Paulo Gracindo que teima em persistir. Em suas palavras:

Tem uma cena que não foi realizada, e que seria a cena final desse filme: aquele estúdio onde Paulo Gracindo está falando, as portas sendo arrombadas, entrando uma massa de gente. Eu não tinha como fazer isso naquela época. Simplesmente, a alternativa foi “pshuuuu”, tirar do ar (TONACCI, 2012, p. 123).

Portanto, realiza com essa película um jogo entre a problematização da construção da rostidade e a saída dela. E num compromisso ético auto-imposto na relação entre as imagens e na manipulação do seu material arquivístico, se traz o discurso e o *close*, faz com que eles delirem, esvazia-os por meio da montagem, dos seus primeiros planos cortantes, dos *raccords falsos*, das sobreposições sonoras, da relação com a luz, abrindo a imagem fílmica a outros fluxos de pensamento, desrostificando. Agora, sintetizaremos a singularidade das caracterizações da topologia do pensamento também nessa imagem de *Bla Bla Bla*, enunciando seu projeto político.

4.3 Caracterizações da topologia do pensamento nômade em *Bla Bla Bla*

Com seu esforço de desconstrução do rosto no filme, portanto, Tonacci aciona uma forma de pensar que desintegra a máquina de rostidade por meio de um esvaziamento sobretudo discursivo, isto é, do âmbito da significância. Aqui, como em *Olho por Olho* há uma aproximação dos procedimentos com aquilo realizado por Beckett, onde para além de constatar a falência e o esgotamento, busca criar possibilidades de pensar e enunciar uma

nova política. Assim, operando por traços dispersos, por linhas fragmentárias, por uma saturação ótico sonora intensa, cortante e atordoante, Tonacci denuncia o esgotamento e a crise da representação no *socius*.

Faz isso por meio de um estancar das vozes dos personagens, bem como das misturas entre os diversos discursos literários, históricos e enunciados próprios fabulados. Com o uso do recurso de encontros heterogêneos entre diversos materiais e recortes, expande sua experiência estética pela potência do impessoal, que faz de cada primeiro plano um acontecimento singular. É por meio desse procedimento que ele esgota a linguagem do possível atualizado num estado de coisas e cria outro possível estético como extensão do virtual, capaz de abrir mundos e construir novos territórios do pensar, que escapam à tomada de consciência. Logo, não promove dialética, nem pretende construir uma unidade com seus contrários, mas mantém os opostos localizados apenas para permutá-los e recombina-los, realizando, também aqui, uma disjunção inclusiva, com a qual joga com o espectador, sem submeter o olhar, o audível ou o sensível a ordens de preferência. Isto porque não desemboca com suas imagens em nenhuma ação, mas faz com que cada uma delas possuam uma vibração intensiva diversa e suspensa de uma utilidade prática, que as eleva para além do cansaço ao esgotamento e joga o filme numa condição aberta, estratégias diferentes que levam, portanto, a um resultado bem próximo ao conquistado em *Olho por Olho*.

Esse além do cansaço se dá por fragmentações exaustivas capazes de decompor o ego e não permitir o ressoar das significações, nem tampouco o redundar das subjetivações, rachando ao máximo o esquema muro-branco e buraco-negro. Utiliza dos discursos entrecortados para não permitir que haja corroborações entre eles e construções em torno de uma dada certeza ou verdade, cancelando, com isso, as possibilidades uma vez insinuadas. Próximo a Beckett na língua II, realiza aqui um possível no qual elas ora se separam e se opõem, ora se confundem. Porém, valendo cada uma por si só, cada um dos primeiros planos traz possíveis “com seus objetos, com suas vozes, que lhes dão a única realidade à qual eles podem pretender, constituem ‘histórias’. [...] só têm a realidade que suas vozes lhes dão, em seus mundos possíveis” (DELEUZE, 1992/2010, p. 77). Com isso, Tonacci constrói suas séries exaustivas, sem permitir o prolongamento das vozes, isto é, a frequência da significância e a consolidação da subjetivação. Ao final do seu filme, prevalece um eu fendido e em dissonância consigo mesmo, que recita trechos diversos que sabe que mal se escuta. Por outro lado, o esgotamento estampado nos demais rostos e nas imagens de arquivo trazidas, demarcam uma história agonizante, com destroços e agitações, numa espécie de memória desintegrada e que fala sozinha, o que faz com que Tonacci a reutilize ao seu modo e possa no

jogo de combinatórias, também usar para retalhar e esgotar o discurso delirante do poder como objeto nas mãos de um sujeito. Desta feita, libera tanto sua imagem ótica quanto sua imagem sonora das amarras históricas em que elas poderiam recair, definindo-as muito mais por sua tensão interna, desprendida e de esburacamento e problematização com o já passado e, no entanto, presente, em sua abertura processual ao futuro. Significa dizer que essa abertura se apresenta sob a problematização de como acabar com esse esvaziamento e a reverberação de suas vozes e histórias? Tonacci responde a isso perpassando pela desrostificação e pela paródia dos episódios passados, deixando indefinidos personagens, espaços, lugares e temporalidades que atravessam a imagem fílmica, como também impossibilitando o debate e o encontro agônico entre esses corpos.

Com a enunciação coletiva constrói, problematiza e desfaz um rosto sedentário em prol de um devir, de um rosto nômade e em construção. Ressaltamos que o rosto aqui problematizado não é de um tipo psicossocial, mas se apresenta como força intensiva que molda um modo de existir sedentário e estatal. Para tanto, Tonacci escapa do rosto pragmático do cinema clássico, subordinado às necessidades semânticas e semióticas da narrativa, capazes de garantir a progressão do “contar” da intriga, para construir um rosto que não tem que ser compreendido, mas sentido e experimentado pelo espectador, com suas ambiguidades, explicitando aqui sua função mais descritiva e de mostragem. Assim, não reduz o rosto a um espaço objetivo e a um modo narrativo de apreensão que conjuga a visão e a fala. Do contrário expõe o rosto ao tempo, fazendo com que ele perca sua clareza comunicacional e socializante, dotando-o, por vezes, de gestos incompreendidos e desnecessários. Com isso, a superfície do rosto ganha em profundidade, complexidade e opacidade, expressando não sentimentos comuns que levariam a qualquer movimento catártico e de identificação, mas sensações, afectos, mobilizando temporalidades distintas e fazendo-as se atravessarem. Na relação com a *mise-en-scene*, o rosto ganha com a paisagem que não o envolve uma condição performática, que permite pensar como a associação das ressonâncias de significância e redundâncias da subjetivação atravessam e produzem as lutas, os territórios, as fronteiras, o espaço social e o político, bem como apresenta as estratégias para que sejam desfeitos, relacionando estrato e nomadopolítica.

Portanto, o pensamento nômade aqui se ergue nos buracos e desvios expostos na relação do esgotamento com o isolamento e a exaustão dos personagens, com a subordinação da forma do sujeito à intensidade do afecto, com o esvaziamento da linguagem e com a construção de espaços furtivos. É pela via da fragmentação e da desconexão que Tonacci reclama seu porvir, num jogo dúbio entre a parte do acontecimento já estratificada e sua

porção intempestiva, ainda em potência.

Sua proposta política, assim, se faz mais voltada à resistência, se deslocando dos sentidos clássicos da chamada à revolução, enquanto movimento totalizante, reconciliado e como finalidade da história, atrelado a uma estratopolítica, à qual é creditada o poder de superação das contradições sociais e econômicas por meio de uma progressiva tomada de consciência dos sujeitos, para a detecção de um povo por vir, ou seja, de que não há um povo capaz de tomar o poder, mas uma heterogeneidade sem possibilidade de união homogeneizante que coteja frente às impossibilidades, condições várias de criação de uma nomadopolítica. Ao evitar a dialética e a determinação teleológica com suas imagens, ressalta a força dessa heterogênese como acontecimento intempestivo, numa construção cinematográfica singular que se expõe como devir-revolucionário, escapando dos dispositivos de significância e subjetivação atrelados ao saber-poder e se esforçando por mostrar de que maneira a política enquanto questão vital perpassa pela interioridade de um indivíduo tanto quanto pela espessura de uma sociedade, todavia, remete sobretudo a potências do devir que extrapolam o domínio do poder representativo e permitem subvertê-lo. Destarte, é a partir sobretudo desse devir-revolucionário que Tonacci produz enunciados coletivos e práticas cinematográficas que atuam como germes para construção de um povo por vir. Com sua anarquia, dá vazão e fluidez à sua imagem, direcionando e deslocando a construção política a um *fora*, ou seja, aos limites e fronteiras que fogem às totalizações, às normatizações do poder, dramatizando a propagação das derivas sem se deixar capturar pelo amor ao poder e promovendo as rachaduras no já instituído. Acerca desse posicionamento nomadopolítico, Domenico Hur faz a seguinte consideração:

A nomadopolítica opera como um dispositivo de desterritorialização que instaura outras linhas de possível, ou melhor, linha de fuga e desejanter perante os processos de captura do Estado [...]. Age pelo primado das forças instituintes que podem implodir os modelos tradicionais de funcionamento político partidário, estatal e capitalista. Fomenta novas experimentações ante práticas instituídas e hierarquizadas [...]. É a revolução posta em prática, em movimento, em ação, que engaja múltiplas facetas da própria vida. É crítica à ideia de que tomar o poder do Estado ocasiona a transformação social e está muito mais próxima da irrupção de um devir-revolucionário do que de uma preocupação com o futuro da Revolução (Deleuze, 2007b), ou seja, é mais a propagação magmática de fluxos do que a estratificação de uma estrutura (HUR, 2019, p. 133).

Com isso, a experimentação artística tonacciana permite imaginar e construir um povo, um lugar, apostando numa política reinventada que traça seus fluxos de resistência e

possibilidades, num devir-revolucionário que enseja pensar que os devires e transformações podem se dar “em qualquer momento, nas pequenas e grandes práticas, nos âmbitos molecular e molar, no cotidiano e no partido, na família e no Estado, nos planos subjetivo e institucional, desejanse e social e não há fórmula pressuposta para isso” (HUR, 2019, p. 134).

E, em continuidade a este aspecto do devir-revolucionário presente também na filosofia de Deleuze, a assertiva de Pellejero mostra o quanto ela se aproxima em muito do fazer cinematográfico tonacciano por nós aqui trazido. Diz ele:

O devir-revolucionário aparece, nesse sentido, como o poder de variação e reordenação dos objetos e dos sujeitos, dos signos e das significações de um mundo prévio. [...]. De repente, o objeto da luta deixa de ser defesa de um estado de coisas e a realização de uma série de possibilidades para se perfilar como divergência essencial e multiplicação de perspectivas. Trabalho de destotalização da vida, o devir-revolucionário é um processo que coloca em questão (que enfraquece) qualquer dialética historicista (PELLEJERO, 2011, p. 18).

Desta feita, a topologia do pensar tonacciano não se confunde com ideologia, mas dar a ver as imagens do pensamento em sua historicidade e para além dela, tensionando a forma-Estado do pensar enquanto método estriado que traça caminhos já definidos a priori. Situa seu pensar nômade subtraindo as estruturas do poder que poderiam subjugar-lo. Não luta, não reivindica direito ao poder, não é reativo (não reage aos afetos do poder), mas se coloca em tensão com ele, resistindo na esfera da intempestividade. Assim, não é uma força que se opõe ao aparelho de Estado, mas que destrói a sua imagem, não permite suas cópias e a reverberação do seu rosto, invocando um povo por vir, mesmo que nessa película ele ainda falte.

Nessa empreitada, Tonacci busca desrostificar, desbordando o padrão majoritário da representação política maior e estatal, impedindo sua progressão e afirmando a necessidade de agenciamentos por vir que promovam novas figurações políticas possíveis, novos territórios existenciais que não se esgotem no protesto, mas que abram os rostos a outras singularidades, capazes de romper com o acordo histórico entre significâncias e subjetivações e fazer emergir à superfície “o fugaz lampear das relações improváveis (impossíveis) entre nós e os outros, entre nós e o trabalho, entre nós e o sexo, entre nós e o pensamento” (PELLEJERO, 2011, p. 20), rumo a um devir-minoritário que não cede às amarras do poder estatal, que não aspira suas conquistas e que, nem por isso é desmobilizador, mas que devém nômade sempre que se confronta com a opressão, a injustiça e a miséria estatizada que asfixia a política, agenciando novas sensibilidades para a ação e o pensar, o que ficará mais claro no próximo filme que

iremos agora analisar. Isto porque:

Devir-menor não é uma utopia, mas a possibilidade de alcançar uma linha de transformação em situações históricas que fazem parecer qualquer mudança como impossível. Devir-menor não é uma verdade política universal, mas apenas uma estratégia singular não totalizável [...]. Não é uma solução para tudo nem para todos (e essa é sua fraqueza), mas pode ser a única pra alguns (e essa é sua força). Não a arte (*técnica*) do possível, mas a arte (*transformação*) do impossível (PELLEJERO, 2011, p. 27, grifos do autor).

Claro está que a aposta política tonacciana neste filme de afectos é tensionar seu presente por meio da problematização dos modelos de rostidade políticos a partir da apresentação dos devires possíveis que nos atravessam e nos compõem quando nos agenciamos com dadas condições. Se faz num convite ao relançar das expressões que possam constituir políticas minoritárias ativas que não se restringem a dado espaço-tempo históricos, mas que conservam sua porção intempestiva e de violência estilística, que se fazem com o caos, a fragmentação e o estilhaçamento, desestabilizando o seu presente para pensar de outro modo, tensionando as práticas e relações de significância e subjetivação que habitam o social.

Desta feita, constrói também aqui seus agregados sensíveis, como afecto que tem seus personagens como intercessores, com traços diagramáticos que expressam o conflito do pensamento com o caos, impulsionando o filme para fora da representação. Realiza com aquilo que não podemos identificar com clareza, com a pura intensidade dos gestos, com a inflexão das vozes, com desequilíbrios e inexatidões, o isolamento dos rostos clichêizados, faz cada um deles valer por si mesmos, numa espécie de aforisma que lança e relança as relações de poder saindo delas, afirmando o interstício entre as imagens como condição da emergência do pensamento. Um pensamento que se faz, ainda, num espaço liso de acontecimentos, corroborando com o pensar nomádico já explicitado no filme anterior *Olho por Olho*. Reforçamos que aqui o esforço é de não se deixar capturar pelas estratégias do poder, sobretudo o ditatorial, se posicionando ao lado de uma anarquia que esvazia os clichês não só do olhar, mas, principalmente, do falar, buscando extrair o puro afecto. A linha nômade abstrata aqui passa entre os planos e no interior deles fugindo da estriagem, destruindo o rosto como forma orgânica e funcional porque quebra com a unidade entre a significância e a subjetivação, implodindo por dentro a máquina de rostidade. Portanto, se há um antiestatismo no filme, não há uma antipolítica, o que ficará ainda mais claro no próximo filme *Bang Bang* no qual libera outras potências por já saber as forças que o estado já codificou.

5. AS LINHAS DE BANG BANG

Dando continuidade na proposta da tese, neste capítulo buscaremos apresentar como Tonacci em seu primeiro longa e último filme por nós analisado consolida uma experiência estética e política de fluxo, já iniciada nas duas películas anteriores, afirmando, com isso, seu pensamento nômade. Para tanto, perpassaremos pelo conceito de fluxo, que aqui já adiantamos como compreendido enquanto aquilo que atua como processo e deslocamento, conforme já estamos pontuando em nossa escrita, inspirados em Deleuze e Guattari, na obra *Mil Platôs* (1980), bem como pela constituição dessa conceituação no âmbito social, estendendo-o, de modo bastante livre, ao cinematográfico, e, após, correlacionaremos essa discussão com as imagens fílmicas.

5.1 Segmentos e fluxos ou linhas de fuga

Lembramos que até aqui, mostramos como o processo de rostitificação funciona suportado e dando suporte a uma estratopolítica que possui uma vontade de poder e atua na (con)formação e permanência de dadas codificações sociais, por meio de uma certa segmentaridade enrijecida que incluem estratégias como binarização, ou seja, jogos comparativos e de oposição (ex.: homem/mulher); de ressonância subjetiva (que definem as ocupações sociais e fazem-nas circular. Ex.: minhas ocupações, as ocupações do meu bairro, etc.); e de redundância significativa que atua num processo de linearização na qual cada segmento social representa um processo (ex.: passo da família para escola, desta para a profissão, etc.), tecendo uma organização e esquadrinhamento do possível, compondo certos territórios e atendendo a certas demandas. Nessa medida, podemos pensar junto a Deleuze e Guattari, que essa segmentaridade é constituída por linhas que, por sua vez, se classificam como duras ou molares, flexíveis ou moleculares e, em certa medida, comporta, ainda, linhas de fuga ou *fluxos de quanta*⁹⁵. Resumidamente, no platô intitulado “Micropolítica e

⁹⁵ Para pensar essas linhas, eles se baseiam na conceituação de segmentaridade, desenvolvida por etnólogos, para dar conta de sociedades sem poder global e aparelho de Estado centralizado, as chamadas sociedades primitivas, que possuiriam, por este motivo, segmentos sociais flexíveis, fundados em linhagens, situações locais e relações variáveis (DELEUZE&GUATTARI, 2012, p. 93). Desenvolvendo a argumentação, os autores defendem que o sistema político moderno não destituiu as segmentaridades, mas as endureceu, de modo que o vivido é

Segmentaridade”, Deleuze e Guattari dirão que somos feitos destas linhas, estabelecendo nessa obra a tipologia destas três principais que nos constituem e atravessam o tempo todo, delineando quem somos, como nos portamos, que funções sociais possuímos, como nos expressamos, que escolhas realizamos. Por si só essas linhas não são nem positivas, nem negativas, de modo que avaliar a força delas só se faz possível a partir das análises combinatórias que elas apresentam no contexto da experiência e do vivido. Assim, essa organização segmentar supõe uma macro e micropolítica que implicam as condições duras, consideradas molares e as flexíveis, consideradas moleculares, fazendo-as se atravessarem. No entanto, linhas de fuga ou *fluxos de quanta* correm por entre esses dois segmentos, escapando à sua organização binária e à sua centralização, furtando-se ao aparelho de ressonância e à sua totalização, remanejando e agitando seus estratos. Numa espécie de fluxo mutante, sua tendência é escapar dos códigos e, se capturado, evadir-se deles, numa constante desterritorialização. Desta forma, embora um campo social seja animado pela intercessão e pelo atravessamento destas três linhas, suas alterações se definem muito mais pelas linhas de fuga que o preenchem. Outrossim, as decisões políticas que se fazem presentes operam por macro e microdeterminações, de modo que os fluxos se mostram sob as segmentarizações:

A política opera por macrodecisões e escolhas binárias, interesses binarizados; mas o domínio do decidível permanece estreito. E a decisão política mergulha necessariamente num mundo de microdeterminações, atrações e desejos, que ela deve pressentir ou avaliar de um outro modo. Há uma avaliação dos fluxos e de seus *quanta*, sob concepções lineares e as decisões segmentárias (DELEUZE&GUATTARI, 2012, p. 111).

Portanto, essas linhas não só coexistem, como se transformam, perpassando umas pelas outras, definindo, por um lado, uma macrossegmentaridade, carregada de fixidez e estratificada, compondo relações e modelações majoritárias relativas aos poderes políticos, religiosos, familiares e, por isso, estando mais atreladas a comportamentos estáveis ou sedentários, cuja operação de codificação é definida pelos autores como responsabilidade de uma *máquina abstrata de sobrecodificação*⁹⁶. Essas linhas duras ou molares possuem um

segmentarizado e codificado espacial e socialmente. Além disso, identificam os fluxos ou linhas de fuga enquanto aquilo que escorrega dessa codificação. Para um aprofundamento maior, indicamos a leitura do platô “Micropolítica e Segmentaridade” que compõe o vol. 3 da edição brasileira da obra *Mil Platôs*, pois aqui só perpassaremos pela argumentação dos autores, trazendo aquilo que mais interessa à nossa pesquisa, qual seja, de modo bastante livre, buscar mostrar como elas atuam a partir das análises dos documentos da censura e nas imagens fílmicas de *Bang Bang*.

⁹⁶ Lembramos que no capítulo anterior vimos a atuação da máquina abstrata de rostificação, que atuando com essas linhas duras, sobrecodificam o corpo, homogeneizando-o e subjugando-o a um modelo social e político que

risco de tornarem-se totalitárias, ditatoriais por medo de perder o poder. Por outro lado, há noutro polo, a *máquina de mutação* composta pelos *fluxos de quanta* que descodificam e asseguram criação e novas conexões sociais. São linhas mais voláteis, caóticas, ligadas a uma maior liberdade do desejo, cujos fluxos, como já dissemos, estão sempre “fugindo do poder” ou esvaziando seus sentidos, também comportando um risco considerado ainda maior, qual seja, o de tornarem-se linhas de morte (fascistóides e suicidárias), no seu envolvimento com o caos criador. Entremeando estas duas é que se encontram as linhas moleculares, atuando numa espécie de zona cinza, pendendo tanto para um lado, quanto para outro, compondo as relações micropolíticas, que quando não sobrecodificadas, agem de modo a tensionar e fissurar as significações e codificações maiores e, portanto, estando mais voltadas ao lugar das resistências nos jogos de poder, cujo risco que correm é de reproduzir ou reterritorializar os padrões sedimentados após a conquista e ocupação do lugar disputado, fazendo da clareza que possuem uma missão. É nessa medida que a partir do atravessamento destas três linhas, podemos atestar que o poder se mostra difuso, disperso, incessantemente deslocado, sendo molar e molecular, atestando instabilidade, permutando forças e produzindo inversões, comportando estes três aspectos:

1) sua zona de potência, relacionada como os segmentos de uma linha sólida dura; 2) sua zona de indiscernibilidade, relacionada com sua difusão num tecido microfísico; 3) sua zona de impotência, relacionada com os fluxos e quanta que ele não consegue controlar. [...] a primeira zona do centro de poder define-se no aparelho de Estado, como agenciamento que efetua a máquina abstrata de sobrecodificação molar; a segunda define-se no tecido molecular onde mergulha esse agenciamento, e a terceira define-se pela máquina abstrata de mutação, fluxo e *quanta* (DELEUZE&GUATTARI, 2012, pp. 118 e 119, grifos dos autores).

Logo, num esforço de simplificação, podemos dizer que agir no interior de um *socius* é se ver como composto resultante de um conjunto aberto de relações de linhas ou forças, distribuído num determinado espaço-tempo, que estabelece regras de funcionamento e ordenação capazes de oferecer estabilidade pela regularidade e repetição de ações, comportamentos e condutas, constituindo a organicidade de uma estratificação macrossegmentar e estatal, na qual “as figuras de segmentaridade, a binária, a circular, a linear, são tomadas umas nas outras e até passam umas nas outras, transformando-se de acordo com o ponto de vista” (DELEUZE&GUATTARI, 2012, p. 92). Esta estratificação se

compõe também de uma zona microfísica que é sustentada e oferece sustentação a esta macrossegmentaridade estatal. Desse plano de organização dos estratos, resulta a construção de um território ou espacialidade modelar que, por vezes, é fruto do investimento da força molar sobre o corpo, pois que “não só o Estado se exerce sobre segmentos que ele mantém ou deixa subsistir, mas possui sua própria segmentaridade e a impõe” (DELEUZE&GUATTARI, 2012, p. 93). Essas relações de força e investidura do poder no corpo, por seu turno, possuem uma pressuposição recíproca com as relações de saber, constituindo, consoante já demonstramos no capítulo anterior, a duplicidade dos regimes de significância e subjetivação, definindo os rostos sociais aceitos ou inaceitos, bem como os enunciados e práticas que compõem os jogos de visibilidade e dizibilidade, aspirando a uma descrição verídica, suficiente e orgânica das formações territoriais. Então, em nome da segurança que a organização molar fornece, bem como da capilaridade própria da molaridade, se fazem os julgamentos morais, a defesa da pátria, as certezas religiosas, numa autocomplacência com a qual fugimos diante da fuga, endurecendo os segmentos. Nesta instância: “Tudo é concernido: a maneira de perceber, o gênero de ação, a maneira de se mover, o modo de vida, o regime semiótico” (DELEUZE&GUATTARI, 2012, p. 119).

Desta forma, conforme já pontuamos em nosso primeiro capítulo, a instância criadora da linha de fuga, nesse cenário, muitas das vezes é tolhida e fica escondida no reforço dos hábitos construídos pela molaridade, que nos fornecem abrigo e proteção em regras constantes, prendendo-nos ao aspecto do vivido e impedindo a atividade libertária imaginativa. O poder da arte é, então, lembramos, num confronto com o caos, extrair dele forças capazes de romper com essa proteção, traçando sua linha de fuga, de modo a criar um povo porvir, um *socius* mais aberto e um território mais liso, acedendo a uma nomadopercepção sonora e visual capaz de revelar os buracos na estrutura molar, as franjas nas suas margens sedentárias, sem reproduzir jogos de poder. Daí porque a zona em que tracejam as linhas de fuga é de impotência, pois que não se permitem capturar por estes jogos.

Essa criação não se faz de modo fácil e implica num impacto estrato e nomadopolítico que nos permite pensar que a estética é também uma política, conforme já estamos demonstrando, de modo que o cinema pode perpassar, emular, elaborar e criar condições de sociabilidade e modos existenciais. Assim, seguindo essa linha de pensamento, no caso desse filme do Tonacci, podemos perceber toda uma dificuldade não só de realização, mas, sobretudo, de aceitação e permissão de exibição pelos censores da ditadura militar brasileira. Isto porque, é possível perceber nele uma dimensão dessa linha de fuga, na medida em que ele mostra todo um esforço em usar de algumas condições e técnicas cinematográficas para fugir,

como um fluxo, das codificações do poder da cinematografia clássica e seu enraizamento social, tais como: supressão da progressão narrativa, da supremacia da linguagem, das significações majoritárias, dos personagens modelares, construindo uma visão plástica que força a pensar pela via do sensível e não do racional.

Vejamos como se deu esse processo e alguns dos argumentos trazidos pelos censores, em documentos da época, digitalizados por meio do Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro (1964-1988), de autoria da professora e pesquisadora Dra. Leonor Souza Pinto, que analisou os processos da censura sobre 444 filmes brasileiros e disponibiliza parte da documentação encontrada num banco de dados online⁹⁷.

5.2 *Bang Bang* e a estratopolítica da censura

Bang Bang (1971), é o primeiro longa de Tonacci, realizado de modo autoral, com a maior parte dos recursos próprios e parcos, já que ele recebeu uma pequena ajuda da Comissão Estadual de Cinema de São Paulo. Surge em virtude da impossibilidade de filmagem de um projeto maior, que exigia mais fundos e seria em cores, denominado *Preto e Branco*. No momento da sua realização Tonacci contava com 26 anos de idade e já figurava como produtor em outros 5 filmes: *Arrastão* e *Nô*, ambos de Lucilia Simon; *Traineira* e *Terrykyo*, de Oto S. Marques e *Supertição e Futebol*, de Silvio Lanna.

Todo filmado em Belo Horizonte, em 11 dias, contando com a colaboração do amigo e sócio Sylvio Lanna, cujo pai era prefeito da cidade de Ponte Nova e possibilitou a hospedagem e a acessibilidade aos espaços de filmagem, o longa se realiza sem um roteiro prévio, com Tonacci tentando fugir à lógica racional e mercadológica, baseando-se, segundo ele, numa ideia básica, qual seja:

[...] começou com uma historinha simples, [...] meio policial: uma perseguição, um personagem que a gente não sabia direito quem era, tinha três bandidos que queriam o que ele tinha, era um pouco cômico... Na verdade, a inspiração [...] era algum conto policial desses bem vagabundos, do tipo que vende em banca de jornal, aquelas coisas assim que tinham um personagem que era um detetive, mas ele era meio... uma coisa assim [...].

⁹⁷ O referido banco de dados se encontrava à disposição, de forma gratuita, ao público em geral. Entretanto, desde o início do período pandêmico, por dificuldades de manutenção, o site <http://www.memoriacinebr.com.br> está inativado, só sendo possível o acesso a alguns documentos para assinantes. Os documentos que trazemos nesta tese foram baixados quando o site ainda estava disponível à todos, em fevereiro/2018.

Era uma coisa assim, da folha branca na máquina de escrever, onde escrever uma frase lógica era uma coisa que eu não queria botar naquela página (TONACCI, 2005, s/p).

Desta forma, Tonacci escrevia e reescrevia cenas e falas, da noite para o dia, indicando aos atores o que gostaria que eles expressassem, o que faz de *Bang Bang* um trabalho conjunto, uma obra fruto de um agenciamento coletivo, costurada por Tonacci, numa experimentação desalinhada, cuja ideia, não diferente das demais produções, é de “provocar algo, interferir na realidade” (TONACCI, 2005, s/p). Essa interferência, para o cineasta, se faz por meio de uma reflexão e problematização do presente, podendo ser proporcionada pelo cinema que foge das imposições mercadológicas e da busca pela identificação com o espectador. Diz ele:

Se estou vendo um filme na TV, por exemplo, e embarco totalmente na história, se eu me identifico, estou perdido. Perdi a reflexão, perdi o raciocínio em relação àquilo. Eu viro mero objeto deles, o usufruidor que paga a conta para que aquela porcaria exista. Mas se eu questiono eu posso assistir, estou pagando a conta do mesmo jeito, mas se eu reflito a respeito dela eu acho que é mais rico do que simplesmente ser um espectador passivo diante de uma imposição de mercado ou de uma esperteza do capital. Então eu acho que o questionamento é mais forte do que essa identificação (TONACCI, 2016b, s/p).

Seu estímulo, portanto, é realizar um cinema que surpreende porque faz “questionar, refletir mais, pensar” (Idem).

Após o filme estar pronto, Tonacci passou por mais alguns transtornos junto à censura brasileira, para conseguir liberação para exibição da película. Lembramos que também com *Blá Blá Blá* (1968), Tonacci sofreu impedimentos para exibição e foi obrigado, por seu espírito contestador, a sair do país por um período. Em *Bang Bang* (1971), não muito diferentemente, nos pareceres emitidos pelo Serviço de Censura do Departamento da Polícia Federal (SCDP), notificações relativas ao argumento, à composição dos personagens, ao valor educativo da obra, foram colocadas em análise e xeque, dificultando a emissão das classificações de “Boa Qualidade” e “Livre para Exportação”, selos importantes para expansão da película, deixando-a restrita à apresentação em território nacional. Nesses pareceres, vemos com muita clareza o funcionamento das linhas duras no esforço de sobre-codificação da obra de arte, sendo tensionadas pelas linhas de fuga tonaccianas, conforme podemos observar na documentação que se segue:

Form ANCF

REQUISIÇÃO DE CENSURA

CERTIFICADOS | DRAMA 56560
TRAILER 56562

26/11/77 06971

Eln. Sr. Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas - D.P.P. 12-115

Vimos solicitar as devidas providências de V. Sa no sentido de ser autorizada a Censura do filme abaixo discriminado, na forma da lei

Título em português: Bangue Bangue (Bang Bang)
Título original: Bangue Bangue
País de produção: Brasil
Produtor: Andrea Tonacoi Reg. no SCDP N.º 193.
Diretor: Andrea Tonacoi
Proprietário: Andrea Tonacoi
Distribuidor: ainda não tem.
Atores principais: Paulo Cesar Pereira; Abrahão Faro; Esmeralda Marques; Jura Ottere; Luis Otávio Madureira Horta; Thales Penna; José Aurélio Vianna
Atores coadjuvantes: Milton Gentile; Antonio Nádico

Bolsa 35 mm - Cor P&B | DRAMA 2544 - 21
Sistema: Flange | TRAILER 127 - 21
Gênero: Drama | DRAMA Uma
Portaria 74 | TRAILER Uma
Anexas: Licença de importação n.º _____
4.ª Via n.º _____
Nota Fiscal 2241306
Faturas n.º _____
I. N. C. - Certificado N.º 00091/72
Guia de Encaminhamento N.º _____

Memória da Censura
1964-1988
N.º de cópia

Nestes termos
Pede deferimento

Brasil, de _____ de 1977

MJ DPF SCDP

CABINE CINEMATOGRAFICA

Recebemos o filme constante desta Requisição

A vtr _____ Partes _____ Latas _____
Trailer / _____ Partes _____ Latas _____
Filme / _____ Partes 2/5 Latas _____
Em 8/10/77

Andrea Tonacoi
Proprietário

M. J. D. P. P.

Serviço de Censura de Diversões Públicas

Protocolo N.º 21897

Em 08/02/77

[Assinatura]
Protocolista

Recebi os Certificados

Em 26 de 2 de 1977

[Assinatura]

Documento 1 - Capa do processo de requisição de liberação do filme e do trailer de Bang Bang, pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas. Fonte: Memória da Censura no Cinema Brasileiro (1964-1988). Disponível em: www.memoriacinebr.com.br.

PARECER

1 - ANÁLISE

a) GÊNERO:

b) ARGUMENTO: Trata-se de uma película toda ela colocada em simbolismos onde o diretor transmite suas mensagens de modo uniforme, claro, direto, mantendo estas indefinidas e vagas. O argumento se que parece gira em torno de um grupo de pistoleiros que vagam pela cidade praticando todas as sortes de violência, tudo isto expresso de maneira simbólica e absurda, com tomadas aparentemente desnecessárias de longa duração denotando uma preocupação do autor em abstrair os mínimos detalhes da trama. Por outro lado existe que ausência de diálogos muito fonográficos, como plásticamente é claro.



c) CONTÉM CENAS OU DIÁLOGOS SOBRE:

Sexo:	Excitantes	<input type="checkbox"/>	Aberrações	<input type="checkbox"/>	Não	<input checked="" type="checkbox"/>
Violência física:	Sangrentas	<input type="checkbox"/>	Superficiais	<input type="checkbox"/>	Sábricas	<input type="checkbox"/>
Crimes:	Estendidas	<input type="checkbox"/>	Condensadas	<input type="checkbox"/>	Apresentadas	<input type="checkbox"/>
Vícios:	Estendidas	<input type="checkbox"/>	Condensadas	<input type="checkbox"/>	Apresentadas	<input type="checkbox"/>
Costumes:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pro	<input type="checkbox"/>	Apresentadas	<input type="checkbox"/>
Raças:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pro	<input type="checkbox"/>		
Religiosas:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pro	<input type="checkbox"/>		
Políticas:	Nacional	<input type="checkbox"/>	Estrangeira	<input type="checkbox"/>		
Segurança Nacional:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pro	<input type="checkbox"/>		
Palavras de baixo calão:		<input type="checkbox"/>				

d) Personagens Simbólicos, incongruências etc.

a) MENSAGEM: Simbólica, indefinida.

f) IMPRESSÃO ÚLTIMA: Película mal filmada e de difícil compreensão, chegando a ser enfadonha.

g) VALOR EDUCATIVO: Talvez servisse de exemplo para que outros produtores não fizessem uma película neste estilo.

II CONCLUSÃO: Vemos no presente filme uma preocupação em seguir Fellini e outros. Entretanto, o produtor não foi bem sucedido pois, é uma película muito mal feita, cuja mensagem simbólica não consegue se sobressair.

Pedimos a liberação para um público adulto.

BOA QUALIDADE



RECOMENDADO PARA MENORES



LIVRE PARA EXPORTAÇÃO



CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA 18 ANOS



III ESCLARECER, RESUMIDAMENTE, SOBRE AS CENAS, DIÁLOGOS E CORTES, COM BASE NO

ART. 41 DO DEC. 20.493 E ART. 3º DA LEI 5.536/68:

Documento 2 - Parecer emitido pela técnica Therézinha de Toledo Neves, do Serviço de Censura de Diversões Públicas. Fonte: Memória da Censura no Cinema Brasileiro (1964-1988). Disponível em: www.memoriacinebr.com.br.

Como já dissemos, a máquina de sobrecodificação estatal, aqui, atua implicando uma macro e micropolítica em que uma organização de regras se expressa numa ficha de análise fílmica capaz de dar conta do valor estético da obra, baseando em seu argumento e análise do conteúdo da história, na qual fica definida que tipos de cenas pode haver, se estas cenas e diálogos trazem expressões sexuais excitantes, aberrantes ou apenas nus; se há nelas violência física e de que natureza (sangrentas, superficiais ou sádicas); se estimula, condena ou apresenta crimes e vícios; se apresenta costumes, sendo contrários ou favoráveis a eles; se são contra ou a favor de raça e religião; se fazem referência à política nacional ou estrangeira; se são contra ou a favor da Segurança Nacional; e se usam de palavras de baixo calão. Além disso, avalia como devem ser os personagens, se a película traz alguma mensagem e se dela é possível extrair algum valor educativo, definindo, a partir daí, sua classificação indicativa para maiores ou menores de 18 anos, e, em caso do filme sofrer cortes, a indicação das cenas a serem suprimidas, bem como sua aprovação ou não para liberação ao público brasileiro e do exterior, com a emissão dos selos de “Boa Qualidade” e “Livre para Exportação”. Há, claramente, uma avaliação moral e política, associada à estética, que, conforme veremos, se figura em expressões comuns emitidas pelos pareceristas, preocupados em como a imagem da cultura e dos valores brasileiros a serem perpetuados via obra artística se desenvolverão, baseados em Decretos e Leis⁹⁸, que padronizam os traços identitários e sistematizam enunciados, designando o que não está de acordo ou desordenado. São discursos que desqualificam o que difere, que desejam ordenamentos imagéticos, demonstrando,

⁹⁸ Neste caso tem-se o Decreto nº 20.493 de 24/01/1946, que aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, que em seu Artigo 26, define que: “O S.C.D.P., ao examinar os filmes nacionais, julgará da sua qualidade, para efeito de exibição obrigatória, tendo em vista os requisitos de sonoridade, sincronização, correção do texto, técnica de arte, exigíveis neste gênero de produção”. O Artigo 41, que trata do Teatro e Diversões Públicas e é citado na ficha de censura, diz que: “Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica: a). contiver qualquer ofensa ao decôro público; b). contiver cenas de ferocidade ou fôr capaz de sugerir a prática de crimes; c). divulgar ou induzir aos maus costumes; d). fôr capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes; e). Puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos; f). fôr ofensivo às coletividades ou às religiões; g). ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interêsse nacionais; h). induzir ao desprestígio das forças armadas”. E no Art. 3º e 4º da Lei 5.536, de 21/11/1968, que dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências, tem-se: “Art 3º. Para efeito de censura classificatória de idade, ou de aprovação, total ou parcial, de obras cinematográficas de qualquer natureza levar-se-á em conta não serem elas contrárias à segurança nacional e ao regime representativo e democrático, à ordem e ao decôro públicos, aos bons costumes, ou ofensivas às coletividades ou as religiões ou, ainda, capazes de incentivar preconceitos de raça ou de lutas de classes. Art 4º. Os órgãos de censura deverão apreciar a obra em seu contexto geral levando-lhe em conta o valor artístico, cultural e educativo, sem isolar cenas, trechos ou frases, ficando-lhe vedadas recomendações críticas sôbre as obras censuradas”. Os Decretos citados e a Lei podem ser verificados nos respectivos endereços: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html> e <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acessados em: 26/05/2022.

claramente, a relação entre micro e macropolítica. Aqui é preciso frisar, que esta seleção e análise é realizada por meio de comissões formadas por 3 Técnicos de Censura, que devem comprovar conclusão de curso superior de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia, consoante Arts.13 e 14 da Lei 5536/68.

Assim, no que se refere ao primeiro parecer aqui trazido (Doc 2), concernente ao argumento, a Técnica de Censura – Therezinha Neves, informa que a película transmite “mensagens simbólicas, indefinidas e vagas”, “girando em torno de um grupo de pistoleiros violentos”, sendo estes personagens “incongruentes”. Isto torna a película “de difícil compreensão”, “enfadonha”, sem valor educativo, mal sucedida em tentar “seguir Felline” e de possível liberação para um público adulto, por conter cenas que apresentam costumes e nudez.

TÍTULO DO FILME **BANG BANG**LM CM TR AVTR 16mm 35mm 70mm PARÊCER

I ANÁLISE

a) GÊNERO:

b) ARGUMENTO: O filme apresenta cenas sem nexo de continuidade, aparentemente. Não apresenta enredo, pelos excessos diálogos, compreende-se que os personagens são bandidos ou pessoas sem vida regular. Situa-se as cenas num reino da fantasia ou imaginação. A maioria de cenas são tomadas de rua, trajetos, desastres, terminando o filme com risadas que poderiam representar o "engraçado", "absurdo" daquilo tudo ou do que queria representar.-



c) CONTÉM CENAS OU DIÁLOGOS SOBRE:

Sexo:	Excitantes	<input type="checkbox"/>	Aberrações	<input type="checkbox"/>	Não	<input checked="" type="checkbox"/>
Violência física:	Sangrentas	<input type="checkbox"/>	Superficiais	<input type="checkbox"/>	Símbolos	<input type="checkbox"/>
Crimes:	Estimula	<input type="checkbox"/>	Condens	<input type="checkbox"/>	Apresenta	<input type="checkbox"/>
Vícios:	Estimula	<input type="checkbox"/>	Condens	<input type="checkbox"/>	Apresenta	<input type="checkbox"/>
Costumes:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>	Apresenta	<input type="checkbox"/>
Raças:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>		
Religiões:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>		
Política:	Nacional	<input type="checkbox"/>	Estrangeira	<input type="checkbox"/>		
Segurança Nacional:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>		
Palavras de Baixo Calão		<input type="checkbox"/>				

d) Personagens **de pouca comunicabilidade, demonstram serem de mau caráter .-**

- e) MENSAGEM: de difícil compreensão , face a existência de inúmeras cenas sem diálogo, imaginando-se um simbolismo.-
- f) IMPRESSÃO ÚLTIMA: Um filme cansativo, com excesso de cenas desnecessárias de difícil explicação no total-
- g) VALOR EDUCATIVO: nenhum-

II CONCLUSÃO: Tem-se a impressão que o autor queria retratar o absurdo ou simbolizar algo, da vida ou do comportamento dos indivíduos, não ficando claro. Há falhas nas filmagens, onde aparecem as câmeras de filmagem em sombras e vidros. Pelas cenas, o filme é indicado para adultos.-

BOA QUALIDADE RECOMENDADO PARA MENORES

LIVRE PARA EXPORTAÇÃO CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA imprópria para
menores de 18 anos.-

Brasília, 11 de fevereiro de 1971

1964-1988

Teresa Cristina

Teresa Cristina dos Reis Sardinha.-

III ESCLARECER, RESUMIDAMENTE, SOBRE AS CENAS, DIÁLOGOS E CORTES, COM BASE NO ART. 41 DO DEC. 20.493 E ART. 39 DA LEI 5.536/68 :

Documento 3 - Parecer emitido pela técnica Teresa Cristina dos Reis Sardinha, do Serviço de Censura de Diversões Públicas. Fonte: Memória da Censura no Cinema Brasileiro (1964-1988). Disponível em: www.memoriacinebr.com.br.

Por sua vez, Teresa Cristina Sardinha segue o parecer da colega, enaltecendo a falta de “nexo de continuidade” das cenas, a ausência de diálogo presente no filme e o esforço de Tonacci em apresentar o absurdo das situações a partir de personagens “sem vida regular”, de “mau caráter”, que tornam o filme de “difícil explicação”, “cansativo”, “com excesso de cenas” e composto de “falhas nas filmagens”, indicando-o para maiores de 18 anos, já que possui “nus” (Doc. 3).

TÍTULO DO FILME BANGUE -BANGUE

LM CM 16mm 35mm 70mm PARECER

I ANÁLISE

a) GÊNERO:

b) ARGUMENTO: O filme Banguê Banguê é a expressão de um simbolismo indefinido do país, as cenas não possuem nexo e nem continuidade, o objetivo.

O que estas cenas jogadas por assim dizer querem representar?

A falta de humanismo no mundo? Uma crítica por causa dos conflitos aos sociais?

Ben, a cada um cabe dar-lhe o sentido próprio, aquele que conseguiu captar de cenas separadas.



c) CONTÉM CENAS OU DIÁLOGOS SOBRE:

Sexo:	Excitantes	<input type="checkbox"/>	Aberrações	<input type="checkbox"/>	Nua	<input checked="" type="checkbox"/>
Violência física:	Sangrentas	<input type="checkbox"/>	Superficiais	<input type="checkbox"/>	Núdas	<input type="checkbox"/>
Crimes:	Estimula	<input type="checkbox"/>	Condens	<input type="checkbox"/>	Apresenta	<input type="checkbox"/>
Vícios:	Estimula	<input type="checkbox"/>	Condens	<input type="checkbox"/>	Apresenta	<input type="checkbox"/>
Costumes:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>	Apresenta	<input type="checkbox"/>
Religião:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>		
Política:	Nacional	<input type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>		
Segurança Nacional:	Contra	<input type="checkbox"/>	Extranjeira	<input type="checkbox"/>		
Palavras de Baixo Calão		<input type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>		

d) Personagens: Quando indefinidos, rele feita de comunicação.

a) MENSAGEM: Vaga. Indefinida. Simbólica.

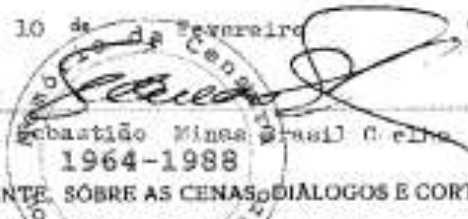
b) IMPRESSÃO ÚLTIMA: Indefinida.

c) VALOR EDUCATIVO: Em nada contribui.

ii - CONCLUSÃO: Evidentemente que se trata de uma obra que prima pelo estabelecimento, onde o Diretor ao que parece quer criar uma nova concepção cinematográfica partindo de teorias modernas como por exemplo a Jean Luc Godard e outros da mesma escola. Por outro lado há um ideário de infiltração com o absurdo teatral de Ibsen, principalmente pela heterogeneidade de comportamentos com certa frequência desajustando para um todo. Há ainda a acrescentar que no âmbito cinematográfico há a existência de críticas e de críticas que são feitas e não são respondidas. Principalmente quando se trata de críticas em horas de exibição pública cinema para levar a cada um isoladamente conclusões diferentes objetivas.

BOA QUALIDADE RECOMENDADO PARA MENORES
LIVRE PARA EXPORTAÇÃO CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA 16 anos

Brasília, 10 de Fevereiro de 1971



iii - ESCLARECER, RESUMIDAMENTE, SOBRE AS CENAS, DIALOGOS E CORTES, COM BASE NO ART. 41 DO DEC. 20.493 E ART. 1º DA LEI 5336/68

criar um clima de polêmica tanto do espectador como da crítica especializada, visando obter sucesso de bilheteria ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ aguçando a curiosidade dos intelectuais ou dos "pequenos-intelectuais". Ao finalizar informo ainda que a ~~temática~~ temática além de ser complexa, apresenta ainda algumas temáticas de nudez e sexo, contidas na 15 e última parte, não sendo todavia ofensivas diretamente, ou capazes de sugerir a sua prática. De acordo com o exposto, proponho que seja liberada somente para público adulto.

*Designar os Tec Censura
Coriolano, Alencar e
Levir para providenciar
a nova censura.*

*Eu: 12/2/71
Wilson M.*

*Doc. 4
12.02.71
D*

Documento 4 - Parecer emitido pelo técnico Sebastião Minas Brasil Coelho, do Serviço de Censura de Diversões Públicas, acrescido da indicação de 3 novos técnicos para realização de nova censura, pelo Sr. Wilson de Queiroz Garcia (Chefe da seção de censura). Fonte: Memória da Censura no Cinema Brasileiro (1964-1988). Disponível em: www.memoriacinebr.com.br

O técnico Sebastião Coelho não foge à regra (Doc 4), destacando a falta de nexos, de

continuidade e de objetivo da película. Entretanto, reconhece o esforço do diretor em “criar uma nova concepção cinematográfica, partindo de teorias modernas como por exemplo a Jean Luc Godard”, relacionando com o “absurdo teatral de Ionesco”, já que cada sequência fílmica “descamba para um nada”. Vê ainda um olhar satírico e crítico frente à criminalidade crescente. Segundo ele, a confecção da obra dessa maneira se deu para possibilitar conclusões diversas aos espectadores, “objetivando criar um clima de polêmica”, alcançar “sucesso de bilheteria” e alçar a “curiosidade de intelectuais e pseudo-intelectuais”. Destes três primeiros pareceres apresentados, este é o único a indicar o selo de “Boa Qualidade” à película. O Chefe de Seção de Censura, Sr. Wilson de Queiroz Garcia, indica três novos técnicos para realizar nova censura (Coriolano, Alencar e Levir). Dos indicados, no entanto, apenas Coriolano Fagundes está presente entre eles. Os demais são Vilma Duarte e Maria da Graças Pinhati. Vejamos:

TÍTULO DO FILME *Banguê-Banguê*

LM CM TR AVTR 16mm 35mm 70mm

PARECER

1. ANÁLISE

a) GÊNERO: *Drama.*

b) ARGUMENTO:

Filme composto de cenas soltas, sem nenhuma correlação. Ao meu ver apresenta um grupo de desocupados formado de travesti, cego e vagabundos, "eles se juntam numa banda de desordeiros vivendo e perambulando por ruas e rodovias atirando para os lados, destruindo carros e comendo tudo que vicia.



c) CONTÉM CENAS OU DIÁLOGOS COMO:

Sexo:	Excitantes	<input type="checkbox"/>	Aberrações	<input type="checkbox"/>	Não	<input checked="" type="checkbox"/>
Violência física:	Sanguentas	<input type="checkbox"/>	Superficiais	<input checked="" type="checkbox"/>	Sútil	<input type="checkbox"/>
Crimes:	Estimula	<input type="checkbox"/>	Condena	<input type="checkbox"/>	Apresenta	<input checked="" type="checkbox"/>
Vícios:	Estimula	<input type="checkbox"/>	Condena	<input type="checkbox"/>	Apresenta	<input type="checkbox"/>
Costumes:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>	Apresenta	<input type="checkbox"/>
Idéias:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>		
Religiosa:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>		
Política:	Nacional	<input type="checkbox"/>	Estrangeira	<input type="checkbox"/>		
Segurança Nacional:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>		
Palavras de São Calisto		<input type="checkbox"/>				

d) Personagens *Vagabundos.*

e) MENSAGEM: Vaga. O autor nada deixa transparecer do que deseja transmitir, uma vez que apresenta jogo de imagens.

f) IMPRESSÃO ÚLTIMA: Película quase sem diálogos, complexa e de difícil penetração.

g) VALOR EDUCATIVO: Nenhum

II CONCLUSÃO: Filme nacional de péssimo gosto. O autor ao que me parece quis introduzir inovações na arte cinematográfica, porém nada conseguindo, pois nem final consegue dar a película intitulada Bangue-Bangue. Opino pela liberação para maiores de 18 anos.

BOA QUALIDADE

RECOMENDADO PARA MEMORES

LIVRE PARA EXPORTAÇÃO

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA 18 anos

Brasília, 16 de Fevereiro de 1971

1964-1988

Vilma Duarte do Nascimento, Cart. 036

III ESCLARECER, RESUMIDAMENTE, SOBRE AS CENAS, DIÁLOGOS E CORTES, COM BASE NO

ART. 41 DO DEC. 20.493 E ART. 3º DA LEI 5.536/68 :

Documento 5 - Parecer emitido pela técnica Vilma Duarte do Nascimento, do Serviço de Censura de Diversões Públicas. Fonte: Memória da Censura no Cinema Brasileiro (1964-1988). Disponível em: www.memoriacinebr.com.br.

O parecer da técnica Vilma Duarte (Doc 5) informa que o filme “é composto de cenas soltas”, apresentando personagens “vagabundos”, num “grupo de desocupados formado de travesti e cego”, que perambula, atira, destrói e come tudo o que encontra. As cenas contêm crimes, nus e violências físicas superficiais. A falta de diálogo deixa a mensagem fílmica vaga, e a impressão “complexa e de difícil penetração” na película, que sequer possui final, retira dela seu valor educativo e a caracteriza de “péssimo gosto”.

TÍTULO DO FILME *Banque Banque*LM CM TX AVTÁ 16mm 35mm 70mm PARECER

I ANÁLISE

a) GÊNERO: *Drama*

b) ARGUMENTO:

Do que tudo parece, o produtor pretendeu fazer um filme com características bem diferentes dos gêneros atuais. Os personagens, o espectador consegue identificá-los como marginais, sem a mínima cultura, viciados, desprovidos de ética, controlados por um chefe. Localiza, em breves flashes, a vida do bando desmoriado, que após muita lubedezia ^{de} ^{se} ^{foi} sofrer um desastre. Os que sobreviveram ^{coltam} a cidade para continuar aquela vida desmoriada, sem esperanças.



c) CONTÉM CENAS OU DIÁLOGOS SOBRE:

Sexo:	Excitantes	<input type="checkbox"/>	Aberrações	<input type="checkbox"/>	Nú	<input checked="" type="checkbox"/>
Violência física:	Sangrentas	<input type="checkbox"/>	Superficiais	<input checked="" type="checkbox"/>	Sádicas	<input type="checkbox"/>
Crimes:	Estimula	<input type="checkbox"/>	Condena	<input type="checkbox"/>	Apreensão	<input checked="" type="checkbox"/>
Vícios:	Estimula	<input type="checkbox"/>	Condena	<input type="checkbox"/>	Apreensão	<input checked="" type="checkbox"/>
Costumes:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>	Apreensão	<input type="checkbox"/>
Raças:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>		
Religiões:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>		
Política:	Nacional	<input type="checkbox"/>	Extrangeira	<input type="checkbox"/>		
Segurança Nacional:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>		
Palavras de Salvo Celso		<input type="checkbox"/>				

d) Personagens pouco comunicativos

0) MENSAGEM: *Indefinida - pela falta de sequência e uso abusivo de simbolismo.*

1) IMPRESSÃO ÚLTIMA: *É um filme que consegue extenuar o público, pela falta de imaginação de um produtor, que com pretensões de fazer um cinema em termos diferentes acaba por montar uma verdadeira "bomba". A linguagem que é um instrumento de comunicação, ele procura eliminar quase que totalmente, e para piorar a situação, nem ao menos a imagem consegue transmitir algo definido, os personagens são inexpressivos e obscuros. Creio que na época em que estamos seja uma afronta levar ao público tal imbecilidade, parecendo-me o melhor remédio a interdição pura e simples, mas,*

BOA QUALIDADE

RECOMENDADO PARA MENORES

LIVRE PARA EXPORTAÇÃO

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA 18 anos



16 de fevereiro de 1971

1964-1988 Sampaio Pinhati

111 ESCLARECER, RESUMIDAMENTE, SOBRE AS CENAS, DIÁLOGOS E CORTES, COM BASE NO ART. 41 DO DEC. 20.493 E ART. 3º DA LEI 5.536/68:

cont.

considerando que tal ponto de vista não encontra apoio na legislação vigente, em face de nada apresentar que venha em desconformidade com as normas de censura, poderá o mesmo ser liberado para maiores de dezoito anos. É o meu parecer.

Sampaio Pinhati

Documento 6 - Parecer emitido pela técnica Maria das Graças Sampaio Pinhati, do Serviço de Censura de Diversões Públicas. Fonte: Memória da Censura no Cinema Brasileiro (1964-1988). Disponível em: www.memoriacinebr.com.br.

Maria das Graças Pinhati identifica os personagens como “pouco comunicativos”, que vivem em bando, desnorteados, desesperançosos, “inexpressivos e obscuros”, “marginais, sem a mínima cultura, viciados, desprovidos de ética e controlados por um chefe”. A mensagem fílmica, para a Técnica, é “indefinida, pela falta de sequência e uso abusivo do simbolismo”. Isto torna a película extenuante, “pela falta de imaginação de um produtor que com pretensões de fazer um cinema em termos diferentes acaba por montar uma verdadeira “bomba””. Além disso, ela verifica que há uma eliminação quase que total da linguagem e a

imagem pouco consegue transmitir, considerando “uma afronta levar ao público tal imbecilidade” (Doc 6).

Fonte: ANCF

TÍTULO DO FILME *BANGUE BANGUE.*

LM CM TR AVIR 16mm 35mm 16mm

PARECER

I ANÁLISE

a) GÊNERO: *Drama*

b) ARGUMENTO:

Numas duas ou três passagens do filme, o autor declara que esta "palavra dos fatos de três ban- didos, embora tal declaração não seja condizente com o contexto. Em algumas outras seqüências, há ali- são ao tema do indivíduo em idade de senescência porosa, a dificuldade de comunicação entre as pessoas, a indiferença e a crueldade das instituições para com problemas burocráticos individuais. Exuberan- te de simbolismos e ~~monótono~~ ^{abstrato} sem preocupação ^{no} ~~notícia~~ ^{no} ~~uma~~ ^o ~~problema~~ ^{de} ~~relação~~ ^o ~~inscrito~~ ^{no} ~~no~~ ^o ~~contexto~~ ^o ~~seqüência~~ ^o ~~que~~ ^o ~~he~~ ^o ~~nao~~ ^o ~~pertencem~~ ^o ~~, o~~ ^o ~~diretor~~ ^o ~~consegue~~ ^o ~~criar~~ ^o ~~uma~~ ^o ~~certa~~ ^o ~~cujo~~ ^o ~~significado~~ ^o ~~é~~ ^o ~~le~~ ^o ~~próprio~~ ^o ~~por~~ ^o ~~certo~~ ^o ~~não~~ ^o ~~saberá~~ ^o ~~dizer~~ ^o ~~qual~~ ^o ~~é~~.

1964-1988
Cineclube Brasileiro

c) CONTÉM CENAS OU DIÁLOGOS SOBRE:

Sexo:	Excitantes <input type="checkbox"/>	Aberrações <input type="checkbox"/>	Nua <input checked="" type="checkbox"/>
Violência física:	Sangrentas <input type="checkbox"/>	Superficiais <input checked="" type="checkbox"/>	Súbeas <input type="checkbox"/>
Crimes:	Etnílica <input type="checkbox"/>	Coadas <input type="checkbox"/>	Apresenta <input checked="" type="checkbox"/>
Vícios:	Etnílica <input type="checkbox"/>	Coadas <input type="checkbox"/>	Apresenta <input type="checkbox"/>
Costumes:	Contra <input type="checkbox"/>	Pró <input type="checkbox"/>	Apresenta <input type="checkbox"/>
Raça:	Contra <input type="checkbox"/>	Pró <input type="checkbox"/>	
Religiões:	Contra <input type="checkbox"/>	Pró <input type="checkbox"/>	
Política:	Nacional <input type="checkbox"/>	Extrangeira <input type="checkbox"/>	
Segurança Nacional:	Contra <input type="checkbox"/>	Pró <input type="checkbox"/>	
Palavras de baixo calão:	<input type="checkbox"/>		

d) Personagens *Quatro ou cinco personagens e uma esposa, em caracterizações muito cronocêntricas.*

e) MENSAGEM:

Do sítio à sociedade, mostrando o esmagamento do indivíduo numa cidade grande.

f) IMPRESSÃO ÚLTIMA:

Dado o excesso de simbolismo e a confusão da montagem desordenada, o autor não consegue comunicar-se com o espectador, sendo inútil a mensagem.

g) VALOR EDUCATIVO:

nenhum.

N. 1/1

II CONCLUSÃO:

Podê ser liberado para maiores de 18 (dezoito) anos, não devido a conteúdo crítico ou de insubordinação, que são mínimos, mas devido ao esforço intelectual que a obra requer do espectador, e tentativa de apreender a mensagem.

BOA QUALIDADE

RECOMENDADO PARA MENORES

LIVRE PARA EXPORTAÇÃO

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA 18 (dezoito) anos.



III ESCLARECER, RESUMIDAMENTE, SUAS DÚVIDAS, DIÁLOGOS E CORTES, COM BASE NO

ART. 41 DO DEC. 28.493 E ART. 3º DA LEI 5.536/68:

Nota: Sugeriria a Chefe a testar os colegas censors sobre o que significa o "Boa Qualidade", cuja concessão, nada tem a ver com qualidade artística da obra examinada. O Técnico de Censura, pela lei, é proibido de emitir conceitos sobre o valor artístico do filme; por outro lado, concede o "BQ" exclusivamente tendo em vista se se trata de fita nacional, conforme definições legais.

Em 16/12/71

Chefe de

Documento 7 - Parecer emitido pelo técnico Coriolano Fagundes, do Serviço de Censura de Diversões Públicas. Fonte: Memória da Censura no Cinema Brasileiro (1964-1988). Disponível em: www.memoriacinebr.com.br.

O parecer do Técnico Coriolano Fagundes (Doc 7), indicado pelo Chefe da Seção de Censura – Wilson Garcia, traz algumas informações diversas dos pareceres anteriores, fazendo alusão na mensagem fílmica a uma possível “sátira social que esmaga o indivíduo numa cidade grande”, por conta da “dificuldade de comunicação”, da “indiferença” e da “crueldade” da metrópole frente aos “problemas humanos individuais”. Destaca a supressão cronológica da película; o “excesso de simbolismo”; a confusão e desordenamento da

montagem como fatores que tornam difícil a comunicação com o espectador, deixando inócua sua mensagem e sem valor educativo. Além disso, traz cenas que contém violência física superficiais, crimes e nudez. Todavia, doa ao filme o selo de “Boa Qualidade” por entender que este não se refere ao valor artístico da obra, mas ao fato de se tratar de fita nacional⁹⁹, lembrando aos colegas a proibição legal de emissão de opinião sobre “qualidade artística da obra”, conforme o Art. 4º da Lei 5.536, de 21/11/1968. Destina sua classificação a maiores de 18 anos não por conter erotismo ou exacerbada violência, mas por demandar do espectador um esforço interpretativo para a sua compreensão.

⁹⁹ De acordo com o Decreto nº 55.202, de 11/12/1964 e o Decreto-lei nº 43, de 18/11/1966, considera-se filme brasileiro os que, no seu conjunto contiverem as seguintes características: “ser produzido por firma brasileira, regular e legalmente estabelecida no Brasil; ser falado em português; ser dirigido por brasileiro ou por estrangeiro residente no Brasil há cinco anos, pelo menos; apresentar adaptação cinematográfica feita por brasileiro ou por estrangeiro residente no Brasil há cinco anos, pelo menos; apresentar em sua ficha artística e técnica dois terços de brasileiros ou de estrangeiros residentes no Brasil, há mais de dois anos; apresentar em seu elenco duas terças partes de intérpretes brasileiros ou estrangeiros residentes no Brasil há mais de dois anos; realizar tôdas as cenas de interiores e exteriores no Brasil, admitindo-se a realização de cenas fora do território nacional em atenção à fidelidade ao argumento; apresentar as trilhas sonoras e mixagem gravadas no Brasil; apresentar todos os negativos e cópias para exibição no território nacional, revelados e copiados em laboratórios brasileiros”. A concessão do certificado de Filme Brasileiro se torna imprescindível para submissão à censura, regularização da exibição no país e para participação nos certames do exterior, portanto, para recebimento dos selos de Boa Qualidade e Livre para Exportação. Os Decretos citados podem ser verificados nos respectivos endereços: <https://dou.vlex.com.br/vid/modifica-definiu-considera-filme-incorpora-34153541>; <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/110720/decreto-lei-43-66> Acessados em: 26/05/2022.



Ministério da Justiça
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Form: AN/DF

Ref. Filme : "BANGUR-BANGUR"

Senhor Chefe,

De acôrdo com os pareceres dos Técnicos de Censura e, principalmente com a nota contida na parte final do parecer do Técnico de Censura Coriolano Fagundes, no que concerne à BOA QUALIDADE, para efeito de obrigatoriedade de exibição do filme nos circuitos normais de cinema, opino pela liberação deste filme com propriedade para maiores de 18 (DEZOITO) ANOS, com BOA QUALIDADE e LIVRE PARA EXPORTAÇÃO, tendo em vista que o mesmo, em que pese a dificuldade de compreensão arguida pelos T.Censura, nada tem que fira as normas reguladoras da censura.



*Em face do despacho
o art. 26 do Decreto
20493, de 24 de Janeiro
de 1946, Libera-se
com a propriedade
de 18 anos, com BOA
QUALIDADE*

Wilson de Queiroz Garcia
35.02.71

Documento 8 - Opinião pela liberação do filme para maiores de 18 anos, bem como pelos selos de "Boa Qualidade" e "Livre Exportação" da película, emitido pelo Chefe da Seção de Censura, Sr. Wilson de Queiroz Garcia e indeferimento quanto ao selo de Boa Qualidade pelo Chefe do Serviço de Censura e Diversões Públicas, Sr. Geová Lemos.

Após a recepção dos pareceres pelo Chefe da Sec. Censura – Sr. Wilson Garcia, o processo é enviado ao Diretor Geral da unidade, sendo favorável, em seu encaminhamento à concessão dos selos de "Boa Qualidade" e "Livre para Exportação" e sua liberação para maiores de 18 anos, reconhecendo que embora haja uma complexidade na compreensão da mensagem fílmica, ela em nada fere as normas regulamentares da censura no país. No entanto, o Sr. Geová Lemos não acata em sua totalidade a opinião do Sr. Wilson Garcia,

liberando a película para maiores de 18 anos, mas sem a classificação de “Boa Qualidade”, em 25 de fevereiro de 1971 (Doc 8), emitindo a ficha em 26 de fevereiro de 1971.


Título: ANDC

56.560
BANQUE BANQUE

ANDREA TONACCI - BRASIL -

26 FEVEREIRO 76
26 FEVEREIRO 71

PROIBIDO
PARA MENORES DE
18 ANOS


 Memória da Comissão de Memória da Censura do Cinema Brasileiro
 1964-1988
 113

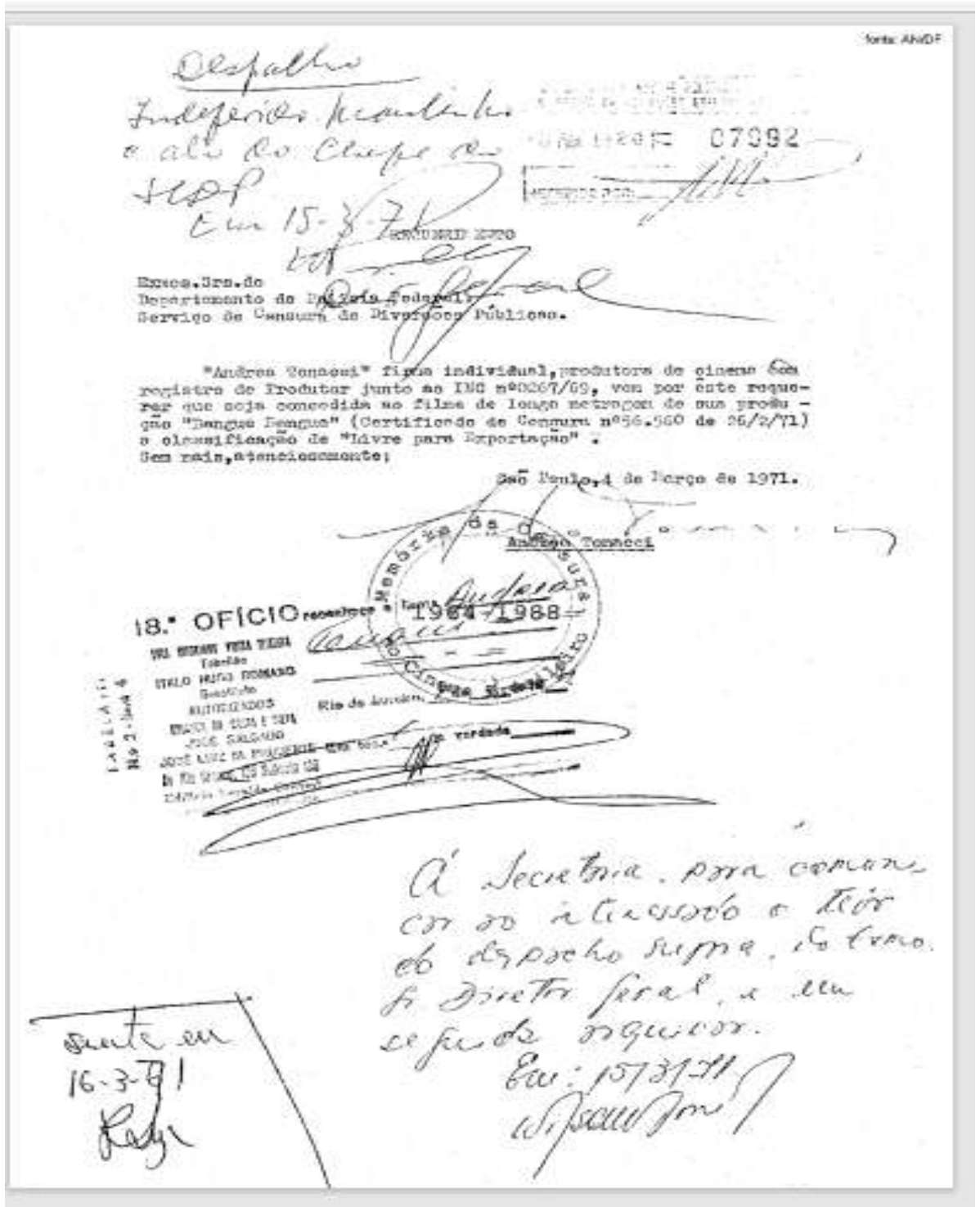
- BANQUE BANQUE -

2544 35 PIB: DR.
01 - ANDREA TONACCI

ANDREA TONACCI
16 FEVEREIRO 71
PROIBIDO PARA MENORES DE 18 ANOS.

26 FEVEREIRO 71 WILSON LEIROZ CARVALHO

Documento 9 - Ficha de liberação da película para exibição a maiores de 18 anos, em 26/02/1971. Fonte: Memória da Censura no Cinema Brasileiro (1964-1988). Disponível em: www.memoriacinebr.com.br.



Documento 10 - Solicitação de Andrea Tonacci de classificação para “Livre Exportação” e indeferimento do pedido pelo Diretor Geral do Setor do Serviço de Censura e Diversões Públicas da Polícia Federal. Fonte: Memória da Censura no Cinema Brasileiro (1964-1988). Disponível em: www.memoriacinebr.com.br.

Em 04 de março de 1971, Tonacci requer emissão do certificado de classificação de “Boa Qualidade-Livre para Exportação”, (Doc 10). No encaminhamento do referido documento ao Diretor Geral da unidade, em 12 de março de 1971, o Chefe do Setor de

Diversões Públicas – Sr. Geová Lemos Cavalcante, justifica o indeferimento, destacando que a “fotografia em P&B de alto contraste” utilizada na película prejudica seus “aspectos estéticos” e, por isso, acarreta a não concessão da chancela de “Boa Qualidade” (Doc 11).

Conquanto estes aspectos não tenham sido considerados, nem constados em nenhum dos pareceres técnicos emitidos, Tonacci tem sua solicitação indeferida no despacho emitido pelo Diretor Geral, em 15 de março de 1971, sendo-lhe concedida apenas a liberação para maiores de 18 anos, com exibição em território nacional (Doc 10).

fonte: AN/DF



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

Ref: Filme "BANGUE BANGUE"

Exmo. Sr. Diretor Geral:

Encaminho a Vossa Excelência o recurso interposto pela firma Andrea Tonacci, no tocante à decisão deste SCDE referente ao filme em apreço.

Esclareço que a película em pauta apresenta fotografia em preto e branco de elevado contraste, prejudicando os aspectos estéticos, que, obviamente, acarreta a não concessão da chancela de "BOA QUALIDADE", conforme prescreve o art 26 do Decreto 20 493, de 24 de Janeiro de 1946.



Brasília, 12 de março de 1971

Geová Lemos Cavalcante
GEOVÁ LEMOS CAVALCANTE
CHEFE DO SCDE

ANDREA TONACCI - TOTAL FILMES

DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
CA-DECO DE RELAÇÕES ADMINISTRATIVAS

-6 MAI 1971 15734

Exco. Sr. Dr. Ministro da Justiça

RECEBIDO POR:

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA

D. A.

=5 MAI 1971 53566

SERVIÇO DE COMUNICAÇÕES

*Processo. se. do D.T.P.
Esp., 4/5/71
Leonardo Greco*

ANDREA TONACCI - TOTAL FILMES, firma individual produtora de cinema, domiciliada na cidade de São Paulo, à Rua Rio de Janeiro nº 338, 11º andar, inscrita no CEC do NF sob nº 62489391/001 e, como produtora cinematográfica junto ao I.N.C. sob o nº 0267/69 e no Serviço de Censura Federal do Departamento de Polícia Federal nº 193, vem - pelo seu proprietário infra-assinado expôr e afinal requerer o que segue:

A requerente submeteu ao Serviço de Censura do Departamento de Polícia Federal o filme de longa metragem de sua produção, intitulado "BANG BANG", com Certificado de Filme brasileiro expedido pelo INC sob nº 00091/71, realizado em 35 mm pelo processo "Preto e Branco" (Ferrania: P30/P36/BAV), tendo observado rigorosamente em sua elaboração os melhores padrões internacionais e contado com o concurso de técnicos de comprovada capacidade profissional.

O Serviço de Censura do Departamento de Polícia Federal, após o exame e análise do conteúdo da estória, concedeu o indispensável Certificado de nº 56560 para o filme e o de nº 56561 para o trailer, para exibição em território nacional com proibição para menores de dezoito anos.

Entretanto a requerente recebeu com surpresa a liberação em questão, notadamente quanto à autorização da exibição apenas em território Nacional sem considerá-lo de "BOA QUALIDADE-LIVRE PARA EXPORTAÇÃO" uma vez que o conteúdo estórico do referido filme não apresenta nenhuma condição que possa prejudicar ou desmerecer o prestígio e a qualidade da cinematografia nacional.

No momento exato em que a politica governamental se encaminha e se desenvolve na conquista e consolidação de novos mercados externos, e particularmente esta é uma das finalidades no que tange

2-

a produção cinematográfica e acrescida do fato de que o filme em foco foi realizado dentro das melhores normas técnicas indicadas visando o seu teor qualitativo, preocupação que se fez sentir pela produtora em todos os seus detalhes, desde a dramaticidade da imagem até o equilíbrio estético, a signatária entende, data vênua, estar a sua produção enquadrada como de "BOA QUALIDADE - LIVRE PARA EXPORTAÇÃO",

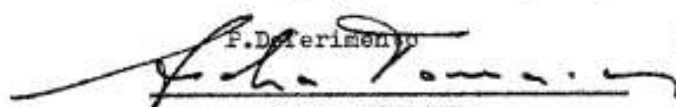
Por outro lado, analisando intrinsecamente a película, permite-se a postulante considerar:

a) Trata-se de uma estória linear, isenta de qualquer espécie de proselitismo e que pretende focar um personagem central, em torno do qual surgem e se modificam problemas de ordem pessoal e que traduzem fatos comuns que correspondem às características de manifestações da vida cotidiana:

b) Trata-se da primeira produção que a postulante vem de realizar como filme de longa metragem, com as características já descritas, tendo para tanto empenhado todo seu esforço e aplicados todos os recursos de que dispunha com vistas a um planejamento a priori preparado.

Pelo que vem de expor e, invocando o espírito de alta compreensão que sempre mostraram os atos de V.Excia., requer reconsideração do despacho denegatório a fim de que o filme "BANG BANG" possa receber aos respectivos certificados nºs. 56560/56561, a qualificação de "BOA QUALIDADE-LIVRE EXPORTAÇÃO".

Termos em que, por ser da justiça

P. Deferimento

 ANDREA TONACCI

Documento 12 - Recurso interposto por Tonacci, solicitando reavaliação e emissão dos selos de "Boa Qualidade" e "Livre para Exportação". Fonte: Memória da Censura no Cinema Brasileiro (1964-1988). Disponível em: www.memoriacinebr.com.br.

Em 05 de maio de 1971, Tonacci realiza pedido de reconsideração para emissão dos certificados de "Boa Qualidade-Livre para Exportação" (Doc 12), argumentando que a análise filmica fora realizada com base no seu "conteúdo estórico" e que, deste modo, nada há na estória que prejudique ou desmereça o prestígio e a qualidade da cinematografia nacional. Ressalta, ainda, que o filme fora realizado em 35mm, P&B, "tendo observado rigorosamente

em sua elaboração os melhores padrões internacionais e contado com o concurso de técnicos de comprovada capacidade profissional”, que fora realizado “dentro das melhores normas técnicas indicadas visando o seu teor qualitativo, preocupação que se fez sentir pela produtora em todos os seus detalhes, desde a dramaticidade da imagem até o equilíbrio estético”. Além disso, destaca que por tratar de sua primeira produção em longa metragem empenhou todo seu esforço e aplicou todos os seus recursos disponíveis. Todavia, ainda assim, não conseguiu a certificação. Apesar da decisão, lembramos que *Bang Bang* foi levado a Cannes, selecionado por Novaes Teixeira, crítico e escritor português que selecionava os filmes brasileiros para o Festival, tendo participado da Quinzena de Realizadores.

A partir do exposto, podemos pensar no sistema político ditatorial brasileiro como um todo “unificado e unificante”, já que implica uma segmentaridade composta de subsistemas, capazes de atuar nas análises de uma série de decisões, revelando toda uma compartimentação burocrática dentro do Setor de Censura do Departamento da Polícia Federal, constituída por censores (as), por chefes de sessão, diretores de unidade, que se esforçam por ressoar as ações e comportamentos, fazendo redundar os enunciados e organizando, neste caso em específico, a máquina de sobrecodificação da expressão artística, cultural e estética brasileira por meio de uma relação que implica uma macro e micropolítica. Significa dizer que, desta feita, os poderes públicos se veem em ressonância com o aparelho de Estado, numa expressividade que redundando nos pareceres, fazendo-os se equivalerem, pois que expressam a falta de variação da molaridade que busca homogeneizar as condições de produção com base na análise do conteúdo da narrativa e, quando isso não se faz possível, atua pela retificação, alcançada pelo indeferimento modelar da película frente às demais produções, pois, desta maneira, como quer a Técnica Therezinha Neves “talvez servisse de exemplo para que outros produtores não fizessem uma película neste estilo”. Vemos aqui a interpenetração e justaposição dos macro e micropoderes, numa condição que borra os limites precisos, porque faz dele algo infiltrante, molecular, bem distribuído, capaz de “proliferar o chefe em microfiguras impossíveis de reconhecer, de identificar, e que são tão pouco discerníveis quanto centralizáveis” (DELEUZE&GUATTARI, 2012, p. 100), mas que defendem a segurança molar pela microgestão dos hábitos e costumes, bem como pela regulação da comunicação, buscando assegurar a autoconservação fundada sobre a exclusão do que difere. Isto porque, são homens e mulheres de poder, que não deixam de deter as linhas de fuga da criação cinematográfica que não obedece a critérios clássicos, contendo e fixando a máquina de mutação na máquina de sobrecodificação, por meio da censura e da regulação típicas das condições ditatoriais, que

interditam, invalidam e conjuram toda inscrição de dissenso, visando impedir o desenvolvimento de rupturas criadoras no seu guarda-chuva protetivo da doxa.

Fica evidente que há, neste momento, critérios majorais que devem ser seguidos para conquista e liberação de obras da cinematografia brasileira. Critérios que incluem se o argumento da obra possui linearidade, clareza de conteúdo, mensagem orientada e produtora de identificação e catarse, se está de acordo com o gênero, se há duração comum aos planos, se traz personagens modelares com comportamentos socialmente aceitos, de modo a ressoar e redundar com os valores morais e educativos perpetrados pelo Estado ditatorial brasileiro, se mostrando o máximo possível dentro dos códigos da forma realista, trazendo aspectos verossímeis, mercadologicamente mais aceitáveis e atendendo aos critérios exigidos na legislação vigente.

Por outro lado, claro está, com base nas análises dos filmes anteriores, mas sobretudo nestes pareceres e decisões, que o cinema tonacciano não coaduna, nem se deixa capturar por esses códigos, não se quer realista e nem representativo, causando, com isso, mal-estar nos arautos da molaridade e do poder estatal que definem critérios esdrúxulos para indeferir sua circulação. Tonacci chega a afirmar que todo Governo é mantenedor e que, portanto, espera que “a garotada nova tenha raiva do que esteja acontecendo no mundo, porque essa raiva é que vai gerar a possibilidade de um pessoal independente, marginalizado, que gere um cinema que questione tudo o que está acontecendo, para exigir uma reflexão, e não essa pasmaceira mercadológica” (TONACCI, 2005, s/p). Aqui, convém ressaltarmos a importância dada à mensagem veiculada pela película e seu valor educativo, o que recai no caráter enunciativo da obra, que é incômodo e inaceito pelos pareceristas. Isto se dá porque tanto eles como Tonacci sabem que transmitir mensagens é reiterar relações de poder, ratificar hierarquias sociais, definir e ressoar palavras e ordenação comportamentais. Não esqueçamos que a produção audiovisual é de imagem ótico e sonora, monta visibilidades e dizibilidades, produz e ratifica rostos sociais como já vimos nos capítulos anteriores. Significa dizer que, lembramos mais uma vez, o cinema participa dos estratos da significância e da subjetivação operando por duas semióticas distintas, embora mistas, nas quais o discurso, o dito, já possui um poder e as expressões faciais, o visto, possui uma linguagem gestual de disciplina social, que na interação sociocultural entram num acordo capaz de envolver o espectador e levá-lo à compreensão das regras, reforçando os padrões comportamentais e estabelecendo as proteções contra as formas estranhas a essa codificação geral, quando consonante a uma estratopolítica.

Observamos, aqui, então, o estado de pensamento sobrecodificado na figuração territorial da arte que especifica as situações e posiciona os sujeitos, numa espécie de

quadriculamento político e estético. Tonacci tenta fugir destes códigos de conduta, não se permitindo assentar a estas estrias. Busca fazer seu espaço de pensar liso, repleto de corpos livres, numa desterritorialização absoluta. Com isso, faz da sua estética também uma política, mas uma nomadopolítica (conforme já pontuamos no filme anterior), que visa libertar o pensar de suas amarras territoriais e opinativas. Mostra, destarte, que conquanto existam as sobrecodificações molares e duras, isto não impede a existência e a propagação por outras bases das linhas de fuga, das nomadopercepções e afecções, que não captam, nem sentem as mesmas coisas, mas operam de outro modo, tensionando e forçando o pensar arredio que afronta os segmentos, escapando “às organizações binárias, ao aparelho de ressonância, à máquina de sobrecodificação [...], num fluxo mutante, convulsivo e criador” (DELEUZE&GUATTARI, 2012, p. 104).

É o próprio Tonacci¹⁰⁰ que diz numa entrevista, que nesse filme, ele tentou esvaziar todos os sentidos habituais da imagem para forçar o espectador a “interpretar” sem dar-lhe nada pronto ou obvio. Por isso, jogou bastante ambiguidade na imagem, por compreender que o bacana da vida é o desconhecimento e “preferir seguir esse fluxo do que procurar defini-lo”. Considera, inclusive, a ausência de certezas e de fixidez, condições possíveis para o desenvolvimento da vida e do pensamento e alcance da longevidade da imagem, afirmando que submeter a compreensão a uma funcionalidade chega a ser estúpido:

Tudo ficou funcional. Mesmo a compreensão (“ah, então eu sei o que é isso”). Eu vejo no cinema. [...] Tenho a impressão que a riqueza da vida é justamente essa: o desconhecimento, e a tentativa, que é talvez de nossa materialidade, de fixar alguma coisa, e ao mesmo tempo ter a consciência de que é uma bobagem fazer isso, uma estupidez. É preferível viver esse fluxo do que procurar defini-lo (TONACCI, 2015, s/p).

Para um pensador nômade, essa é uma atitude transgressora, capaz de forçar o espectador a pensar novas formas de perceber, sentir, afetar e agir. Para um técnico de censura, com um pensar sedentário e incapaz de compreender uma criação artística não realista, isso é vago demais, inexplicável e, por isso, imbecil. Isso não deixou de causar-lhe impacto mesmo após o lançamento nacional do filme, como bem registrado em artigo constante no Jornal da Tarde em 21 de abril de 1973, por Paulo Emílio Salles Gomes¹⁰¹, no qual ele nos informa do “esquecimento” desse trabalho e do quanto isso estaria trazendo

¹⁰⁰ Entrevista concedida a Sergio Alpendre, disponível em: http://raging-b.blogspot.com/2015/03/encontros-cinematograficos-2015_14.html. Acessado em: 02/04/2019.

¹⁰¹ Artigo intitulado “Os exibidores se esqueceram desse filme”, escrito por Paulo Emílio Salles Gomes, em 1973, no Jornal da Tarde e publicado na Revista Contracampo, edição de n. 79, disponível em: <http://www.contracampo.com.br/79/artpauloemilio.htm>. Acessado em: 24/03/2022.

prejuízos à carreira de Tonacci como cineasta. Neste mesmo artigo, encontramos respostas de um crítico severo e competente a muitas das colocações dos censores, pois nele Paulo Emílio deixa claro a desenvoltura, maestria, talento e requinte da filmografia tonacciana, afirmando que embora tenha em *Bang Bang* uma incontestável desordem e seja ele um filme que possui o caos como elemento criador, isso por si só, já exclui a película de um lugar de descuido ou de falhas. É, antes, um estilo atento e desafiador ao espectador, no qual, para Tonacci: “cada instante de fala, gesto, ruído e ambiente adquire uma responsabilidade dramática decisiva [...]. A vocação profunda de Tonacci parece ser o mistério da realidade” (GOMES, 1973, s/p). E esse mistério, implica no agenciamento das imagens para construção de novos territórios. Também Nelson Alfredo Aguilar¹⁰², em artigo escrito no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo em 20 de maio de 1973, referenda a magnitude desta produção tonacciana, destacando que a sua paragem se refere a uma vontade, por parte das distribuidoras, de impedir a imaginação criadora, de reforçar os hábitos opinativos da nossa retina, repletos de “lugares-comuns”. Diz ele:

O filme está pronto desde 1970 e não foi lançado comercialmente. As distribuidoras gastam toda sua energia em um problema específico: O que podemos fazer para não termos mais imaginação? Bang Bang está encalhado para gáudio das mediocridades históricas e/ou folclóricas. Os Institutos de Cinema são pródigos em lugares-comuns: Como atrair o público às salas de cinema? Blá-blá-blá (AGUILAR, 1973, s/p).

Destaca, ainda, que o objeto de Tonacci parece ser o de apresentar a realidade, convidando o espectador a um ato de pensamento e a um engajamento “anti-representativo”, lançado ao acaso e por meio da liberação do olhar, num processo de cocriação, sem garantias. Para tanto, se faz necessário “co-habitar o solo do diretor” que cria linhas de fuga da cinematografia clássica, atua contra sua repercussão social, cultural e política, sua tirania representativa: “O filme de Tonacci asfixia este mundo, não dá respostas, propõe o ativismo, mas não fornece a palavra de ordem. Bang Bang explicita a origem de uma ética política, e étimo do ético onde o espectador tem que se alistar, uma pura possibilidade radical” (AGUILAR, 1973, s/p). Aproveitamos o ensejo para ressaltar a diferença entre moral e ética, trazida por Aguilar, já que a moral pressupõe um conjunto de regras coercitivas que consistem em julgar ações e intenções referindo-se a valores considerados superiores e/ou transcendentais, tais como o da lei, cuja finalidade é a obediência. Já a ética convocada por

¹⁰² Texto de Nelson Alfredo Aguilar (publicado no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo em 20 de maio de 1973) e republicado pela Revista Contracampo. Edição nº 79. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/79/artnelsonaguilar.htm>. Acessado em: 31/03/2022.

Tonacci atua noutra esfera, uma vez que se faz por uma implicação em regras facultativas, capazes de problematizar e avaliar o agir, o dizer, o sentir, em função do modo de existir que eles implicam, estando mais próximo, portanto, das análises propostas a partir da configuração das linhas duras, flexíveis e dos fluxos de quanta ou linhas de fuga. Sua convocação para este filme, então, se refere a uma adesão facultativa ao espectador de experimentar e cocriar a obra, problematizando os modos de existir que ela tensiona no presente e as forças que ela parece reverberar.

É nesse sentido, portanto, que abordaremos agora o conceito de fluxo em *Bang Bang*, enquanto categoria de pensamento, tentando relacionar os procedimentos estéticos e estilísticos de uma perspectiva política e de crítica social. Afinal, já estamos próximos ao final da tese e defendemos em Tonacci um pensamento nômade, não podendo, assim, nos esquecer de que ser nômade é seguir fluxos. E, talvez, por esse motivo, *Bang Bang*, esteja repleto não de rostos a serem desrostificados, como em *Blá Blá Blá*, mas de corpos não submetidos a regimes de poder, corpos não estigmatizados, que não acolhem as construções da linguagem, nem reverberam seus sentidos, conforme veremos a seguir.

Selecionamos para observar na imagem de *Bang Bang* três condições de aparição dos fluxos que nos possibilitam defender essa problematização: a) fluxo temporal, espacial e rítmico, que impactará sobretudo o modelo teleológico da narrativa clássica, nos desafetando ou desnordeando nossa sensibilidade, forçando o pensar; b) fluxo de personagens, com o qual Tonacci mostra sua força antiidentitária e antirepresentacional, construindo figuras estéticas inusitadas, fugindo do cinema do Ser para o cinema Devir; c) fluxo de palavras, tornadas sons e imagens, por meio do qual Tonacci traz toda uma disjunção ótico-sonora, uma saturação por transposição que coloca os componentes sonoros em variação contínua, que irá resvalar num esgotamento da linguagem, concebida em sua função comunicacional e socializante já apontada no capítulo anterior, mas também irá problematizar as construções dos arquivos audiovisuais, ratificando, como já vem fazendo nos demais filmes, que entre o que se vê e o que se diz a relação não é natural, mas há uma vontade de ordenação discursiva que define e legitima quem fala, o que fala, como se fala e quando fala. Logo, esse conceito de fluxo ou linha de fuga por nós compreendido, refere-se à mobilidade e plasticidade de processos criadores que se entrelaçam numa rede de variações não pré-determinadas, constituindo agenciamentos tanto cênicos, como gestuais, de palavras, espaciais e temporais que vêm em contraposição àquilo instituído como pré-formatado e modelar, bem caracterizado nos pareceres dos censores da ditadura militar.

Portanto, se faz mister frisar que ao trabalharmos com o conceito de fluxo neste filme, não estamos nos reportando, tão somente, às caracterizações trazidas por muitas produções cinematográficas, sobretudo após o ano 2000, pois deste modo estaríamos realizando uma análise anacrônica das imagens tonaccianas da década de 1970. Entretanto, muitas condições de realização constantes na forma e no conteúdo deste filme também remontam a distinções presentes em filmes contemporâneos a ele que ensejaram e possibilitaram o desenvolvimento do chamado cinema de fluxo¹⁰³, tais como: supressão narrativa, importância dada ao plano e às insignificâncias cotidianas abordadas nele, devir das imagens sem submissão ao fim narrativo ou discursivo, substituição da montagem pela mostragem, abolição do *raccord* como meio de ligar e religar o enredo, perspectiva narrativa lacunar e sensível, sem necessário ancoramento racional, exploração da gestualidade e dos afetos, dentre outras, conforme já demonstrado por nós nas duas produções tonaccianas anteriores a esta. Esses procedimentos estilísticos aliados a uma crítica social e política já iniciada nos filmes anteriores, nos permitem relacionar essas condições da forma ao do conteúdo de *Bang Bang*, para que possamos realizar a análise do pensamento fílmico tonacciano com um suporte também filosófico que já se segue esboçado.

5.3 Os fluxos de *Bang Bang*

5.3.1 Fluxo de Tempo, Espaço e Ritmo

Em muito o tempo e o ritmo do filme são dados pela montagem que numa relação associativa e de contiguidade entre planos, busca constituir o todo fílmico, em sua função

¹⁰³ Em sua dissertação de mestrado intitulada “O cinema de fluxo e a *mise en scène*”, Luiz Carlos G. Oliveira Jr. realiza uma historização conceitual do chamado cinema de fluxo, verificando que nesse modo de fazer cinema há “um comportamento do olhar que desafia as noções tradicionais de *mise en scène*” (OLIVEIRA Jr, 2010, p 1). Seu esforço tenta demarcar esse conceito num terreno estético e numa discussão formal que vai desde as caracterizações clássicas da *mise en scène* dos anos de 1950-70 (em suas versões Hitchcock-hawksiana representada por Rohmer e Rivette e mac-mahonista representada por Mourlet), até o cinema contemporâneo e sua abolição. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-30112010-164937/publico/6320356.pdf>. Acessado em: 09/03/2022. Indicamos, ainda, dois textos fundamentais para compreensão do cinema de fluxo, os de Jean-Marc Lalanne e Olivier Jovard, disponíveis, respectivamente, em: <https://cultureinjection.wordpress.com/2017/12/07/texto-que-plano-e-esse-por-jean-marc-lalanne-2002/>. E em: <https://cultureinjection.wordpress.com/2017/11/26/olivier-joyard-que-plano-e-esse-a-continuacao-junho-de-2003/>. Acessados em: 24/05/2022.

englobante, capaz de reunir meios e comportamentos, oferecendo uma mensagem ordenada ao espectador, esperando dele uma reação diante dela. Todavia, desde o primeiro filme analisado que já demonstramos haver, em Tonacci, uma *mostragem* e uma potência intervalar que o retira das condições clássicas da montagem, seja ela paralela ou dialética¹⁰⁴. De modo bastante inusitado, Tonacci realiza esse filme por blocos, autônomos e independentes, que poderiam ser exibidos até de modo desordenado, nos levando a afirmar que sua montagem aqui é ainda mais aforismática, ou seja, descontínua, de modo que cada bloco vale por si mesmo, sem relação necessária com o anterior, nem com o posterior, apresentando, com isso, a radicalidade do seu plano, que com definições breves, atua numa estratégia política e estética de mobilizar o espectador a cocriar e fabular. Assim, não almeja a construção de uma totalidade orgânica e representativa, não estabelece relações binárias e de dualismos, não busca convergência das ações, mas evidencia seu pensamento pelos cortes irracionais que quebram com as sequências lógicas dos planos cinematográficos que aspiram um cinema verdade, de cunhos realista e naturalista, que exigem mensagens bem definidas, sem quebra de continuidade narrativa na película. Seu objetivo com isso é problematizar a realidade estabelecida, contrariando a vocação dogmática de fazer da representação o lema majoritário do pensamento, que tem na reconhecimento seu centro. Ao sair da condição da montagem associativa, Tonacci novamente rompe com a dependência entre as imagens, instaurando um devir a partir do todo fílmico formado por disjunções inclusivas, fazendo emergir o pensamento no cerne dessa fissura, fazendo uso, mais uma vez, do método godardiano do *entre*, já utilizado nos filmes anteriores. Por meio desse procedimento, Tonacci capta forças e não reproduz formas já estratificadas, já deixando claro que, antes, pretende filmar um pensamento vivo, “cujos atos são violentos, cujas aparições são descontínuas, cuja existência através da história é móvel” (DELEUZE&GUATTARI, 1980/2012c, p. 48), numa experimentação combativa contra as linhas duras e os dogmas morais que impregnam o pensar voltado à construção da opinião, tão cara à maior parte dos censores da ditadura brasileira, conforme observamos nos pareceres, expressões de uma demanda sedentária. No

¹⁰⁴ Sobre as caracterizações da montagem paralela de inspiração griffithiana e dialética eisensteiniana, indicamos a leitura do capítulo 3, intitulado “Montagem”, do livro *A imagem-movimento* (1983), de Gilles Deleuze. Neste capítulo, o filósofo traz, ainda, caracterizações de mais duas condições de montagem, presentes na escola francesa e na expressionista alemã. De modo bastante sucinto, a montagem orgânica de Griffith se utiliza de um paralelismo que apresenta dada situação, na qual, por meio das ações concorrentes se estabelece uma dada transformação. Já em Eisenstein, a montagem dialética leva a uma situação transformada e uma tomada de consciência por meio de uma síntese conquistada através de um jogo de oposições qualitativo, quantitativo, intensivo ou dinâmico, capaz de reunir o orgânico ao patético. Na escola francesa é o movimento cartesiano, presente sobretudo em Gance, que se encontrará na montagem de relações métricas capaz de fazer nascer no espírito o pensamento. E, por fim, no expressionismo alemão movimentos intensivos de luz e trevas marcarão uma tipologia de seres trevosos, sonâmbulos e autômatos, expressando um sublime dinâmico.

esforço tonacciano, de modo bem diverso, é a força do pensamento aliada à força da experimentação, que atua em favor de um nomadismo. Esse pensar nômade de *Bang Bang* também se faz no vetor de uma desterritorialização absoluta, isto é, no vetor de um movimento que deflagra o caos fazendo nascer o ato de pensar no seio do próprio pensamento, de modo desmedido, por meio de fluxos ou linhas de fuga engendradas pela máquina abstrata de mutação, que se ergue contra a sobrecodificação das linhas duras que formam a opinião coloquial, conduzindo o pensamento nos labirintos dos acasos e das repetições presentes no nomadismo dos espaços urbanos, conforme apresentados desde *Olho por Olho* (1966).

Por seu turno, o uso destas repetições, se dá com pequenas alterações na imagem ótico-sonora de modo a sabotar a perspectiva tradicional de tempo, cronologizado e causal, sustentado, sobretudo, pelo uso tradicional do *flashback* como recurso explicativo. Apesar de algumas cenas serem integralmente retomadas, isto se faz de modo diferencial, com alterações apontadas na sutileza dos encontros e dos diálogos, na iluminação da cena, bem como na reação e gesto dos atores, conforme se observa na duplicação da cena inicial do filme, com a corrida de táxi de Pereio, rerepresentada aos 37'09" do filme (Imagens 68 e 69). Essa repetição da diferença estabelece uma relação singular com o tempo, mostrando o passado não como modelo ou origem para ancoragem, que poderia esvaziar o sentido do repetido, mas como afirmação do que difere, demonstrando uma potência do simulacro em criar o novo.



Imagem 68 (Corrida inicial)



Imagem 69 (Repetição da cena com diferenciações)

(Fonte: *Bang Bang* (1971) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Nessa medida, o passado perde a centralidade na repetição da diferença e o presente se bifurca, fazendo com que o antes e o depois se transformem qualitativamente, já que cada plano comporta seu limite. Dessa forma, sem narratividade linear, Tonacci realiza redistribuições a cada nova cena e as imagens se reencadeiam a partir das relações

estabelecidas com o *fora*, ou seja, com o impensado, descrito por Deleuze (2013, p. 219) como o invocável em Welles, o incomensurável em Godard e, por nós como o nômade neste diretor, que impulsionará, com essa força do tempo, o espectador a encontrar relações novas, a partir de uma condição de devir das imagens. Portanto, não diferente das obras anteriores, *Bang Bang* se afirma pela ausência de uma lógica linear, explicativa e se apresenta de forma caótica, tendo o interstício entre as cenas, construídas de longos planos, um modo de quebrar a sua continuidade espaciotemporal, fazendo uso de imagens nômades, desterritorializadas. Neste filme, consoante Ismail Xavier: “A ação não precisa ter um motivo, basta colocar as figuras em movimento e por em cena objetos-chave: ela ganha impulso, embora não tenha consequência. Sua tônica é se estruturar em torno de agentes instáveis (XAVIER, 2012, p. 421). Além disso, usa de uma multiplicidade e heterogeneidade sígnica em suas cenas, o que trabalharemos mais à frente, que torna o filme insólito e assegura a sua inexplicabilidade.

Noutros termos, *Bang Bang* estabelece um fluxo temporal que se mostra enquanto um acontecimento, onde não há como buscar sustentação no passado para explicar o presente, nem há como prever o futuro. Inobstante, o filme traz todo um mistério em torno de uma falsa perseguição, estilo *noir*, em constante recomeço diferencial, que nos envolve e força a perguntar o tempo todo o que se passou e para onde a imagem vai nos levar, embora nada efetivamente aconteça e tudo mude velozmente. Significa dizer que o filme embora pareça se apoiar nos clichês dos filmes policiais da imagem-ação, ele apenas incorpora-os, para subvertê-los, conforme observado nessa experimentação com o espaço-tempo, de modo que, uma vez presente o mote da perseguição, “Tonacci sonega seus motivos e desenlace; atém-se à exposição dos movimentos, mediada por câmera e montagem” (XAVIER, 2012, p. 412), constituindo várias histórias ao mesmo tempo, no interior do mesmo todo, impossibilitando qualquer realização de convergência entre elas, já que não faculta esclarecimento das ações, deixando claro que o filme não retrata pontos de vista diferentes sobre um mesmo aspecto, mas, aberto ao acaso das composições, apresenta “histórias diferentes e divergentes, como se uma paisagem absolutamente distinta correspondesse a cada ponto de vista” (DELEUZE, 2015, p. 266). Essa composição entre clichês e acaso é justamente o que faz com que os movimentos inventivos não se submetam, nem se condicionem pela imagem-ação, porém, inesperadamente se desviem dela, marcando a imprevisibilidade fílmica. Então, Tonacci nos deixa em suspenso, com tempos diversos que não são reconciliados. Essa não reconciliação se faz presente também em virtude da diegese fílmica, que corrobora com isso por não narrar um fato de modo teleológico, com início, meio e fim, mas se encontrar sempre no meio, com o filme se iniciando assim. Já somos jogados numa corrida de taxi sem destino e há uma

tentativa frustrante de explicação para a obra, que faz com que a trama siga indefinida, consoante bem pontuado aos dez últimos minutos, quando uma bandida travesti gulosa, chupando laranja e cuspidando o bagaço, tenta doar às ações do filme um possível esclarecimento e tem-lhe arremessado uma pizza, que a interrompe. Ela retorna ao carro, coçando as nádegas segura a um barril de vinho e se lança novamente em movimento na estrada (Imagens 70 e 71). Vejamos sua fala:

Era uma vez três bandidos... diziam que um deles era a mãe dos outros, mas não se sabe nada sobre isso... todos eram muito maus, a mãe, então, nem se fala... inclusive não sabe nada sobre isso... péssimos... roubavam tudo, matavam todo mundo, comiam tudo, quebravam tudo... até um dia em que roubaram... (TONACCI, 1971).



Imagem 70



Imagem 71

(Fonte: Bang Bang (1971) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Assim, Tonacci faz um filme temporalmente descentrado, estando sempre no meio, sem pretensão de dar ao espectador solução para o que ele vê e ouve, pois como diz ele: “me interessa é continuar com o caminho aberto” (TONACCI, 2006a, s/p). A partir dessa indeterminação, perguntamos: Qual a relevância da origem ou do destino final em *Bang Bang*? Pouco importa, pois num filme de fluxos, com a temporalidade anárquica e de cunho antiteleológico, parafraseando Xavier (2012, p. 420) mais vale o processo, a travessia, do que o produto. Um processo que, destaca-se, é arbitrariamente interrompido e incessantemente recomeçado e que conta com a maestria do Roman Stulbach que “amarra um quase sem fim do filme” com sua montagem (TONACCI, 2016, p. 28).

No que se refere às ações iniciadas pelos personagens, elas também se mostram inconclusas, sem efetivação orgânica ou efetuação num estado de coisas, o que impossibilita

também o fechamento dramático capaz de religar o passado narrativo ao desfecho futuro, tendo o primeiro enquanto amparo para explicação, sustentação ou previsão deste último. Desta feita, reforçamos, o filme se esquia de um tempo cronologicamente retilíneo e ordenado socialmente, para se mostrar, nessa transformação, enquanto o próprio acontecimento que relata, acolhendo passagens e simultaneidades, jogando com o tempo, seus cenários e personagens, negando qualquer possibilidade de atualização explicativa, pois “não se sabe nada sobre isso”, fazendo com que Tonacci retire do passado o parâmetro de direção e convide a partilhar com ele das excitações dos sentidos, provocados pela deriva do pensamento enunciada em sua película que, próximo ao que Blanchot (2005, p. 13) compreende de Moby Dick, traz “o tempo das metamorfoses em que coincidem, numa simultaneidade imaginária e sob a forma do espaço que a arte busca realizar, as diferentes estases temporais”.

Por outro lado, numa mostragem que ocorre dentro dos planos faz com que o primeiro e o segundo plano também não se harmonizem, se mostrando de forma anárquica, como é o caso da cena do bar em que Pereio e Jura conversam, buscando as condições ideais e perfeitas para o diálogo e há todo espelhamento do que ocorre fora do estabelecimento sem nenhuma correlação e sem colaboração para compreensão imagética. O uso espelhado da própria câmera nessa cena, corrobora pra o estranhamento e marca o limite e a saída de toda e qualquer representação. Temos nessa cena de cerca de 08min. de duração, uma pluralidade de imagens óticas e sonoras que se apresentam, mas sem que a paisagem fílmica ancore as ações que nela se desenvolvem. Isso ocorre por volta dos 41'44” do filme, quando Pereio adentra um bar, no qual se encontra um bêbado no balcão e não há nenhum garçom para servi-los ou para atender ao telefone do local que toca, ininterruptamente (Imagem 72). Enquanto o bêbado afirma repetidamente, numa fala improvisada e que não existia no texto tonacciano, que ninguém irá aparecer, que Pereio deve pedir logo uma cerveja e um mictório, que tudo “está ótimo!”, é possível observar também, pelo espelho à frente deles, tudo que se passa na rua, na parte externa desse lugar, de modo que num dado momento adentra ao espaço uma mulher. Pereio se volta ao encontro dela, inicia mais um diálogo que é reiniciado e repetido, buscando a forma ideal da conversação, ao tempo em que expressa pensamentos soltos, sem ligação aparente ao escopo da cena, demonstrando a erraticidade da própria conversa, que se dá ao som de uma música, de bombas, disparos de tiros e metralhadoras, do telefone que continua a tocar e, ainda, dos latidos de um cachorro. Há multiconversações nessa conversação, todavia nenhuma em consonância. A cena finaliza com o trio de bandidos colados ao vidro do bar, do lado externo à mesa em que se encontra Pereio e a mulher, com

ela dizendo-lhe que ele estava sendo óbvio demais (Imagem 73). Aqui, Tonacci afina o absurdo cotidiano ao discurso irônico e imperturbável dos personagens, além de associá-lo a uma linguagem desterritorializada. Há, portanto, nessa cena, uma mostragem irreverente, que se dá com uma interação dissimétrica entre os planos, haja vista que o que se passa no espelho em segundo plano não se correlaciona com o que acontece entre Pereio e o bêbado em primeiro; o que acontece no exterior do estabelecimento não coaduna ou vem para elucidar o que ocorre no seu interior. Além disso, há a disjunção entre os signos óticos e sonoros, com o saturamento destes últimos, que não estão em complementaridade, nem relação explicativa com os primeiros, mas reforçam uma atmosfera de perturbação e incômodo, já bem explicitado pelos censores, defensores do pensamento sedentário e acostumados a um enredo com sua linguagem clara, temporalidade bem demarcada e os moldes por ela sustentados e justificados, mas sem sensibilidade alguma para o que foge das modelações maiores da imagem clássica.



Imagem 72



Imagem 73

(Fonte: *Bang Bang* (1971) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Segundo Nelson Aguilar, em *Bang Bang*, portanto, Tonacci utiliza de recursos que vão além da supressão do enredo e que colocam em xeque toda dramaticidade dessa imagem clássica. Diz ele:

Justamente por haver colocado em cheque a armação dramática, Tonacci a explode e os destroços que se espalham por todos os lados criam múltiplos episódios: estes são *Bang Bang*. Os recursos expressivos não se limitam à abolição da tirania do enredo, pelo contrário, ganham força a partir desta resolução. Os objetos coexistem em litígio, devido a parentescos impossíveis. A trilha sonora acompanha este despojamento de familiaridade, varrendo das cenas qualquer ponto de referência (AGUILAR, 1973/2006a, s/p).

Desse modo, podemos afirmar, que não há acorde harmônico em *Bang Bang*, mas um uso heterodoxo dos signos que corrobora para a ruptura com a narrativa clássica e suas relações de causa e efeito, trazendo tons desencadeados e dissonantes, tornando, também nesta produção, os *opsignos* e *sonsignos* como dois componentes autônomos da imagem. São signos coexistentes, mas impossíveis, de modo que em *Bang Bang*, consoante Deleuze aponta acerca do cinema moderno, a produção é realmente audiovisual e não busca a constituição de um todo fílmico dado, capaz de associar e integrar visto e dito, ou seja, ações, sentimentos, meios e comportamentos num esquema orgânico oferecido ao espectador. De modo diverso, o que constitui sua imagem audiovisual é:

[...] uma disjunção, uma dissociação do visual e do sonoro, ambos heurísticos, mas ao mesmo tempo uma relação incomensurável ou um 'irracional' que liga um ao outro, sem formarem um todo, sem se proporem o menor todo. É uma resistência oriunda do arruinamento do esquema sensorio-motor, e que separa a imagem visual e a imagem sonora, mas integrando-as, mais ainda, numa relação não totalizável (DELEUZE, 1985/2013, p. 303, grifos do autor).

É preciso lembrar, ainda, que essa construção que foge de situações totalizantes, englobantes e explicativas se dá por conta de que todos os espaços cênicos de *Bang Bang* são de passagem, ou seja, são não-lugares, como é o caso das estradas, do quarto de hotel, do elevador, do terraço, da lanchonete abandonada, do carro, portanto, nunca são locais sedentários, ou estriados (tais como casa, repartição de trabalho, escritório, escola), nunca ancoram por muito tempo, ou têm seu tempo de uso fixamente delimitado, são sempre momentâneos, corroborando para o entendimento de uma perspectiva nômade. Isso remete muito ao primeiro curta *Olho por Olho*, já analisado, no qual o filme se desenrola sempre no carro que perambula de modo errático pela cidade paulistana, mas, também se apresenta em *Blá Blá Blá*, na errância discursiva, definindo, por conseguinte, um estilo tonacciano que se estende também às demais obras, tais como: *Serras da Desordem*, com a deambulação de Carapiru e o *Já Visto, Jamais Visto*, com um devaneio mnêmico, embora a análise mais acurada destes dois últimos filmes não se faça possível porque extravasa nosso objeto.

Outro aspecto a ser destacado se refere à descrição que se utiliza de objetos cênicos inúteis, tais como: um telefone que toca insistentemente sem que ninguém atenda; os carros que não levam a lugar nenhum; os tiros de revólver que são despropositados; um leite de magnésia no armário do banheiro que é ingerido por um homem-macaco que defeca no mato

cenar depois; e um cenário fílmico que é totalmente desconstruído por um mágico, num esforço em retirar toda transparência da imagem. Aguilar (1973/2006a, s/p) diz que em *Bang Bang*: “Qualquer ato é gratuito, o desempenho não tem sentido, nem modifica a história. Ao invés da consciência manipular os objetos, os objetos alugam a consciência, explodindo em mediações absurdas”. Aqui é preciso reforçar que devido a rapidez conferida à filmagem, a *mise-en-scène* tonacciana também não obedeceu a regras pré-estabelecidas, ou seja, foi realizada de acordo com as condições proporcionadas pelos encontros naquele momento, onde o cineasta buscou conectar as possibilidades dos atores, do espaço, do tempo, das coisas para dar a ver esse fluxo imagético, garantindo uma confiança em sua ambiência, em seu clima e atmosfera, mais do que no enredo, conseguindo construir situações que extravasam nossa capacidade cognitiva e racional, mas que nos faz ver e ouvir o desenrolar de imagens óticas e sonoras puras, abandonadas de seu espaço e função práticas e sem apelar para identificação, já que o acontecimento fílmico mal concerne aos seus personagens. Podemos ver que aqui Tonacci se aproxima daqueles que considera seus mestres, cineastas neorrealistas como Rossellini, Fellini, Antonioni, sobretudo se considerarmos as descrições e narrações desse movimento, analisadas por Deleuze, que os distanciam de um realismo clássico. Isto porque, se no realismo clássico os meios, objetos e personagens possuíam uma realidade funcional, determinada pelas exigências da situação, supondo uma ação que a desvelasse ou uma reação que a modificasse, nesse modo moderno de fazer cinema, “os objetos e meios conquistam uma realidade material autônoma que os faz valerem por si mesmos”, encontrando-se num espaço-qualquer, desconectado ou deslocado, compondo descrições ótico-sonoras puras, que deixam as ações desarticuladas no tempo, “dir-se-ia que a ação flutua na situação, mais do que a arremata ou encerra” (DELEUZE, 1985/2013, pp. 12 e 13), de modo que qualquer investidura do espectador só se faça possível pelo olhar e pelos sentidos, afirmando um cinema de vidente. Sobre este aspecto, Xavier assevera que em *Bang Bang*: “As ações são o pano de fundo para o jogo de composições e ritmos apto a trazer as estruturas do olhar a primeiro plano, os efeitos da montagem e, principalmente, os efeitos da duração do plano-sequência” (XAVIER, 2012, p. 420).

Com isso, o ritmo do filme se torna ricamente descompassado, já que cada bloco cenográfico de *Bang Bang* traz um modo singular de lidar com o tempo que subordina o todo fílmico a uma variação de velocidade capaz de desorganizar a atenção perceptiva do espectador e fazer variar também seus afetos, por vezes envolvendo-o e por outras, deixando-o desconfortável. Nesse sentido, em alguns momentos ele expõe um ritmo ora lento (conforme a cena final do filme em que Pereio faz a barba e troca de roupa enquanto cantarola

uma valsa), ora envolvente (durante a belíssima cena em que a dançarina faz sua performance no alto de um edifício), ora frenético (cenas de perseguições nas estradas e de saturação sonora na rua e no restaurante), e noutros contemplativos (como é o caso das cenas envolvendo paisagens, sem som e com mudanças sutis na propagação da luz). É importante frisar que o trabalho não associativo com os blocos se faz por cortes secos, nos quais, quase sempre se tem o uso do *fade*, com o escurecimento paulatino da tela ou o fechamento em círculo na área central do quadro, que asseguram as passagens puramente óticas e sonoras entre essas imagens (Imagens 73-75).



Imagem 73



Imagem 74



Imagem 75

(Fonte: Bang Bang (1971) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Outro aspecto a ser destacado é o uso das imagens espelhadas, que são uma constante no filme e corroboram na construção desse devaneio visual, nesse jogo plástico e experiencial entre o espaço e o tempo, que cria modulações na imagem e se esquia das linhas duras da montagem clássica. Outras experimentações também promovem a perda visual, tal qual a cena do truque de mágica, por exemplo, marcada pelo espaço do quarto, mas realizada com uma montagem histórica e descontínua, que causa vertigem. Inicia-se com um mágico sentado à cama de um quarto arrumado de hotel (o mesmo em que cenas antes o homem-macaco

transa com a mulher), ao som da música de abertura da Twentieth Century Fox, e é o estalar dos dedos desse mágico surpreso que monta o cenário, insere neles os personagens, altera a musicalidade, conduz toda a transformação da cena, desorganizando todo o ambiente que finaliza repleto de lixo no chão (Imagens 76 e 77). Próximo a Fellini, mais uma vez, Tonacci aqui consegue jogar com peças do cotidiano, mostrando-o “como um espetáculo [...], com uma sucessão de *variedades*, submetidas a suas próprias leis de passagem” (DELEUZE, 1985/2013 p. 14), de modo a suprimir a própria distinção entre diretor, personagem e espectador, intensificando o já iniciado em *Olho por Olho* e aqui reforçado pela própria personagem-câmera que agora se mostra, conforme veremos mais à frente.



Imagem 76



Imagem 77

(Fonte: Bang Bang (1971) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Por outro lado, noutras cenas quase sempre desprovidas de edição, mas também de longa duração, a perdição visual do espectador vai se dar por meio da possibilidade que lhe é facultada de observar toda *mise-en-scène*, ou seja, Tonacci, aqui, além de proporcionar a observação do que o personagem mostra, dá a ver o que o cenário mostra, espelhando a organização das suas locações, o próprio aparelho de filmagem, como já vimos, deixando-se mostrar, o que nada tem de descuidado ou de falho, como quer a censora Teresa Cristina dos Reis Sardinha, mas que, do contrário, expressa outra forma de lidar com o tempo como recurso dramático, atento às potências da imagem ótica e sonora, proporcionando uma diversidade rítmica e alertando para a opacidade da imagem fílmica. Segundo Xavier:

Em *Bang Bang*, o questionamento da linguagem dominante no cinema cria um jogo em que a diegese passa por uma fragmentação mais radical e acentua sua função de pretexto, valendo mais o desafio à percepção, a ênfase no aspecto construtivo da imagem e do som (XAVIER, 2012, p. 410, grifos do autor).

Assim, por meio da relação espaciotemporal e rítmica, reforçamos, o filme constrói suas paisagens atento às experiências proporcionadas ao olhar, contudo buscando desnaturalizar a percepção e desencadear processos de desafetação, isto é, exerce um esforço de retirar da sensibilidade sua base interesseira e pragmática (DELEUZE, 2016), para escapar dos clichês, compreendido enquanto aquilo que busca orientá-la e capturá-la. Com isso, de modo análogo aos demais filmes, aqui também o todo fílmico se mostra voltado ao *fora*, ao campo virtual dos afectos e perceptos, redefinindo sempre os termos do encontro, forçando o recomeçar a pensar a cada nova situação e mobilização dos recursos de filmagem. Sobre este aspecto, trazemos mais uma assertiva de Aguillar acerca de *Bang Bang*:

O cinema anti-representativo sacrifica qualquer expectativa, exige a liberação da percepção, a fim desta moldar o material artístico, criar nova montagem, habitar ou coabitar o solo do diretor. Ele propõe o espectador como codiretor, copiloto do *travelling*, assessor da grua, mestre da panorâmica (AGUILLAR, 1973/2016, pp. 214-215).

Portanto, diferentemente do que apontam os censores como erros ou equívocos de filmagem, a “falta de nexos”, a “desordem da montagem”, a “quase que ausência de comunicação e linguagem”, não denotam problemas ou figuram dificuldades à compreensão, mas afirmam uma força não só contestadora, mas criadora, que buscou, consoante diz o próprio diretor¹⁰⁵, esvaziar, deixar inexpressivo, desmontar e descodificar para forçar o pensar e permitir projeções do próprio espectador na criação das novas imagens. Também diz noutra entrevista¹⁰⁶ que esse é um modo de respeitar a matéria fílmica compreendendo que ela possui seu próprio tempo, que ele compreende como uma espécie de tempo interno das imagens que, de modo diferente, passam a fazer sentido num dado agenciamento, no momento da experimentação. Desta feita, Tonacci diz promover a liberdade de pensamento do outro e de si mesmo, já que dizer o que ele precisa ou tem que fazer e como deve pensar é coisa de ditadura que deseja fazer da imagem instrumento de interesses específicos e atrelados ao capital¹⁰⁷.

De modo diverso, o cineasta sabe que pensar não é reconhecer, aprovar, comportar e falar como se deve. Isso é produzir esquemas que, atuando como clichês, colaboram para

¹⁰⁵ Comentários do diretor, contidos nos extras do DVD Cinema Marginal Brasileiro 1 – Andrea Tonacci, realizado pela Lume Filmes e Heco produções, com o apoio da Cinemateca Brasileira.

¹⁰⁶ Fala expressa pelo diretor no debate ocorrido durante a IV mostra NOVÍSSIMO CINEMA BRASILEIRO, realizado pelo CINUSP, no dia 12/03/2015, numa sessão especial do filme *JÁ VISTO, JAMAIS VISTO*. A conversa foi mediada pela diretora do CINUSP, Patrícia Moran. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bifAz4ZnhCg>. Acessado em: 25/05/2022.

¹⁰⁷ Fala expressa pelo diretor no debate ocorrido durante a IV mostra NOVÍSSIMO CINEMA BRASILEIRO.

assimilação da miséria e da opressão. Estando próximo a Tonacci, n'A *imagem-tempo*, Deleuze afirma que a tela de cinema está repleta de imagens-clichês, ou seja, de imagens baseadas em opiniões já existentes, preestabelecidas e modelares, “onde não se trata de ver, mas de reconhecer” (ZOURABICHVILI, 2016, p. 123), sendo necessário ao cineasta criador realizar sua limpeza ou destruição, para que um pouco de ar vindo do caos possa passar e trazer a visão ou imagem (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, p. 240). Isto é o que Tonacci faz, mostra que pensar é problematizar para criação de novas imagens, é tentar sair dos esquemas, das fórmulas prontas e dos códigos fornecidos pelo clichê, seja parodiando-o, seja furando-o, seja esvaziando-o, deixando-o desconectado, desmontado, deslocado, fazendo o filme crescer em outras dimensões.

5.3.2 Fluxo de Personagens

Lembramos que a máquina abstrata de sobrecodificação, também atua na construção da rostidade, que por meio dos processos de significância e de subjetivação constroem um plano de organização que subordina o corpo ao rosto social, especificando-o, extraindo dele funcionalidades, justificando seu posicionamento e utilidade, utilizando-o como instrumento de linguagem e prendendo-o ao campo atual. Inobstante, o agenciamento das linhas de fuga também permite a quebra destes condicionamentos e a subversão das situações para construção de novos territórios do existir e do pensar. Esse processo se dá por movimentos compostos pela máquina de mutação ou desterritorialização¹⁰⁸. Quando a desterritorialização se faz dentro do plano de organização, por uma reação figurada na disputa entre as linhas duras e flexíveis, dizemos que essa desterritorialização é relativa, porque se reproduz com base nas relações saber/poder e regimes de significância e subjetivação já existentes. Algo diverso ocorre, porém, quando essa subversão se faz de modo absoluto, com as linhas de fuga investidas no devir, capazes de fazer fugir a realidade atual estabelecida sem fugir dela, mas

¹⁰⁸ Aproveitamos para esclarecer que a desterritorialização (saída e/ou suspensão do território) não se faz de modo simples, mas complexo, haja vista ser sempre múltipla e composta. Deleuze e Guattari (1980/2012, p. 238-240) dirão que ela pode ser negativa quando se faz capturada pelo aparelho de Estado que a recobre por reterritorializações sobre a propriedade, o trabalho e o dinheiro, bloqueando as linhas de fuga; positiva relativa, quando a linha de fuga traçada é segmentarizada, dividida em processos sucessivos, onde se passa de um território a outro; ou absoluta, quando conjuga num só movimento a produção de um corpo múltiplo e de um espaço liso que ele ocupa e faz turbilhonar. Esse corpo múltiplo é o que não se deixa aprisionar e esse espaço liso é o meio construído pelo escape das relações de poder. Temos demonstrado em Tonacci o esforço em construir essa condição de desterritorialização absoluta, inclusive no uso das técnicas cinematográficas.

abrindo-a ao real virtual, criando outra realidade tal como ela é, composta de afectos e perceptos, capaz de promover uma desrostificação, uma desconstrução da organização hierárquica que pontuamos na rostidade, atrelada a estruturas de poder, em prol da construção de um corpo forte e vitalista. São linhas de fuga que rompem com as linhas duras e flexíveis, escorregando sobre elas, buscando eliminar seus elementos orgânicos, de significância e de subjetivação, abrindo o *socius* ao devir. Fazer fugir as significações correntes, é desviar das palavras de ordem, inaugurando um jamais visto e dito: “pois é preciso desfazer os ‘aparelhos de saber’, as organizações preexistentes, incluída a do corpo, para devir, entrar em ‘devires’ que comandam e balizam toda criação” (SCHERER, 2005, p. 1188). Aqui uma outra topologia do pensar se faz, a topologia que já nominamos nômade, que constitui um espaço liso e não assente às estrias pré-demarcadas, quebrando os sequenciamentos entre o espaço mental e a organização estatal com suas normatizações (sejam elas do corpo, da casa, da família ou da cidade, das repartições, do trabalho, dentre outras). Esse pensar é arredio e se faz por conexões sensíveis e indomáveis com o virtual imanente, colocando a vida em devir e processo inventivo. Sendo assim, se o rosto é um processo de formação que estabelece um fechamento, a linha de fuga é seu oposto, ou seja, é aquilo que força sua abertura:

A tal ponto que, se o homem tem um destino, esse será mais o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, devir imperceptível, devir clandestino, não por retorno à animalidade [...], mas por devires-animais muito espirituais e muito especiais, por estranhos devires que certamente [...] farão com que os próprios traços de rostidade se subtraíam enfim à organização do rosto (DELEUZE&GUATTARI, 1980/2012a, p. 40).

Deste modo, em resposta a toda organização molar e toda segmentaridade dura com seus rostos modelares, evocados pela censura na sobrecodificação que justifica inaceitável e imbecil apresentar personagens “vagabundos”, “travesti”, “cego”, Tonacci traz uma nomadopolítica da percepção e da afecção, pondo em variação não apenas os jogos binários entre funcional e disfuncional, entre mulher e homem, mas alocando o feminino no masculino, o animal no homem, cada um no outro, com movimentos, objetivos e maneiras de lutar e resistir diferentes, que nesse caso, se fazem fugindo das codificações do poder, como fluxos, como figuras estéticas disparadoras de acontecimentos. Essas figuras fazem corpos com outros corpos, num processo imanente aos envolvidos, que entram em devir com o outro num passeio e deslocamento nômade. Esse deslocamento, segundo Tonacci¹⁰⁹, é a constatação

¹⁰⁹ Fala expressa pelo diretor no debate ocorrido durante a IV mostra NOVÍSSIMO CINEMA BRASILEIRO, realizado pelo CINUSP, no dia 12/03/2015, numa sessão especial do filme *JÁ VISTO, JAMAIS VISTO*. A

de uma impermanência, onde a identidade é vista como pura invenção, já que não existe ponto fixo a partir do qual se possa dizer “eu sou” ou “eu faço”. Esse “eu” é um magma em efervescência que no instante seguinte em que aparece já se desmancha. Daí porque seus personagens trazem uma vida desmontada e nunca funcional.

Logo, inicia o deslocamento perceptivo colocando a própria câmera como mais um personagem, embora não mais oculta como em *Olho por Olho* e *Blá Blá Blá*. Sempre refletida nos espelhos ou nas sombras, ela não vai corroborar para relação dos planos numa montagem de vínculos racionais, mas reforçará a necessidade de que outras relações se estabeleçam, sobretudo relações de pensamento confrontado com esse todo fílmico caótico e impensável. Já nas primeiras cenas, conforme Nelson Alfredo Aguilar¹¹⁰, Tonacci parece fazer menção à fase do espelho em Lacan¹¹¹, que é a fase da constituição da identidade e da unidade do ego, por meio da identificação com o semelhante, promovendo aí uma problemática. Nessa perspectiva, o espectador se reconhece na tela, constituindo uma unidade espectral com o personagem que ele vê agir, criando empatia, ligação emocional, promovendo reprodução de padrões comportamentais, habituais e até mesmo de consumo. Vejamos como Tonacci rompe com essa teoria do espelho nesta cena: Primeiro há um homem mascarado de macaco, usando óculos escuros, barbeando-se e olhando no espelho do banheiro, ao tempo em que canta a valsa "Eu sonhei que tu estavas tão linda" (1941), de Lamartine Babo e Francisco Mattoso. E há a câmera, sem operador, que registra o acontecimento e se reflete tanto no espelho quanto em seus óculos (Imagem 78).

conversa foi mediada pela diretora do CINUSP, Patrícia Moran. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bifAz4ZnhCg>. Acessado em: 25/05/2022.

¹¹⁰ Texto de Nelson Alfredo Aguilar (publicado no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo em 20 de maio de 1973) e republicado pela Revista Contracampo. Edição nº 79. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/79/artnelsonaguilar.htm>. Acessado em: 31/03/2022.

¹¹¹ Segundo Lacan, essa fase se dá em tenra infância (dos 6 a 18 meses aproximadamente), quando a criança, ainda que inconscientemente, percebe seu corpo e inicia um processo de auto referenciamento, construindo sua identidade e unidade. Essa fase é a matriz para construção do ego. Isso se opera por meio da imagem e semelhança que ela percebe de si com relação ao outro que a acompanha (mãe, familiares, amigos), ou seja, por uma identificação em que ela se enxerga a partir de alguém, mas também de algo, nesse caso o espelho, no qual ela vê a si própria. Com o tempo, cada vez mais, em suas relações, a criança vai fazendo associações e passa a reconhecer-se, inclusive a partir da sonoridade do seu nome, complexificando sua relação consigo e com o outro e ganhando autonomia. Para mais informações quanto a esta fase, ver artigo intitulado “Posição do estágio do espelho na teoria lacaniana do imaginário”. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rdpsi/a/tj9BF4SPqhKFtqcD6YxbJQP/?lang=pt>. Acessado em: 12/04/2022.

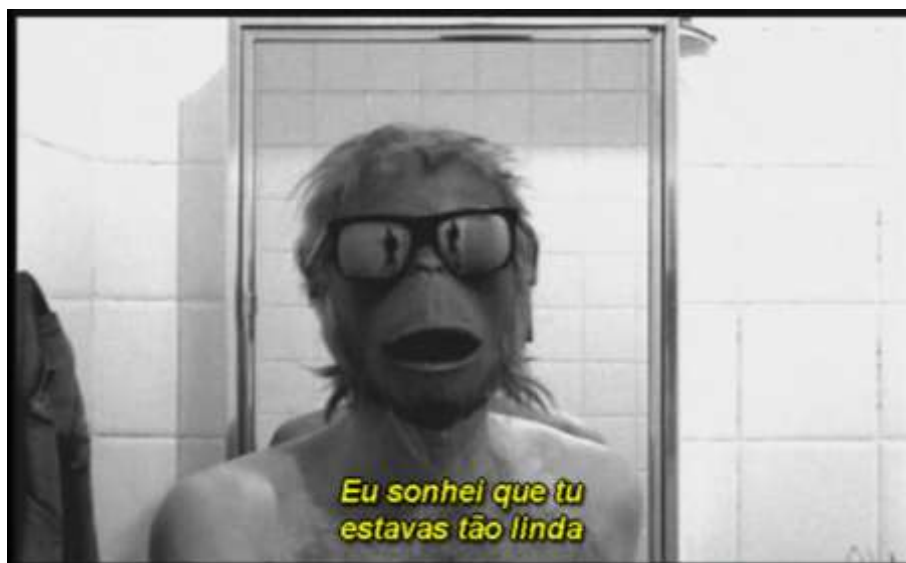


Imagem 78

(Fonte: Bang Bang (1971) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Tanto para este homem que faz uso de uma máscara, numa espécie de devir-animal que não se faz por relação de similitude ou parentesco, quanto para essa câmera com função bifurcada – é aparelho de captura e é a capturada ao mesmo tempo, pois que reflexionada, a condição identitária e de identificação se mostra impossibilitada, pois que se apresenta camuflada a imagem e a semelhança para construção da identidade. Ademais, conforme aponta Ismail Xavier¹¹², esse é um momento de cinema em que está ausente a figura humana, de modo que fica claro o objetivo de Tonacci em ofertar ao espectador uma experiência de desentendimento e desconforto, não estratificada pela lógica de mercado, nem codificada pela política estatal, mas pela descodificação da linguagem e pela ruptura da convenção. Diz, ainda: “O conjunto câmera, espelhos e macaco cria um sentido de alteridade radical, pois, no jogo de reflexos, a cena se fecha em si mesma e nos aliena” (XAVIER, 2012, p. 432).

O uso dessa câmera personagem, conforme já vimos na análise fílmica de *Olho por Olho*, remete a um outro que difere tanto de nós, que não é operador e que não emula o humano, fazendo com que um outro ponto de vista totalmente diverso emergja, o do próprio aparelho de filmagem, ou do próprio cinema reflexionado sobre si mesmo, apresentando os afectos como devires não-humanos. Isso mescla o que é objetivo e subjetivo no filme, entrando, então, numa subjetiva indireta livre, por meio da qual o próprio dispositivo

¹¹² Essa fala de Ismail Xavier se encontra na palestra contida nos extras do DVD Cinema Marginal Brasileiro 1 – Andrea Tonacci, realizado pela Lume Filmes e Heco produções, com o apoio da Cinemateca Brasileira, bem como no canal do Youtube, no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=AyGteM8ytPk>. Acessado em: 31/03/2022.

cinematográfico se expressa, projetando uma espécie de aviso de que fará devires¹¹³ com seus personagens de modo que ficará muito difícil ao espectador estabelecer relação de identificação ou catártica a partir deles, inclusive por se mostrarem, por vezes, de modo inexpressivo e realizarem poucos diálogos, como bem destacado na perplexidade apresentada pelas censoras Teresa Sardinha, Vilma do Nascimento, Maria das Graças Pinhati e pelo censor Sebastião Coelho. Ademais, essa câmera irá subordinar os movimentos dos personagens, os cenários e os objetos, a funções do pensamento, permitindo entrar em relações questionantes, obsedantes, experimentantes, provocantes, mostrando os sintomas de um *socius* que aspira por um profundo devir.

Desde o seu início, então, nos vemos diante de um filme em que além das distinções entre o objetivo e o subjetivo, também as distinções entre o atual e o virtual (na perspectiva ontológica – com a desterritorialização do sujeito e a emergência das inverossimilhanças), o físico e o mental (no âmbito do conteúdo – com a supressão narrativa), o límpido e o opaco (como já estamos vendo na forma) e o germe e o meio (no componente material que reflexiona o próprio cinema), se mostrarão insustentáveis para determinação do todo fílmico, pois as conexões espaciotemporais que as possibilitariam não serão sustentadas pelos personagens, principalmente por este personagem-câmera. De outro modo, atuando como figuras estéticas, assegurarão as passagens e conversões de um polo a outro, garantindo a indiscernibilidade entre eles, problematizando não apenas o conteúdo de uma imagem que se quer modelar, mas sua forma, meio e função, estando a serviço de uma força estética e política que se dispõe de modo criador, crítico e até mesmo pedagógico.

Contra um momento de forte sentimento nacionalista, de crença num ideal de progresso e de valorização exacerbada das instituições como família, igreja e Estado militarizado, Tonacci traz figurações menores que irão tensionar essas estruturas, mas também os modelos majoritários de narrativa cinematográfica realista, representativa e mercadológica, cuja construção dramática gira em torno de heróis, reis/rainhas, príncipes/princesas, senhores, vilões, histórias de amor e salvação.

Assim, mesclando gêneros que variam do “filme policial”, ao filme *noir*, perpassando ao burlesco e ao surrealismo, na criação do seu real visado, Tonacci traz todos os demais personagens como inominados, disfuncionais, cujas ações são perturbadoras, despropositadas e inconclusas. É interessante notar que com eles quebra mais diretamente com as figurações

¹¹³ Ao afirmar que Tonacci realiza devires, significa dizer que ele faz algo que foge à previsões, pois que o devir não é um processo imitativo, nem de ordem evolutiva que se baseia em hereditariedade, tampouco é da ordem da sucessão, da alternância ou da metamorfose, mas a coexistência temporal e paradoxal de dois termos que diferem, mas que se manifestam de modo indiscernível quando devém, deixando suas fronteiras imperceptíveis.

majoritárias, mas sem representar uma minoria, já que como diz o próprio diretor, são “figuras que só existem em termos visuais e auditivos”. Diferentemente do que os censores apontaram, de que a película traz como personagens “bandidos”, “vagabundos”, “bando de desocupados”, “pistoleiros violentos”, “travesti”, “cego”, “desprovidos de ética”, uma análise mais cuidadosa vê que ele apresenta minorias com significações embaralhadas e força metamórfica, dotando os personagens de uma função fabuladora, que inventa o acontecimento ao tempo em que o narra, isto é, que inventa e destrói em favor de novas construções, incessantemente. Se apresentam muito mais como figuras estéticas que disparam acontecimentos que mal concernem a eles, tão logo se desfazem. Isso fica explícito na deambulação inicial de Pereio que ao entrar no hotel, mal consegue encostar na câmera e é arrebatado num soco por ela, bem como na sua fala no elevador: “Eu não tenho nada a ver com isso” (TONACCI, 1971).



Imagem 79

(Fonte: Bang Bang (1971) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Portanto, essa construção acurada dos personagens se figura como mais um recurso estilístico tonacciano para problematizar os modos de existir e sustentar o filme enquanto um fluxo que se faz por blocos. Não à toa, reutiliza dos mesmos atores para papéis diversos, dando-lhes a condição de reinvenção, como é possível observar no caso de Jura Otero (Imagens 80-85), que nas primeiras cenas se mostra como uma mulher que transa com um homem-macaco, rompendo com as narrativas “bem-comportadas”, conforme já pontuado por Ismail Xavier (2012); depois, atua como interlocutora de Pereio num diálogo *nonsense* na lanchonete; faz também a passageira do conversível e do jipe nas cenas de perseguição; noutra cena, participa de um piquenique com a família-bandida; noutra, vagueia na estrada; e

atua, ainda, como uma dançarina cigana, que além disso faz o papel masculino na dança do flamenco. A apresentação dessa dança traz um agenciamento tonacciano da sua obra de arte com aspectos e vivências da atriz, que é filha de ciganos e foi sequestrada quando criança, trazendo esse componente dorido reinventado artisticamente, de modo potente, sensível e singular¹¹⁴. Consoante apontado por Xavier, Jura, nesta dança, atua como uma figura que define o acontecimento que será posto ao olhar, num plano belíssimo que se faz num enquadramento rigoroso e numa integridade absoluta, onde nada sobra. Não há elemento secundário e todo o corpo da dançarina envolve o plano, sem apelos ao erotismo, mas numa sensualidade típica de quem comanda soberanamente o momento¹¹⁵. Aqui, diz ele, ela:

[...] impõe o seu movimento, ritmo, atmosfera, contra um fundo cinza de céu e topos de edifício. Supremacia da dança sobre o espaço da cidade [...] para ressaltar a estrutura do olhar, a sutileza do enquadramento que faz a mulher pairar acima do mundo (XAVIER, 2012, p. 426).



Imagem 80



Imagem 81

¹¹⁴ Diz Tonacci, em entrevista realizada em 2005 e publicada em 2006, na Revista Contracampo. Edição nº 79: “A Jura foi uma cigana, filha de ciganos, raptada quando criança na vida real, que não sabe quem eram os pais, aonde viveu, em suma, era reichiana naquela época” (TONACCI, 2005, s/p). Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/79/artnelsonaguilar.htm>. Acessado em: 31/03/2022. Essa forma tonacciana de lidar com as experiências dos atores, se faz também como processo fabulatório, em que o vivido é ultrapassado por uma figura estética, capaz de dessubstancializar/despersonalizar a atriz e, no entanto, coloca-la presente na cena. É um modo de expressão poética que coaduna com o que já vimos acerca da subjetiva indireta livre. Ademais, aproveitamos o ensejo para lembrar que a dança do flamenco é fruto de uma mistura de ritmos e culturas, que incluem a cigana, a espanhola e a árabe, remetendo a uma condição de heterogenia e nomadismo também, o que só reforça o estilo tonacciano.

¹¹⁵ Essa fala de Ismail Xavier se encontra na palestra contida nos extras do DVD Cinema Marginal Brasileiro 1 – Andrea Tonacci, realizado pela Lume Filmes e Heco produções, com o apoio da Cinemateca Brasileira, bem como no canal do Youtube, no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=AyGteM8ytPk>. Acessado em: 31/03/2022.



Imagem 82



Imagem 83



Imagem 84



Imagem 85

(Fonte: Bang Bang (1971) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Por outro lado, Pereio que faz um homem-macaco¹¹⁶ cantarolando uma valsa cuja letra reflete a lembrança de um amor sonhador, é também o passageiro de um táxi, o motorista do jipe e do conversível, o prisioneiro dos bandidos, se mostrando, tanto quanto o filme, desenraizado, onde a cada passagem, uma nova paisagem afirma o puro devir, ou seja, o campo dos perceptos e afectos que no cinema se mostra por meio de imagens óticas e sonoras puras (Imagens 86-89).

¹¹⁶ Máscara análoga à usada no filme “O planeta dos macacos” (1968), de Franklin James Schaffner.



Imagem 86



Imagem 87



Imagem 88



Imagem 89

(Fonte: Bang Bang (1971) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Fato importante a destacar é que Tonacci afirma que esse filme, com todas essas experimentações, só se fez possível por conta da confiança, vivência e experiência dos atores, dos quais apenas Jura e Pereio o acompanharam de São Paulo e os demais foram selecionados em Belo Horizonte, mas que se mostraram capazes de uma entrega intensiva a essa composição coletiva, coadunando com o que Deleuze irá afirmar sobre os filmes experimentais, de que se fazem não apenas pelo profissionalismo dos atores, mas por serem eles capazes de “ver e fazer ver mais do que agir, de ficar mudos, de manter uma conversa infinita, mais do que responder ou seguir um diálogo” (DELEUZE, 1985/2013, p. 3), ou seja, por serem eles abertos aos agenciamentos, de modo a permitir adentrar a atmosfera fílmica e compor com ela. Sobre este aspecto Tonacci afirma: “[...] ali tem uma criatividade que essas pessoas botaram. Eu acho que elas puseram ali um pouco da vida delas [...]. Se essas pessoas não tivessem essa carga emocional, essa carga de busca e ansiedade de vida, o filme não seria o que é” (TONACCI, 2005, s/p).

E assim, seguindo na contramão das caracterizações e atuações clássicas, temos, ademais, na primeira cena, um taxista que não sabe chofear, porque não consegue engatar

uma marcha no carro, um Chevrolet Belair dos anos 50, e que por isso contribui para extraviar a narrativa fílmica, fazendo uso de um diálogo sem sentido com Paulo Cesar Pereio, que, por sua vez, toma esse taxi sem destino, após quase sofrer um atropelamento; outra composição se dá com um trio de bandidos saídos de uma sucata de carros, num conversível também dos anos 50, que não roubam nada, nem matam ninguém, composto por um vaidoso que troca de papel no decorrer da narrativa, se mostrando como uma travesti; por uma outra personagem travesti, que realiza uma comilança insistente, falando ao mesmo tempo em que mastiga, de modo que pouco compreendemos a partir dela; e um terceiro componente que é um cego, surdo e mudo que desde o início do filme dispara contra a ditadura da imagem orgânica e socialmente aceita. Esse trio de bandidos se encontram junto com Pereio numa perseguição disparatada e sem motivação aparente, onde ora caçam, noutra são caçados e sintetizam elementos críticos do seio familiar tradicional, marcado pela heteronormatividade, pois se mostram como uma família, na qual o pai vira mãe e mãe vira pai; do campo religioso, na medida em que Tonacci diz em entrevista que podem referir-se à Santíssima Trindade (pai, filho e espírito santo), brincando como os elementos da onisciência da divindade a partir da cegueira, bem como da sua onipotência e onipresença através do disparate; e do Estado, pois também consoante o cineasta eles podem fazer menção ao Triunvirato¹¹⁷, que nesse caso tem colocado em questão sua capacidade de gestão por meio da atrapalhão encenada, mas, resguardando a sua ambiguidade, também apresenta a cegueira de um poder que persegue e dispara contra o que lhe difere e ameaça, de modo injustificado, própria do período do regime militar. Sobre este último ponto, Tonacci diz que os personagens dão a ver “o caráter desse ridículo, desse Brasil absurdo, dessa coisa toda, começa cada um fazer isso pipocar” (TONACCI, 2016, p. 28), mais uma vez, então, mostrando, enquanto figuras estéticas, aspectos desse sensível “que era um pouco o estado d’alma e o estado do mundo naquele momento” (TONACCI, 2016, p. 26). Traz, ainda, um bêbado que não consegue ter atendido o seu pedido de uma cerveja e cuja voz é dublada por outro ator; um mágico que constrói e desconstrói cenários cinematográficos com o estalar dos dedos, mostrando a fragilidade e

¹¹⁷ Informações do Tonacci acerca da referência do trio de bandidos à Santíssima Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo) e ao Triunvirato se encontram nos extras do DVD Cinema Marginal Brasileiro 1 – Andrea Tonacci, realizado pela Lume Filmes e Heco produções, com o apoio da Cinemateca Brasileira. O triunvirato militar corresponde ao período de agosto a outubro de 1969, quando a Junta Governativa Provisória, formada pelos militares General Aurélio de Lira Tavares, Almirante Augusto Rademaker e Brigadeiro Márcio de Sousa Melo se organizam para substituir temporariamente o presidente Costa e Silva que sofre um AVC e é internado, impedindo o seu vice Pedro Aleixo, um civil, de atuar como presidente interino, por conta deste ter sido contrário ao Ato Institucional nº 5. Após a conclusão médica da impossibilidade de melhora e retorno das funções cognitivas para gerenciar o país por parte de Costa e Silva, os militares definem pela extinção do seu mandato e, por meio da Emenda Constitucional nº 1 elegem o General Emílio Garrastazu Médici.

fugacidade da existência dessa arte capaz de capturar e enganar, numa clara homenagem a George Méliès; uma dupla de músicos que tocam sem que ninguém ouça os instrumentos (Imagens 90-93). A película, então, vem trazendo toda uma crítica aos considerados adequados socialmente (homem de bem, mulher “bela, recatada e do lar”), ataca frontalmente chefes de estado, líderes religiosos e poder divino, ao tempo em que coloca em xeque o capacitismo, os corpos funcionais e suas utilidades econômicas e papéis sociais. São personagens que se mostram, como já dissemos, deslocados de sua significância social, atuando como um corpo inorgânico e de resistência na medida em que se esquivam de qualquer tentativa de designação finalística: Para que serve um motorista se não há caminho a seguir? Por que bandidos, se não há o que roubar? Para que músicos tocando numa cena muda?



Imagem 90



Imagem 91



Imagem 92



Imagem 93

(Fonte: Bang Bang (1971) Andrea Tonacci – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

Aqui, Tonacci desconstrói o modelo do corpo que funciona organicamente, que são dóceis socialmente e úteis economicamente, cujas relações de forças atinentes a normatizações comportamentais, já foram bem apontadas por Foucault em *Vigiar e Punir* (1975). Nessa obra, inclusive, Foucault demonstra a formação da subjetividade enquanto objeto descritível e analisável, inserido numa conjuntura que organiza seu espaço, controla seu tempo, vigia e registra suas condutas. Essa força se estende de modo capilarizado, estando estratificada nos regimes familiares, escolares, prisionais e culturais que objetivam disciplinar a vida: “a disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência)” (FOUCAULT, 2013, p. 134). Para além disso, sobre o pretexto dessa biopolítica, desse controle biopolítico, impõe-se uma tanatopolítica (uma política de morte), que define as vidas que devem se expandir e aquelas que podem subsumir sob a lógica econômica e do poder. Contra esse dispositivo¹¹⁸, que reitera rostos sociais adequados e sobrecodifica os corpos, Tonacci traz corpos em combate, anômalos (*outsiders*), numa espécie de vida não representativa e inapropriável, atirando contra a ditadura da imagem fílmica que sustenta padrões morais que se querem superiores. Mostra, por meio destas figuras estéticas, a embriaguez, o instintual, o animalesco, o sensual, a perplexidade, o exagero, enfim, as condições que recusam o atendimento às exigências do bom gosto, do bom senso e do senso comum.

Com esse fluxo, força pensar que os corpos são não só biológicos, mas políticos e estéticos, sem realizar apelo sentimental, nem dramático com os personagens. Nenhum deles traz sentimentos de medo, horror ou piedade. Por outro lado, nenhum deles figura em disputa de poder, do contrário, estão em fuga o tempo todo, sem que ninguém entenda quem persegue ou é perseguido, em movimentação e transmutação constante, evitando a repreensão e a captura por suas malhas. Outrossim, a partir dessa variedade, desprovendo esses personagens de qualquer elemento de poder, os mostra sem desejo de controle, sem finalidade ou utilidade aparente e transitando pelo filme enquanto fluxos, como parte de uma rede variável de ações cênicas.

Significa dizer que, na construção desses personagens e seus gestos, Tonacci faz variações na sua imagem de modo que embaralha as significações comuns atribuídas a eles próprios enquanto minorias sociais (bêbado, cigana, bandidos, travesti) mas também às

¹¹⁸ Trazemos aqui o conceito de dispositivo para indicar a influência das normatizações culturais e sociais, atreladas aos jogos de poder, que naturaliza as *personas* no cinema clássico, fazendo com que sejam construídas as similitudes e os regimes de identificação entre personagens e pessoas, oferecendo a condição catártica ao espectador.

atribuídas aos considerados adequados socialmente, rompendo com as dicotomias e binaridades que justificam as ideias majoritárias. Assim, ao esvaziar seus personagens desse sentidos comuns e fugir com eles de uma lógica que domestica e qualifica, impondo para os corpos um fim, bem como definindo aquilo que não é pragmático e colaborativo ao tecido social por fugir dos seus critérios de normalidade, Tonacci também subverte sua forma que deixa de ser representacional. Consoante Ismail Xavier, ele:

[...] recusa a representação de agentes sociais específicos e dispensa a localização cuidadosa de tipos sociais supostamente espelhado em sua ação, [...] sua intervenção se dá em outro nível, por força da desestabilização do aspecto mimético da *mise-en-scène* (XAVIER, 2012, pp. 410 e 411).

Desta feita, conforme já apontamos, Tonacci faz devires com todos os personagens: devir-animal, devir-travesti, devir-cigano, devir-minoria, em seu longo caminho no espaço liso, sem cair em formas rígidas, criando zonas de vizinhança, e se mostrando enquanto uma linha de fuga e de tensionamento do pensamento sedentarizado¹¹⁹. Diz o cineasta que: “A tentativa é fazer com que esse personagem, que não é mais uma pessoa, seja um personagem do tempo; [...]. Esse é o trajeto dessa tentativa de fazer um personagem que não afirme “eu”, é uma coisa que é maior” (TONACCI, 2016b, s/p). Com isso, ele impede a adesão a qualquer referência, se aproximando mais de uma condição fugidia que aponta as diversas possibilidades de habitar o mundo, de se mover nele quando abertos a um devir-minoritário, enquanto aquele que é desviante de modelos e padrões, pois que: “Todo mundo, sob um ou outro aspecto, está tomado por um devir-minoritário que o arrastaria por caminhos desconhecidos caso consentisse em segui-lo” (DELEUZE, 1990/2013, p. 218).

Aqui é importante frisar que, de modo diverso a *Blá Blá Blá*, mas alçando ao mesmo patamar, o devir-menor realizado por Tonacci em *Bang Bang* é o que garante o sentido político do seu filme, que enquanto arte e submetida ao julgamento de muitos poderes, se recusa a ser também uma forma de poder ou ser controlada por suas instituições. Dessa forma, salientamos o que significa os conceitos de maioria e minoria:

¹¹⁹ Reforçamos que nossa inflexão, aqui, diz de um pensamento que não se dá nas categorias do sujeito e do objeto, mas nas de terra e território, sendo fruto dos agenciamentos realizados que definem as ações e enunciações coletivas dos modos de existir em determinado espaço-tempo. Assim, se o conceito de território designa uma composição “geo-ontológica” que se estabelece nos princípios fundantes de causa e consequência e, por isso mesmo, possui fixidez, tendo seus limites bem determinados, dizemos que o pensamento é sedentarizado. Por sua vez, se há uma desterritorialização absoluta, como já temos demonstrado nessa produção tonacciana, o pensar pode ser remetido, especialmente, a quebra destas relações de causalidade, teleologia e moral, remetendo à especificação do que é um pensamento nômade, que opera por fluxos.

Minoria designa aqui a potência de um devir, enquanto maioria designa o poder ou a impotência de um estado, de uma situação [...]. Constitui uma consciência de minoria, enquanto devir-universal, operando alianças [...], seguindo linhas de transformação. [...] É quando a consciência abandona as soluções e interpretações que ela conquista sua luz, seus gestos e seus sons, sua transformação decisiva. [...] uma simples potencialidade amorosa, um elemento para um novo devir da consciência (DELEUZE, 2010, pp. 63 e 64).

Portanto, contra um maior que se apresenta como invariância presente no controle estatal da produção cinematográfica, que mostra uma impossibilidade de transformação e descarta aquilo que difere do seu padrão, Tonacci traz sua minoria como o que foge e não se subordina a essa medida, mas além disso, como engajamento que não leva a uma tomada de consciência para uma revolução, todavia como potencialidade e adesão empática a um enfrentamento que visa uma liberdade de criação. Significa dizer, que a partir dos seus devires menores, Tonacci realiza com *Bang Bang* um devir-revolucionário, que incide sua crítica, portanto, sobre modos de agenciar e existir que separam o homem de suas forças criadoras, que são caóticas, favorecendo um trabalho de enquadramento social e cultural modelar, que forçosamente tenta apaziguar as relações, neutralizando a existência enquanto jogo de forças em luta constante. Lembramos que é importante essa ideia de vida enquanto agonística porque ela implica a luta com o caos e contra a opinião, que já trazemos no capítulo inicial da tese, permitindo um possível deslocamento e inversão do jogo. É nesse combate, portanto, que Tonacci usa sua arte para ativação das potências criadoras que favorecem a emergência de novos agenciamentos e novas condutas, onde, consoante Deleuze, “o pensamento pensa sua própria história (passado), mas para se libertar do que ele pensa (presente) e poder, enfim, “pensar de outra forma” (futuro)” (DELEUZE, 2013b, p. 127), forçando o relançar dos dados que embaralham as linhas duras e flexíveis, pela fuga das amarras do poder, ganhando força por essa intempestividade.

Nessa medida, se Tonacci dá a ver que o homem, a vida e a criação são constructos, ou seja, processos em construção, precisam ser compreendidos pelo valor de meio. E o meio é sempre o intempestivo, cabendo, nessa intempestividade, a comunicação das diferentes estases temporais. Com isso Tonacci parodia, perturba, junta à imagem ótico e sonora forças capazes de impulsionar o pensamento e fazer ver a potência da vida, não vista pelos censores da ditadura militar brasileira, criando seu devir-menor, tendo a minoria como matéria intensa, processual e não formal, mostrada numa liberdade de criar novas imagens, novos corpos e novos discursos, destruindo as imagens-clichês e construindo um povo porvir.

5.3.3 Fluxo de palavras transformadas em sons e imagens

Retomamos o diálogo errático e impreciso entre Pereio e Jura no qual a câmera oscila durante o campo/contracampo, colaborando para o estranhamento e desordenação de uma conversa banal e desconcertante, que é reiniciada, por força de ensinamentos impetrados por Pereio, baseados nos hábitos já adquiridos, tais como:

Pereio: Oi.

Jura: Oi. Tá bom?

Pereio: Fala só “oi”. Mas assim, sem mais nada, não. Oi. Porque é assim que a gente fala. Oi. [...] Em todo caso vamos começar de novo, oi!

Jura: Oi.

Pereio: [...] Vamos começar outra vez. Oi.

[...] Quando alguém disser oi, responde apenas oi [...]. Oi também não é um grunhido? [...] Porque ninguém reflete no significado que tem a palavra bom-dia, boa-tarde, boa-noite [...] isso não é uma espécie de latido do homem? [...] Ninguém pensa se é dia, tarde ou noite. Simplesmente quem ainda não almoçou fala bom dia, depois do almoço fala boa tarde, e depois da janta fala boa noite (TONACCI, *Bang Bang*, 1971).

Já dissemos que há uma erraticidade desta conversa que se dá acompanhada de sobreposições sonoras que fazem deste momento um encontro com “multiconversações”, todavia impossíveis, vez que disputam entre si a atenção perceptiva do espectador. Essa repetição em abismo e essa exacerbação sonora, se afirma, ainda, pela própria conversa do filme com o espectador, por meio das diferentes atmosferas criadas pelo diretor para impactar com a transitividade, forçando pensar como o próprio cinema se constitui.

Desta feita, Tonacci não só problematiza a naturalização da linguagem, ao passo em que denuncia uma associação audiovisual utilizada para conformar notícias e modelar modos de vida, realizando uma crítica à codificação da imagem que se põe em sustentação de um jogo de verdade que visa uma conservação social despotencializada. Vale lembrar que a produção de *Bang Bang* se dá num contexto social de ditadura militar, no qual persiste uma forte tensão entre criação artística e estrutura de poder político, cuja denúncia de captura dos meios de comunicação por este último Tonacci já vinha realizando desde seu média-metragem *Blá Blá Blá* (1968). Assim, demonstra que a linguagem enquanto herança representativa e informacional não passa de uma ação coordenada entre palavras e coisas, significados e significantes, implicados num jogo de poder, fazendo da sua matéria cinematográfica plástica uma força capaz de problematizar essa lógica. Pervertendo a

comunicação de modo poético, portanto, retira sua constância, substancialidade e fixidez, numa experimentação estética e política, na medida em que faz pensar sobre que forças nos atravessam quando acatamos ou doamos sentido e valor ao visto e ao dito que se nos apresentam. Permite, doravante, se perguntar que vontade atravessa determinado discurso, que regras essa vontade desenvolve para legitimar quem fala, o que fala e como se fala, apontando que há emergências de vários discursos num dado momento. Ademais, essa repetição sem conclusão, explicita uma metaconversa, ou seja, numa “direção reflexiva, instala o metacinema, espelha o próprio trabalho de composição da cena que se fecha sobre si mesma” (XAVIER, 2012, p. 420). Logo, Tonacci aloca esse diálogo *nonsense* num exercício de resistência como criação, onde, com o improvisado, o sugestivo e o estranho, teatralizam a linguagem, ignorando o diálogo como solda para o enredo fílmico, transformando-o em imagem. Mostra, ainda, que além da relação estratificada entre o visto e o dito, há uma esfera diagramática na composição do seu cinema que implica uma relação de forças atinentes à experiência e ao afeto que dão significado ao mundo. Esta esfera diagramática e virtual do plano, pode ser pensada, aqui, como um sensível circundante entre Pereio e Jura, que estavam juntos durante as filmagens e se desentenderam neste dia, fazendo com que Tonacci agenciasse essa impossibilidade de conexão entre os dois para dirigir e tornar visível e audível sua incomunicabilidade de modo até mais intenso.

Além dessa cena, outras retiram a supremacia do diálogo que transmite e doa circularidade aos elementos de poder representado na suposta superioridade humano x animal, homem x mulher, capaz x incapaz, dando espaço a outros sons e novas relações, tais como: a cena em que o homem com máscara de macaco pula, se coça, grunhe e rosna, enquanto copula, após fazer a barba cantarolando e tomando leite de magnésia; além de um cego, surdo e mudo, que se manifesta por tiros e demais personagens que se mostram por gestos atrapalhados. Os demais elementos sonoros, compostos por músicas, marchinhas, valsas, sons de animais, de estrondos, bombas, nunca estão em função acoplada e colaborativa ou de sustentação ao elemento visual, mas atuando distintamente dele, de modo a escapar de uma estratificação imagética que tem no enredo a condição de transmissão do conteúdo. Tonacci realiza essa operação de retirar a supremacia do elemento comunicativo das mensagens transmitidas por seu filme, para alocá-lo numa condição em que a imagem, seja visual ou sonora, ainda que insólita, fale por si mesma, e possa atuar na contramão das expressões que sustentam os esquemas de hierarquia e poder, de modo próximo ao que Deleuze define acerca da experiência de Carmelo Bene: “Trata-se de uma operação mais precisa: começa-se por subtrair, retirar tudo o que é elemento de poder na língua e nos gestos, na representação e no

representado” (DELEUZE, 2010, p. 41). Sobre este aspecto, temos a análise de Ismail Xavier acerca da cena do homem-macaco citada acima, em que ele não só controla a *mise-en-scène*, mesclando ares humanos com instintos animais, como também “carrega esse ar de ‘fim de civilização’ e vem compor a série de estranhamentos gerados pelas figuras e situações em que a comédia cede lugar, aqui e ali, para imagens mais insólitas” (XAVIER, 2012, p. 441, grifos do autor), capazes de cada vez mais, por meio do absurdo, tensionar as formatações e exigências trazidas pelas fichas de censura, que se empenham em fazer redundar e ressoar modelações de uma segmentaridade dura e sedentária.

Tonacci estende essa operação de disjunção sígnica, ainda, aos demais elementos fílmicos, conforme já pontuamos: traz ações que são desprovidas de finalidade; supõe uma falsa perseguição como fio condutor para uma aparente diegese; faz uso da música e da dança que são envolventes e dissonantes da narrativa fílmica, de modo que não compõe elo comunicacional com o enredo; usa em sua descrição objetos cênicos que são inúteis, já que o telefone toca insistentemente, os carros não levam a lugar nenhum, os bares e lanchonetes não realizam vendas, os tiros de revólver são despropositados; utiliza de espaços que estão descontextualizados (o homem-macaco toma leite de magnésia no banheiro e vai defecar cenas depois no mato); aborda os personagens de forma disfuncional, cujos gestos são compulsivos e repulsivos ou ainda desnecessários, de modo a cortar as possibilidades de ancoragem que possam redundar e ressoar com as identificações e as significações correntes, porém, convocando o espectador a devir-outro, numa “subjetividade de participação, de abrangência” (TONACCI, 2016, p. 28). Para Xavier, nesse filme:

Estilhaçada a diegese, *Bang Bang* propõe uma experiência que discute a forma da relação filme-espectador, pois a explicitação dos termos dessa relação se afigura mais relevante do que o uso convencional de um poder do cinema na comunicação de mensagens (XAVIER, 2012, p. 420).

Com esse conjunto de procedimentos, Tonacci esvazia os sentidos já naturalizados e pré-estabelecidos, parecendo conseguir mostrar que a linguagem enquanto comunicação de mensagens não é o único modo de dar sentido ao mundo, mas os encontros com as coisas, entre os corpos, com os afetos, com as imagens e os sons, também produzem mundos, favorecem processos fabulatórios e ensinam novas formas de perceber. Em suas palavras sobre a construção de *Bang Bang*, ele ressalta que essa operação de esvaziamento dos elos comunicacionais visou, ainda, multiplicar os sentidos e ampliar as possibilidades experienciais e projetivas da sua obra:

Olha, uma das minhas preocupações, um esforço que eu fiz, era a tentativa de esvaziar. Na medida em que eu estava escrevendo a história do *Bang-Bang*, a ideia era extrair, não deixar que aquele signo, ou aquela frase ou aquele personagem fossem óbvios. Toda vez que algo ficava óbvio, algum sentido ficava muito claro, então não, então eu tirava fora. A questão era: "Como que esse símbolo, essa imagem, pode ser mais ambíguo possível, mais múltiplo possível na cabeça de quem assiste?". Esse era o objetivo do filme, isso era consciente, deixar as possibilidades de significados abertas à interpretação (TONACCI, 2006a, s/p).

Daí porque entendemos que o filme é uma obra aberta, constituída de fluxos que se entrecruzam para tensionamento de esquemas majoritários de poder e para construção do menor. Deleuze (2010, p. 47) irá afirmar que é “num mesmo movimento que a língua tenderá a escapar do sistema do Poder que lhe dá estrutura, e a ação tenderá a escapar do sistema Senhorial ou da Dominação que a organiza”, o que fica ainda melhor demonstrado na atuação das suas figuras estéticas, consideradas quase que inexpressivas, indefinidas e incomunicáveis, pelos censores.

Aproximando-nos do que aponta Schöpke (2012, (p. 179) acerca do pensamento deleuziano, compreendemos que, por se tratar de uma arte nômade, de modo homólogo às demais análises de Deleuze acerca de outras obras, sejam literárias ou cinematográficas, também *Bang Bang* “causa uma espécie de mal-estar e uma desagradável sensação de ignorância àqueles que tentam decifrá-la segundo códigos do mundo sedentário”, pois trabalha com forças de *fora* que impedem qualquer fixação de parâmetros. Aqui, Tonacci está muito próximo ao que Deleuze compreende enquanto um “apodrecimento” da fala e da comunicação, quando estão penetradas pelo dinheiro e pelo poder ou a serviço deles. Por isso, diz Deleuze (1990/2013, p. 221): “É preciso um desvio da fala. Criar foi sempre coisa distinta de comunicar. O importante talvez venha a ser criar vacúolos de não-comunicação, interruptores, para escapar ao controle”, que é o que Tonacci faz em seu filme. Retira dele as possibilidades de diálogo que poderiam soldá-lo na transmissão de mensagens favoráveis à manutenção do poder. Corta, sempre que pode, qualquer comunicação, restando as palavras como fluxo e signo sonoro puro. Daí o motivo dos censores considerarem-no de “difícil penetração”, “possuidor de mensagens vagas”, “cansativo” e “complexo”, bem como das censoras Vilma do Nascimento e Maria das Graças Pinhati considerarem-no de “péssimo gosto” e como um despautério permitir a exibição de tamanha “imbecilidade” ao público. Logo, longe de associar meios, personagens e sons para representar forças sedentárias em seu enredo, tais como histórias de amor, viagens, dramas psicológicos, enfim, sonhos próprios do

espaço estriado das regras morais e sociais, se dirige a outra tribo, de forças nômades e fluídas, só compreendidas para quem se habilita a derivar junto, no mesmo barco. É preciso devir-Tonacchi para experimentar e compreender *Bang Bang*.

Demarcando a ironia e o deboche feito ao espectador sedentário que buscou ancoragem por cerca de 1h30min, próximo ao final do filme, Pereio se apresenta no banheiro do quarto de hotel, o mesmo do início em que o homem-macaco se barbeava, voltando a cantar a mesma valsa de Lamartine Babo e Francisco Mattoso (1941), e, após, *Bang Bang*, “coroando seu jogo sistemático de sabotagem à progressão de uma história” (XAVIER, 2012, p. 408), no seu último plano, ri deste espectador e de todo seu esforço em tentar juntar suas peças, como se o filme fosse um quebra-cabeças. Não o é. Tonacchi cria o seu real, associando a experiência do desconforto ao irônico, apontando para a possibilidade do pensamento se fazer no errático, sem garantias, de modo alegre, escrachado e divertido. Não à toa, traz neste final a banda sonora, numa banda ótica composta por uma tira luminosa de som visível na tela (Imagem 94), numa espécie de riso esquivo, mostrando que diante do que parece caótico, diante do acontecimento que não é organizado, nem possui destino predeterminado, temos a opção da alegria forçando o pensar. Afinal, ondas sonoras transportam energias que possibilitam novas vibrações, nesse caso, transgressoras. Coroa, ainda, a maestria tonacciana em afirmar com e pela imagem que “seja voz, seja riso, no cinema é a película que enuncia” (XAVIER, 2012, p. 442).

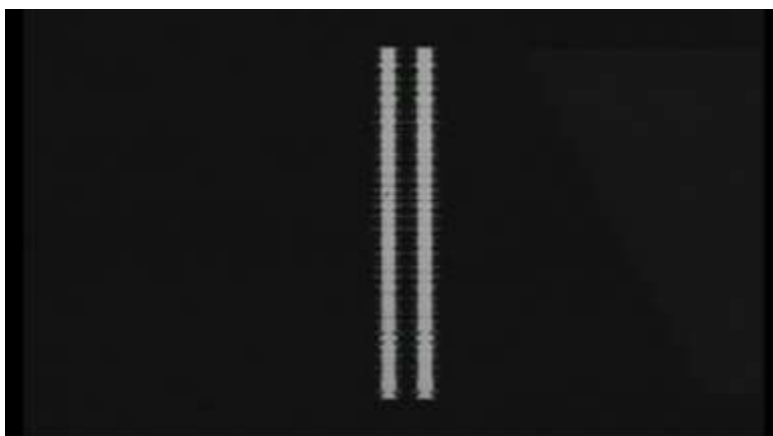


Imagem 94

(Fonte: *Bang Bang* (1971) Andrea Tonacchi – DVD Vídeo – Coleção Cinema Marginal Brasileiro vol. 1)

O riso-esquivo afirma o processo de embaralhamento, de destruição dos códigos e liberação nômicada dos fluxos. É um riso que traz a potência esquivo do conceito de fluxo, marcado por Deleuze na obra *A Ilha Deserta e outros textos*, que se faz como processo:

“como noção qualquer não qualificada. Isso pode ser um fluxo de palavras, de ideias, de merda, de dinheiro, pode ser um mecanismo financeiro ou uma máquina esquizofrênica: isso supera todas as dualidades” (DELEUZE, 2014, p. 280). É um riso que afirma o que é *Bang Bang* e que reúne nesse final, uma potência esquizo revolucionária da obra, por suas tensões políticas e sociais, por fazer delirar os padrões e estremecer os segmentos territoriais, permitindo “passar fluxos, sob os códigos sociais que os querem canalizar, barrar” (DELEUZE, 1990/2013, p. 30).

É assim que Tonacci age em *Bang Bang*, desliza sobre as estratificações de saber e destitui as relações de poder, atuando contra um maior que se naturaliza, uma cultura que se normaliza, uma construção que se torna sedentária, dogmática e excludente, liberando forças contraculturais, trazendo devires menores, demonstrando de modo singular que existir é, antes, fazer existir outros seres ou um povo inexistente e ainda porvir. Daí porque com seu cinema-menor, se baseia em descontinuidades, desvios, acidentes, desconexões, desterritorializações e desmontagem que colocam em xeque as hierarquias de saber, gênero, espécie, família, religião, política e tempo.

E daí enquanto um filme-acontecimento que se faz por fluxos, ele dar a ver 3 condições bastante singulares: 1) uma inovação estética: já que até esse momento é desconhecida outra obra brasileira que tenha sido montada por blocos que pudessem ser exibidos em qualquer ordenação¹²⁰ e nessa medida faz do plano uma unidade capaz de impor uma radicalidade audiovisual, sem se submeter a uma condição de peça que se encaixa num quebra-cabeças; 2) uma política: porque realiza devires, cria seres anômalos com os quais critica majorações dominantes e constitui uma condição de partilha da suspensão das fronteiras entre humano e animal, homem e mulher, instintual e social, realidade e fábula (sonho), cinema mudo e falado, promovendo um olhar sensível por meio de uma multiplicidade de tendências possíveis que relacionam corpo, coisas, espaço e tempo, numa expressão mais próxima de um corpo sem órgãos¹²¹; e 3) uma pedagógica porque não traz sermão, tampouco ensinamento moral, como queriam os censores da ditadura militar, mas constrói blocos de sensação, que são esculpidos por meio de um jogo entre movimento/tempo, capazes de envolver e trazer a outras gerações, como a nossa, esse componente imprevisível,

¹²⁰ Ao que parece Glauber Rocha manifestou esse desejo em trabalhar deste modo com o filme *A idade da Terra* (1980), dez anos depois, mas não efetivou sua proposta.

¹²¹ O conceito de corpo sem órgão (CsO) está formulado no volume 3 do *Mil Platôs*, significando uma virtualidade, ou seja, a intensidade que atravessa a produção e a experimentação e se contrapõe ao organismo estratificado, levando o pensamento para além da funcionalidade do orgânico: “O CsO é o campo de imanência do desejo, o plano de consistência próprio do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenche-lo)” (DELEUZE&GUATTARI, 2012, p.34, grifos dos autores).

assignificante, caótico, mostrando que ele também é constituidor de condições subjetivas e vitais, de modo que o tiro de *Bang Bang* também nos atinge.

5.4 Caracterizações do pensamento nômade em *Bang Bang*

Buscamos mostrar, assim, a coexistência ou simultaneidade de dois movimentos, a partir deste filme de Tonacci: de um lado a descodificação e desterritorialização trazidas na película em sua nomadologia da imagem e do pensamento, com suas conexões e precipitações; por outro, todo esforço ditatorial em parar esse fluxo criador por suas bases sobrecodificadas, com seus segmentos e sua organização binária e de ressonância molar. Desse modo, é possível perceber que os códigos são inseparáveis dos movimentos de descodificação e os territórios dos vetores de desterritorialização.

Com isso, mostramos que Tonacci constrói agenciamentos e realiza conexões possíveis no nível da linha de fuga e sem cair na nulidade, antes, do contrário, num convite a um aumento de valência, joga mais uma vez com a ambiguidade em que, composição formal rigorosa e diegese aparentemente inconsistente parecem contrastar, quando na verdade, afirmam conjuntamente e em suas conexões, criação, domínio e competência no agenciamento das operações cinematográficas para expressão de um pensamento experimental e nômade, capaz de desautomatizar a percepção e desencadear afectos revolucionários. Em movimentos intensivos, variáveis de um plano a outro, que fazem: de todo cenário, seja urbano ou em campo aberto, um espaço-qualquer com funções plásticas; dos personagens, disparadores de situações insólitas que fazem ver um povo porvir; da supressão do diálogo, uma força de variação; da fragmentação narrativa e da desmontagem, uma fissura para o criar, Tonacci exprime um pensamento vivo e veloz que não demarca destinos, todavia, marca sua força nas composições em devir. Um devir que se coloca, ainda, em tom menor, que inquieta por sua instabilidade e desconexão em um mundo que se quer maior e modelar, com normas e padrões garantidores da sua fixidez, estabilidade e segurança. A isto Tonacci responde, reforçamos, com um filme-acontecimento composto por fluxos, que se mostra em desregramento, fugindo de qualquer condição de apropriação, captura ou submissão a um controle, trazendo à baila uma condição de crença, pois que, conforme aponta Deleuze:

Acreditar no mundo é o que mais nos falta; nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa, principalmente, suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapam ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos. [...]. É ao nível da tentativa que se avaliam a capacidade de resistência ou, ao contrário, a submissão a um controle. Necessita-se ao mesmo tempo de criação e povo (DELEUZE, 1990/2013, p. 222).

Desta feita, traz o absurdo e o caótico, o anômalo e o contranatural como imanentes à vida e enquanto potência capaz de tensionar modos de se portar no mundo com intenções de controle. Vê nisso a capacidade de fazer emergir algo inesperado, desviante do modelo político que trabalha com dicotomias e centralidades, representado em dominantes e dominados, que atravessa as relações sociais, substituindo esta representação clássica por uma variação que deforma seus elementos de modo ativo e agressivo. Daí porque traz devires cujo objetivo não é tomar o poder, mas expandir a potência nesta infinidade de variações. Inferimos que por esse motivo, inclusive, não dá solução final ao filme. Por compreender que sua minoria pode tornar-se maioria e refazer um padrão servil. Prefere, então, manter sua variação contínua, permanecer no *intermezzo*, compreendendo o homem enquanto caminho capaz de traçar linhas de vida que minam o plano organizacional dos estratos. Mais uma vez, próximo a Beckett, como demonstramos nos filmes anteriores, aqui a operação crítica de Tonacci: retira os elementos estáveis; coloca tudo em variação contínua; subordina a forma à intensidade; transpõe tudo a um menor, que significa o desviante das modelações majoritárias, que por sua vez, é extrapolado por excesso, por saturação, retirando seu cinema de uma forma moralizante, controlada institucionalmente e demonstrando o que “escapa” da suposta imobilidade da “realidade social” (DELEUZE, 2010, p. 58).

Esses são os mundos possíveis abertos por *Bang Bang*, que sabe que o rosto não supõe um significante e um sujeito prévios e, por isso, busca a sua inumanidade, construindo mundos povoados de corpos que escapam dos mecanismos de captura e controle ofertados pelos jogos de poder do atual. Ao conjunto dos estratos: o organismo, a significância e a subjetivação, esta arte opõe: a desarticulação, a experimentação, o nomadismo, a dessubjetivação, as passagens de intensidade, os novos circuitos e conexões, tudo de modo metódico, contrário aos programas ainda significantes e subjetivos (DELEUZE&GUATTARI, 1980/2012a, p. 25-27). Assim, ela torna possível novos modos de existir e habitar, numa espécie devir-revolucionário repousante sobre experimentações mais libérrimas, que espelham esse confronto do pensamento com o caos e contra a opinião. Convém destacar que essa agonística requer uma afirmação do acaso enquanto aquilo que produz as

interrupções, as fissuras no real atual, por meio de problematizações. Por seu turno, frisamos que esse acaso é a contingência de um encontro fortuito com as forças que habitam o caos/virtual e não com um ente específico. Está na abertura ao inesperado, nas frestas inusitadas, nos gestos e marcas que desviam do previsível e que não pode ser apreendido através do pensar lógico constante no esquema representativo, dando lugar a um pensar pático, a um pensar sensível que se faz através desse encontro súbito com a experiência.

Logo, Tonacci aponta em *Bang Bang* que pensar por fluxos é pensar em como somos constituídos, de que modo podemos criar linhas de fuga, operar rupturas ou cortes naquilo que parece determinado social, econômico e politicamente, de que forma podemos nos associar à margem, perpassar pelos ordenamentos, explodir significantes, liberar potencialidades, ler no próprio rosto a diferença.

Sem perder de vista seu estilo, traz como em *Olho por Olho* e *Blá Blá Blá*, a intensidade do campo experimental dos perceptos e afectos, suspende coordenadas espaciotemporais e ancoragens identitárias, neutraliza elementos que representam sistemas estratificados, compondo um espaço liso e devires que nos afetam e transformam quando da experimentação da sua arte. Constrói, assim, uma nomadopercepção, como em *Olho por Olho*, com sua câmera em deslocamento contínuo contra o sedentarismo do pensamento; com suas figuras estéticas desrostifica e liberta o corpo das amarras do poder normativo; com a saturação signica e a subtração das significações maiores, desverbaliza e foge aos jogos de poder, tanto quanto em *Bla Bla Bla*, alcançando um ápice do pensar nômade em *Bang Bang*. Aqui não há apenas a denúncia ao esgotamento e a convocação de um povo porvir, há uma criação intensiva de um pensamento vivo, capaz de conectar até mesmo a memória ao devir. Isto se dá porque ao criar de modo intenso e não representativo, Tonacci sai das amarras também temporais e faz um devir-revolucionário que é atravessado por entretempos, ou seja, num só movimento se constitui de um presente que é tensionado, um passado que não se quer repetir e um futuro que já se anuncia enquanto virtualidade e necessidade imanente, dando a ver “a potência da vida, disseminada por toda parte e virtualmente presente em todos e cada um, contra os poderes que aparelham a vida e a vampirizam, numa batalha incerta e inconclusa” (PELBART, 2009, p. 32).

6. DEVIR E MEMÓRIA

Portanto, com filmes inconclusos e procedimentos estéticos abismais, que se apresentam sempre no meio, com operações e conexões inusitadas, tendo o interstício como condição para o pensamento, parece claro interessar a Tonacci o devir. Ele próprio afirma que faz devires com seus personagens e com o tempo, não descartando deste lugar a própria memória, valorando o caráter plástico e criador da arte que não se apega a sistemas e estruturas, que não se limita a interpretar ou criticar o seu tempo, mas que se coloca em tensão permanente com ele. Vimos que desde *Olho por Olho*, Tonacci faz uso dos instantes-qualsquer na sua imagem, que permitem que ela se relacione com outras temporalidades e lhe doa um caráter intempestivo. Isso se faz, ainda, porque, lembramos, o diretor cria perceptos e afectos, extraíndo do seu tempo aquilo que ele possui de sensível e virtual, refletidos, inclusive, em seus personagens que atuam como figuras estéticas e, junto às demais condições técnicas, reforçam o processo de fabulação e criação dos devires. Diz ele¹²²:

[...] você simplesmente faz o devir desse personagem, ele acontece naquele momento. Mesmo a memória é uma construção, é uma nova ficção de algo que a sua mente trabalha à tua revelia. Se há um devir-memória, há um devir-personagem (TONACCI, s/p, 2016b).

Assim, se Tonacci vê possível associar numa núpcia contranatura (numa participação antinatural, inusitada) memória e devir, termos aparentemente opostos, abraçamos e compreendemos mais essa sua ousadia. Isto se faz possível porque, lembramos, por um lado, o devir como Deleuze e Guattari apontam em *Mil Platôs*, vol. 4, significa aquilo que não se faz por similitude, identificação, imitação ou correspondência, que não é filiativo, nem hereditário, mas que se coloca, antes, na ordem da aliança que pode se fazer no campo dos heterogêneos. É uma “involução criadora”¹²³, por comunicação transversal e não hierarquizada que compreende as singularidades envolvidas. No devir, pode-se aliançar espécies (devir-animal como Tonacci faz com o homem-macaco); gêneros (masculino e feminino como faz com devir-mulher e travesti). Por outro lado, podemos pensar a memória como tempo e vontade criadora, afirmativa de encontros e possibilidades, mas não

¹²² Embora a entrevista seja de 2016, defendemos que o devir está presente no pensamento nomádico tonacciano desde suas primeiras obras, o que temos demonstrado ao longo desta tese.

¹²³ Involução criadora é o termo contrário à perspectiva evolutiva e teleológica que justifica hierarquias e/ou superação de uma coisa por outra, por meio do ideal de progresso.

representativa e conservadora, estando, para nós, possível o agenciamento dos conceitos (devir e memória), de modo que este segundo termo segue atrelado ao primeiro, possibilitando propagar multiplicidades por contágios, nos quais de diferentes formas os afetos nos envolvem. Diz Deleuze que: “é o princípio de uma realidade própria ao devir (a ideia bergsoniana de uma coexistência de “durações” muito diferentes, superiores ou inferiores à “nossa”, e todas comunicantes” (DELEUZE, 2012a, p. 19), de modo que podemos pensar numa memória vivificada quando conectada ao devir.

Nesta parte do texto, então, buscamos mostrar como Tonacci mobiliza e se agencia com a temporalidade, construindo isto que chama “devir-memória”. Isto nada mais é do que ter a memória como uma força plástica, transmutativa. Se expressa nos filmes quando Tonacci realiza um movimento que sem parar retoma o passado para lhe dar outra densidade de virtualidade, de novos possíveis. Denunciando seu esgotamento, mas sem negar sua porção de acontecimento, faz dele ponto para emergência de algo. Em seu conteúdo fílmico, reusa do material de arquivo para esvaziar seu sentido e criar novos, tensionando a porção conservativa. Na forma fílmica, descronologiza a narrativa e coloca todo habitual num movimento disparatado de invenção, tornando-a uma memória vivaz, porém inconstante, fragmentada, desterritorializada. Logo, apresenta em sua imagem que, do mesmo modo que o pensamento, a memória conexa ao devir, se faz por fusões multitemporais, num entretempos que desfaz da perspectiva de divisão temporal tripartite (passado/presente/futuro) e bipolar (memória/esquecimento), afirmando a intempestividade do artista vidente, que interpela seu tempo, apreende a dimensão virtual dele, buscando redefini-lo.

Nos atendo mais a uma perspectiva temporal presente nos filmes, é possível perceber que em *Olho por Olho* defendemos uma denúncia de um sensível esgotado, trazido numa série de elementos citadinos, sendo tensionado por uma movimentação intensa e vertiginosa. Nesse ínterim, ao trazermos a condição do instante-qualquer, vimos o tempo real, cronologizado também posto em xeque, ao emergir na imagem fílmica a matéria do arquivo sendo problematizada num discurso radiofônico tendo a democracia como objeto. Embora o filme seja de 1966, o registro trazido por ele é de discursos da Revolução Constitucionalista de 1932¹²⁴, que usado como força plástica por Tonacci, serviu para denunciar e nos fazer pensar acerca das condições de enfraquecimento democrático ainda presentes no país. Por outro lado, em *Blá Blá Blá* a denúncia de um rosto político esgotado e a cartografia da forma

¹²⁴ Revolta da elite paulistana contra Vargas e a Revolução de 1930, que acabou com a autonomia federativa conquistada pela constituição de 1891, exigindo promulgação de uma nova constituição e a realização de eleições.

de poder que o exige foi realizada com maestria, buscando impossibilitar a sua permanência e clamando à construção de um *socius* mais aberto. Para tanto, Tonacci reutilizou, também neste filme, de material de arquivo surrupiado da TV, bem como de trechos de discursos políticos, de obras literárias, para compor sua colagem e esvaziar os sentidos de uma política que é mais representativa do que participativa. A denúncia aqui, se faz em se querer defender um estado democrático, quando o que vige é um estado de polícia, que não para de produzir submissão e morte. Já em *Bang Bang*, embora não se utilize de material arquivístico, tensiona os códigos já sedentarizados dos modos de viver que se espelham e são espelhados no e pelo cinema, sobretudo impostos pela ditadura da imagem clássica, por meio de uma temporalidade disparatada e, com isso, capta também um sensível de mundo absurdista e propõe novas construções a partir do que parece caótico. Mostra, desta feita, que conhece seu tempo e atua de modo crítico junto a ele, entretanto, não faz isso representando conflitos individuais e coletivos, nem por jogo de oposição e contradição, conforme já pontuamos. Talvez por compreender que os conflitos já fazem parte de um jogo dialético codificado e institucionalizado. São também produtos já reconhecidos e, por isso, controláveis. Diz ele: “a posição de crítica, mesmo que seja pelo cinema, não tem mais sentido, é a mesma coisa que andar de mãos dadas com a coisa criticada” (TONACCI, 2015, s/p). Por isso, não busca representar um determinado momento histórico, mas, antes, realizar uma problematização aos modos de existência, que implica considerar, por vezes, a memória enquanto objeto da história oficial e positivista como um marcador temporal de poder, já que, ela pauta-se nos interesses de conservação do atual e exclui o descontínuo e o impensável, buscando contornar toda e qualquer dispersão numa continuidade narrativa de início, meio e fim, dificultando fabular outros territórios.

Ao vincular em sua fala devir e memória, parece tensionar essa memória arquivística, voltada à conservação e justificação da tradição que favorece a coesão social, para pensar a memória como valor de “meio”, já que não a distancia de uma criação e uma ficção, facultando vê-la como algo voltado à potencialização de uma vida ativa, afirmativa e rica em possibilidades. Porque é esse, o estatuto do intempestivo e da revolta que coaduna com sua produção artística. Assim, segundo Pélbart uma política do devir:

[...] provoca uma ruptura na percepção coletiva e individual, remodelando-a. Deleuze tinha razão quando notava que a política é uma questão de percepção – não atentamos o suficiente para esta dimensão: como percebemos, o que percebemos, o que fazemos perceber... todo um campo de visibilidade a ser trabalhado [...] desde que o faça a partir de um plano intensivo. Só assim pode ela detectar aquilo que machucava tanto Pasolini: o

fascismo verdadeiro, aquele que penetra nas almas, nos corpos, nos gestos, na linguagem, e cujos sinais hoje se multiplicam (PELBART, 2019, p. 21).

Logo, a percepção modela hábitos, intenciona ações, está presente, como já mostramos, numa macro e micropolítica, sendo tensionada por Tonacci com sua nomadologia, que busca fissurar os estratos. Ao compor seu devir-revolucionário, portanto, Tonacci se aproxima mais uma vez das análises de Deleuze sobre Beckett, pois que o faz “para liberar devires contra a História, vidas contra a cultura, pensamentos contra a doutrina, graças ou desgraças contra o dogma” (DELEUZE, 2010, p. 36). Desta feita, por meio da sua criação, noções como identidade, sociedade, cultura, memória que se baseiam em função da tradição e de modos de existir já dados e conservativos se perdem, em favor de novas possibilidades de ação que conjugam vida, pensamento, cinema e resistência.

Para melhor explicitar essa nossa inflexão junto à proposta tonacciana de pensar uma conexão plausível entre o devir e a memória, recorreremos a Nietzsche em sua obra *Segunda consideração intempestiva: Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida* (1874), onde este afirma que sendo a memória uma fonte da história, deve estar a serviço da vida. A partir dessa análise, buscaremos traçar uma inferência em que Tonacci parece pensar o fluxo temporal numa luta agônica entre a memória arquivística e o seu “devir-memória”, ou seja, entre a conservação do passado e a abertura para o futuro no desejo de criação de novos modos de existência. Porque negar o passado não é solução, porém, realizar seletiva das forças que devem passar ao futuro, atravessando o presente em que aparecem, sim. Com isso, veremos que o passado perde centralidade na repetição que não é do habitual, mas da diferença, forçando o presente a se bifurcar e se mostrar enquanto acontecimento que pode ser contraefetuado.

Nesta obra, Nietzsche problematiza acerca do excesso de história desenvolvida pela historiografia do século XIX, todavia, não realiza suas análises sem perpassar pela memória. Inicia seu texto, pontuando, nas três classificações históricas – história monumental, antiquária e crítica – a sua utilidade e a sua desvantagem para a existência. Assim, em conformidade com o entendimento nietzschiano, o trabalho com a memória na construção histórica se dá no sentido de retirar do monumental o que ele tem de potência, sem transformá-lo num mito inócuo; preservar a força vitalizadora do antiquário, sem defender ou justificar sua impiedade; e, realizar um trabalho crítico, selecionando a memória por sua necessidade, sem cair na nulidade de um julgamento puramente condenatório:

Cada uma das três espécies de história existentes tem seu lugar em um determinado solo e sob um determinado clima: em outros casos alastram-se como ervas daninhas. [...] o crítico sem necessidade; o antiquário sem piedade, o conhecedor do grandioso sem a capacidade do grandioso são tais plantas degeneradas, que se alastram como ervas daninhas quando afastadas de seus solos naturais (NIETZSCHE, 2017, p. 55).

Destarte, diz o filósofo (2017, p. 65) que inobstante o conhecimento do passado ser imprescindível para todo homem, povo e/ou cultura, este não pode confundir-se com mera acumulação, mas estar a serviço da vitalidade da existência e, portanto, atuar como um meio desejável capaz de conduzir a esse fim. Assim, toda relação fomentada com a memória deve ser pensada como consequência do modo como uma época desenvolve sua cultura e a partir de quais necessidades. Desta feita, é possível perceber que há em Nietzsche uma crítica cultural que considera a temporalidade, observando a memória enquanto aquilo que dota de sentido o passado, isto é, enquanto uma condição ou um meio de atribuição de significado histórico, estando para além de uma mera faculdade humana de reconhecimento que visa a reprodução de um social coeso e homogêneo. O trabalho entre a memória e a história, consiste, então, em valorar, no campo da experiência, em que medida ela potencializa ou despota a vida, já que seu excesso é degenerativo, uma vez que pode mitificar o passado e deturpar vivências, desconsiderando uma diversidade causal de condução histórica, conforme pontua André Itaparica na introdução da referida obra. Assim, diz Nietzsche que: “precisamos da história para a vida e para a ação, e não para uma cômoda renúncia da vida e da ação, ou ainda para a edulcoração da vida egoísta ou do ato covarde e vil” (NIETZSCHE, 2017, p. 30). Desta feita, o filósofo pondera que de modo a evitar o excesso de sentido histórico ou de abuso da memória em uma época, faz-se necessário dar espaço a uma intervenção extemporânea, ou a-histórica, de esquecimento¹²⁵, que se esforce por trabalhar “contra a época, sobre a época e a favor de uma época futura” (NIETZSCHE, 2017, p. 31). A relação com o passado, portanto, deve incorporar uma plasticidade transformadora e criadora: “o histórico e o aistórico são igualmente necessários para a saúde de um indivíduo, de um povo e de uma cultura” (NIETZSCHE, 2017, p. 38). Do contrário, como quer Tonacci, de modo próximo a esta analítica nietzschiana, o passado “se torna o recontar do presente, sempre a mesma coisa” (TONACCI, 2005, s/p), ou seja, repetição esvaziada do mesmo.

Essas análises nietzschianas desenvolvidas acerca do histórico e do aistórico e sua relação com a memória e o esquecimento, transcorrem, ainda, por uma discussão do autor sobre o modo como a cultura de uma época se desenvolve junto aos homens que a vivenciam,

¹²⁵ A noção de esquecimento aqui se vincula a uma força ativa e seletiva, conforme veremos mais à frente.

problematizando os processos de interiorização das forças em jogo no processo de construção social. Nessa perspectiva, como já pontuamos, o passado pode facilmente tornar-se um elemento de mera erudição, que justifica os valores da tradição, interiorizando hábitos desarticulados de uma experiência de vida complexa, heterogênea e ativa, levando à inação, aniquilando o instinto criador e extinguindo o futuro. Desta feita, a não observância dos processos seletivos e a falta de avaliação da necessidade das permanências, torna a memória um puro acúmulo de cunho enciclopédico: “manual de cultura interior para bárbaros da exterioridade” (NIETZSCHE, 2017, p. 69, grifos do autor), cuja repetição habitual se confunde com imitação sem apreço. Isso vem corroborar com o já esboçado em *Genealogia da Moral* (1887), onde o filósofo vai explicitar uma leitura sociofisiológica da memória, pontuando em que medida esta potencializa a saúde ou reforça as condições de adoecimento de um povo ou uma cultura. Realizando uma diferenciação entre a memória de marcas e a memória da vontade, irá pautar que quando a memória se mostra de forma exterior e opressiva aos homens, tende a ressaltar moralizações de conservação ordenatória que transforma-os, por meio da força servil e da moral escrava, em animais de rebanho, ressentidos e paralisados para a ação afirmativa. Por outro lado, ao valorar a memória da vontade, realiza-se uma adesão facultativa e ética entre a exterioridade cultural e a interioridade humana, constituindo modos de subjetivação mais comprometidos e afirmativos, capazes de prometer e cumprir a promessa, pois que esta é desejada e não mais desvinculada da experiência. Para esse filósofo, então, a dicotomia entre exterior e interior, no jogo da memória, deve ser superada em prol de uma cultura que vincule querer, vida e pensamento, indo para além de uma “decoração da vida”:

[...] o conceito de cultura como uma *physis* [natureza] nova e aprimorada, sem interior e exterior, sem fingimento e convenção, a cultura como uma consonância entre vida, pensamento, aparência e querer. [...] ela poderá ajudar a levar à queda toda uma cultura decorativa (NIETZSCHE, 2017, p.146).

Isto ressoa bem com o que Tonacci entende como cultura, enquanto mobilidade, “essa coisa viva, não esse passado registrado que você nem sabe como é” (TONACCI, 2005, s/p). Desta feita, essas considerações nietzschianas e essa assertiva tonacciana vêm reforçar o que pontuamos acima e possibilitar uma inflexão na qual a relação com a memória se dá numa perspectiva criadora, a partir da sua necessária desvinculação do pensamento representativo e de um deslocamento dos modos de vida habitual quando estes se mostram já esgotados. Isto se faz imperioso tendo em vista a necessidade de se promover um esgarçamento das acepções

preexistentes de modo a permitir a criação do novo. Gilles Deleuze, apoiando-se em Nietzsche, dirá que faz-se necessário inserir um devir-animal ou um devir-criança¹²⁶ na construção da existência, de modo a comportar no jogo da memória também o esquecimento, enquanto uma força plástica e seletiva. Nessa reflexão, tem-se uma concepção de memória que, comportando também o esquecimento, volta-se para o futuro, de modo a dar conta dos acontecimentos sem buscar assegurar sua explicabilidade e justificativa apenas pautando-se na tradição, nas convenções e nos costumes, ou seja, na anterioridade e exterioridade de um social formatado, fixo e sedentário, mas, do contrário, que se dá como um meio que permite o seguir do fluxo da vida, valorando as forças que estão em jogo quando do seu uso junto à história atual, de modo a definir não uma reprodução do mesmo, mas assegurar o vazar do virtual, daquilo que foge ao modelar e que comporta singularidades heterogêneas:

Reproduzir implica a permanência de um ponto de vista fixo, exterior ao reproduzido: ver fluir, estando na margem. Mas seguir é coisa diferente do ideal de reprodução. [...]. Somos de fato forçados a seguir quando estamos à procura das “singularidades” de uma matéria ou, de preferência, de um material, e não tentando descobrir uma forma [...] (DELEUZE&GUATTARI, 2012c, p.42, grifos dos autores).

Ademais, a valoração seletiva atribuída às forças que compõem o social se faz por meio de um trabalho genealógico, bem apresentado e discutido por Foucault, no texto *Nietzsche, a genealogia e a história*. Relacionando aspectos da *Segunda Extemporânea* com outras obras de Nietzsche, sobretudo com *Genealogia da Moral*, vai mostrar a genealogia enquanto um método capaz de favorecer o trabalho de construção do sentido histórico por meio da relação com a memória, desvinculada de uma ideia de reminiscência platônica. Consoante esse filósofo (1979, p. 21-23), é ela que permite desbravar o passado e descobrir em sua raiz que não existe essencialidade da verdade ou do ser, mas acidente e falha, isto é, uma proveniência de acontecimentos entrelaçados que se estabelecem a partir de um jogo de forças, cuja emergência se produz num determinado espaço-tempo.

Nessa perspectiva genealógica, tem-se excluído qualquer caráter metafísico e antropológico da memória, facultando a análise crítica da sua construção e consequente

¹²⁶ Nietzsche (2017, p.36) afirma que tanto o animal, quanto a criança vivem quase sem lembranças e são felizes assim, de forma que essa observação pode ser levada em conta na relação da construção histórica que não se quer apenas repetitiva e ruminativa. Lembramos que isto não significa viver de modo animalesco ou infantilizado, pois o devir não se dá por assimilação e semelhança, mas por um avizinhamento, no qual as forças que envolvem o conceito é que são possuídas. Neste exemplo que usamos, em específico, significa que devir-animal e devir-criança é permitir que a plasticidade do esquecimento possa estar integrado no trabalho de memória, de modo a engendrar o novo a partir da seletiva das forças envolvidas no processo.

utilidade. Destarte, afirma Foucault que a genealogia atua numa zona cinza, trabalhando com aquilo que há de embaralhado, de modo que não cabe a ela realizar as gêneses lineares, nem ordenatórias, cuja finalidade é de criar hábitos e defender sua conservação. Não procura uma origem quimérica visando reencontro com uma imagem adequada a si que desvela uma identidade primeira, superior, metafísica, contudo, busca desvelar que a origem é um constructo, eivado de disparates, ironia e baixeza, obscurecido, muitas vezes, por um discurso fabulador de baixa potência, já que se quer verdadeiro. A genealogia possibilita a valoração dos sentidos atribuídos a essa origem se atendo à emergência dos acasos e evidenciando sua fraqueza e desfalecimento ou a intensidade da sua força, transformando a história numa política de resistência e contramemória que se mostra enquanto o “próprio corpo do devir” (FOUCAULT, 1979, p. 20). Portanto, tanto para Foucault quanto para Nietzsche, o trabalho genealógico com a memória não visa reencontrar um indivíduo verídico ou mundo verdadeiro, não busca constância e reconhecimento, mas descobrir as singularidades entrecruzadas, as heterogeneidades que compõem o ideal identitário e o social homogêneo, permitindo “dissociar o Eu e fazer pulular nos lugares e recantos de sua síntese vazia, mil acontecimentos” (Ibid.). Nesse ínterim, a memória é acionada não mais numa perspectiva de conservação de princípios fundantes, mas como um meio capaz de oferecer as condições de agitar o imóvel, fragmentar o unido, mostrar o disforme no conforme e a interrupção no que se quer contínuo.

Por outro lado, a genealogia, ao considerar a emergência dos acasos, retira-os da teleologia ao não vinculá-los a um suposto surgimento que implica uma destinação, mas percebê-los como o episódico, fruto de um jogo casual de dominações e combate às adversidades. Desse modo, Foucault salienta o fato de que o trabalho genealógico deixa ver que as palavras não guardam um sentido único, os desejos não assumem apenas uma direção e as ideias não correspondem a uma só lógica, mas, contrariamente, se constituem num campo de forças em constante tensionamento. Ora, essa inflexão possibilita pensar que na relação da história com a memória se encontra, ainda, a possibilidade de inversão das forças em jogo, de atribuição de novas direções às mesmas e de desdobramento de uma nova vontade.

Essas considerações vêm possibilitar um desvio no entendimento da produção do sentido histórico no qual a relação com a memória se dá numa perspectiva criadora e de resistência, quando do seu necessário deslocamento dos modos de vida habituais que se querem superiores e ideais. Significa dizer que a memória sai da pura condição conservadora porque aberta ao devir. Perpassa por uma ação de criação existencial que se estabelece como uma construção artística, na medida em que pode atuar enquanto uma força plástica que

faculta a produção do novo. Permite pensar na construção de um sentido de memória que “reintroduz no devir tudo o que se tinha acreditado imortal no homem” (FOUCAULT, 1979, p. 27).

Portanto, a memória pensada como “meio” é a memória conectada ao devir, que ao privilegiar a imanência das relações, valorando as forças que implicam esses agenciamentos, abre-se para o aspecto da repetição crítica e diferencial da experiência, descentralizando e multiplicando, assim, os sentidos da existência. Noutros termos, a anterioridade, a exterioridade, a coercitividade e o caráter representacional da memória arquivística ou conservativa, são problematizados e conjurados para a construção de uma abordagem de memória social mais voltada a agenciamentos que favoreçam a produção de sociedades abertas. Diz Deleuze que isso é agenciar: “estar no meio, sobre a linha de encontro de um mundo interior e de um mundo exterior” (DELEUZE&PARNET, 1998, p. 66). A memória se desvincula, então, do passado tradicional, a-crítico e conservador, tido enquanto modelar e originário, que esvazia o sentido do repetido, se mostrando voltada para o devir, sendo que este implica “jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade” (DELEUZE&PARNET, 1998, p. 10). Enquanto “meio” a sua potência consiste em fornecer orientações para condução de experimentações que excedem as capacidades de significação, comunicação e previsão puramente racionais, maiores e tradicionais, consoante faz Tonacci no reuso dos materiais arquivísticos e no agenciamento estético cinematográfico dos três filmes analisados. Desse modo, a memória enquanto “meio” está voltada às forças do virtual e não apenas à conservação das formas do atual, propiciando devires-experimentais que facultam o agenciamento para a criação de novos modos de perceber, sentir, enunciar e anunciar, baseados num poder de afetar e ser afetado por aquilo que difere. Essa afetação sai do escopo puramente racional porque não se faz num campo de possibilidades pré-determinadas, mas se agenciam no intenso da experimentação, abarcando sensibilidades não figuradas no modo maior de estratificação. Desta feita, enquanto se dá a relação de forças, ou enquanto se devém, não há territorialização possível, há um nomadismo que comporta uma vibração que atravessa os corpos envolvidos, mas que não pertence a nenhum deles, propriamente, constituindo uma terceira coisa que os envolve sensivelmente. Destarte, a cada experiência de devir, não há reprodução de uma identidade seja individual ou social, mas a construção de uma singularidade que se faz com o outro.

Por fim, é preciso lembrar que a referida análise nietzschiana (2017, p. 36) também pontua que o processo de ruptura com o já estabelecido requer uma certa cautela, sob pena de se perder no devir e imperar a correnteza do caos, o que seria tão nefasto quanto viver no

excesso da repetição mnemônica, sendo mister uma dosagem das forças de desconstrução e organização em jogo nos processos de criação. Reforça-se, então, que a memória funcionando nesse *intermezzo*, tem as forças que a compõe valoradas para atuar em favor da vida e não como uma finalidade mantenedora de uma dada tradição, tampouco como algo a ser descartado no arrastão do devir. O trabalho com a memória pode ser pensado, assim, como uma via de mão dupla, na qual ao privilegiar a imanência das relações, valorando as forças implicadas nesse processo, abre-se para o aspecto da repetição crítica e diferencial da experiência. Por outro lado, a prudência em se relacionar com o passado reside no fato de, durante o processo de tensão das forças em jogo e de transvaloração, não se construir um *corpus* ou *socius* vazio, desprovido de qualquer sentido, sob pena de se cair na negação e nulidade de toda experiência e dar espaço para justificação da emergência de políticas fascistóides e suicidárias, pois este é o maior risco da linha de fuga, conforme já pontuamos no início do capítulo anterior. Portanto, no jogo da memória investida no devir, passado, presente e futuro se conjugam na repetição de modo problematizador, com o primeiro perdendo a centralidade na repetição que não se quer habitual e com o segundo sendo tensionado, podendo devir, então, aquilo que possui potência afirmadora e não ressentida, nem excludente, aquilo que fortalece a existência, que abarca sua heterogeneidade. Aqui, há uma junção temporal no jogo com a memória que comporta diferença e repetição, que requer um processo seletivo, porém, não baseado na moralidade dos costumes, mas na força que envolve os agenciamentos (tensão no presente), lembrando que só aberta à diferença é que a repetição se justifica e não se confunde com reprodução do mesmo. Somente abarcando o que difere é que o tecido do *socius* pode se mostrar sadio, não canceroso, nem vazio ou capaz de engendrar regimes totalitários, excludentes e fascistizantes.

Voltando às produções tonaccianas trabalhadas, percebemos que ao tratar o material de arquivo, a força da memória conservativa e de cunho histórico arquivístico é tensionada, tanto na forma quanto no conteúdo dos filmes, de modo que o tempo é descronologizado e a função do acaso é valorada. Há um reuso da memória que, submetida às forças em devir, é retirada da função ordenatória e coesiva, e alocada num movimento disparatado de invenção que a torna vivaz. Assim, todo ideal identitário, homogeneizador ou de defesa das estratificações do poder se mostra sem destinação e é estilhaçado em favor das experimentações que invertem e embaralham as forças em jogo, atribuindo a elas múltiplas direções. Nessa medida, a criação artística se aproxima da criação existencial que se faz por meio de uma plasticidade acolhedora das diferenças e heterogeneidades, privilegiando os agenciamentos possíveis na imanência das relações.

Ao esvaziar, por exemplo, nos três filmes analisados, a linguagem em sua função comunicacional e de socialização, Tonacci parece compreender que os mecanismos do pensamento sedentário são constituídos em vista da comunicação, o que significa dizer que a linguagem e a consciência se associam para construção de uma memória arquivística, de modo a fazer subsistir uma malha conservativa pela qual processa-se a circulação de mensagens, visando coesão grupal. Parece indicar que a memória assim pensada pode estar submetida a projetos de estado com fito de sustentação do seu *status quo*, se firmando numa fixidez de valores suprassensíveis que não se justificam no campo da experiência e que mostra um esgotamento. De igual modo, optando por trabalhar com uma força não representativa, estabelece um jogo com a memória que, atrelada ao devir, se opõem à história-reminiscência que busca o reconhecimento; à história-continuidade que busca na teleologia a tradição identitária e exclui a diferença; e à história-conhecimento que busca a verdade, estando mais voltado a agenciamentos que favoreçam novas produções.

Portanto, pensar nestas obras a memória atravessada pelo conceito de devir, é também pensá-la por acontecimento, inscrita num jogo de forças, possibilitando, com isso, perceber o momento em que Tonacci faz sua entrada mascarada, apoderando-se das regras já existentes, para curvâ-las a uma vontade nova, adentrando um novo jogo, mostrando que em si mesmas essas regras são vazias, podendo ser burladas, subvertidas, alteradas e, mostrando, segundo Foucault, que o grande jogo será de quem se apropriar delas, “de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-las ao inverso e voltá-las contra aqueles que as tinham imposto” (FOUCAULT, 2000, p. 25). Essa condição de inversão das forças estabelece o caráter intempestivo destas produções tonaccianas, que se apropriam de um passado que não passa, tensionam o presente em que se encontram, afirmando a imbricação destes tempos como condição de partida para criação de futuros, fabulando mundos, inventando corpos, abrindo novos territórios.

Essa condição de intempestividade, num texto caro a Giorgio Agamben, intitulado *O que é o contemporâneo?*¹²⁷ (2006), vem dar luz e conectar com a ideia de monumento apresentada em nosso capítulo “A experimentação sensível e o pensamento nômade”, quando falamos da constituição do bloco sensível pela obra de arte, sem se confundir com um arquivo. Lembramos que este último se faz sobre as condições atuais de um já visto e vivido. Já o monumento enquanto bloco de sensações, formado por perceptos e afectos, se compõe do

¹²⁷ O texto “O que é o contemporâneo?”, compõe a obra *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (Giorgio Agamben). Tradução de Vinícius Nicastro Honesko, publicada pela ARGOS Editora do Unochapecó (Chapecó, 2009). Nele Agamben retoma a lição inaugural do curso de Filosofia Teórica de 2006-2007, ministrado junto à Faculdade de Arte e Design do IUAV de Veneza.

virtual, daí sua carga intempestiva. Assim, consoante a intercessão deste pensador com Nietzsche, é esta posição de contemporaneidade que “procura compreender como um mal, um inconveniente e um defeito algo do qual a época justamente se orgulha” (AGAMBEN, 2009, p. 58). Desse modo, estabelecendo uma relação intrínseca entre contemporaneidade e intempestividade, Agamben dirá que ser contemporâneo ao seu tempo é estabelecer com ele uma relação de inatualidade e dissociação, que não significa retrocesso, nem nostalgia a um passado, mas numa perspectiva visionária, ou como quer Deleuze, de vidente que vê a obscuridade do seu tempo como algo que o interpela e é capaz de criar condições de sua transformação. Nesse caso, podemos pensar que a relação temporal de Tonacci, enquanto um artista nômade e intempestivo com o tempo, não é cronológica, mas de fratura, se mantendo num ponto crucial e urgente entre um “ainda não” e um “não mais”, tornando-se uma espécie de “agora” inapreensível. É nesse entretempos, que sua obra de arte é plasmada e ganha seu *status* de monumento em que o devir virtual toca no atual, como um não vivido continuamente relançado, se mostrando enquanto um acontecimento em que “o presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido” (AGAMBEN, 2009, p. 70). Essa cesura no tempo é o que permite retirar o presente da sua atualidade cronológica e linear e colocá-lo no lugar de um encontro e em relação com outros tempos, facultando pensar o novo.

Significa dizer, que nas imagens fílmicas trabalhadas, o tempo tonacciano se mostra, portanto, como um tempo “fora dos gonzos”, no qual o passado não é mais parâmetro de direção e o presente bifurcado é tensionado, se abrindo às duas dimensões heterogêneas: ao passado e ao futuro. Futuro este que não está à frente, mas que é iminente, instantâneo, que possibilita fabulações das mais diversas. Presente que não segue o passado, mas que se faz no mesmo instante, de modo entrelaçado também a ele. Retirado o presente da sua atualidade, ele se torna também tempo virtualizado, diluído com suas duas pontas desatualizadas, que permite pensar seu aspecto de toque no atual como condição de contraefetuação. Por sua vez, contraefetuar o acontecimento de modo temporal é não negar a absurdidade, a tragicidade própria da existência, mas fazer dessa constatação trágica condição de criação de algo novo, ainda porvir. É a condição de invenção de um povo, que se faz nesse entretempos, no qual a divisão tripartite (passado/presente/futuro) e bipolar (memória/esquecimento) não cabe mais. É o agenciamento do puro devir das imagens e do mundo, que se faz por uma abertura ao fora, ao campo dos afectos e perceptos, onde não há seta para indicar o sentido, mas uma multiplicidade de caminhos, um fluxo multitemporal, liberado da cronologia disciplinar, histórica e social.

Ressaltamos, ademais, que essa conexão paradoxal entre memória e devir, presente nas imagens tonaccianas apresentadas, permite pensar numa condição cinematográfica que introduz uma apresentação de uma gênese temporal, na qual coalesce nas pontas de presente desatualizadas o presente do presente; o presente do passado; e o presente do futuro, garantindo seu caráter indecível e dando a ver a cisão que é o tempo. É uma espécie de presente, que não se prende ao modelo representacional de sucessão cronológica, nominado por Deleuze como o tempo de Aion, que abarca as zonas de devir constantes no objeto artístico, de modo que “ainda que as actualizações aconteçam num tempo, segundo coordenadas espacio-temporais, elas não encerram o acontecimento (inacabado) num presente: elas mantêm activas a relação com o virtual, o elemento diferenciador” (VIEGAS, 2012, p. 298).

Trata-se de pensar o tempo como um fluxo paradoxal e contemporâneo entre movimentos heterogêneos e que diferem em natureza, contrariamente a um tempo objetivo, estriado, medido cronologicamente. Aion é um tempo turbilhonar, virtual, carregado de novos possíveis.

Isso ressoa com o que já estamos demonstrando nos filmes, acerca de uma tensão entre esgotamento dos possíveis e abertura a outras possibilidades. Aqui, recapitulamos a diferença entre cansaço e esgotamento, pois se o cansaço se atrela a um possível pensado de modo retrospectivo, próximo a uma memória arquivística, conforme já dissemos e, sua superação não passa de uma realização baseada num existente anterior, o tempo do cansaço é esse tempo de ordenação que decalca o possível já passado. Diz Pélbart (2009, p. 33), que no cansaço há um trancafiamento da emergência do novo. Por outro lado, no esgotamento dos possíveis, emerge a criação do ainda não dado, do desconhecido, por uma necessidade urgente. Assim, ao alcançar um estado em que não é mais possível realizar possíveis atuais – num extenuante esvaziamento, sem preferência nem alvo, onde não se sabe mais quem caça ou é caçado, como faz Tonacci em *Bang Bang*, onde há pura inação, como em *Bla Bla Bla*, e onde a repetição de caminhos não levam a nada, como em *Olho por Olho* –, advém uma imagem ótica e sonora pura, que dissolve as histórias, atira e detona o conteúdo, esburaca a linguagem, desmonta a organização e faz ver sob essa dissipação de forças e intensidades a emergência do virtual como fabulação de um devir. É o esgotamento como limite e limiar, como linha que separa, mas é também conjunta, como condição de contraefetuação do possível já estratificado, para alargamento dos novos possíveis, de modo coextensivo à realidade da criação.

Essa é uma condição de devir-revolucionário e de minoração que “correspondem a uma mutação subjetiva e coletiva onde aquilo que antes era cotidiano se torna intolerável, e o que era inimaginável se torna pensável, desejável, visível” (PELBART, 2009, p. 36). É a vidência do artista que vê e apreende a dimensão virtual do real, para a partir dela redefini-lo, indefinidamente, extrapolando os contornos oferecidos pelo clichê, pelas convenções e amarrações protetivas da opinião corrente que faz da memória arquivo morto. É aquele que deixa ver o esgotamento, hoje extensivo a todos nós, que por isso alcança uma cumplicidade com seu público que suporta e pensa com a projeção de toda sua caoticidade, de um tempo a outro. Aqui se estabelece uma temporalidade do devir ou da duração, que é a abertura para experiência real criadora.

Conforme estamos trabalhando, reforçamos, é esse caráter multidimensional de lidar com o tempo, de tensão com o presente e de mobilização plástica do passado, que faz com que Tonacci abra sua obra ao futuro, plasme as forças que compõem o virtual e propague e se propague em sensações, eternizando e sendo eternizado na sua criação, nos permitindo também entrar em devir. Ademais, diz Zourabichvili (2016, p. 122) que “para além dos atos e dos sentimentos, é das crises temporais, das subversões do presente, que o sujeito não sai ileso, idêntico ao que era”. E, consoante Tonacci, ele era uma metamorfose, como seus personagens se apresentavam, um deslocado nato que a cada criação devinha outro, daí sua força intempestiva em conjugar arte, vida, pensamento e invenção, mostrando que estar no mundo é uma urgência. Contra uma apatia conservadora, convida ao desterro e à transformação em movimentação constante, devindo “perpétuo, sem alvo nem destino, sem partida nem chegada” (DELEUZE&GUATTARI, 1980/2012c, p. 14), em sua velocidade infinita para além do espaço-tempo da sua criação, porque reavivado a cada projeção.

7. CONCLUSÃO

Buscamos apresentar a criação tonacciana presente nas três obras analisadas, como fomentadora de um pensamento nômade por se fazer como uma experimentação sensível, em luta constante com o caos e contra a opinião que, por isso mesmo, tensiona o tempo em que aparece, quebrando com sua organização segmentar e sedentária, bem como desmontando toda rede de sustentação do seu padrão modelar, incluindo a dimensão representativa e temporal tripartite que a justifica e envolve.

Assim, mostramos como em *Olho por Olho*, primeiro curta, o sensível apreendido por Tonacci se verificou numa dimensão esgotada dos modos de vida presentes no território estriado da cidade paulistana, expressos por suas figuras estéticas que constavam como jovens em movimentação constante neste espaço. Na ambiguidade tensional trazida nesta imagem, Tonacci esburaca essa cartografia por suas técnicas cinematográficas voltadas a uma percepção mais empática, buscando traçar linhas de fuga que façam desse território um espaço liso, com uma visão mais aproximada. Faz isso extraindo o percepto das percepções.

Já no média metragem *Bla Bla Bla*, o sensível apreendido se fez por um rosto político esgotado, que teve sua ressonância e redundância impossibilitada na dimensão trabalhada da desverbalização da narrativa fílmica, acrescido de um esforço de desrostificação que mostrou a necessidade e urgência de um devir-povo, de um devir-democrático e de um devir-revolucionário para criação de um *socius* mais aberto. Isso foi realizado por meio da extração dos afectos às vivências e sentimentos esboçados nos signos óticos e sonoros contidos na película.

Por sua vez, em *Bang Bang*, primeiro longa, esse *socius* apenas requerido em *Bla Bla Bla* nos é apresentado numa fabulação que inventa corpos fluídos, desrostificados, em espaços lisos como os apresentados em *Olho por Olho*, coroando uma força esquizo que, operando por fluxos, trouxe a potência do devir-revolucionário numa minoração expressa na forma e no conteúdo fílmico, tensionando as caracterizações molares exigidas pela produção cinematográfica brasileira, reflexo de um pensamento social codificado por normatizações legais. Neste caso, o bloco sensível mostrou-se repleto de espaços-qualquer enquanto paisagens não humanas da natureza e de devires não humanos do homem.

Nos três filmes, portanto, o pensar nômade se colocou em voga fazendo do esgotamento dos possíveis a criação de novas possibilidades de fabular, de habitar, de enunciar e de aumentar a valência da vitalidade social, inventando um território artístico fruto

da agonística com o caos e contra a opinião, que conectou em seu agenciamento vida, procedimentos técnicos, aprendizados, condições sociopolíticas, afetos e amizades, que reverberam intensivamente até os dias de hoje, pois que figuram como blocos de sensações que não pertencem a um sujeito, mas que conservam a si e às suas vibrações.

Isso se fez possível porque Tonacci não procurou representar formas e emoções estéticas belas e prazerosas, mas obrigou a pensar por meio do paradoxo audiovisual e seu choque, o lugar que estamos inseridos, o que vemos, como percebemos, o que suportamos, o que sentimos e como compreendemos o que é ser e estar no e com o mundo, sem critérios hierarquizantes em nossas relações entre si, com as coisas, com os demais seres vivos. Esse pensar se configurou, então, como um pensar sensível, objeto desse encontro imagético ótico e sonoro que expressou o campo dos afectos e perceptos, retirando a primazia do racional como única condição pensante. Essa operação é resultante de um declínio da representação e do realismo, bem como da liberação da arte das amarras orgânicas de um fazer já pré-concebido, baseado num bom modelo. Enquanto criação de blocos sensíveis, destacamos, os universos criados pela arte são múltiplos, desterritorializantes das percepções e afecções vividas (pois trazem anomalias e imperfeições como força inesgotável), experimentantes e intensivos, e o pensamento não pode se fazer de modo apartado deles, mas são imanentes às suas imagens. São pensamentos que parecem fugir de si mesmos, traços apenas esboçados, sem definições muito claras, próprios da relação com esse elemento virtual e caótico que subjaz toda experiência e se compõe de variações infinitas.

E esse campo virtual e caótico é o campo das temporalidades também múltiplas. Deste modo, sendo o cinema tonacciano analisado como uma projeção de um “aqui e agora”, que conjuga um passado e um presente das imagens, estando sempre aberto ao devir, à sua repetição diferencial a cada experiência, nos permite pensá-lo como um acontecimento com seu presente bifurcado. Foi isso que defendemos quando tentamos sustentar o “devir-memória” tonacciano. Uma memória que, uma vez atrelada ao devir, se faz como matéria plástica de um presente do presente, presente do passado e presente do futuro, porque compõe o tempo do virtual caótico e das sensações. É isso que permite a renovada dramatização das ideias na sua obra e garante seu caráter incompleto, crítico e intempestivo. Assim, Tonacci parece, ao usar do passado como material plástico da sua imagem presente, colocá-lo como elemento do futuro, da duração, dando a ver as forças que compõe esse entretempos e possibilitando pensar na sua seletiva.

Essa conjugação de movimentos inventivos abraça uma política que propõe não uma revolução capaz de reconciliar as forças numa sociedade totalizada, mas um devir-

revolucionário que propõe a resistência enquanto atitude combativa que comporta agenciamentos heterogêneos e, por isso, se apresenta como poder de ruptura das representações que nos definem enquanto meros sujeitos históricos, comprometidos com os dispositivos de saber e poder que atravessam a macro e micropolítica. Se faz no vetor de uma rebeldia espontânea, que excede partidos, governos, Estado, que não reconhece modelos, nem padrões e por isso não se filia ao pensamento da representação. Esse devir- revolucionário institui uma nomadopolítica, desviando dos padrões e fugindo à captura das formas, rompendo com os códigos, causando desentendimentos, saindo do reconhecimento e construindo um território liso e múltiplo, colocando o espectador numa zona de indeterminação que força a pensar e inventar novos espaços sociais, políticos e territórios existenciais, “atravessados por linhas onde as representações cedem, a linguagem escoá, as maiorias se desvanecem” (PELLEGERO, 2011, p. 21), instituindo, com isso, uma nova pedagogia da imagem. Por isso, traz em seu bojo uma minoridade que se apresenta com a dissolução das figurações representativas maiores, fissurando linhas de progresso ou de evolução por meio de uma anarquia inventiva que não aspira às demandas e conquistas do poder. A nomadopolítica tonacciana, assim, convida a continuar lutando, prolongar o movimento criador, relançar os dados a cada vez, para além das determinações institucionais e históricas, superando o esgotamento e alargando o campo dos possíveis, por meio da seleção dos devires que nos atravessam.

Portanto, resumidamente, o pensar nômade foi aqui utilizado como ferramenta para compor com as imagens tonaccianas, sobretudo por comportar a variedade de algo que não se permite apreender em categorias estanques, mas também por ser algo que foge ao poder e à representação, numa relação inspiradora com o caos. Nessa medida, vimos que sem negar a existência em prol da transcendência, mas alocando na partilha do mundo o convite ao espectador para experimentar seu nomadismo, esse cinema permitiu pensar as linhas (molares (duras), moleculares (flexíveis) e de fuga) que constituem os espaços da vida em suas mais diversas manifestações.

De forma breve e nomádica, essa conclusão alinhavando as principais chaves conceituais que nortearam a nossa tese, visa mostrar que essas ações criadoras de agregados sensíveis não se fazem por distração, mas antes constroem modos de vida em processo e atos de pensamento no seio do próprio pensamento. Logo, quando engendradas essas atividades são:

[...] inseparavelmente políticas, econômicas, científicas, artísticas, ecológicas, cósmicas – perceptivas, afectivas, ativas, pensantes, físicas e semióticas –, mas porque entrecruzam seus tipos diferentes tanto quanto seu exercício concorrente (DELEUZE&GUATTARI, 1980/2012c, p. 238-240).

Isto porque a arte nunca é um fim, mas um meio para traçar linhas de vida, devires reais, capazes de arrastá-la às regiões do a-significante, do a-subjetivo e do sem-rostro, correndo-se aí o risco esquizo de se desorganizar, de perder ao mesmo tempo os sentidos dos rostos, da linguagem e da paisagem dominantes (DELEUZE&GUATTARI, 1980/2012a, p. 65-66), condição arriscada que Tonacci nestas produções abraça e realiza de modo arrebatador, criando sínteses disjuntivas e alianças diversas que mostram a fissura do que se quer estável, afirmando o que lhe escapa por sua força metamórfica e intempestiva. Portanto, está próximo ao que para Deleuze e Guattari (1991/2010, p. 208) significa criar, implicando 3 dimensões coexistentes: 1) criva o caos; 2) luta contra a opinião e o clichê como sistema de percepção, de sentimentos e de pensamento normatizado; 3) promove devires de modo a: “[...] arrancar o percepto das percepções, o afecto das afecções, a sensação da opinião – visando, esperamos, esse povo que ainda não existe”, constituindo o possível como categoria estética por excelência, permitindo novos modos de imaginar, memorizar, usar o tempo e a linguagem, o movimento e a sensibilidade na fabulação estético-política do seu cinema.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Nelson. **Documento**. In: Revista Devires. Dossiê: Devir-Tonacci. Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 01-201, jul/dez 2012. Disponível em: <https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-9-n-2-dossie-tonacci/>. Acessado em: 30/05/2022.

_____. Documento. In: FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue. 3ª ed., 2016.

AMANCIO, Felipe. **A arte e o caos em Bacon e Deleuze: quebra de clichés e resistência política**. Disponível em: <https://revistaoutramargem.files.wordpress.com/2018/12/10-N8-A-ARTE-E-O-CAOS-EM-BACON-E-DELEUZE-QUEBRA-DE-CLICH%C3%89S-E-RESIST%C3%8ANCIA-POL%C3%8DTICA.pdf>. Acessado em: 14 nov.2020.

ARAÚJO, Inácio. **No meio da tempestade**. Ensaio disponível no Portal Brasileiro de Cinema. Acessado em 09/02/2018: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_04.php.

ARTAUD, A. **A perda de si**: cartas de Antonin Artaud. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

_____. **Linguagem e vida**: Antonin Artaud. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010, 4ª edição.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COSTA, Luiz Cláudio. **O cinema marginal**: A imagem-oscilação e a imagem-inação. IN: PARENTE, André (org.). Cinema/Deleuze. São Paulo: Papyrus, 2013.

DAMASCENO, Veronica. Do trágico à dramatização em Nietzsche e Deleuze. **O que nos faz pensar**, [S.l.], v. 20, n. 30, p. 132-152, dec. 2011. ISSN 0104-6675. Disponível em: <<http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/346>>. Acesso em: 14 nov. 2020.

_____. Sobre o método de dramatização em Gilles Deleuze. **Dois Pontos**. Curitiba, São Carlos, vol. 8, n. 2 p. 157-174, out/2011.

DELEUZE, Gilles (1962). **Nietzsche e a Filosofia**. Editora Rio, 1976. _____. (1965). Nietzsche. Lisboa: Edições 70, Ltda., 2014.

_____. (1965). **Nietzsche**. Lisboa: Edições 70, Ltda., 2014.

_____. (1966). **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. (1968). **Diferença e Repetição**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

- _____. (1969). **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- _____. (1979/1982). **Sobre o Teatro**: Um manifesto de menos; O esgotado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- _____. (1981). **Francis Bacon**: lógica da sensação. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- _____. (1983). **A Imagem-movimento** (Cinema 1). São Paulo: Editora 34, 2018.
- _____. (1983/84). **Cine III**: Verdad y tiempo. Potencias de lo falso. Buenos Aires: Cactus, 2018.
- _____. (1985). **A Imagem-tempo** (Cinema 2). São Paulo: Brasiliense, 2013.
- _____. (1986). **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- _____. (1990). **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. (1993). **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 2019.
- _____. **A ilha deserta e outros textos** (textos e entrevistas 1953-1974). Edição preparada por David Lapoujade. São Paulo: Iluminuras Ltda., 2014.
- _____. **Dois Regimes de Loucos** (textos e entrevistas 1975-1995). Edição preparada por David Lapoujade. São Paulo: Editora 34, 2016.
- _____; GUATTARI, Felix (1972). **O anti-édipo**: Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. (1980) **Mil Platôs**. Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012a.
- _____. (1980) **Mil Platôs**. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012b.
- _____. (1980) **Mil Platôs**. Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2012c.
- _____. (1991). **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- DURKHEIM, Emile. **As regras do método sociológico**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue. 3ª ed., 2016.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 15ª edição, 2000.
- _____. **Vigiar e Punir**. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- _____. **Ditos e Escritos IX**: genealogia da ética, subjetividade e sexualidade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014a.

HALBAWCHS, Maurice. **Los marcos sociales de la memoria**. Tradução de Manuel A. Baeza y Michel Mujica. Posfácio de Gérard Namer. Rubi: Anthropos Editorial, 2004.

_____. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HUR, Dominico Uhng. **Psicologia, política e esquizoanálise**. 2ª edição. Campinas, São Paulo: Alínea, 2019.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Documento**. In: Revista Devires. Dossiê: Devir-Tonacci. Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 01-201, jul/dez 2012. Disponível em: <https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-9-n-2-dossie-tonacci/>. Acessado em: 30/05/2022.

_____. Documento. In: FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue. 3ª ed., 2016.

GUERON, Rodrigo. **Da imagem ao clichê, do clichê à imagem**: Deleuze, cinema e pensamento. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011.

_____. O trágico e o antropofágico nas imagens colonizadas. **Revista Passages de Paris**. Nº 12/2016 (p. 189-213). Disponível em: http://apebfr.org/passagesdeparis/editione2016vol1/articles/pdf/PP12_Dossier7.pdf. Acessado em: 09/01/2018.

GUIMARÃES, Álvaro. **Telas em transe**. Depoimento disponível no Portal Brasileiro de Cinema. Acessado em 09/02/2018: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/depoimentos/04_02_07.php

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

_____. **Potências do Tempo**. 2ª ed. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LEVIS, Leonardo. **Pelos meios do cinema**: Olho por Olho (1966). Dossiê Tonacci. Revista Contracampo, nº 79, 2006. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/79/artigos.htm>. Acessado em 03/04/2019.

LOBO, Amanda S. A.; MACIEL, Auterives; GUSMÃO, Milene. **O pensamento nômade do cinema marginal brasileiro**. Capítulo de livro (e-book) da Atena Editora: Cultura Resistência e Diferenciação Social (2019), p. 138-148. ISBN 978-85-7247-203-6. DOI 10.22533/at.ed.03619280312. Texto disponível em: <https://www.atenaeditora.com.br/wp-content/uploads/2019/03/E-book-CulturaResist%C3%A0ncia-e-Diferencia%C3%A7%C3%A3o-Social.pdf>.

_____. **Transvalorização em Olho por Olho (1966) de Andrea Tonacci**. Publicação de trabalho completo em anais do evento XIV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – ENECULT 2019. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/111685.pdf>.

_____. **A problematização do rosto em Blá, Blá, Blá (1968) de Andrea Tonacci.** Publicação de resumo expandido em anais do evento XIII Colóquio Nacional e VI Colóquio Internacional do Museu Pedagógico 2019 Disponível em: <http://anais.uesb.br/index.php/cmp/article/viewFile/8611/8273>.

LOBO, Amanda S. A.; MACIEL, Aterives. **A experiência do fora em Bang Bang: Os movimentos erráticos no cinema menor de Andrea Tonacci.** REVISTA ALCEU - v.21 - n.39 - jul-dez/2019 – pp. 138 a 158. DOI 10.17771/PUCRio.ALCEU.46097 ISSN: 2175-7402 Artigo disponível no site: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/rev_alceu.php.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MACIEL Jr. Aterives. **Do Caos ao Cosmos: Vida e pensamento na criação de uma arte desmedida.** Revista Cosmos e Contexto, 2019. Disponível em: <https://cosmosecontexto.org.br/do-caos-ao-cosmos-vida-e-pensamento-na-criacao-de-uma-arte-desmedida/>. Acessado em: 31/01/2021.

MELO, Danilo Augusto Santos. **A memória entre o caos e a reconção:** considerações sobre arte e criação na filosofia de Gilles Deleuze. Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência. 2015, Vol. 8, nº 2, p.73-85.

_____. **Memória social e criação:** uma abordagem para além do modelo da representação. Tese (Doutorado em Memória Social). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010, 236f.

MOSÉ, Viviane. **Nietzsche hoje:** sobre os desafios da vida contemporânea. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2018.

NIETZSCHE, Friedric. **Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida:** Segunda consideração extemporânea. Tradução de André Luís Mota Itaparica. São Paulo: Editora Hedra, 2017.

_____. **Genealogia da Moral:** uma polêmica. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PELBART, Peter Pal. **O tempo não-reconciliado.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **O avesso do niilismo:** cartografias do esgotamento. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2016.

_____. **Ensaio do Assombro.** São Paulo: Editora n-1, 2019.

_____. **Imagens do (nosso) tempo.** In: FURTADO. Beatriz (org). A imagem contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games... Vol. 2. São Paulo: Hedra, 2009.

PELLEJERO, Eduardo A. **A estratégia da involução:** o devir-menor da filosofia política. In S. B. Monteiro (Org.), Caderno de notas 2: rastros de escrituras (pp.17-28). Canela, RS: UFRGS, 2011.

PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera. **Entrevista com Andrea Tonacci:** Marginal, ontem, hoje e amanhã. Disponível no Portal Brasileiro de Cinema:

http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ontem%20hoje%20amanha/04_01_05.php. Acessado em 09/02/2018.

SALES, Alessandro Carvalho. **Nomadismo, pensamento e liberdade**. Disponível em: http://revistalampejo.org/edicoes/edicao-12-vol_6_n_2/dossie/3%20-%20NOMADISMO%20PENSAMENTO%20LIBERDADE.pdf. Acessado em: 14 nov.2020.

SGANZERLA, Rogério. **Cinema fora da lei**. Manifesto disponível em: <http://www.contracampo.com.br/27/cinemaforadalei.htm>. Acesso em 16/02/2018.

SCHÉRER, René. Aprender com Deleuze. **Revista Educação e Sociedade**. Vol.26 no.93 Campinas Sept./Dec. 2005. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302005000400003. Acessado em: 14 nov.2020.

SCHÖPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença**: Gilles Deleuze, o pensador nômade. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. Corpo sem órgãos e a produção da singularidade: a construção da máquina de guerra nômade. **Revista de Filosofia Aurora**, Curitiba, v. 29, n. 46, p. 285-305, jan/abr 2017. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/index.php/aurora/article/view/5697#:~:text=Este%20trabalho%20tem%20como%20objetivo,da%20m%C3%A1quina%20de%20guerra%20n%C3%B4made>. Acessado em: 14 nov.2020.

TONACCI, Andrea. (**depoimento**, 2016). São Paulo, SP. 47 pp. Entrevista realizada por: Adelina Maria Alves Novaes e Cruz, Thais Blank, Arbel Griner e Telená Teles. Data da entrevista: 01 de julho de 2016. Nome do Projeto: **Memória do cinema documentário brasileiro**: Histórias de Vida. Câmera: Maíra Lemos. Transcrição: Silvia Oliveira Cardoso. Data da Transcrição: 24 de julho de 2016. Conferência de fidelidade: Lucas Andrade Sá Corrêa. Data da conferência: 28 de agosto de 2016. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/andrea-tonacci>. Acessado em: 24/03/2019.

_____. **Entrevista**. Blog Canibuk. Do Bang Bang ao Blá Blá Blá com Tonacci, 2000. Disponível em <https://canibuk.wordpress.com/2011/04/06/do-bang-bang-ao-bla-bla-bla-com-tonacci/>. Acessado em 21/04/2019.

_____. **Entrevista**. Revista Contracampo. Dossiê: Andrea Tonacci: A volta do gigante discreto, nº 79, 2006a. Entrevista realizada em 2005 por Daniel Caetano, Francis Vogner, Francisco Guarnieri e Guilherme Martins. Transcrição de Bianca Novaes e Cléber Eduardo. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/79/artentrevistatonacci.htm>. Acessado em: 11/06/2019.

_____. **Entrevista**. Encontros Cinematográficos. Concedida a Sérgio Alpendre, em 14/03/2015. Disponível em: https://raging-b.blogspot.com/2015/03/encontros-cinematograficos-2015_14.html. Acessado em 02/04/2019.

_____. **Entrevista**. Revista Teorema nº 10, de dezembro/2006b e reproduzida no site da Abraccine em 2017. Entrevista concedida a Ivonete Pinto e Marcus Mello. Disponível em:

<https://abraccine.org/2017/01/22/andrea-tonacci-territorio-da-ambiguidade/>. Acessado em: 02/04/2019.

_____. **Entrevista**. 19ª Mostra de Cinema de Tiradentes. 2016b. Disponível em: <http://cinefestivais.com.br/homenageado-andrea-tonacci-fala-sobre-a-carreira/>. Acessado em: 02/04/2019.

_____. **Entrevista**. Revista Devires. Dossiê: Devir-Tonacci. Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 01-201, jul/dez 2012. Disponível em: <https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-9-n-2-dossie-tonacci/>. Acessado em: 30/05/2022.

_____. **Entrevista**. Conversas na desordem. Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros, (45), 239-260. Entrevista realizada por: Zea, E. S., Sztutman, R., & Hikiji, R. S. G. (2007). Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i45p239-260>. Acessado em: 30/05/2022.

_____. **Olho por Olho**. São Paulo, 1966, 20 min. 16mm, p&sb. Direção; Roteiro e Fotografia: Andrea Tonacci. Montagem: Rogério Sganzerla. Elenco: Daniele Gaudin, Fábio Sigolo; Francisco Arruda, Ronaldo Ferraz, Franco Ogassawara, Sérgio Frederico. Produtora: Total Filmes.

_____. **Blá, Blá, Blá**. São Paulo, 1968, 26 min. 16mm, p&sb. Produção; Direção e Roteiro: Andrea Tonacci; Fotografia: João Carlos Horta; Montagem: Geraldo Veloso; Elenco: Paulo Gracindo, Nelson Xavier, Irma Alvarez, Marcelo Pitch, Bazer, Leto, Kiko, Eduardo Mamede, Teo Feltrini. Produtora: Total Filmes.

_____. **Bang Bang**. São Paulo: 1971, 81 min. 35mm, p&b. Direção e Roteiro: Andrea Tonacci. Fotografia: Thiago Veloso. Montagem: Roman Stulbach. Cenografia: Andrea Tonacci e Milton Gontijo. Produção Executiva: Luis Carlos Pires. Elenco: Paulo Cesar Pereio, Jura Otero, Abraão Farc, Ezequias Marques, José Aurélio Vieira, Antonio Naddeo, Milton Gontijo, Thales Penna. Produtora: Total Filmes.

VIEGAS, Susana Isabel R. **Filosofia do Cinema**: Processos de Criação de uma Nova Imagem do Pensamento. Tese de Doutorado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2012, 372p.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **O discurso cinematográfico**: opacidade e transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

ZOURABICHIVILI, François. **Deleuze**: uma filosofia do acontecimento. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

_____. **O que é um devir para Gilles Deleuze?** (*Parte 1 e 2 da Conferência pronunciada em Horlieu (Lyon), no dia 27 de março de 1997*). Disponível em:

<https://blogdolabemus.com/2019/12/09/o-que-e-um-devir-para-gilles-deleuze-parte-1-por-francois-zourabichvili/>. Acessado em: 30/01/2021.