

Universidade Federal de Uberlândia
Programa de Pós-graduação em História
Mestrado em História

Maurício José de Sousa Júnior

O Cinema e a Grande Guerra (1914-1918): os filmes sob as
perspectivas do regime estético das artes de Jacques Rancière e
dromologia em Paul Virilio

Uberlândia/MG

2014

Maurício José de Sousa Júnior

O Cinema e a Grande Guerra (1914-1918): os filmes sob as perspectivas do regime estético das artes de Jacques Rancière e dromologia em Paul Virilio

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Uberlândia, junto ao curso de História para a conclusão do curso.

Área de concentração: Linguagens Estética e Hermenêutica

Orientação: Prof.^º Dr. André Fabiano Voigt

Uberlândia/MG

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S725c Sousa Júnior, Maurício José de, 1982-
2014 O Cinema e a Grande Guerra (1914-1918): os filmes sob as
perspectivas do regime estético das artes de Jacques Rancière e
dromologia em Paul Virilio / Maurício José de Sousa Júnior. - 2014.
156 f.

Orientador: André Fabiano Voigt.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. Cinema e história - Teses. 3. Rancière,
Jacques, 1940- - Teses. 4. Virilio, Paul, 1932- - Teses. I. Voigt,
André Fabiano. II. Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

À mãe, pai e irmão, meus apoios.

RESUMO

A Grande Guerra (1914-1918) provocou alterações importantes no espaço e no aparelho sensório-motor do homem. Os avanços tecnológicos e as experiências de transformação da percepção somadas ao espaço da guerra e do cinema articulam possibilidades interpretativas extremamente ricas. Entendemos essas modificações como um problema *estético*. A partir disso, fazemos dos filmes sobre a guerra de 1914-1918, objeto de nossa análise. Para tal, nos aproximamos do pensamento de Jacques Rancière, no conceito de “regime estético das artes” e das visibilidades interpostas por Paul Virilio, com o conceito de “dromologia”.

ABSTRACT

The Great War (1914-1918) caused important changes in space and the sensory-motor apparatus of men. Technological advances and experiences of transformation of perception added to the war and cinema space articulate extremely rich interpretative possibilities. We understand these modifications as an aesthetic problem. From this, we make movies about the war of 1914-1918, object of our analysis. To this, approach the thought of Jacques Rancière, the concept of “aesthetic regime of art” and the visibilities brought by Paul Virilio, with the concept of “dromologia”.

Palavras-chave: cinema, guerra, regime estético das artes, Rancière, dromologia, Virilio, primeira guerra

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	5
1 – <i>DROMOLOGIA E GUERRA</i>	11
1.1 – <i>Dromologia e Cinema</i>	27
1.1.1 – Luz, câmera, ação.....	39
1.1.2 – Máquinas de visão, máquinas de destruição.....	51
2 – O REGIME ESTÉTICO DAS ARTES: AS IMAGENS DO CINEMA.	68
2.1 – A <i>revolução estética</i> e a história.....	80
2.2 – Imagens, filmes, cinema.....	84
2.3 – Política e estética.....	100
3 – QUESTÕES DE VELOCIDADE E <i>ESTÉTICA</i>	111
3.1 – Dromologia e filmes da Grande Guerra: Interpretações possíveis.....	115
3.2 – Tempo e velocidade no cinema da Primeira Guerra.....	125
3.2.1 – Passagens de hierarquias, justiça, narração e espaço.....	131
3.3 – Visibilidades e Invisibilidades.....	138
CONCLUSÕES.....	149
REFERÊNCIAS.....	155

INTRODUÇÃO

Neste centenário do início da Grande Guerra (1914-1918), os filhos, netos, e bisnetos dos soldados é que ainda guardam em suas memórias as histórias dos dias que correram entre o deflagrar julho/agosto de 1914 ao derradeiro novembro de 1918. Os olhos, os gestos, as reações dos homens que presenciaram aqueles dias são somente imaginados pelas falas daqueles. São os sobreviventes diretos dos homens que assistiram a guerra com seus próprios olhos e, estes herdeiros das memórias que ainda vivem, viram os rostos de quem testemunhou a morte de perto todos os dias e disparou contra ela no conflito. Ao contrário do que se possa sugerir, estes herdeiros provavelmente não enxergaram nada de especial, no sentido romântico e patriótico apelado à guerra, mas puderam perceber que entre os passos lentos dos senhores que lá lutaram, residia uma memória que nunca pôde ser simplesmente superada, acessada, ou esquecida. Quase a totalidade dos sobreviventes nos anos seguintes e os escritos deixados relatam que as experiências vividas ali transformaram suas vidas e, como resultado disso, uma geração de pessoas agia sob esta marca. Embora nada impedisse o desenrolar de outra guerra nascida a partir desta mesma, os ex-combatentes, provavelmente, em sua maioria, não permitiriam que ocorresse outra, caso a marcha dos acontecimentos fosse assim de rápida e fácil leitura e se se compusesse de uma organização temporal linear esboçada nas grandes narrativas históricas.

Mesmo imaginando o desejo de uma maioria de combatentes, muito pouco é possível para que atestemos uma afirmação como esta. Cada soldado, general, cozinheiro, operário, enfim, viveu seus dias e teve suas impressões próprias e carregou esse metamorfosear interior pela vida que restou. As distinções de versão sobre o que aconteceu nos dias do *front* atestam para a multiplicidade de olhares no interior e exterior do conflito. Embora os que contam e descrevem a história dos dias de combate, provavelmente não assistiram de perto o que aconteceu e, em algum momento da historiografia, os que lá estiveram e relatavam os dias de batalha não eram chancelados como produtores de um discurso verdadeiro.

De início, percebemos estas linhas de orientação como uma quebra de um discurso totalitário. Pensamos na abordagem do tema da Primeira Guerra como

transformações no sentido de tempo e espaço do homem. Decidimos versar essas alterações de espaço e visibilidade proporcionadas pela experiência da guerra como um problema estético, e, a partir de tal constatação, inspiramo-nos em autores que trabalham com tal perspectiva teórico-metodológica. E como bem sintetiza Paul Virilio, a “história das batalhas é, antes de mais nada, a história da metamorfose de seus campos de percepção” (VIRILIO, 2005, p.27).

Para orientar o nosso olhar, escolhemos em Virilio, aquilo que ele trata como máquina protagonista do conflito: o cinema. Enxergamos no cinema arte, antes de qualquer coisa, e também como objeto da técnica como uma visibilidade. Pela experiência dos filmes podemos articular possibilidades interpretativas riquíssimas sobre a maneira de ver essa arte e de conhecer o conflito pelos olhar dos filmes. Bem como abordar essas questões por meio de alguns realizadores que se dedicaram a inscrever suas impressões nas telas.

Fazendo do cinema sobre a Grande Guerra (1914-1918) nosso objeto de pesquisa, escolhemos aproximar as análises aplicadas em nosso trabalho com o pensamento de Jacques Rancière – principalmente o conceito de “regime estético da arte” – e as visibilidades interpostas pelo conceito de “dromologia” de Paul Virilio. Acreditamos que a partir do cinema, dentro dos pressupostos levantados pelos autores, podemos contribuir para uma análise dos filmes como um conjunto de imagens sobre o conflito. É por meio destes referenciais que decorrerão as interpretações dos filmes, considerando as metodologias propostas pelos mesmos autores.

Assim, novas visibilidades e novas abordagens ainda surgem após cem anos do deflagrar dos disparos e continuarão a surgir por tempo indefinido. Enquanto os homens produzirem história, esta é a maior certeza de que os historiadores terão. Procurando estas visibilidades que pudessem estar soterradas, nestes dois autores contemporâneos encontramos os fundamentos para uma abordagem interpretativa dos filmes que trabalham com a Primeira Guerra Mundial. Se não existem mais os homens que dispararam na guerra, ainda existe o cinema, que tem fundamento próprio, razão e caminhos diferentes daqueles que a história acadêmica pôde trilhar.

Baseando-nos nas fundamentações sobre o cinema de Jacques Rancière, permitimo-nos trabalhar com uma ideia de cinema na qual as imagens são pensadas como relações que ultrapassam a tradicional dependência contextualização de

tempo/espaço como balizadora dos critérios de veracidade histórica de uma análise. Compreendemos que essas questões fazem parte de um extenso debate no interior da historiografia. Não pretendemos aqui abordá-lo diretamente, mas seguramente se fará de maneira indireta.

Adotamos a postura de entender os filmes – e mesmo suas cenas ou personagens – e as visibilidades como *acontecimentos singulares* e distintos que a tradicional contextualização de um filme dentro de uma obra do cineasta torna-se não adequada para nós. Tampouco queremos estabelecer com isso uma definição do que seria apropriado dentro do debate historiográfico entre as noções de continuidade e descontinuidade; sabendo de suas minúcias, esperamos apenas sintonizar nosso trabalho de análise dos filmes da melhor maneira com os conceitos empregados por Rancière ao longo de sua obra, sobretudo aquela que versa a respeito do cinema.

No primeiro capítulo, buscamos compreender os aspectos principais da perspectiva do filósofo francês Paul Virilio acerca da relação guerra/cinema. Com ele, procuramo-nos nos acercar do que há de novo, em seu olhar, para a compreensão das forças que agem em uma guerra. Neste exercício, a *velocidade* como força primordial para o conflito vincula-se com o cinema, que se transforma em uma *máquina industrial militar*. Esta sua visão é esboçada neste capítulo, onde nos concentramos nas questões da *dromologia* (velocidade) ligadas à guerra. A movimentação de seu raciocínio parte de um interesse do “poder-mover” para o “poder-comover” (VIRILIO, 2005). Assim, ele corre no fio que conduz a relação de desenvolvimento de duas técnicas, a da guerra e a do cinema.

Procuraremos destacar que o trabalho de Virilio estabelece essa ligação sistematicamente para reforçar em seu discurso que todas as armas militares caminharam para um mesmo fim: a supremacia da velocidade – o disparar primeiro que o inimigo. Ou seja, estar à frente do adversário, a um passo, ou mais, adiante. Enfim, elas percorreram o caminho da luz, da aceleração e supressão do espaço-tempo. De tal forma, o cinema, para o autor, se inscreve como uma arma de luz, produtora de ideologia e direciona para o sistema sensório-motor do homem o exercício de espectador e operador, ao mesmo tempo.

No entanto, as alterações na percepção são por ele explicitadas para que ocorra uma visibilidade do aspecto dromológico, algumas vezes esquecido.

Identificando o político dentro de uma técnica e a relação destas, Virilio coloca a importância de admitir uma nova abordagem da técnica pela via da velocidade, sua articulação com o político e, por fim, como ocorre a detonação no aparelho sensório-motor do homem.

Portanto, nos primeiros pontos destacados de nosso trabalho, são buscadas as conexões entre velocidade e guerra, bem como as ligações entre o conceito de guerra e cinema, para Virilio. Neste início, a *dromologia* aparece como conector central desta articulação e o cinema de guerra, que, para o autor, passa a representar todo ele, já que está vinculado ao desenvolvimento da máquina industrial-militar. Por isso, o cinema se torna uma máquina acoplada ao maquinário de guerra, posto que toda a sociedade se direciona a assumir um papel no conflito.

Neste mesmo período em que a sétima arte passa por experimentos confirmadores, as máquinas de guerra estão se transformando, passando por novas adaptações. O cinematógrafo se alia a esse movimento dentro da Guerra de 1914, e dá ao homem, como fruto de sua implementação, uma nova possibilidade de visibilidade do real. Mais dinâmica, com pontos distantes no espaço que se tocam pela redução de seus corpos em frações de segundo, e com a inauguração da terceira dimensão, a percepção da realidade mudaria também. Como o cinema espera tornar visível esse aspecto dromológico? Como a dromologia se faz presentes nos filmes? São problemas que procuraremos desenvolver dentro dessa ótica da *estética*, tornando visível um aspecto da realidade, sem necessariamente fazer com que a estética se torne parte da “vontade de arte” do político, assim como nos costumamos a ver nas análises baseadas na *mimética*.

Para isso, nossas perguntas, a princípio, devem obedecer a um aspecto norteador. Entendemos o cinema como arte pertencente ao *regime estético*, e as relações entre arte e dromologia são enxergadas dentro desse conceito interpretativo. Nesta direção escrevemos o segundo capítulo. A inspiração nas ideias do filósofo franco-argelino Jacques Rancière está clara como escolha. Partimos de um conceito de arte que tem suas bases fincadas na revolução estética do século XIX, conforme trataremos no capítulo. De acordo com o filósofo, quaisquer aspectos que compõem as cenas dos filmes, incluso a dromologia, estão ancorados dentro de um regime de arte que recusa a leitura meramente representativa das mesmas.

Entendemos que os filmes realizados sobre a Grande Guerra de 1914 são portadores de uma *palavra muda*, conforme tentaremos explicitar no capítulo através de Rancière. O que significa que o cinema como arte é também objeto de *inconsciente*. Como tal, identificá-lo em sua totalidade, acomodando o seu pensamento exterior para conectá-lo no interior de suas formas é trabalho de uma hermenêutica comprometida com a ideia sistemática e eminentemente discursiva de verdade. Nossa interpretação vai à contramão para uma crítica à ideia de imagem como representação mimética da realidade.

O regime estético das artes rompe com todo o sistema de hierarquias na qual se estruturam algumas teorias interpretativas e classificatórias do modernismo. Suas determinações teóricas exprimem uma nova seta no interior da crítica de arte, possibilitando uma interpretação comprometida com a complexidade e multiplicidade das escolas do modernismo artístico. Portanto, nossa interpretação corre como recusa às limitações e imposições de um *real* que busca nas artes suas imagens e semelhanças.

Assim, qualquer dos dois autores nos indica que o *sensório* passa a ser constituinte central para o real, para Paul Virilio a busca de uma visibilidade através da estética, alterando o campo de percepção, para Jacques Rancière a estética é uma maneira de pensar a arte em sua relação com a política, com a constituição de uma comunidade *dissensual* em suas maneiras de fazer, ser, e do que se pode dizer sobre este, ou aquele assunto. E a articulação escolhida para explicitar o ponto de contato entre as duas perspectivas – o conceito de regime estético da arte – parte do cinema como uma expressão imagética do tema da Primeira Guerra Mundial.

Colocando nosso *sensório* para uma outra forma de ver, é possível entendermos as alterações do espaço e da percepção implicados na dromologia e suas consequências como um problema estético, dono de um “*sensorium específico*”, no qual o político não é o descobrimento das relações entre a criação individual do artista e suas condições espaço-temporais de constituição, tampouco a comparação diacrônica entre a produção da obra de arte. Entendemos, com Rancière, que o cinema produz imagens da guerra que ultrapassam a experiência da guerra, mas também contam uma história da guerra que não está submetida ao “contexto histórico” de uma época, seja ela a da produção, seja a da recepção. Em outros termos, entendemos que as imagens do cinema constroem um sensível para

além dele, assim a política constrói uma comunidade que sempre é diferente dela mesma.

Nesta última parte do trabalho, o regime estético da arte vem propor uma abordagem a partir de um elemento diferente. A estética dos filmes não aparece como mensagem indireta de uma política. Por isso não estamos vinculados necessariamente ao complexo de ideias que constitui o conceito de real de uma época. Tentaremos perceber nas imagens dessa arte mais do que as suposições políticas que o conhecimento acadêmico do historiador prevê. Desejamos abrir para as leituras que estejam atentas a perceber as imagens das películas como uma realidade extremamente múltipla e única. Uma condição de leitura capaz de fazer com que toda cena e cada construção de personagem sejam vistas:

como testemunhas mudas de uma condição inscrita diretamente em seus traços, suas roupas, seu modo de vida; e como detentores de um segredo que nunca iremos saber, um segredo roubado pela imagem mesma que nos traz esses rostos. (RANCIÈRE, 2012, p.23-24b)

As imagens do cinema de guerra – por serem relações de visibilidade e de dizibilidade que não podem estar submetidas à esfera discursiva e argumentativa – são colocadas em nosso trabalho como condutoras de nosso olhar investigativo, por entendermos que elas pertencem a um regime de verdade que não pode estar, da mesma forma, submetido nem à retórica, nem à ideia de ciência do século XIX.

O cinema pertence a um regime estético que não se pode encaixar em um modelo que discrimina as belas-artes, ou as coloque *cada qual em seu lugar*. Pensamos nesta arte como modelo para a relação entre espectador e obra, em que a hierarquização das formas signifique interrupção, dando lugar a uma democratização no seio da análise das artes. O cinema “pertence a um regime de arte em que a pureza das formas novas foi muitas vezes buscar seus modelos na pantomima, no circo ou no grafismo comercial.” (RANCIÈRE, 2012, p.15a). Assim, nos encontramos eximidos de tentar ver no cinema uma mensagem política explícita, pura e com destinação clara.

Assim, identificamos que a *dromologia*, embora seja um caminho estético válido para pensar o cinema de guerra, não é o único caminho para entender os filmes que trabalham com o tema. Ela estabelece alterações no aparelho sensório

do homem que transforma completamente a percepção do espaço, afetando a compreensão do que se chama realidade. Ir *além* da obra para compreender a realidade, suas modificações impressas no homem, permite que reflitamos a partir da estética por um problema de alteração na realidade política.

Tentaremos concluir admitindo que a teoria de Jacques Rancière em aplicação à análise de filmes desobriga-nos do enquadramento das imagens no interior do sistema representativo das artes. A postura do cinéfilo para com sua arte recusa a hierarquia das escolas temáticas, e dos enunciados do que se pode dizer e fazer sobre determinado assunto. Esta posição não é uma luta contra o sistema representativo – no sentido de retirar uma teoria e colocar outra em seu lugar. Mas, ao assumir o regime estético da arte, torna-se impossível trabalhar com os mesmos pressupostos teóricos que defendem a noção de “modernidade artística” ou mesmo do sistema de representação. Esperamos que ao final do trabalho estejamos prontos para justificar isso.

Considerando assim, entendemos que o trabalho define como Regime Estético da arte um liberador do potencial das imagens para o cinema. Após a abordagem inspirada em Rancière, podemos dizer que a velocidade é somente um exemplo do que ainda se pode retirar dos escombros teóricos nestes cem anos de trabalhos sobre o tema. Os limites que se colocam do exterior para o interior da obra, terminam por se tornar obsoletos neste parâmetro para a análise fílmica. A hierarquização dos temas e do que se pode dizer ou fazer, bem como a observância de seus limites, fica revogado a partir daqui.

1 – DROMOLOGIA E GUERRA

A centralidade do pensamento de Paul Virilio está no conceito de *Dromologia*. A palavra é uma junção do vocábulo grego *dromo* que é o equivalente dado aos espaços destinados à corrida, e *logia* que designa o saber, sendo a ciência da velocidade, ou também *dromocracia*, que significa neste último: política. Na leitura de suas principais obras, também são encontrados sufixos para a denominação da ideia de velocidade em sua ligação umbilical com a política. Sociedade *dromocrática*, e progresso *dromológico*, para situar os avanços tecnológicos que impulsionaram e ainda o fazem, provocando que o ser humano se desloque mais rapidamente de um lugar a outro, aparecem na sua escrita. São esses aspectos que o interessam, principalmente as transformações que acarretam na percepção humana, o deslocamento tão rápido de um objeto a outro, de um homem até outro, ou a um lugar.

O infinitamente pequeno não se torna alguma coisa, o inversamente grande não pode mais ser ocultado pela percepção em relação a sua distância. A velocidade, considerando-a como uma “grandeza primitiva” (VIRILIO, 1993, p.13), subtrai todas as noções de dimensões físicas. A velocidade impõe-se aquém de toda a medida de tempo e lugar. Essa preocupação com o lugar está na percepção aguçada do autor, quando observa que, no século XX, a velocidade de deslocamento chega até uma relativização das distâncias de espaço e tempo. Conclui-se que a velocidade é um lugar, um espaço e, uma energia a ser considerada, e não apenas um instrumento que faz os corpos se moverem. É uma matéria, um espaço com características próprias. Em suas próprias palavras, em entrevista que se tornou livro, *Guerra Pura* (1984), o autor francês diz:

As pessoas falam da história da guerra, de campos de batalha, de mortes na família, mas ninguém fala do espaço militar enquanto a constituição de um espaço com suas características próprias. Meu trabalho situa-se dentro desse conceito. (VIRILIO; LOTRINGER, 1984, p.14)

A exposição desse lugar como um *não-lugar*, como um país novo, constitui a velocidade como um espaço e, como tal, algo a ser entendido, politizado e

trabalhado, procurando compreender suas características próprias. Assim, em uma associação de ideias, especialmente quando se trabalha com a contemporaneidade, a velocidade para Virilio sintetiza as forças de uma guerra.

Velocidade não é só esse *não-lugar*, esse espaço qualquer que não é muito bem mensurado entre distâncias de um ponto a outro. A imaginação desses espaços é de uma realidade essencialmente cibernetica, transformando a questão da matéria. A matéria, conhecida na realidade da luz da física como E=MC², foi alterada por esse novo ambiente, promovendo o surgimento da energia da informação. “Energia na imagem e no som, energia do tato e do contato a distância...” (VIRILIO, 1996, p.121). Esse estudo preconizou modificações em qualquer relação do fenômeno com o ambiente. “A velocidade não é um fenômeno, é a relação entre os fenômenos” (VIRILIO, 1996, p.122), existe, assim, uma realidade que ultrapassa a relação entre os fenômenos e, parece ser a realidade da informação, que está “totalmente contida em sua velocidade de propagação” (VIRILIO, 1996, p.122). Por isso a informação é outro estado da matéria, é a forma que ela assume naquele preciso momento de sua receptação, “a velocidade é a própria informação”. (VIRILIO, 1996, p.122)

A ocupação do centro dessas questões, para o autor, se impõe mesma maneira que a riqueza se configurou na filosofia de Marx. Nas palavras introdutórias de *Velocidade e Política* (1996), Laymert Garcia dos Santos: “Nesse sentido, se a lógica da riqueza se expressa numa economia política, a lógica da corrida se explicitaria numa concepção teórica capaz de articular velocidade e política.” (1996 apud SANTOS, 1996, p. 11). Paul Virilio procura percorrer esse caminho, o da articulação entre a velocidade e a política, mostrando a dinâmica de uma enorme energia em marcha.

Demonstrando preocupação em tecer as relações entre velocidade e riqueza, o autor defende a compreensão de uma *politização da velocidade*, assim como fora feito com a riqueza; no caso do século XIX, principalmente com Karl Marx. Somos vetores e provocadores da velocidade, somos movidos e articulados por ela. Na defesa de sua politização, Virilio diz:

Nós temos de politicar a velocidade, seja a velocidade metabólica (a velocidade do ser vivo, dos reflexos), seja a velocidade tecnológica. Temos de politicar a ambas, porque nós somos ambas: somos movidos e nos movemos. Dirigir um carro é também ser dirigido por

suas propriedades. Há, portanto, um *feedback* entre os dois tipos de velocidade: a tecnológica (do carro) e a metabólica (do homem). Existe aí trabalho a ser feito e que está ligado ao veículo, à politização da “conduta”, no sentido latino *conducere*, “conduzir”, bem como no sentido de conduta social da condução da guerra, da economia. A velocidade não é considerada importante. Fala-se de riqueza, não de velocidade! No entanto, a velocidade não é considerada importante quanto a riqueza na fundação do político. A riqueza é a face oculta da velocidade e a velocidade é a face oculta da riqueza. As duas formam um par perfeito. [...] Há, na riqueza, uma violência que já foi compreendida; o mesmo não ocorre com a velocidade. (VIRILIO; LOTRINGER, 1984, p.37)

A razão da força que constitui a velocidade, ser negligenciada, passa por essa não politização e, não compreensão de uma energia, que caminha junto com a riqueza. Em outros tantos exemplos, demonstrados historicamente, dos quais o autor trabalha alguns, percebe-se que a velocidade é o fator culminante na decisiva exploração de um povo, ou na conquista do mesmo, como será visto posteriormente. Colocando a velocidade como o centro das questões, especialmente em um contexto de guerra, ela passaria de provocadora de mudanças para ser também um ponto a ser atingido, para que então, a economia e outras atividades, sejam conduzidas de acordo com parâmetros instituídos pela velocidade. Seu devido crédito, o autor imagina, não é dado conforme não se estabelece a certeira fusão entre tecnologia e guerra. A força que conduz e provoca esse movimento constante na realidade, seja social, econômica e, mesmo a da guerra, é realizado pelo deslocamento desses corpos, ou objetos, no qual se relativiza toda uma percepção de distâncias de tempo e espaço. A violência da velocidade, normalmente, é percebida apenas quando ocorre o choque entre dois objetos em movimento, ou quando um deles se choca com o alvo.

a velocidade é uma transferência de energia. Podemos resumir isto em duas palavras: “estabilidade-movimento” e “movimento-do-movimento”. Estabilidade: eu não me movo, estou parado, Movimento: ponho-me em movimento. Eu acelero: movimento-do-movimento. A passagem de “movimento” para “movimento-do-movimento” é uma transferência de energia, que podemos também chamar de um “acidente de transferência”. Uma vez que você começa a pensar em termos de energia, o problema da violência está imediatamente presente. (VIRILIO; LOTRINGER, 1984, p.40)

No entanto, o autor comprehende que a velocidade passa a ser uma força que conduz e, não um meio de se obter algo. Esse choque, provocado entre os objetos

são, resultado de uma tecnologia que, aliada à guerra, constrói a realidade ubiquitária dos conflitos. Essa questão é aprofundada quando, nos livros *Guerra e Cinema: Logística da percepção* (2005) e *Velocidade e Política* (1996), nos são apresentadas algumas técnicas e procedimentos que proporcionam o aumento vertiginoso da velocidade que foram utilizados nos campos de batalha – em especial na Primeira Guerra Mundial – provocando, assim, uma verdadeira revolução na maneira de ver e perceber o mundo. A violência da velocidade em choque com a psique humana é uma vertente poderosa no deslocamento dos corpos nos campos de guerra, impondo à visão do olho humano uma derrota amplificada a cada experimento do olho-máquina da câmera, do cinematógrafo, enfatizados na percepção deste à realidade.

Discutindo com os exemplos trazidos pelo autor, para a observação do mundo pós-revolução de 1789, as afirmações confirmam a força da velocidade como algo que não se submete ao controle da massa que comumente a usa. Frequentemente, quem controla essa força está na posição de manipulador de corpos, em propósito diverso deste mesmo. Em *Velocidade e Política*, Virilio explica que o proletariado em curso no assalto ao poder se transformaria em vítima de uma força que não se submeteria a seu controle. E como a guerra é percebida pelo filósofo francês como um artifício da política, nada mais adequado que pontuar a relação da velocidade com os conflitos observados no último século. O período de formação de uma sociedade entregue à dinâmica do conflito, ou fusão/confusão de duas classes que lutam na mesma posição do *front* – embora estejam em desacordo sobre várias questões – se juntam num amálgama incontrolável, sobretudo na Primeira Guerra Mundial. A sociedade forjada no século que antecede a Grande Guerra está concentrada na memória de Napoleão e em políticos de educação militar que – obteve por razão dessa formação – a mesma orientação na análise de uma guerra que os oficiais militares. No trecho que promove esse deslocamento, diz:

A sociedade política do século XIX era formada em escolas, em faculdades, com professores, de uma maneira muito histórica, historicista. [...] Era, portanto, uma educação neomilitar. Até a Primeira Guerra Mundial, tivemos políticos, civis educados no conhecimento da guerra pelos antigos, pela memória de Napoleão. Estes políticos eram realmente civis, porque eles tinham uma educação militar. Eles eram capazes de fazer os generais dançar de acordo com sua música. Eles tinham o mesmo poder de análise dos fatos de guerra que os oficiais. (VIRILIO; LÖTRINGER, 1984, p.19)

No princípio, em sua análise sobre a Revolução *Dromocrática*, a insurreição e afirmação da sociedade burguesa são o exemplo no estabelecimento dessas relações entre as massas revolucionárias e a velocidade. O fator convergente estaria na tomada do poder. Embora produtoras dessa velocidade, elas não dominam essa energia e terminam por serem controladas por ela. Detentores do controle da velocidade, a classe industrial-militar capitaliza as forças de impacto e movimento das massas e a investe na ocupação dos territórios. De acordo com Clausewitz é ela, a classe militar-industrial, capaz de um controle de segurança dentro desse território burguês, daí o alinhamento das duas, conforme argumenta:

Ora, são precisamente os engenheiros militares que, conforme as circunstâncias, são capazes de proteger ou destruir assegurâncias privadas no interior da cidadela burguesa. É essa pois, a conjuntura não expressa de onde sairão as “classes antropófagas”, não somente a burguesia, mas também a classe militar permanente. A definição marxista do capitalismo “consumidor da vida humana e fundador do trabalho morto” aplica-se bem à burguesia, mas enquanto associada a seu conselheiro técnico militar, inventando simultaneamente os meios de produzir e destruir aquilo que ele produz, empresária da guerra que estará na origem dos exércitos de Estado e, mais tarde, do complexo industrial-militar. (VIRILIO, 1996, p.26)

É na condição da época que as duas classes, uma na retaguarda do conflito, na economia, e outra na frente da guerra, agora defendendo esses interesses mútuos, que encontra a atmosfera capaz de realizar esse amálgama. Articulando em uma esfera técnica, há um entroncamento de vias de comunicação, tráfego e deslocamento que, segundo defende Virilio, ocorre uma fusão entre sociedade civil e militar.

É, portanto, nesse amálgama de relações – sobretudo pelo complexo militar-industrial – que é promovido um acíve político na esfera de decisão, que seria de domínio especificamente dos militares. A indústria direcionada para a guerra, toda a logística de produção apontada para ela, faz com que as fronteiras entre militares e políticos sejam cada vez mais imperceptíveis.

A distinção entre inteligência militar e a inteligência política está ficando superada. É uma coisa que poucos notaram. Ela remonta ao fim da Primeira Guerra Mundial que foi, não nos esqueçamos, a

primeira Guerra Total [...] naquele momento, Georges Clémenceau fez uma declaração-chave: “A guerra é demasiado séria para ser confiada aos militares”. Esta foi a última declaração “política” feita por um político francês (já houve outras, em outras partes da Europa). É lá, na economia de guerra, no envolvimento da Economia das sociedades europeias na guerra, que a coerência do discurso político se dissolve e que a estratégia suplanta definitivamente este tipo de raciocínio. (VIRILIO; LOTRINGER, 1984, p.19)

E cada vez que a produção industrial se desloca para a guerra, e nos tempos de paz continua a produzir o universo da guerra por outros meios, se torna mais imperceptível onde termina a esfera de atuação do militar e do político. O que ocorre é uma verdadeira suplantação dessas questões, tornando-se primordialmente superficiais. Na retomada desse problema dorme o entendimento do que é o espaço de uma guerra. Um território sem terreno, que acontece nos mais diversos campos onde se pode promover o disparo da velocidade. É nos grandes centros que a velocidade se impôs na cidade burguesa, onde há movimento e vias de circulação há aglomeração de pessoas, e existe então o espaço para a política e a implementação para o espaço da guerra. No século passado a realidade era vista de forma parecida. Nessa atmosfera dromológica que se impõe a união – com circunstâncias um tanto que ocasionais – de classes. Arranja-se o Estado de sítio e a imobilidade da riqueza burguesa se garante por essa realidade criada. Nessa percepção do que é a guerra Virilio declara:

De repente, eu entendi que a guerra era um espaço no sentido geométrico, e ainda mais do que geométrico: cruzar a Europa de norte a sul, dos abrigos das cidades alemãs à Linha Siegfried, passar pela Linha Maginot e a Muralha do Atlântico faz você perceber a dimensão da Guerra Total. Da mesma forma, você toca a dimensão mítica da guerra expandindo-se não só pela Europa, mas por todo o mundo. Os objetos, bunkers, fortificações, abrigos antiaéreos, bases submarinas, etc., são espécies de pontos de referência ou marcos para a natureza totalitária da guerra no espaço e no mito. (VIRILIO; LOTRINGER, 1984, p.14)

Acrescentando a percepção de Virilio com esses acontecimentos pertinentes à Grande Guerra (1914 – 1918), a mesma situa-se em um constrito especial: de ser uma guerra com características totalmente singulares que obedeceram àquele espaço de tempo conforme uma tecnologia ia suplantando a outra. Em uma guerra em que a sociedade civil estava com a produção voltada para estas finalidades, uma

guerra de trincheiras, por exemplo, somente se justificaria naqueles poucos primeiros anos de batalha, e logo seriam superados com a utilização de inventos nascidos para vencer aquela realidade. Este será, em parte, posterior objeto do trabalho, essa especial relação entre a arte do cinematógrafo e a própria limitação temporal com características singulares que se versou por chamar de Primeira Guerra Mundial. Com o desenrolar do conflito, um novo protagonista – o cinema – desenvolve sua linguagem juntamente com os adventos militares que promovem a ubiquidade da guerra. Toda a mistificação dos campos de batalha já difundida nos meios de comunicação, nos jornais da época, noticiários e nos rituais da pátria, ganhava esse novo aliado, que eram as telas do cinema. Promovendo a ubiquidade da guerra, as projeções dos filmes incluíam todo o espaço citado por Virilio (bunkers, abrigos anti-aéreos, as armas, etc.). Logo, os realizadores mais próximos à realidade das batalhas observaram a necessidade do aparato técnico, que fazia a arte do cinematógrafo se adequar à velocidade e dinâmica da guerra.

Percorrendo o conceito de *guerra total* juntamente ao autor, nota-se que a mesma reside na questão de toda uma logística apontada para a guerra, do complexo industrial-militar montado para atender a necessidade militar em conluio à produção burguesa. Assim, é desenvolvida uma logística direcionada a lógica de reprodução capitalista nas mais diversas esferas políticas. A produção industrial estaria em dependência de vias de escoamento de produção, de transporte de mercadorias, armamentos, deslocamento de pessoas, exércitos. E por último, esta entraria em consonância com o material produzido e as condições favoráveis para seu escoamento.

Outro aspecto também o faria justificar sua ideia, quando pensa ser, este mesmo conflito, o primeiro totalmente técnico da história. Logicamente, a técnica está totalmente atrelada a essa ideia de logística voltada para a produção da ubiquidade. Em entrevista a Lotringer, ele cita uma declaração do pentágono: “Logística é o procedimento segundo o qual o potencial de uma nação é transferido para suas forças armadas, tanto em tempos de paz como de guerra” (VIRILIO; LOTRINGER 1984, p.25). A logística bélica forma, portanto, uma rede de atuação em todas as partes da sociedade.

Conforme trecho a seguir sobre a logística, nascida essa noção nas guerras napoleônicas e atrelando-a a velocidade, ela se aplica da seguinte maneira:

A logística ocorre no tempo das guerras napoleônicas porque tais guerras arrastam milhões de homens para as estradas e, com eles, problemas de subsistência. Mas subsistência não é tudo: logística não é só boia, é também transporte e munições. Como Abel Ferry¹ diz: “o problema das munições corre paralelo ao problema de transporte”. Os caminhões trazendo munição, e as bombas voadoras trazendo a morte, juntam-se num sistema de vetores de produção, transporte, execução. Aí temos todo um fluxograma que é a própria logística. Para entender o que é esta revolução logística a-nacional (VIRILIO; LOTRINGER, 1984, p.25)

O fluxograma de uma logística liga toda uma estrutura que forma uma rede em todas as atividades da sociedade. No exemplo dos transportes, também se aplica a qualquer outro setor de produção, que leva à realidade da guerra a promoção *dromológica*. No entanto, essa lógica de produção se aplica a uma lógica da morte, em que toda a produção da vida material estaria comprometida no propósito da aniquilação do outro, seja no campo de batalha, na economia, ou na política. Na nova realidade dromológica montada na sociedade do século XIX, essa ubiquidade também se estabeleceu pelo campo do *mitológico*, onde se junta perfeitamente com o novo discurso que se forma nessa mobilidade da massa é de que esse novo Estado, formado a partir da revolução, é algo quase como que religioso. A massa é dissuadida de que esse Estado não está ali nas ruas, onde há a concentração de pessoas, etc. É a partir da difusão da ideia de que o Estado habita na imensidão, está ao longe, onde pode alcançar os pés dos homens, que ele se torna presente. Assim, as estradas são nacionalizadas. Percorrendo o velho adágio romano “*ubi pedes, ibi patria*”², o território da conquista da revolução são as “estradas da Europa” (VIRILIO, 1996, p. 33). Detentora da riqueza mobiliária, a burguesia lança a massa às estradas, à conquista numa ofensiva permanente.

Os movimentos em marcha para alguma coisa que se torna provisória fazem sentido somente quando a velocidade é percebida como a riqueza absoluta. Desde a montagem do complexo logístico ao último disparo. O rito que leva o soldado a se lançar frente um canhão, arriscando sua vida de acordo com a rapidez de sua corrida, é o sintoma de uma realidade dromológica que transforma tudo em questão de tempo ganho, ou tempo perdido. Essa nova guerra, e outros movimentos

¹ Nota do autor: Abel Ferry (1881 – 1918) foi deputado francês pelo Vosges, região da Lorena, morto em 1918, tem extraído no livro “Velocidade e Política” de Virilio, algumas passagens de cartas, discursos e relatórios.

² Algo semelhante a: “onde está os pés, está a pátria”

revolucionários pós 1789, trazem uma verdade que parecia ignorada pelo pensamento ocidental: “A aptidão para a guerra é a aptidão para o movimento” (VIRILIO, 1996, p.35), de acordo com as palavras de Napoleão I.

Desse ponto de partida escolhido pelo autor sobre a velocidade está o discurso burguês que, alerta o autor, deveríamos ter-nos prevenido a muito sobre suas verdadeiras intenções revolucionárias. “A história mostra que a degenerescência das burguesias enclausuradas conduz, fatalmente, à degradação das massas produtivas e a ascensão dos métodos de proletarização militar do Estado.” (VIRILIO, 1996, p.41). O que se apresentava como uma revolta contra a sujeição, a imobilidade de classes e da liberdade de trânsito, tornara-se uma coação ao movimento. No centro da desordem, “o que ninguém imaginava é que a conquista da liberdade de ir e vir, tão cara a Montaigne, poderia se transformar, num passe de mágica, em coação à mobilidade.” (VIRILIO, 1996, p.41). É colocada em prática uma “ditadura do movimento” com nações em marcha, investindo no controle do território pelos acessos a ele. Nesse ínterim, a manipulação sofrida pela classe operária tem duas frentes, conforme demonstra-nos o trecho:

Pode-se distinguir claramente então duas funções (ou melhor, funcionamentos) da base proletária assim mobilizada [...] “Os jovens irão à luta” enquanto “os homens casados, as mulheres e as crianças ficarão adstritos à fábrica” (de armas, de vestuário, de barracas, de curativos, etc.), em suma, ao aprovisionamento logístico. Percebe-se, pois, que a nova burguesia industrial tende a enriquecer capitalizando os “gestos” (o ato) *produtivos* do proletariado industrial [...] e a classe militar capitalizando o *ato destrutivo* da massa móvel (VIRILIO, 1996, p.41)

Evidenciando a ligação entre a classe militar-industrial e a burguesia, da forma como se articularam sistematicamente a tomar em seu favor a força de assalto da classe revolucionária, parece clara a manipulação da força de velocidade capitalizada para a guerra. No fundamento dos Estados-maiores europeus, preparando-se para a guerra está o uso da velocidade de uma classe em favor de interesses escusos a ela. O que era capital nessa ideia de revolução era o assalto do espaço e era exatamente esse aspecto a ser considerado no uso de sua força.

Essa energia de tomada do território pela velocidade capaz de provocar a surpresa e a própria destruição do lugar, se transforma em abandono de terra e desaparecimento no horizonte. O que antes determinaria uma busca na conquista

de território para que se estabelecesse o controle, torna-se um intenso movimento de forças capazes de gerar ameaça constante.

É neste ambiente de intensa apreensão que se promove a surpresa técnica. Com civis formados sob o mesmo conhecimento do campo de guerra que os militares, realizando-se o que fora dito em trecho anterior sobre a educação neomilitar. Com a política e a economia, capazes de fazerem os generais “dançarem conforme a música”, ganharam como promotores da guerra o mesmo conhecimento que os oficiais. A logística passava, assim, a ser o centro da conquista militar e da vitória a ser conseguida em qualquer empreitada. No trecho, Virilio expõe esse problema como uma verdadeira surpresa, que posteriormente será tratada quando da relação entre cores e o cinema:

Agora, depois da Primeira Guerra Mundial, ocorreu entre o discurso político e o discurso da guerra, cada vez mais técnico, uma ruptura que foi, aliás, considerada positiva. Não nos esqueçamos de que a Primeira Guerra Mundial foi a primeira guerra verdadeiramente técnica na Europa (nos Estados Unidos, evidentemente, já tinha havido a Guerra Civil, que já fora uma Guerra Total). Depois de vários meses de guerra de trincheira – de guerra de posição, desde que os exércitos não podiam mais mover-se – eles perceberam que sua produção de guerra vigente, a produção tradicional prevista durante o tempo de paz, não podia mais atender à demanda do consumo militar (no número de projéteis disparados, de bombas, aviões, etc.). E isto em ambos os lados, tanto para a Alemanha, quanto para os Aliados. Esta foi a assim chamada “surpresa técnica” da Primeira Guerra Mundial. (VIRILIO; LOTRINGER, 1984, p.19)

A despeito das transformações técnicas que deixaram o universo da guerra mais rápido, os Estados europeus ainda eram, ou napoleônicos, ou clausewitzianos, e esperavam batalhas curtas e, como resultado do advento de uma nova tecnologia, que fossem decididas rapidamente. Esperavam encontrar no campo terrestre fácil penetração e, especialmente, de inconstante forma. Porém, ainda na atmosfera do Congresso de Viena (1815), os Estados-maiores europeus caminham para a Guerra Total. A geoestratégica, do século anterior à Primeira Guerra Mundial, reorganizava os espaços para se tornarem lugares de transferência. As regras de navegação não representam obstáculo para um movimento que buscasse elevar o universo das hostilidades a uma escala global. Abrindo-se esses espaços de transferência no mar, nasciam novas vias para o transporte de guerra. Armas, soldados, mercadorias se autoalimentavam, criando outras fontes de conflitos. O Canal de Suez e do

Panamá eram um indicador de vias de comunicação nesse mapa redesenhado, aplicando-se aos mares.

Talvez, o exemplo mais significativo dessa transformação dos espaços em direção a um conceito de ameaça permanente, contra a imobilidade que sugeriria a paz, estaria na forma como os ingleses ocuparam os mares do planeta. Na conquista de territórios patrocinada pela Revolução Burguesa, lançando-se às estradas, propõe-se uma configuração nova do continente, dos países, fazendo surgir uma nova compreensão. Os espaços de não-habitação, como é o mar, são vistos como terrenos a serem capitalizados, assim como o espaço aéreo. De Napoleão à Hitler, o “*fleet in being*”³ destruiu os adversários dos britânicos, impondo a seguinte estratégia: “inacessibilidade para o combate” (VIRILIO, 1996, p. 50). Virilio, a define assim:

A fleet in being é a logística realizando plenamente a estratégia como arte do movimento dos corpos não vistos, é a presença permanente de uma frota invisível no mar podendo golpear o adversário em qualquer lugar e a qualquer momento, aniquilando sua vontade de poder com a criação de uma zona de insegurança global, de querer, isto é, de vencer. (VIRILIO, 1996, p.50)

Segundo a lógica das estratégias militares, essa inacessibilidade ao combate provoca no adversário um desespero prolongado, infligindo-lhes perdas maiores que enfraquecem e o destroem por dentro. “O medo é o mais cruel dos assassinos; ele não mata jamais, mas vos impede de viver.” (VIRILIO, 1996, p.51).

Em 1914, o bloqueio aliado provocou nos alemães perdas morais após dois anos de combates terrestres. Essa estratégia indireta, adotada por norte-americanos, criando crises econômicas, ajoelhando povos em todas as partes dos distantes continentes, prolongou o sofrimento e o Estado de Sítio em sua pretensão de domínio desse fluxo contínuo de pessoas. Na definição dessa estratégia indireta Virilio, diz:

Desejada por povos e comerciantes, a estratégia indireta reproduz, num outro elemento, os efeitos da velha poliorcética comunal. Da

³ Conceito de utilização militar da frota naval inglesa na Primeira Guerra, uma frota contendo a outra em seus respectivos portos apenas pela coação. Significaria o fim do aparelho naval em guerras de perto. Nas batalhas propriamente ditas envolvendo alemães e ingleses, estariam poucos navios que não poderiam desafiar o poder global que a Inglaterra exercia sobre os oceanos. Espalhadas pelo globo a frota real tinha ameaçada sua superioridade no mar do norte, onde se concentravam as ações alemãs.

mesma forma que o antigo “estado de sítio”, ela permite “prolongar indefinidamente as hostilidades” contra o conjunto das populações não mais “civis”, mas “continentais”. (VIRILIO, 1996, p.51)

Assim, é criada a partir da *fleet in being* uma democracia nova, que não pertence mais a noção militar estratégica de deslocamento de um lugar, cidade, país a outro. O deslocamento não tem destino no espaço e no tempo. É algo quase como espectral. Percebe-se, mas não é visto, nem definido como alvo a ser abatido, assim como a nova lógica da guerra a partir de 1914 e, após seu término, um desgaste constante de um conflito que é prolongado pela política e nada responde ao certo de quando acabará a guerra, se terminará, bem como quando se iniciará novos combates, ou se estão terminados.

No surgimento do comércio, em ligação com a ideia de guerra indireta, que faz parte de todo esse complexo dos conflitos, está a anteposição desta última. Primeiro, viria o conflito e, posteriormente, a instalação do complexo comercial. Sua reflexão nos faz pensar que não existe ambiente para um comércio, em uma cidade, antes da chegada de uma guerra. A guerra “direta” seria um anteparo para a guerra econômica, promovida pelas armas do comércio. Em explicação sucinta, ele diz:

O comércio surge depois da chegada da guerra a um lugar, depois do estado de sítio, da organização de um talude em torno de uma área inhabitada, etc. Ele não necessita da cidade – a cidade no sentido de sedentariedade, de mineralização de uma construção. O mercantilismo é até o oposto da sedentariedade: ele é uma pausa, uma trégua entre dois fluxos (VIRILIO, 1996, p.16).

Com a chegada da guerra e o estabelecimento do comércio, monta-se a estrutura, ou o complexo do campo de batalha, que vai muito além da troca de tiros e bombardeios. Em terra, a máquina de guerra está em condições de prolongar o conflito, erguendo infraestruturas capazes de promover a ubiquidade, como observa Vauban (criador de fortificações militares que levavam seu nome) a guerra deve ser capaz de cobrir imediatamente todos os “lugares habitáveis do universo” (VIRILIO, 1996, p.59), aparecendo com uma definição mais robusta: a “guerra total é ubiquitária” (VIRILIO, 1996, p.59), é a extensão do universo organizado pela engenharia militar.

O conflito trazido por seus pesados engenhos móveis não tardou em afundar com eles. A guerra deixava de ser um curto e agradável passeio, uma viagem

turística. Os adversários entrincheiram-se do mundo e empreendem batalhas sem precedentes que, durarão, como em Verdun, praticamente um ano – de fevereiro a dezembro de 1916: “Os exércitos já não podiam ir e vir.” (VIRILIO, 1996, p.60).

A imobilidade dos exércitos excluía toda a compreensão militar sobre a ocupação do espaço da guerra. Em tempos, essencialmente caracterizados pela tecnologia, o desejo de uma guerra avassaladora e vitoriosa, sem deixar tantas cicatrizes no moral da pátria, derrocou-se logo nos primeiros meses. Em razão dessa tecnologia, que impunha a velocidade como novo catalisador, todo o complexo militar-industrial, como o próprio autor passa a denominar, abarca as cidades e as redes de comunicação atreladas a ela. Tudo apontando para a ubiquidade.

Nesse ponto de vista, as cidades são desenvolvidas a partir de uma ideia militar de escoamento da produção, dos homens, dos transportes, etc. Na França, por exemplo, o país que era pouco desenvolvido para a ubiquidade militar, com poucas estradas e uma grande porcentagem do território sendo rural, é cortado ao meio, com a pretensa população civil na retaguarda, o governo, as atividades econômicas, etc e, a zona militarizada onde Abel Ferry, escreveu: “O general-comandante não é mais um chefe de guerra e sim o ministro de um território” (VIRILIO, 1996, p.61), lugar este sonhado pelos civis como o campo das batalhas, no uso ilimitado da violência que, não escaparia para o interior do território, e o proletariado militar fosse absorvido por essa guerra absoluta.

Porém, a realidade transitória provocada pela intensa produção de máquinas de guerra, esclarece a artificialidade dessa divisão. Ela rapidamente mostrava-se frágil, em razão do não cálculo dos danos capazes de produzir a máquina industrial de guerra. A velocidade da guerra surpreende a pretensa organização clausewitziana dos exércitos, a de que a defesa era o melhor ataque. Uma avaliação ineficaz, pois se faz diante de uma ameaça de “desaparecimento puro e simples dos dois partidos no campo de batalha, o que jamais tinha-se visto anteriormente” (VIRILIO, 1996, p.61). É denominada de guerra de desgaste voluntário, de consumo e desaparecimento.

Desaparecimento, no local, dos homens, dos materiais, das cidades, das paisagens; e consumo desenfreado de munições, de material, de mão-de-obra. Pouco a pouco, os elegantes planos de engajamento ou as ordens de ataque cedem lugar a novas considerações:

consumo de obuses por metro corrido de trincheira, programa de produção, orçamento e avaliação de estoques (VIRILIO, 1996, p.61).

De acordo com números conhecidos de uma ofensiva francesa em 1917, foram consumidos quase sete milhões de obuses. A burguesia, que havia desejado um desgaste que se encerraria nos guetos, frustrava-se ao ver que sua guerra se alastrava e, como uma metástase, comprometia toda a “saúde” do território. Tornando-se uma guerra de pequenas ações individuais, de suboficiais, de corridas e tentativas de movimentos breves que, terminariam por homens imóveis, enterrados nas trincheiras. Dia após dia, durante semanas e, por fim, meses e anos, proletários militares encarcerados pelas potências dos bombardeios. Da velocidade do assalto, a guerra, havia se tornado a perda de movimento até que soldados se rebelaram contra as ofensivas frustradas das corridas contra a máquina da guerra.

Essa inação logo seria superada pelo Ocidente que acreditava, sobretudo, no poder da velocidade e na máxima da vocação para a vitória, cada qual na sua crença, concentrava-se na ideia de movimento. Em novembro de 1915, o escape para as massas nos campos de batalha ganhou veículos blindados, que se lançavam contra os inimigos imobilizados no *front*. É essa mobilidade que sustenta o moral dos exércitos. A especificidade dos blindados inaugura toda uma geometria da guerra. Esse novo veículo é capaz de vencer todos os obstáculos do terreno. Desaparece a tirania das estradas, dos territórios que se interligam a outros, é o veículo “sem terreno” (VIRILIO, 1996, p.63), fixando a realidade que afirma a velocidade como violência.

Essa guerra de desgaste tornara-se a guerra do *tempo*. Em qualquer momento, ou terreno, poderia ocorrer o assalto das tropas devido à infinidade das trajetórias possíveis. A velocidade do blindado, do corredor, do veículo no campo de guerra é a garantia de sobrevida, é a totalidade imposta por esse quantificador, é a guerra total.

No universo permeado pelas máquinas, os estragos causados pela indústria militar nos corpos dos homens são compensados “por outras próteses” (VIRILIO, 1996, p.67). A mecânica dos deficientes não os livrou da guerra no exército alemão. “Paradoxalmente, a ditadura do movimento exercida sobre a massa pelo poder militar resultava na promoção dos corpos incapacitados” (VIRILIO, 1996, p.67).

Descobriu-se a utilidade de algumas deficiências no *front* de batalhas, por exemplo, surdos-mudos na artilharia. Logo, o Estado-maior francês enxergou mais vantagens em empregar nas frentes reabilitados dos campos, que colocar jovens inexperientes na linha de frente da guerra. Assim, a máquina de guerra é composta por corpos que se acham, que são, dentro do propósito dromológico das máquinas, feitos um para o outro. Em uma metáfora da arte futurista de Marinetti, – que a propósito segundo Virilio, o futurista deriva da arte da guerra – o poeta italiano utiliza o super-homem de Nietzsche para dizer algo mais sobre os corpos:

O super-homem é um homem enxertado, tipo desumano reduzido a um princípio condutor, e portanto, decisório, corpo animal sumido de super poder do corpo metálico capaz de aniquilar o tempo e o espaço com suas performances dinâmicas (VIRILIO, 1996, p. 68).

O incapacitado proletariado-soldado era, agora, investido de uma missão na qual, ele, emprestado da mecânica veicular, se tornara um promotor de raros sentimentos de guerra. O desprezo militar por essas necessidades já havia sido demonstrado pelo comando do estado-maior no emprego do motor de velocidade da guerra sobre a massa. A guerra mostrava-se impotente diante do “agente dromocrático dominante” (VIRILIO, 1996, p.68), a classe que se fundia à militarização na interiorização da guerra em países, como a França, para citar um exemplo. Tão logo o poder militar inferia no universo industrial, formando um só complexo, os “procedimentos de proletarização militar se revelavam mais do que nunca indissociáveis dos de uma proletarização industrial” (VIRILIO, 1996, p.68).

O emprego da mão-de-obra tornava-se também uma preocupação militar. No âmbito da guerra total, praticada no mar, mostravam necessidades diferentes em seu emprego no continente. O projeto social de 1914 necessitava de “um tipo inédito de proletarização.” (VIRILIO, 1996, p.69).

Esse tipo de guerra é partida em duas fases: a primeira é realizada na estruturação dos campos de batalha originais. Vias férreas, estradas, estação, trincheiras, abrigos, entre outras. Consagrada a terra à massa de trabalhadores nos campos de guerra agora assume um comportamento político. “Instalam-se assim as premissas do que virá a ser a dissuasão, a redução do poder a favor da escolha da melhor trajetória, a sobrevida em vez da vida.” (VIRILIO, 1996, p.69). Dessa

maneira, a guerra está em toda parte, promovida pela estruturação de uma inteligência dominante, guiada pelo poder da velocidade:

A inteligência dromocrática não se exerce contra um adversário militar mais ou menos determinado; ela se exerce como um assalto permanente ao mundo e através dele, como um assalto à natureza do homem. (VIRILIO, 1996, p.69)

E assim, percorre o trajeto de uma verdadeira destruição dessa denominada “natureza do homem”. Anos após o término da guerra, Teilhard de Chardin, padre jesuíta francês, havia escrito que o comando militar ainda tinha necessidade de mais canhões e de blindados ainda mais poderosos para, assim, “materializar nossa agressão do mundo” (VIRILIO, 1996, p.69). É com essa ideia obtusa que se impôs, anos antes, uma indústria de desaparecimento de tudo que era vivo na Terra. Quando não ocorriam das formas mais brutais, acontecia pela guerra indireta, do bloqueio, das economias predatórias em uma preparação lenta para o desgaste voluntário. Até que nos é revelado que, “A guerra econômica que assola atualmente a Terra é tão-somente a fase lenta da guerra declarada, de um assalto rápido e breve por vir, porque é ela que perpetua, na não-batalha, o poderio militar como poder de classe” (VIRILIO, 1996, p.69).

1.1 – *Dromologia* e Cinema

Foi notório o avanço tecnológico alcançado no espaço entre o início da Grande Guerra (1914) e o término da Segunda Guerra (1945).. Embora se encontre na historiografia autores que tenham se questionado sobre os parâmetros que impuseram uma divisão entre as duas, a técnica da guerra, de acordo com Virilio, faz um caminho contínuo, destacando o surgimento e utilização de máquinas arrasadoras como o blindado e o avião e, passando pelo cinematógrafo, atingindo seu ápice na explosão nuclear. Durante a guerra de 1914, as características das batalhas do século XIX se pulverizavam diante de cada invento que aparecia. As estratégias e o alcance da técnica na guerra se alastravam pelos ambientes considerados civis, parecendo cada vez mais difícil diferenciar onde começava e

onde terminava o campo de batalha. Nesse ambiente de fusão/confusão, dois fatores seriam significativos nessas conquistas militares: a velocidade e o cinema.

Na ótica do autor, são características primordiais em uma guerra e que, no contexto da Primeira Guerra – sendo invadida pela então recente invenção do cinematógrafo – caminham juntas na obtenção de informações do inimigo no campo de batalha. Informação é estar *em vantagem*, a um passo à frente do adversário, portanto, valendo-se do motivo central de sua teoria, movendo-se mais rápido que o mesmo.

Essa prioridade da velocidade no campo das invenções da sociedade civil é também de inventos acoplados aos militares, e vice-versa. Todas as invenções militares são para promover a supremacia da velocidade. Esta mesma se equivaleria à riqueza. Simultaneamente, a velocidade, a riqueza, o poder. Tentaremos seguir demonstrando, primeiramente, como Virilio argumenta que a velocidade é uma transformação da técnica e o cinema está vinculado a essa mesma. Nesse ambiente, evidenciado pelo autor, é presenciada uma modificação no cerne das representações. “Da estética da aparição de uma imagem estável, presente por sua própria estática, à estética do desaparecimento de uma imagem instável” (VIRILIO, 1993, p.19). Em Hollywood, as tecnologias avançadas serviram para “um espaço-tempo sintético” (VIRILIO, 1993, p.20). A alteração no campo da percepção seria imposta pela velocidade, incorporada à sociedade civil graças ao cinema, mecanismo decisivo na incorporação da sociedade que está fora dos campos de batalha ao ambiente da guerra.

Essa justificativa está mais clara em seu livro: *Guerra e cinema: logística da percepção*, no qual Paul Virilio estabelece as proximidades do cinema com a guerra. Primeiramente, o problema da velocidade como dinâmica de um aparelho de guerra, que se transformava vertiginosamente, e de toda uma logística fundada no intuito de suprir essas necessidades e superar o inimigo causando-lhe a surpresa técnica. Esse real, modificado constantemente, cria a ilusão da percepção. Dessa maneira, o cinema se articula como máquina para projeção do *irreal*. Em “Arte do motor” (1996), o autor escreve:

Já que o movimento cria o acontecimento, o real é *cinedramático* e o complexo informacional jamais teria alcançado a força que tem agora se não tivesse sido no início uma *arte do motor* capaz de ritmar uma perpétua modificação das aparências. (VIRILIO, 1996, p.29)

O início dessa arte está sob a influência da formação de uma indústria das imagens, do complexo informacional, da grande cadeia de notícias dos jornais de circulação diária, nascidos no século XIX, da fotografia e especialmente de Hollywood, da indústria da arte da *imagem-movimento*. Em articulação com a máquina de guerra, a indústria de filmes cria uma estética da modificação das aparências e, o que é real ou informacional, permanece camuflado, assim como as tropas em combate e seu movimento, na tentativa de criar a ilusão capaz de promover a supremacia da velocidade, de criar a surpresa sobre o inimigo. Nesse jogo de aparências, o que está denominado como “espetáculo mágico” parece o conjunto de algo em que, para ele, não se aparenta como verdadeiramente separados, entre a aparência da guerra e o cinema. Na aparência das batalhas, o inimigo deve sofrer antes uma espécie de encantamento proporcionado pela profusão das imagens, reais ou ilusórias, o importante é “capturá-lo” neste terreno abstrato.

A guerra não pode jamais ser separada do espetáculo mágico, porque sua principal finalidade é justamente a produção deste espetáculo: abater o adversário é menos capturá-lo do que cativá-lo, é infligir-lhes, antes da morte, o pavor da morte (VIRILIO, 2005, p.24).

Aniquilar o adversário está vinculado com a questão de *produção* deste espetáculo. A destruição do outro no campo de batalha, obedece a essa finalidade principal, que é destruir o inimigo pela surpresa constante e, em resultado disso, seu atordoamento. O cinema torna-se a principal arma de projeção desse espetáculo. Paul Virilio não separa a guerra da *representação* da mesma feita por chamados “*filmes de guerra*”, já que a guerra e a indústria que propaga suas imagens – conforme ele tenta demonstrar – correm lado a lado. Para que a guerra exista, é necessário que haja sua representação, e essa viria com seus próprios artefatos tecnológicos em múltiplas manifestações nas telas:

Não existe guerra, portanto, sem representação, nem arma sofisticada sem mistificação psicológica, pois, além de instrumentos de destruição, as armas são também instrumentos de percepção, estimuladores que provocam fenômenos químicos e neurológicos sobre os órgãos do sentido e o sistema nervoso central, afetando as

reações, a própria identificação dos objetos percebidos, sua diferenciação em relação aos demais etc. (VIRILIO, 2005, p.24)

Os efeitos psicológicos das armas, e do impacto delas no homem, são lançados em diferença com os demais. O horror e o contínuo explodir dos projéteis e das relações das máquinas de destruição, o impacto da velocidade nos sentidos, marca também uma destruição no universo de organização da cognição humana em relação ao ambiente em que ele vive. Marca, assim, a relação entre a percepção da guerra e seus efeitos mais presentes como as explosões, luzes e artilharias se movimentando. Estes conflitos, e essa atmosfera, são justamente as exploradas pelas estórias no cinema. E não só elas, como veremos adiante, toda uma relação de luzes, velocidade, modos de utilização da câmera na captação de imagens e atordoamento da visão, teriam surgido nos campos de batalha e se alastrado para as telas do cinema. A percepção dos danos não seria só visual, mas material.

Na representação das armas e dos efeitos que elas criam, há a surpresa moral dos bombardeios, que não se podem lançar créditos somente ao virtuosismo técnico e das estratégias do comando militar. Embora estejam em espaços de tempo considerados distintos, cabe aqui transportá-las para a análise na realidade da Grande Guerra. Utilizando o exemplo do ataque norte-americano sobre o Japão em 1945, Virilio, diz que:

Sob esse aspecto, as primeiras bombas lançadas nos dias 6 e 9 de agosto de 1945 sobre Hiroshima e Nagasaki reuniam as condições ideais: uma eficácia mecânica, uma surpresa técnica completa, mas, sobretudo, uma surpresa moral que tornavam obsoletos os antigos bombardeios estratégicos contra grandes cidades orientais ou europeias, os trabalhosos carpet-bombings, com sua lentidão e peso logístico. (VIRILIO, 2005, p.24)

Paul Virilio enfatiza o poder psicológico das armas, revelando que mesmo o mais poderoso armamento deve exercer um fascínio sobre quem sofre o ataque, antes da destruição física. Nas bombas de Hiroshima e Nagasaki, não há só a surpresa e os efeitos técnicos lançados por aquela arma de luz e calor, toda uma realidade técnica existente até aquele momento é lançada fora, tornada obsoleta, pesada e sem capacidade de contra-atacar. O peso logístico das armas vem acompanhado de uma ineficiência perante o ataque sofrido. Sob a mesma forma, podemos raciocinar sobre os ataques desferidos em Verdun e, principalmente, na

implementação de blindados, bem como no exemplo de Hiroshima/Nagasaki. Neles, tratava-se não só de uma destruição em massa, mas especialmente por mais um capítulo das negociações que ocorriam no campo da diplomacia. O fator primordial que se levava à mesa era a surpresa e o efeito que ela poderia causar ao se mostrar o quanto os demais armamentos, ou técnicas estavam obsoletas. Utilizando-a como um armamento, os elementos criados provocam inúmeros descréditos nas próprias forças do inimigo e a crença no que a informação tinha de falso empurra-os para a luta dromológica dos campos de guerra. Distendendo sobre as intenções norte-americanas, Virilio escreve:

Demonstrando que não estavam dispostos a recuar diante da dimensão de um holocausto civil, os norte-americanos provocaram no espírito do adversário essa explosão de informação que para Einstein, no final da vida, parecia tão terrível quanto a explosão atômica em si. Já se tratava do princípio da dissuasão (VIRILIO, 2005, p.25).

As armas são também instrumentos de dissuasão, um argumento a mais em favor de quem está à frente na corrida tecnológica – que é também uma corrida dromológica – e proferiu o ataque. Por mais paradoxal que a ideia pareça, ainda sob uma atmosfera de engano, um ataque desferido seria admitir o fim da esfera de negociações e resolver impasses sem utilização da força militar. Um argumento, ou negociação, seria a completa recusa de apelar às armas e, embora a inocência dessas ideias pareça verdadeira, a realidade é de uma invasão das armas na esfera da dissuasão pelos interesses defendidos por diferentes nações. Um armamento sempre está presente e implícito em uma mesa de negociações, e ao desferir um ataque, há a extensão dos argumentos defendidos à mesa. No campo de batalha, há a credibilidade e “respeito” com a qual se estabelece o início das conversas. Na representação desse campo, não dissociada de sua realidade imediata, existe a mesma postura, embora conquistas se imponham no campo material, as mesmas tentam se justificar no plano das negociações, no cessar das armas. É sempre difícil dissociar quando as armas estão à mesa, e quando elas a deixaram. Mais fácil, no ponto de vista do autor, é compreender quando e onde elas aparecem, nas negociações e nos campos, onde os campos de batalha estão presentes nas conversas e o quanto da moral das conversas se demonstra nos campos de batalha.

“Em outras palavras, mesmo quando não empregados, os armamentos são elementos ativos na conquista ideológica.” (VIRILIO, 2005, p.25).

A escolha por iniciar a narrativa no primeiro ano do que, Virilio, denomina: “guerra de luz”, em 1904, em Port Arthur. Nessa batalha entre russos e japoneses, acontece a primeira utilização de um projetor na história das guerras.

Port Arthur era uma fortaleza onde houve a instalação desses fachos de luz. Em uma tradução literária dos fatos, Virilio escreve:

Instalado no alto de Port Arthur, esse primeiro “projetor de luz” reunia todas as tochas e todos os incêndios das guerras do passado, na incandescência dirigida de seu facho. Seu raio de luz ultrapassava não apenas a escuridão, as trevas do conflito russo-japonês, mas também o futuro, um futuro próximo em que a operação de detecção, a “máquina de espreita”, logo iria desenvolver-se ao ritmo da máquina de guerra, até que ambas se confundissem nas técnicas de aquisição de objetivos da *blitzkrieg* na cinematralhadora de aviação de caça e, sobretudo, no clarão de Hiroshima. (VIRILIO, 2005, p.165).

Assim, a arma de luz encontra na Primeira Guerra Mundial, o ponto de intersecção, e se funde com a máquina da guerra, assim como o avião. Em 1904 acontecia a morte de Etienne-Jules Marey, o inventor do fuzil cronofotográfico (que projetou a câmera dos Lumière, também das armas de tambor, como o revólver *Colt* e a metralhadora *Gatling*). O mais significativo é que foi trabalhando no projeto da telemetria de artilharia que Henri Chrétien descobriu as bases do que seria o *cinemascope*. O progresso da telemetria, uma arma de guerra, resultou em projeções de filmes sobre as telas. A evolução da radiotelemetria significou o aperfeiçoamento de imagem e de técnicas para a imagem.

No decorrer de suas ideias, nota-se que, para a utilização dos armamentos – em conjunto com os acontecimentos que promoveram a invenção do cinematógrafo – atribuir uma separação com a esfera ideológica invalida seu raciocínio. Todo o esforço para manter unida, utilização física das armas juntamente da ideológica, parece proceder e culminar em uma ideia de um filme de guerra em uma espécie de armamento, ou movimento no próprio campo de batalha. Todos esses inventos resultaram na “expansão do campo de percepção dos conflitos” (VIRILIO, 2005, p.167).

Essas duas coisas, aparentemente distintas, começam a se unir para Virilio quando existiram como força dentro de uma guerra as surpresas técnicas colocadas na esfera prática, alterando o campo de percepção dos envolvidos nas batalhas e nas salas de cinema. A surpresa tecnológica aparece como matéria que unge o cinema com o desenvolvimento das armas. Essa relação entre a materialidade e imaterialidade, no quanto ela desloca essa percepção, é descrita no trecho: “a história das batalhas é, antes de mais nada, a história da metamorfose de seus campos de percepção” (VIRILIO, 2005, p.27). Virilio insiste que “a guerra consiste menos em obter vitórias 'materiais' (territoriais, econômicas...) do que em apropriar-se da 'materialidade' dos campos de percepção” (VIRILIO, 2005, p.27) e é nessa conquista material onde se pode verificar a pouca ou inexistente diferença entre os gêneros de filmes. Para o filósofo, todas as produções são transformadas em *filmes de guerra*, dado que eles estão na esfera da surpresa técnica, que se impõe, pelo seu olhar, a lógica de uma arma ideológica em consonância com a ação das armas materiais.

Essa seria a diferença entre os campos de batalhas a partir desse novo elemento nos conflitos, o cinema. O atrelamento do cinema, e mesmo sua caracterização como arma de guerra, está na sua transformação em *aparelho técnico militar-industrial*. A incursão deste nas guerras é descrita da seguinte forma:

Na medida em que os modernos combatentes se decidiram a invadir a totalidade desses campos, impôs-se a ideia de que o verdadeiro filme de guerra não deveria necessariamente mostrar cenas de guerra ou de batalhas, uma vez que o cinema entra para a categoria das armas a partir do momento em que está apto a criar a surpresa técnica ou psicológica (VIRILIO, 2005, p.27).

Novamente aparece na relação entre o cinema e a guerra o imperativo da guerra total. Abraçar a totalidade dos campos de percepção fará do cinema, especialmente no primeiro conflito mundial, uma máquina pertencente ao universo da indústria militar. A passagem da sétima arte para a categoria das armas tem na dianteira do processo sua adequação a um mecanismo comum à *velocidade*. A criação de surpresa técnica e psicológica alcança com o cinema o artefato perfeito para a transformação dos espectadores nas salas de cinema em *soldados-civis*, atordoados com a produção contínua da guerra e afogados na atmosfera de reprodução do conflito fora dos campos de batalha. Em outra artimanha da técnica,

está a surpresa psicológica, as cores, e da percepção do mundo influenciado por elas, também não pode ser meramente uma inovação técnica considerando o olhar do autor. Um problema de tal envergadura não pode passar apenas como um resultado da evolução da técnica. A inovação na técnica também traz essa mesma surpresa, *a científica*, que dissolve o debate político, estando no centro do poder. As cores transformaram a percepção do indivíduo sobre a realidade, segundo o autor. Embora seu advento seja mais tardio ao escopo da pesquisa, serve como exemplo de algo que provoca sérias alterações em nossa forma de enxergar a realidade. Entretanto, imaginemos quantas transformações ocorreram da passagem de um cinema que se apresentava como um teatro falado para uma câmera viva e movimentando-se, como se as máquinas de guerra tivessem olhos e os nossos olhos fossem somente a forma como nosso cérebro captava as coisas.

Disposta dessa forma, fica evidente a noção da *dromologia* vista nos campos de guerra aplicada dentro do homem, invadindo seu campo de percepção por imagens que não eram possíveis de se enxergar. Antes de se entregar a esse universo de velocidade aplicada a todas as coisas que estavam em superioridade, os soldados da Primeira Guerra colocavam-se em posição de espreita. A guerra, ainda mais sob o ponto de vista da dromologia, é um jogo de ocultação de forças com o adversário, e os combatentes da Grande Guerra sabiam bem disso quando se enterravam nas trincheiras e tentavam armar uma próxima ofensiva. “Com a aparição das armas ditas de saturação, como o fuzil automático, a metralhadora ou o canhão de tiro rápido, agora o ‘fogo decide’, como diz o ditado” (VIRILIO, 2005, p.167). O famoso ditado conhecido na literatura de guerra prefigura bem a característica desse novo conflito, empurrando os atores da batalha para uma compreensão fora dela. Deslocando a análise para a importância da logística e das linhas de produção, “Não é mais a disposição das tropas, a rigorosa geometria de seus movimentos no território que decidem os combates, não tão-somente o ‘poder de fogo’, a balística das armas automáticas” (VIRILIO, 2005, p.167). A partir daí, os esforços eram para dissimular as forças das tropas, escondê-las para que nada fosse descoberto de seus movimentos e de sua dispersão. Caracterizando-a, assim como a batalha naval, como o primeiro conflito midiatizado, por conta da suplantação das armas automáticas sobre as individuais. O enfrentamento físico e direto fora superado pelo aniquilamento do adversário à distância. Praticamente

oculto, a morte aparece e desaparece instantaneamente evidenciada pelos clarões de tiros e explosões. Então, a automação da visão tornou-se um imperativo necessário (mira, telescópia, da aviação na observação do campo de guerra), para extrair a imagem de onde o olho nu não se via nada.

O olho mecânico, atuando na Grande Guerra, buscava a compreensão da tendência do movimento inimigo. Na guerra clausewitziana, o campo de operações era o importante. Na Primeira Guerra, agora, era delimitá-lo e escolher a forma das operações, e atribuir aos materiais a importância maior. Outra vertente relevante concentrava-se em:

definir a imagem do enfrentamento para tropas cegadas pelo alcance descomedido dos equipamentos, pela subtaneidade dos tiros indiretos, mas também pelo contínuo desordenamento do ambiente. Daí a multiplicidade de periscópios de trincheira, telescópios e aparelhos de detecção acústica. Embora os soldados da Grande Guerra tenham sido protagonistas de combates sangrentos, eles também foram os primeiros espectadores de um espetáculo pirotécnico, no qual já se reconhecia o seu aspecto mágico e grandioso (VIRILIO, 2005, p.168).

Uma guerra total também tem o *tempo cronológico*, que não seria mais interrompido com a variação do dia ou da noite, na qual os soldados estavam aprisionados sobre uma atmosfera de terror e paradoxalmente mágica e pirotécnica, pela assustadora presença das luzes. Por último, essa mesma *ditava* o tempo cronológico, evidenciando o ocultar das linhas do inimigo, desprezando as variações climáticas e o horário adequado para uma determinada operação. Durante a luz natural, o esconder das trincheiras presenciava bombardeios constantes preparando a surpresa técnica, um ataque noturno, ou mesmo uma ofensiva, logo em seguida. Nesse ambiente de imobilidade, as coisas pareciam se mover nesse determinado aspecto, de uma dromologia impactante à percepção do homem. Ou, como relatara os combatentes que sobreviveram ao conflito, que se sentiam atores e ao mesmo tempo espectadores, que a todo tempo assistiam a morte zumbir nos ouvidos durante várias vezes ao dia, até o absurdo momento em que não têm mais seus reflexos respondendo, nem os nervos alterados instantaneamente por isso.

Própria da visão totalitária da guerra, a nova guerra vincula diversos setores produtivos da sociedade, tanto os que trabalhavam com a produção direta de artigos para a guerra, como os que se dedicavam a *produção ideológica*. Daí se observa

todo o propósito de deslocamento de setores que se justificam descolados, mas que pela investigação da guerra, acabamos enxergando uma proximidade quase que impossível de se desvincular. Virilio conecta a totalidade da guerra ao conceito de *logística* e a trabalha de forma a esclarecer seus enganos.

Jomini⁴, em seu tratado sobre a guerra, tem um extenso capítulo, o primeiro a aparecer sobre a logística, que constitui uma indagação: o que é que faz com que já não baste ter a inteligência da guerra – ponho meus batalhões à esquerda, ataco pela direita, surpreendendo-os de madrugada, etc.? Como é que os meios tornaram-se tão importantes? Jomini imagina que foi com as guerras napoleônicas, já então guerras de massa, guerras técnicas com artilharia, e o telégrafo Chappe (VIRILIO, 1996, p.25).

As guerras da técnica e da invasão de objetos no campo do conflito direto deslocam o homem para uma expectativa do que ocorre fora do campo de batalha. Nesse tráfego, também o campo de batalha se estende, contaminando os setores produtivos da sociedade até se transformar em uma avalanche de artigos de guerra nos campos, mais importante que a estratégia para a própria guerra. Assim, seriam capazes de fazer surgir a surpresa técnica, de promover a dromologia e o contínuo igualar e superar das forças. O que acontece nos campos de batalhas das fábricas, o que produzem e na intensidade que produzem, é que determina o ritmo dos disparos, dos avanços e tentativas de avanços, bem como os lapsos que provocam estragos nas linhas inimigas.

Se o homem se mostrava imóvel nas valas abertas que corriam em linha, o mesmo não ocorria na velocidade contínua e absurda dos projéteis, determinando uma dromologia percebida e vivenciada fora dos corpos, agredindo o campo de visão e a percepção humana. A potência dos holofotes e da defesa “antiaérea” desvendava o *no man's land* (terra de ninguém), e iniciava suas operações no *front* em 1914. Com a luminosidade das balas, o território reservado a ação tornava-se como um palco e uma tela de cinema onde eram projetadas as luzes e o efeito do espetáculo mágico. Embora estivesse fora dessas telas, os combatentes sabiam que mais cedo, ou mais tarde, chegaria a hora de assumir um posto ali, onde o incessante espetáculo de luzes acontecia.

⁴ Nota do autor: Antoine-Henri Jomini (1779 - 1869) general francês e adversário teórico de Clausewitz.

Enquanto na Europa são erguidos monumentos em memória aos mortos, nos EUA – que sofreram poucas baixas em relação aos que entraram primeiro no conflito – a grande indústria de Hollywood promove a construção de salas de cinema. Semelhantes aos templos de cultos, logo, os palácios foram desativados décadas seguintes à Segunda Guerra Mundial. O espetáculo de luzes que se presenciava nos campos se transferiria para a projeção de luzes nas telas.

Uma peculiar característica arquitetônica já se fazia presente no grande templo da civilização americana. Construções imponentes, corredores longos, escadarias desproporcionais, iluminação, climatização, etc. “O conjunto de sistemas de mercadorias da jovem civilização industrial passa a manifestar-se em campos de percepção imateriais” (VIRILIO, 2005, p.70). Parte da população norte-americana, em especial as mulheres, passavam muitas horas nos magazines, nas lojas de departamento, estações e, dentro desse universo, também nos cinemas que vendem visão. O cinema é o lugar de uma desmaterialização, de uma indústria que produz luz. Os palácios, templos dedicados à exposição imaterial dessas luzes, criam a memória coletiva. O objeto observado, projetado por uma luz em velocidade afasta esse mesmo “em um passado tanto mais recuado quanto aumenta sua distância espacial...” (SHATZMANN apud VIRILIO, 2005, p.71). É um movimento de *interrupção* dessa jornada de tempo, ritual de heroicização dos filhos da pátria.

Entendendo a desrealização dos campos imateriais do conflito, parte-se para um terreno conhecido, em que a desinformação se mistura à informação. O professor Faurisson, que negou a veracidade do Holocausto baseando-se em um trabalho de desinformação, semelhante ao produzido pelos nazistas, promovendo uma descrença entre os próprios judeus que, após isso, não acreditaram no próprio extermínio, demonstra bem a eficácia desse mecanismo. O diretor de cinema Veit Harlan, narra sobre o mestre da desinformação, o ministro Goebbels:

mestre na arte da desinformação, da propagação de rumores contraditórios – alguns até mencionavam diretamente o extermínio –, cuja transparência das fontes e documentos fotográficos visavam desvalorizar as informações verídicas (HARLAN apud VIRILIO, 2005, p.73)

Não são procedimentos especificamente nazistas e sim um movimento militar universal, baseado numa afirmação do teórico militar Charles Ardant du Picq: “O

homem só é capaz de suportar uma determinada quantidade de terror" (PICQ apud VIRILIO, 2005, p.74). Expressivo em suas ideias, sobretudo se aplicarmos à realidade das trincheiras na Grande Guerra. Vale lembrar também que Kipling quando diz ser a verdade a primeira vítima de uma guerra, e Virilio completa que: "a primeira vítima de uma guerra é o conceito de realidade" (VIRILIO, 2005, p.74).

Essa memória produzida, que o autor a denomina de *coletiva*, não é equivalente àquela produzida de uma cultura popular, mas de uma construção paralela, "uma alucinação visual análoga ao sonho" (VIRILIO, 2005, p.74), importante na criação dos Estados militares. Mesmo quando perguntado ao general MacArthur, ele responde: "Os grandes soldados não morrem, desaparecem" (MACARTHUR apud VIRILIO, 2005, p. 74), é próprio da memória dos soldados quanto na restauração dos Estados militares, dos jovens ainda no ambiente da Primeira Guerra. "A sensação de uma presença entre as pedras tumulares, a chama que se mantém acesa e o culto aos heróis são crenças e práticas universais, tanto asiáticas quanto nórdicas" (VIRILIO, 2005, p.75). Todo o fundamento das religiões, dos mitos, lendas, esperam a ressurreição luminosa.

Abel Gance, ainda refletindo acerca do fundamento dos mitos, após ter realizado "*Napoleon*" (1927), escreveu:

E lá estamos nós por um prodigioso flash-back, de volta ao tempo dos egípcios... A linguagem das imagens ainda não está pronta, porque ainda não somos feitos para ela. Ainda não há respeito suficiente, ou culto, pelo que as imagens exprimem. (GANCE apud VIRILIO, 2005, p.76)

Esta produção teria sido realizada tão logo o túmulo de Tutancâmon havia sido descoberto no Vale dos Reis em 1922. Com a cobertura do fotógrafo norte-americano Burton, ficou declarada a influência do estilo egípcio: mobiliário, arquitetura das salas e imagens de atores do cinema. "Mais do que isso, a inestimável descoberta funerária nos lembra que toda arte é como a morte, uma inércia do instante e, portanto, uma mudança de velocidade na ordem do tempo vivido." (VIRILIO, 2005, p.76). Na medida em que construíam, eles tinham a consciência que tudo passava e que viviam dias inimitáveis, em um paralelo traçado com os pintores impressionistas, que captavam essa importância do instante marcada na iluminação. Esse mesmo paralelismo está presente quando Gance

afirma o cinema como um sol a cada imagem, com o conto de Akhenaton: “O sol cria milhares de aparências” (VIRILIO, 2005, p.77). Tudo neste mundo solar é destinado à velocidade que transforma as aparências, o instante das coisas. No próprio túmulo dos faraós contém os objetos da dromologia, veículos, carros, etc. O soberano morto é colocado na tumba com os braços cruzados, simbolizando a segurada de um chicote em uma mão e o freio em outra, na aspiração de que no além o faraó continue a se mover.

Considerando essas representações das mortes com os aparatos técnicos, já conseguimos perceber o quanto elas são dromoscópicas, concebidas como ritmos impostos à retina, assim como nas figuras egípcias que estão postas em movimento, desfilam em ação, aproximando-se do conceito de cronomotografia. Imagens que se sucedem, ocupando posições diferentes no espaço em uma distância qualquer em um determinado momento. A visão dromoscópica da morte e do além-morte vem desde sempre em práticas diversas, até mesmo no romance, em que heróis caminham por universos ilimitados. Agora, esses universos de leitura, passam para as mãos da reprodução industrial, renovando o interesse pela revolução dromoscópica.

1.1.1 – Luz, câmera, ação

A cada invento, o cinema se renovava e se alinhava ao impulso de conquistar as massas, mobilizá-las, como se movimentasse o ideal da nação, como se movessem os exércitos. Em cada movimento e *fade* – apresentado como novidade nas salas de cinema – tinha-se o efeito de experiências novas para a visão e percepção humana, inaugurando pontos de vista jamais imaginados e realizados diante das telas, graças a união do cinematógrafo com essas novas máquinas de guerra.

Em sua justificativa de cinema de guerra, qualificando-o como sendo a própria máquina cinematográfica, Paul Virilio relaciona diversos inventos militares em consonância com testes para os aparelhos que se utilizariam no cinema. As

filmagens ganhavam progressos a cada teste delas nas máquinas militares, como se segue no exemplo abaixo:

militares lançariam mão das mais variadas combinações: pipas equipadas com câmeras, pombos carregando pequenas máquinas fotográficas, balões com câmeras precedendo assim ao uso intensivo da cronofotogrametria e do cinema em aviões de reconhecimento (VIRILIO, 2005, p.33)

A cronofotogrametria foi dos usos mais importantes da câmera no campo de batalha. Grande parte da tarefa de reconhecimento do inimigo estava nas mãos de fotografias que expusessem bem o campo adversário, proporcionando a ação eficiente, depois de analisadas, para determinar qual a tendência do movimento do outro lado da trincheira. No desenvolver de suas ideias, o cinema e a guerra tem sua relação mais explicitada quando estabelecida a participação dos cineastas nos campos de batalha. Sobre o voo dos norte-americanos em Laos (década de 1960), que se estende como exemplo para um campo de guerra característico do primeiro conflito mundial, o autor diz:

A partir de então, não mais existe visão direta: no intervalo de 150 anos, o campo de tiro transformou-se em campo de filmagem, o campo de batalha tornou-se uma locação de cinema fora do alcance dos civis. (VIRILIO, 2005, p.34)

O território dos disparos era o mesmo que se tiravam as fotografias, que se realizavam as filmagens, onde se esperava obter o maior número de informações graças ao advento do cinematógrafo no campo de guerra. Com este compromisso, D. W. Griffith é autorizado a ir ao *front* e, em sua chegada, se “decepciona” talvez pela transformação dos combates em uma forma diferente da qual ele filmou os grandes planos de guerra em *O nascimento de uma nação*, de 1915. Neste, há os movimentos das tropas ensaiadas e comandadas por assistentes em meios às figurações dos soldados. Griffith, e sua câmera ficam imóveis no alto de uma colina enquanto a câmera registra os movimentos cronometrados e exaustivamente preparados pelo diretor. Bandeiras são alçadas enquanto os assistentes observam do “campo de batalha” as orientações de quem tem a visão do plano geral e, a cada direcionamento, um movimento é iniciado com seu término cronometrado e as posições a serem ocupadas a seguir, considerado um sucesso. “A câmera reproduz

as circunstâncias da visão comum, ela é a testemunha homogênea da ação” (VIRILIO, 2005, p.35), mas as ações têm a mesma dinâmica que o cinema sempre se mostrou atento a acompanhar.

Logo em sua chegada à Europa, o cineasta Griffith vê outra realidade. Para alguns, era o chamado término da fase romântica das guerras. Ao impacto dessa experiência, ele se declara “muito decepcionado com a realidade do campo de batalha” (VIRILIO, 2005, p.40). A guerra que o cinema realiza estava distante da facticidade dos combates e do que o público esperava. A imobilidade e a lentidão dos campos, em contraponto com a velocidade dos projéteis, inaugurava uma forma inédita de guerra. Uma espécie de iluminação para a revelação do alvo. Se o alvo é revelado, visto, pode ser abatido. Se a iluminação existe em relação ao inimigo, a ação se dá pela velocidade, tal que, foge à realidade do cinema, como Griffith e os modernos cineastas das primeiras décadas o concebiam, na mesma medida em que foge aos olhos humanos.

Os cineastas se vêm na obrigação da manipulação do tempo e o espaço, já que a velocidade da guerra acarretaria para os acontecimentos a dimensão dessa transformação obtida pelas armas e pela técnica. Os primeiros a compreenderem isso foram os futuristas italianos, com a quebra da lógica euclidiana da linearidade. Na representação da aceleração do tempo e espaço, Giovanni Pastrone na direção de *Cabiria* (1914), utilizava o *travelling*, mostrando que a “câmera serve menos para produzir imagens (o que afinal pintores e fotógrafos já faziam havia muito tempo) do que para manipular e falsificar dimensões” (VIRILIO, 2005, p.42).

Essa transformação da noção de tempo e espaço é que havia impressionado Griffith, e mesmo o decepcionado diante da sua estimada obra-prima *O nascimento de uma nação*, em comparação com a obra de Pastrone. As transformações de *Cabiria*, em perspectiva ao cinema que era realizado antes dessa revolução, são descritas no trecho:

Desde as experiências de Marey, o equipamento de filmagem torna-se móvel, o estável substitui o fixo. Mas com Pastrone, o que agora é falso no cinema não é mais o efeito de perspectiva acelerada, mas a profundidade em si, a distância entre o tempo e o espaço projetado... a luz eletrônica da holografia (laser) e da infografia (circuito integrado) viria a confirmar essa relatividade, em que a velocidade surge como grandeza primitiva da imagem e, enquanto tal, como origem da profundidade (VIRILIO, 2005, p.42).

Essa revolução nas imagens e no modo de ver, empreendida pelos cineastas preocupados com as inovações nos campos materiais, na tentativa de correr ao lado do que ocorria nos campos de batalha, trouxeram mudanças na percepção do real. Alterações sensíveis que promoveram uma relativização da profundidade, sendo esta, para o autor, a mais importante transformação inaugurada por esses novos equipamentos. A velocidade destrói o tempo e o espaço, que se relativizam na profundidade que se dilui com o aceleramento da visão sobre os objetos. Uma verdadeira transformação da visão pela velocidade, utilizando-se como meio para se impor o cinema. Os equipamentos que promoviam o aspecto dromoscópico, uma vez que eram usados no reconhecimento do campo adversário, se tornavam os mesmos meios responsáveis por quebrar a rigidez das linhas de trincheiras.

Com o rompimento da fixidez das trincheiras, a cavalaria substituída em sua função de conquistar, pela aviação, o reconhecimento do inimigo passou a ser tarefa desta mesma em meio a ambientes instáveis, mexidos e remexidos a todo instante. A aviação ilumina a guerra, traz à luz uma realidade destruída por cima do que já havia sido destruído. Os olhos da máquina de visão passaram a ser os olhos do Estado-Maior:

A realidade da paisagem da guerra torna-se cinematográfica, porque tudo muda, tudo se transforma, as referências desaparecem umas após as outras, tornando inúteis os mapas do Estado-Maior e os antigos levantamentos topográficos. Somente o obturador da objetiva pode conservar o filme dos acontecimentos, a forma momentânea da linha de frente, as sequências de sua progressiva desintegração. Novos locais de combate, impactos de tiros de longo alcance, grau de destruição das posições: apenas a fotografia instantânea pode compensar a potência das armas de destruição igualmente instantânea (VIRILIO, 2005, p.169).

A sequência, o movimento, a tendência do deslocamento pode-se dar somente pela imagem capturada pelo obturador da objetiva, pelo olho mecânico. Somente ela pode reintegrar uma paisagem constantemente agredida e transformada. Somente o olho da máquina poderia se alinhar à potência de destruição instantânea das armas, dar a melhor visibilidade para interpretar suas sequências e seus detalhes.

O que em Marey, no passado, era cuidado em revelar as fases sucessivas em interpretar da melhor forma possível as sequências

de uma violação, de uma súbita dissolução da paisagem que não pode ser captada em toda sua amplitude (VIRILIO, 2005, p.169-170).

Embora os registros das imagens evidenciem uma realidade, talvez a verdadeira imagem dos instáveis campos, o aceleramento delas perturba a análise acurada do conteúdo. Mas o que é enfatizado está no perfeito alinhamento da potência das armas de destruição com as máquinas de “espreita”, de observação, da fotografia e do cinematógrafo. A projeção do filme militar dissimula a análise dos fatos em questão, e tem razão de ser nas fotografias sucessivas que retomam o movimento, desde a origem, projetando-se para o final. Não tem mais o objetivo de analisar um corpo de um homem. A necessidade havia se transformado em análise de deformações ao deslocamento dos objetos, “tentar reconstituir as linhas de ruptura das trincheiras” (VIRILIO, 2005, p.170). Nisto reside a contribuição essencial da fotografia de restituição, dos filmes militares e, especialmente, da macrocinematografia, que aplicava seu olho sobre o objeto extremamente grande, como uma linha inteira de uma fronteira, e o reduzia ao infinitamente pequeno, tentando assim, desvendar os segredos da desmobilização contínua.

O *star-system* parte dessa instabilidade, o que não é propriamente absorvido por todo o público. Boa parte da plateia se sente derrotada pela continuidade espaço-temporal criada pelos cineastas. A figura da *pin-up* mais celebrada pelo *star-system*, Marylin Monroe, vê-se distante de suas reais dimensões. Nessa transformação das ondas de percepção, os fetiches e outros apetrechos, são medidos de acordo com as diretrizes das imagens, da escala, como um campo de guerra observado nos mapas de leitura do observador militar.

As dimensões reais do corpo de Marylin, curiosamente, não foram reclamadas no necrotério, embora tenha sido o mais desejado, lembrando “o caráter invasivo do cirurgião e do *cameraman* que atravessa a Primeira Guerra Mundial e só se tornaria evidente depois de 1914” (VIRILIO, 2005, p.59). Esta constatação nos faz deduzir que é o tipo de observação que havia brotado daquela realidade. Assim, o autor segue:

Assim como a fotografia aérea de reconhecimento, cuja leitura depende de tudo que possa ser captado pelo ato racionalizado de interpretação, o uso da endoscopia e do scanner permite uma colagem instrumental e a evidência dos órgãos escondidos, leitura

totalmente obscena das destruições causadas pela doença ou pelos traumatismos (VIRILIO, 2005, p.59).

É a capacidade de tornar visível o que não se pode ver, examinando indefinidamente uma imagem encontrando sentido para ela, o que a primeira vista parece absolutamente desprovida de significação. Esse procedimento aproxima o observador militar das análises de filmes realizadas, partindo de análise de destruições do campo do inimigo, adentrando seu espaço com objetos camuflados. O corpo da estrela é observado como destruído em fragmentos, fuga de suas reais dimensões, o *close* em detalhes no rosto, nas pernas, oferecido em pedaços.

O *front* de batalha extremamente impactado, comprometendo sua estrutura física, recebia a reconstituição através dessas fotografias. Nesse contexto da fotografia, há o episódio que envolve o Coronel Edward Steichen, que comandou operações de reconhecimento aéreo trabalhando para os norte-americanos na França durante a Primeira Guerra Mundial. Com um número superior a um milhão de fotografias, ele as vendeu após o conflito com assinaturas suas. A organização autoral de uma fábrica de imagens permite uma nova concepção da fotografia que “deixa, assim de ser episódica; mais do que imagem, trata-se agora de um fluxo de imagens em consonância com as tendências estatísticas do primeiro conflito militar-industrial” (VIRILIO, 2005, p.51).

Essa produção em escala industrial militar, que havia alterado a concepção que Griffith tinha do cinema, também alterou para Steichen – esse admirador da arte pictórica – as formas pelas quais ele conheceu a fotografia. Na passagem narrada a seguir, ele dispõe sobre parte de sua vida:

Depois do armistício, completamente deprimido, Steichen retira-se à sua casa de campo na França, onde queima todos os seus quadros, jurando nunca mais pintar, abandonar toda inspiração pictórica – julgada “elitista” – e buscar uma redefinição da imagem inspirada diretamente na fotografia de reconhecimento aéreo e em seus métodos de planificação (VIRILIO, 2005, p.51).

O não-reconhecimento de uma linguagem diante mudanças leva o profissional Steichen a uma ação emblemática. Uma espécie de simbiose dessa produção de figuras, em escala industrial de representação da guerra, ou como estabelece Virilio: “Imagens que logo vão se confundir com aquelas produzidas pelo grande sistema hollywoodiano de produção industrial e seus códigos de introdução

no consumo de massa" (VIRILIO, 2005, p.51). Graças a todo esse detalhamento, reflexo especialmente conseguido pela produção industrial de uma guerra, foi admissível a organização nesse ambiente instável. Desde Belfort até Yser, foi possível toda a reconstrução minuciosa do *front* de batalha, graças às técnicas de representação, de fotografias a filmes conseguidos na utilização de todo o maquinário de destruição intensa.

Com o exemplo retirado do *front* de guerra em sua relação com as fotografias, nem sempre os cineastas se mostraram capazes de adaptar à realidade que presenciaram, em contrapartida ao uso do maquinário disponível e que, por hora, também avançava. Retomando o impacto de *Cabíria*, para a linguagem cinematográfica, especialmente para Griffith, *Intolerância* (1916) já é realizado sob uma ótica diferente de *O Nascimento de uma nação*. No filme, está presente a descontinuidade de elementos temporais, filmagem sem decupagem estabelecida previamente, ações que se desenrolam em locais diferentes convergindo na montagem e, especialmente, a mobilidade da câmera. A noção de profundidade abalada pela velocidade, já está absolutamente incorporada nestes saltos de tempo. Sua carreira se encerraria logo após o término da guerra, não se adaptando ao fulminante avanço da tecnologia militar-industrial, nem ao advento da câmera civil.

Mais jovem, porém com experiência nos campos de batalha, Abel Gance trabalha e beneficia-se do ambiente das trincheiras em *J'accuse* (1919), emprestando ao cinema a definição "próxima daquela da 'máquina de guerra' e de sua fatal autonomia" (VIRILIO, 2005, p.61), proporcionando aos espectadores como falsa dimensão da realidade, a da supressão do espaço-tempo. "A guerra vem do cinema, e o cinema é a guerra" (VIRILIO, 2005, p.61). Esta frase implica que em toda tentativa de alcançar o dinamismo da evolução das técnicas, as militares encontram-se em conluio com as civis. No desenvolvimento de uma técnica independente do cinema, a militar é que promove a queda de grandes cineastas. A falta de capacidade em acompanhar a ubiquidade militar destronou uns e promoveu outros cineastas como novos artífices, aptos a levar a linguagem cinematográfica nesse e, a esse, ambiente *dromológico*.

A corrida na qual D. W. Griffith se absteve de iniciar, move Gance, e o faz derrocar prematuramente, na própria década posterior à guerra. A tentativa de alcance do dinamismo militar promove um empobrecimento da técnica visual e

acústica, representando o fim dessa corrida que buscava igualdade nas técnicas militares e civis. “O cinema não seria mais do que um gênero bastardo, um parente pobre da sociedade militar industrial. Assim destruiu-se por si próprio o que parecia ser uma vanguarda da cinematografia, o filme de arte” (VIRILIO, 2005, p.61). Enquanto os movimentos militares buscaram a completa destruição dos campos de percepção e chegaram a sua bomba atômica, o cinema não teria descoberto a sua própria técnica que levaria a uma equivalência militar para a bomba, como diz as próprias palavras de Gance (1972 apud VIRILIO, 2005).

Após a guerra de 1914, multiplicam-se os mais extravagantes movimentos de câmera e teorias sobre ela e seu motor. Em Hollywood e na União Soviética, aparecem todos os tipos de variações. *Fades*, enquadramentos, variações de tempo e linguagem, câmeras lentas, aceleradas, expressões da dialética marxista. O espaço tornou-se um campo de intensa ofensiva energética, “Uma vez que o intenso ritmo de sua marcha nos impele em direção a uma nova claridade e o impacto de sua matéria nos mergulha em uma nova luz” (VIRILIO, 2005, p.62). O cinema é, assim, a *metáfora* de uma nova medida que rege os objetos que antecipa e anuncia a nova forma das espécies. É a arte que está na dianteira do mundo, acuado pela velocidade imposta na realidade da guerra, e de uma indústria de guerra.

Posteriormente, o cinema se torna uma grande indústria de massa, que trata o realismo da vida pelos preceitos da velocidade, da aceleração cinematográfica, confirmando o desarranjo psicotrópico (dos espaços) e da cronologia. Uma arte que se aplica a uma camada da população que está afastada dos grandes centros, que somente têm acesso a uma manifestação considerada menos importante que o teatro e, tampouco, apreciada como nobre.

Esse novo cinema se destina especialmente às camadas de espectadores cada vez maiores que, depois de terem sido arrancadas de sua vida sedentária, foram destinadas à mobilização militar, ao exílio da emigração, à proletarização nas novas metrópoles industriais, à revolução... (VIRILIO, 2005, p.63)

Cada vez mais, essa camada de espectadores se torna transeuntes de uma vida fugidia, tornando-se estrangeira do território em que habita, e também de seu próprio corpo desaparecido de sua própria luz. O cinema traduz a realidade de sua indústria como um princípio em que mover é produzir. O cinematógrafo se encaixa

nesse universo de desapropriação de alguns meios com os quais determinavam a comunicação de uma realidade social. Anita Loos atribuía a origem de Hollywood à Primeira Guerra Mundial. “A cidade-cinema da era militar-industrial sucede à cidade-teatro do estado-cidade antigo” (VIRILIO, 2005, p.83).

Ainda nesse início, os estúdios eram construídos no subúrbio, pois o teatro quem era o detentor da “cidadania”. Logo, superpovoados os subúrbios que abrigavam os imigrantes nos EUA, deram a essa população do conglomerado militar-industrial, uma nova cidadania. Embora ele comporte esses novos proletários, a sala de cinema “não é uma nova ágora” (VIRILIO, 2005, p.84) destinada a reunir os migrantes do novo mundo. Sua capacidade é oferecer formalização da visão caótica à anarquia demográfica que vivia o país. Marcel Pagnol é lembrado quando pensa essa relação do cinema com a formação da sociedade em contraposição ao teatro, onde cada espectador assiste a uma peça diferente, embora seja encenada a mesma para todo o público. Cada espectador tem um ponto de vista na plateia, uma proximidade, recebe uma entonação diferente do ator, etc. Já o cinema isso aparece de outra maneira:

O cinema resolve esse problema, pois o que cada espectador vê, onde quer que esteja sentado na sala (ou em um território onde existam milhões de espectadores), é exatamente a imagem que a câmera focalizou. Se Carlitos olha a objetiva, sua imagem olhará de frente todos os que a observam, quer estejam à esquerda, à direita, em cima ou embaixo... Não há mil espectadores (ou milhões, se juntarmos todas as salas), mas apenas um único espectador, que vê e escuta exatamente o que a câmera e o microfone registram (PAGNOL apud VIRILIO, 2005, p.84).

Exatamente como nas primeiras exibições do trem em movimento dos irmãos Lumière – que provocou pânico em todos pelas salas nas quais a película havia sido projetada – todos os espectadores, homens e mulheres, alvos nervosos em potencial, viam o mesmo que a câmera. No momento em que o público aprende a controlar suas reações nervosas, a morte passa a ser vista como algo divertido. Igual ao ambiente de uma guerra em que passa a ser contabilizado o número de mortos, nos *westerns*, nas aventuras, cada vez mais parecia uma prática comum que se incorporava ao ambiente da sociedade civil, assim como fazia parte do ambiente militar.

Após a guerra de 1914, os Estados tinham meios de menor alcance para persuasão dos que obtiveram anos mais tarde. Jornais eram os maiores responsáveis pelo trabalho de mobilização dessas massas proletárias, embora estes mesmos atingissem um número muito limitado de pessoas. As aglomerações públicas são frequentes, mas tem curto alcance, pois políticos e os notáveis oradores da Revolução Russa só dispunham de megafones. Filha da técnica, essa conjuração de fatores, fez com que o cinema se deslocasse da realidade dos autores para grupos organizados que detém os meios, e consideráveis quantias, provocando a *nacionalização do cinema*.

Proporcionada pela própria realidade da Grande Guerra, os Estados nacionais, até mesmo a própria URSS, nascem de uma violência aberta, a exemplo do que ocorreu contra a Igreja. A adesão do maior número de pessoas possível é peça chave, e os cultos de substituição começam com o cinema marcando fundamentalmente o período. Práticas mediúnicas, hipnoses, mover o tempo e o espaço com facilidade eram parte do contexto de uma busca pela descoberta de uma realidade além, decadente manifestações da agonia das grandes religiões: “Benjamin logo comprehende o lugar que o cinema pode ocupar nesse complexo místico-científico” (VIRILIO, 2005, p.65), como reflexo a indústria dos espectros.

Essa indústria causou forte impacto sobre a arte do cinematógrafo, sobretudo no cinema alemão que se tornaria uma potência durante o Primeiro conflito mundial. Oscar Messter foi dos primeiros a se utilizar do experimento de superposição das imagens. Em um importante filme do cinema alemão de 1913, *O estudante de Praga* (*Der Student von Prag*, 1913), baseado em um conto de Edgar Allan Poe, o personagem principal, após ser desonrado por sua própria imagem, que se desvincilha de si mesmo, alveja um tiro em sua réplica, porém, o atingido por seu disparo é ele mesmo. “Com o cinema o reflexo “fiel” deixa de existir.” (VIRILIO, 2005, p.67). As forças imateriais que farão o *star-system* triunfar após 1914 com o cinema industrial “no momento em que a ilusão ótica se confundirá não somente com ilusão da vida, mas também com a ilusão de sobrevivência.” (VIRILIO, 2005, p.68).

Neste contexto da criação de imagens e interpretações, nasce também a figura da estrela. A individualização máxima dentro da ótica cinematográfica. Virilio relembraria uma passagem importante para explicar a ideia. Em *A Grande Ilusão* (*La Gran Illusion*, 1937), dirigido por Jean Renoir, na cena em que os prisioneiros

montam uma peça de teatro, há uma reflexão pertinente acerca dessa aparente sem significância passagem. Para o autor ela constitui uma reunião dos elementos da guerra:

Um delírio geral da interpretação é imposto por essa logística militar que leva ao soldado, através dos malotes, sobras de um jantar em lugar de uma verdadeira refeição, uma mecha de cabelo de mulher em lugar de uma cabeleira, Renoir mostra que, mesmo fora do campo de batalha – que não aparece no filme -, a guerra subverte o bom uso do sexo e da morte. (VIRILIO, 2005, p.52).

Nesse denominado bom uso que Renoir explora nessas passagens, há todo o domínio ideológico exercido no universo dessas simples representações da vida diária. É relacionado ao nascimento dessas estrelas em Hollywood e, porque não, do cinema europeu, com a individualização do olhar como reflexo de uma pormenorização da imagem flagrada. Na cena relatada, cada participante da peça escolhe os apetrechos e fetiches a serem usados, a individualização do desejo, do sexo e da morte, como relata o trecho. Explorando as figuras de fetiche, as *pin-up's*, “a noiva da morte, distante, intocável” (VIRILIO, 2005, p. 53), e como pensa o autor, desconhecida. Essa individualização é fundamental, de acordo com o raciocínio de Virilio, para a conexão com a reflexão de Rudolf Arnheim “sobre um cinema em que, depois de 1914, o ator se torna acessório e o acessório se torna protagonista” (apud ARNHEIM, 2005, p.53). No universo da guerra, em que a mulher é excluída e participa dela como na peça ilustrada por Renoir, no ambiente das fotografias, cartas, mechas de cabelos, pequenos artigos que remetem a lembranças, a câmera capta um novo objetivo para sua tragédia:

O olhar obsceno que o conquistador militar lança sobre o corpo distante da mulher é o mesmo que ele dirige ao corpo territorial desertificado pela guerra, precedendo assim ao voyeurismo do diretor, que enquadra o rosto da estrela como se filmasse uma paisagem, com seus relevos, lagos e vales, os quais lhe competiria apenas iluminar com uma câmera (VIRILIO, 2005, p.53).

Esse universo explorado na encenação da peça em *A Grande Ilusão*, nada mais é que o imaginário masculino demonstrando como a mulher estava participando dessa guerra objetiva, já que não existe, para Virilio, uma separação absoluta entre os campos de batalha e as salas de cinema. O bombardeiro no

campo de batalha seria correlacionado com o bombardeio de luzes no rosto da estrela, projetado para a plateia. Cada ponto, pormenorizadamente desejado e, devidamente explorado pela luz, era uma aquisição neste ambiente imaterial da conquista na guerra.

Sobre a intensa criação dessa logística da guerra, a figura da estrela do cinema, ou o símbolo sexual – ideias completamente indissociáveis, sobretudo com a “invenção” do *strip-tease*, ou exploração deste pelo cinema – Virilio escreve:

O *star-system* e a invenção do *sex-symbol* são os efeitos da intensa logística da percepção que se desenvolveu durante o primeiro conflito mundial em todos os campos, dimensões logísticas imprevisíveis em que os Estados Unidos, naturalmente nômades, viram triunfar seus métodos em uma Europa ainda encravada e tributária de sedentariedade (VIRILIO, 2005, p.54).

O isolamento da estrela, do ator, a criação das *sex-symbols*, ou talvez, sua exploração pelo cinema, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, reflete a importante ideia de que, a partir da dominação dos Estados Unidos de mercados fundamentais como os de petróleo, houve um controle sobre diversos meios de distribuição. O controle viria por este meio, e não de outra maneira: “É óbvio que, a partir de então, os mercados não foram criados tanto pelo objeto de consumo, mas pelos vetores de distribuição” (VIRILIO, 2005, p.54). Não que a ideia naturalizada do capitalismo de atender a necessidade do mercado é invertida, mas sim a ideologia do capital que inverte a lógica das coisas. Sobre o jogo de forças entre capital e ideologia, Virilio escreve:

Desde os anos 1920, bem antes do New Deal ocorre nos Estados Unidos a desneutralização dos meios de comunicação, que passam a ser controlados por poderes industriais e comerciais a serviço da guerra econômica, interesses comerciais, que como vimos, controlam estreitamente Hollywood e suas indústrias satélites (VIRILIO, 2005, p.54-55).

Aqui há uma importante ideia de submissão dos campos da indústria de produção de imagens ao *establishment*. Hollywood, nascida no ambiente da guerra – e por que não, segundo Virilio, nascida *para a guerra* – se submeteria ao controle exercido por essa força econômica que controla a distribuição dos objetos de consumo e faz dessa produção de imagens um produto a mais no mercado. Antes,

há a submissão dos meios de comunicação a essa força econômica nos Estados Unidos, colocada de joelhos antes mesmo das primeiras medidas do governo Roosevelt, já na década dos frenéticos “anos loucos”. Com a imposição dos interesses desse mercado que crescia e ganhava o mundo, é fortalecida toda uma cultura que pode ser distribuída de maneira global, assim como quer as instalações das grandes corporações financeiras.

Portanto, a partir de 1914 com a intensificação da presença de Hollywood e de uma indústria funcionando de modo militar, surge o motor que fornece as imagens do sonho tomando-lhes o lugar de *anima* no mundo. A alma da vida como numa reprodução do universo celeste. Iguais aos antigos vitrais, que vertiam luz solar fazendo chegar ao solo das catedrais as imagens das Antigas Escrituras, as salas de cinema (os palácios construídos após 1914), também projetavam as luzes da sociedade moderna. Produtora de liturgias, cerimônias e espetáculos, o novo santuário pretendia expor o conhecimento em sua totalidade. A claridade exposta pelos vitrais era a presença “de Deus na Igreja, ou seja, no coração de todos os homens” (DURAND apud VIRILIO, 2005, p.82), escreveu Guillaume Durand. Assim como, essa totalidade da presença celeste estaria na projeção de luz das catedrais modernas chamadas de cinemas, construídas no início do século, produto de uma indústria que se intensifica como presença de luz em toda a sociedade.

1.1.2 – Máquinas de visão, máquinas de destruição

Em 1914, os aviões já eram importantes peças no tabuleiro da guerra. Como máquinas de observação militar, eles foram acoplados às técnicas de reconhecimento do inimigo. Embora fossem vistos com desconfiança, sobretudo no inicio de sua implementação, ganharam cada vez mais força quando se percebia a eficácia e o detalhamento conseguido pelas missões de observação do campo adversário. Com a aviação, há um deslocamento na esfera do campo de batalha vivenciado na guerra. A vitória passaria às mãos da violência dos projéteis, da balística da aeronáutica e, da mesma forma, pela velocidade de captura dessas passagens, com a intensa exposição da tendência de seus movimentos é que torna

o filme o advento capaz de registrar com minúcia e riqueza seus detalhes e, especialmente, seus segredos. É este ambiente, vivido pela intensidade das máquinas, que guarda os segredos que definem as estratégias e as batalhas. Já não é mais a intensidade da velocidade humana. Há muito esta havia sido ultrapassada. Nesse jogo, as simulações, camuflagens, tentam preservar a integridade das estruturas da guerra que cresciam em tamanho e volume: “como as baterias de artilharia, estradas de ferro, estações de triagem, e, finalmente, cidades inteiras, graças a inovação do blecaute, resposta tardia à 'guerra de luz' de 1904” (VIRILIO, 2005, p.171).

Juntamente com essa visibilidade e intensa exposição, cresce também o antídoto que – assim como o exemplo citado, o blecaute – tenta esconder, tornar invisível e camuflar essas armas. Em sequência à invenção da câmara escura da guerra de 1914, veio o radar, o sonar, até a câmera de alta definição dos satélites, impondo um exagero na visibilidade, deslocando o objeto que antes era essencialmente a visão dos deslocamentos. “O problema dos comandantes de hoje não é o mesmo do duque de Wellington, que afirmava ter toda sua vida ‘adivinhando o que se encontrava do outro lado da colina’” (VIRILIO, 2005, p.171). Porém, agora o problema se configura de outra maneira. A evidência dos filmes de reprodução da realidade levam os comandantes a erros de avaliação, produzidos pela confusão provocada por figuras que apresentam os detalhes mais íntimos de uma região, assim como a fragmentação de sua análise podem não resultar em ganhos nas batalhas:

O problema não é tanto o das máscaras, das telas que ocultam a visão ou na mira distante – apesar da camuflagem nascente do blecaute – pois se trata exatamente da ubiquidade, ou seja, *da dificuldade de gerar simultaneidade de informações em um ambiente global* e instável, onde a imagem (fotografia/cinema) é a forma mais concentrada e mais estável da informação (VIRILIO, 2005, p.171).

O que as imagens captaram durante a Primeira Guerra Mundial remonta à memória de computadores e dos produtos realizados pelo trabalho do reconhecimento aéreo, assim como a administração dos mecanismos de ações simultâneas, de ação e resposta.

Dessa maneira, o campo de batalha – em comparação ao de Napoleão – havia se transformado em uma *caixa-preta*. O “teatro de operações” tornou-se, com

a Primeira Guerra Mundial, a câmara escura em que se observava esse face a face com o inimigo que não podia ser percebido na realidade do olho humano, em contraposição à realidade das batalhas napoleônicas, onde o corpo-a-corpo ainda era o fator decisivo. Essa interação do face a face elimina as distâncias de tempo e espaço, configurando um novo território para os combates.

As muralhas e fortalezas das batalhas passadas – bem como suas dissimulações e ocultações, tentando não transparecer o visível – cedem lugar a uma espécie de “caixa de surpresas”. O jogo de esconder de outrora é seguido agora por uma ordenação do tempo e “pela surpresa técnica das imagens e dos signos em telas de controle, telas de simulação de uma guerra que, cada vez mais, se assemelha a um cinema permanente” (VIRILIO, 2005, p.172).

Sobre a desrealização da guerra, no livro *Tempestades de aço*, de 1920, escrito pelo combatente alemão Ernst Jünger, fica-nos um exemplo desse fenômeno característico de uma guerra industrial cada vez mais midiatisada. No trecho, está dito pelo soldado alemão que:

Nessa guerra em que o fogo se voltava mais contra os espaços do que contra os homens, eu me sentia inteiramente estrangeiro a mim mesmo, como se estivesse me observando através de binóculos... pude ouvir os projéteis assobiando em meus ouvidos como se passassem por um objeto inanimado (JÜNGER apud VIRILIO, 2005, p.172).

A descrição de Jünger expressa uma sensação de invasão, em que cada um dos personagens, o projétil e o soldado, se sentem observados simultaneamente, como se observadores fora do campo de batalha imediato estivessem à espreita, ou invisíveis, passando ao lado como os projéteis, mas que, pela velocidade, podiam ser percebidos em sua existência sem nunca serem vistos. Somente o resultado do que provocavam como destruição era sentido e medido. Isso “ilustra a desregulação da percepção” (VIRILIO, 2005, p.172-173), em uma nova figuração dos terrenos do conflito, subvertidos no tempo e matéria. Uma desregulação do espaço-tempo na junção da máquina de guerra à máquina de espreita. Radares, sonares, objetos de identificação, reconhecimento e catalogação do campo de batalha, entre eles o cinema.

Por isso, não só a *fleet in being*, citada anteriormente como exemplo de eficiência em provocar a surpresa técnica desferindo o ataque sob um inimigo sem

força logística capaz de uma resposta, mas toda a transformação nos elementos da operação, com as novas tecnologias disponíveis participam para a virada de uma natureza de velocidade. A “velocidade como ideia pura e sem conteúdo, emerge do mar, como Afrodite, e quando Marinetti exclama que o universo enriqueceu-se de uma beleza nova, a beleza da velocidade” (VIRILIO, 1996, p.55). A passagem do transporte técnico que sai do mar e torna-se anfíbio, e, finalmente, da terra ao ar.

No ambiente em que o terreno e a matéria se subvertem, também ocorre algo parecido com o operador dessas novas máquinas. Essas transformações trazem para a guerra algo absolutamente inovador, como algo cômodo, porque o veículo a torna indireta para quem opera o aparelho bélico. Na passagem do mar para o anfíbio, fez nascer a realidade do blindado. Percorrendo qualquer terreno, ele se torna destruidor de obstáculos:

o veículo blindado capaz de circular em qualquer terreno elimina os obstáculos. Com ele, a terra não existe mais. Melhor do que veículo para qualquer terreno, deveríamos chamá-lo *sem terreno*: ele sobe pelos taludes, transpõe os bosques, patina na lama, arranca na passagem arbustos e pedaços de paredes, derruba portas, ele foge do velho trajeto linear da estrada, da via férrea. É toda uma nova geometria que ele oferece à velocidade, à violência (VIRILIO, 1996, p.63).

O veículo blindado lança e se lança, não mais como um auto-móvel e sim também um projétil, e encarnado nessa arma: o homem. Uma fortaleza que se projeta, e o campo de batalha é repleto desses fortes. Passada a fase da estrada, para o proletariado, toda trajetória era possível. O veículo blindado rompe todas as deformidades da terra, enxergando estrada em tudo que passa. Era a transformação da percepção do espaço em território para a guerra. Sua percepção parece totalmente influenciada pelo que disse o capitão Poix, que prevê o campo de batalha “coberto pela massa desses fortins auto-móveis” (VIRILIO, 1996, p.63). O campo de batalha ficou como o talude marítimo: sem obstáculos, inteiramente percorrido pelos engenhos rápidos, os “couraçados da terra”. (VIRILIO, 1996, p.63). Todo o campo de batalha pode ser transformado em trajetórias para os blindados.

Esse tipo de guerra, de desgaste, prolonga-se no tempo porque esgota os espaços. A duração era dada individualmente pela sobrevivência, pela forma como ocorria no mar e nos campos, a guerra era estendida por causa da infinidade de

trajetórias que as máquinas poderiam realizar. Os veículos *sem-terreno* levam a guerra a um horizonte sem perspectiva de fim, promovendo a *ubiquidade*, alçada à categoria já observada nos mares, a da *guerra total*. A totalidade expressa a não limitação de um campo para confronto, tornando-se impossível definir quando e como os ataques ocorreram. É colocada outra maneira de absorver um “*direito à terra*” para o proletário-soldado. Assim, como o direito marítimo, apontando um novo destino para as massas. E de Paris até o Marne, os táxis despejavam continuamente novos combatentes vindos das linhas de produção da guerra: “derradeira batalha romântica na qual se concluía a parte arcaica da guerra. (Jean de Pierrefou)”. (PIERREFOU apud VIRILIO, 2005, p.64). A velocidade do transporte militar já não é apenas “metáfora de um escoamento vertiginoso do tempo existencial” (VIRILIO, 2005, p.64). O carro de assalto é, para seus passageiros, o quantificador decisivo entre vida e morte. A velocidade apontada pelo velocímetro significa sobremaneira a medida de vida dos presentes no veículo.

O autor cita uma observação, extraída dos estados-maiores ingleses, no momento considerado por ele crucial na trajetória do progresso dromológico. Toda a atitude britânica aponta para uma fuga do conflito em seu continente. Primeiramente, a ação no mar e após a invenção da fortaleza que se projeta, o blindado. “Poderíamos dizer que ele prefere a 'guerra de máquinas' à guerra 'corpo-a-corpo'" (VIRILIO, 1996, p.64). É um deslocamento de um peso logístico em favor de uma guerra da engenharia. “Eles têm 500 mil homens no mar, 3 milhões nas fábricas e arsenais” (VIRILIO, 1996, p.64). Defensores de instalação nos campos de Somme, implementaram os “*couraçados de terra*”, engenhos de assalto “*sem-terreno*” (VIRILIO, 1996, p.64). Testando longe de suas fronteiras, seus preciosos inventos que promoviam a dromologia, o movimento que impulsiona a guerra, a máquina que move a guerra total e a velocidade nos campos de batalha. A atitude do Estado-Maior inglês é reveladora, por demonstrar uma posição no momento chave deste relatado progresso dromológico. Sempre defensiva, procura preservar suas forças de um confronto direto em uma batalha continental. Virilio segue dizendo que:

Poderíamos dizer que ele prefere a “guerra de máquinas” à “guerra corpo-a-corpo”, melhor dizendo, de engenhos. Eles têm 500 mil homens no mar e 3 milhões nas fábricas e arsenais. Se participam com evidente má vontade dos comandos unificados, serão, por outro lado, os primeiros a querer lançar num campo de batalha terrestre,

ao norte da Somme, os “couraçados de terra”, engenhos de assalto “sem terreno” que continuarão apreciando, como se pôde ver novamente, no deserto, em 1942... (VIRILIO, 1996, p.64)

Desde as revoluções tecnológicas que Virilio caracteriza como revoluções dromológicas, o ambiente da guerra sofre uma invasão de máquinas capazes de promover essa guerra de desgaste a um longo período. Experiências novas acarretadas pela profusão tecnológica no ambiente das batalhas permitem novas experiências com a vida e outras maneiras de ver e se relacionar com o mundo. Promovendo uma análise sobre a implementação da aviação, conclui-se em outro exemplo tácito de uma maneira transtornada de ver que estaria no advento desta como arma de guerra. A possibilidade de voar sobre as linhas inimigas, enxergar o que antes não poderia ser visto, era como inaugurar a dimensão 3D no modo de perceber a realidade. Estavam não só à frente quando se tratava da observação do inimigo em campo aberto, como também de sua velocidade e ocupação de um espaço até então neutro. Na percepção do soldado, o inimigo surge de todos os lados, e onde sua visão alcança tem um alvo a ser abatido. A transformação aplicada pelo cinema e o advento da aviação é descrita dessa forma:

Se, no final do século XIX, o cinema e a aviação surgem simultaneamente, apenas em 1914 o avião deixará de ser um simples meio de voar, de bater recordes (o *Deperdussin* já ultrapassava os duzentos quilômetros por hora em 1913), para se tornar um modo de ver ou, talvez, o último modo de ver (VIRILIO, 2005, p.44).

Conquanto no início da aviação tenha se dado somente como um observador aéreo – de informar as tropas do solo – logo ela passaria a ser levada mais em conta pelos Estados-maiores. Realizando-se como observador cronofotográfico, logo os aviões passariam a ser *cinematográficos*. O espaço entre a obtenção dos dados pela fotografia, a revelação das informações por esta e a análise das mesmas, levaria um considerado tempo até a próxima movimentação das tropas. Logo, a veracidade das informações poderia fazer com que se perdessem no tempo e não corresponder mais à realidade quando observada *in loco*.

Havia também outro problema a ser considerado. Não era grande a soma de pilotos para realizar as tarefas exigidas pelo comando militar. Logo, a necessidade de movimentar as tropas, mobilizá-las e desmobilizá-las, para se retirar da inação

travada pelos soldados nas trincheiras eclodiu na possibilidade de desafogo, proporcionada na prática pelo uso da máquina de voar e de grandes aviadores. Estes foram primeiramente esportistas – como o lendário Roland Garros – e posteriormente, vindos de todas as partes do exército, especialmente da cavalaria.

Na mesma medida que a habilidade dos pilotos crescia, o avião como reconhecimento daria lugar ao avião como peça da ofensiva. Pilotar, atirar e filmar. As esquadrilhas realizariam um trabalho de romper com a visão euclidiana da guerra. A imposição da lógica da velocidade e da implosão da percepção tradicional de tempo e espaço no conflito de 1914, aparece comentado no trecho em que Virilio anota sobre o célebre “Barão Vermelho”, o piloto alemão Manfred von Richthofen:

No “Richthofen Circus”, não havia mais acima, abaixo ou qualquer outra polaridade visual. Para os pilotos de guerra, os efeitos especiais já existiam e se chamavam “looping”, “folha-seca”, “grande-oito”... A partir de então, a visão aérea escapa à neutralização euclidiana, tão fortemente experimentada pelos combatentes nas trincheiras. A aviação abre túneis endoscópicos, é o acesso mais surpreendente possível à visão topológica, até o “ponto cego” antevisto nas atrações dos parques de diversões... (VIRILIO, 2005, p.46).

O efeito que a aviação promove na visão e percepção da guerra é comparável a uma máquina do tempo. De sua aceleração a partir de um espaço, abre-se uma via na realidade mais adiante. A velocidade da guerra não permite mais ao combatente a imobilidade das trincheiras. Embora ela exista e permaneça, somente pode-se aplicá-la aos corpos dos soldados. Demoram-se algumas décadas para que essa revolução técnica tenha sido pensada. Segundo Virilio, somente no Vietnã os norte-americanos compreenderam “a importância de repensar as operações de reconhecimento aéreo” (VIRILIO, 2005, p.46). A transformação que demoraria a ser aceita se concentrava no desaparecimento da representação da informação aérea da maneira vista na Primeira Guerra. Na guerra de 1914, as informações aéreas eram admitidas como dados de um tempo real, provavelmente sujeitas a ideia de imobilidade das trincheiras, de inimigo estático, como alvo a ser visto e, depois, abatido pela velocidade dos projéteis.

No momento em que essa revolução estaria percebida pelo comando militar, ela viria em consonância com as descobertas da relatividade, da aceleração do tempo e do espaço, que destruiu a “instantaneidade da informação em tempo real”

(VIRILIO, 2005, p.46). Ela mesma alteraria a visão do alvo, como se fossem corpos sólidos e objetos se transformando em vibrações e temperatura. Virilio define assim: “Desde então os objetos e corpos são esquecidos em benefícios de suas linhas fisiológicas, panóplia dos novos meios, sensores do real, mais sensíveis a vibrações, ruídos e odores do que às imagens” (VIRILIO, 2005, p.46). Os corpos são medidos e definidos segundo classificações de suas naturezas e temperaturas, já que, desde então, as máquinas, radares, sonares, observam os corpos pelo deslocamento que sofrem, temperatura e o classificam segundo ordens escusas. Utilizando a câmera como olho, a percepção do corpo do inimigo como alvo transforma até mesmo a relação de superioridade das “câmeras de vídeo de hipersensibilidade luminosa, flashes infravermelhos, imagem termográfica, que definem os corpos segundo sua natureza e temperatura” (VIRILIO, 2005, p.46). O alvo e o corpo estariam subjugados pela percepção da máquina, da forma que ela o vê. O comando da máquina no momento da aparição da aviação já impunha à visão do homem sua submissão.

Quando essa alteração da visão da máquina sobre o homem supera a visão do homem sobre si mesmo, há outra variável importante que, talvez sendo a transformação mais relevante, ocorreria em torno da noção de tempo. Virilio a define dessa forma:

Quando os lapsos de tempo tornam-se tempo real, o próprio tempo real escapa da obrigação da aparição cronológica para tornar-se cinematográfico. A informação não é mais fixada, como na antiga fotografia, ela permite, ao contrário, a interpretação do passado e do futuro, na medida em que a atividade humana é sempre fonte de calor e de luz e pode portanto, ser extrapolada no tempo e no espaço... (VIRILIO, 2005, p.46-47)

A imagem capturada estaria acima na escala de compreensão humana, de um corpo sobre o outro, o corpo do inimigo, essa seria do tempo cinematográfico. Essa informação desprendida do tempo em que se vive, descolada de seu espaço para tornar-se compreendida como luz e calor, é objeto de interpretação. Assim, o avião trouxe, com seu uso sistemático e aperfeiçoado como máquina de guerra, essa nova dilatação entre informação, a princípio como estática, outrora como vigília constante de um objeto que se move sempre, não se fixa no tempo e no espaço, um alvo entendido como luz e calor.

Antes, as fontes de luz e calor e sua importância para a compreensão e utilização no campo de guerra foram percebidas nos combates de 1914. A aviação que dependia do tempo, das condições climáticas e da luminosidade para efetuar o reconhecimento, ao ser incorporada como arma definitivamente importante de guerra, incorpora também a luz e o calor como armas acopladas às missões de combate. No trecho, diz:

Em 1914, entretanto, a cobertura sistemática do campo de batalha através do reconhecimento aéreo e de seus equipamentos ainda era tributária da noite, do nevoeiro e das nuvens baixas. Somente os bombardeiros não dependiam então da alternância do dia e da noite. Tendo iniciado suas operações equipados com simples lâmpadas elétricas, os bombardeiros logo receberiam holofotes, colocados sob os trens de aterrissagem, e lâmpadas instaladas nas extremidades da asa (VIRILIO, 2005, p.47).

Tributária do dia e da noite, as luzes dos projetores em Port Arthur seriam instaladas nos aviões que passariam a enxergar tudo que iluminassem. Alvo visto e iluminado: então, inimigo abatido. O piloto somente utilizaria o armamento com eficácia de acordo com a precisão da visão em combinação com os elementos que lançam luz no campo de combate. Percebe-se que a guerra, por meio de elementos novos – aviões, luz, fotografias – começa a ganhar a totalidade do espaço e dos campos de percepção, na medida em que esses novos artifícios permitem vencer condições climáticas, tempo e distância.

Os novos artigos de guerra, as fotografias, filmagens, os blindados e, especialmente, os aviões, retiraram os combatentes de certa noção de segurança que residia no ocultamento das trincheiras, da imobilidade das batalhas e, por meio dessas inovações na máquina da guerra, as suas percepções de outros espaços foram invadidas. Esconder-se diante da imobilidade do inimigo perdia o sentido quando essa mesma já havia sido vencida pelo “olho” do avião. As dimensões de onde poderiam ser observados ganharam os céus. Uma vez visto do alto, o combatente poderia estar sendo observado na mesa do inimigo, por uma fotografia.

Porém, com a utilização das lâmpadas, dos holofotes e demais artifícios que lançam luzes sobre os combatentes, ser atingido por uma delas promoveria o mesmo pavor de ser observado antes de ser abatido, como se estivesse no alvo do tiro e nada pudesse fazer. Através de um exemplo escolhido no filme de Joseph

Losey, *No limiar da liberdade* (*Figures in a landscape*, 1970), Virilio destaca uma cena, na qual um helicóptero persegue dois fugitivos, com o propósito de dizer:

Na perseguição visual, é preciso abolir o intervalo, anular a distância, primeiro através dos meios de transporte e em seguida através de suas armas. Quanto aos que escapam, sua munição é menos um meio de destruição do que um meio de distanciamento, eles situam-se exatamente no local que os separa e só podem sobreviver através da pura distância (VIRILIO, 2005, p.47).

No filme de Losey, a perseguição é superposta por imagens do oeste norte-americano, residindo aí o próprio conceito de pura distância que o cineasta gostaria de sugerir. Os fugitivos iriam em direção à natureza, tudo que os separa do universo utilitário e, traçando esse paralelo com os campos de batalha, é esse mesmo universo que separava o soldado da mira do inimigo. O filme destaca as grandes planícies do oeste estadunidense, sendo esse mesmo universo que protegia os índios, que os permitia se esconder, e a redução desse universo com a introdução do avião, da fotografia, do cinema nos campos de batalha, evidenciando o alvo a ser abatido. Paulatinamente, os espaços de ocultamento se reduziam. Logo, os inimigos na sociedade pós-guerra também estariam em evidência.

No passo seguinte da guerra, a aviação ganha o cotidiano da sociedade civil com o início dos voos comerciais. Na mesma intensidade, os cineastas se preparam para incorporar a visão aérea nos filmes de guerra e em todos os outros gêneros. Como essa aceleração do tempo poderia encontrar-se representada no cinema e ganhar o terreno na visão da sociedade civil? Da imediata incorporação, Virilio diz:

Em 1919, quando foram reiniciados os voos comerciais – principalmente por meio dos antigos bombardeiros, como o Breguet 14 –, a visão aérea começa a se generalizar e alcançar um grande público. Contudo, desde a sua origem, a fotografia aérea vinha questionando qual fator da combinação técnica “tempo/foto/avião/arma” teria maior importância na produção de um filme de guerra, e se, finalmente, a libertação topológica conseguida com a velocidade dos aparelhos – e mais tarde seu poder de fogo – não seria criadora de outras facticidades cinematográficas tão eficazes quanto às produzidas pelo motor-câmera (VIRILIO, 2005, p.48).

Esse é um limiar importante na produção cinematográfica. Quando os realizadores começam a se perguntar em como posicionar suas câmeras para não ultrapassar a própria *representação* do que se aceitava como realidade, quer dizer

que, no entendimento dos cineastas mais ativos na época, a realidade que as câmeras antes mal conseguiam fotografar havia sido ultrapassada. A câmera de Griffith, que buscava ser o olho do observador, foi superada pela de Pastrone na aceleração do tempo cinematográfico.

Com a aceleração não há mais o aqui e ali, somente a confusão mental do próximo e do distante, do presente e do futuro, do real e do irreal, mixagem da história, das histórias, e da utopia alucinante das técnicas de comunicação, usurpação informacional que durante muito tempo avançará mascarada pelas ilusões dessas ideologias de progresso (VIRILIO, 1996, p.39).

Um relato que se alia a essa produção de facticidades novas está no testemunho do piloto italiano, filho de Mussolini, na década de 1930 em campanha na Etiópia: “Mergulhei com meu avião bem no centro dos homens e o grupo se dispersou como uma rosa ao desabrochar” (VIRILIO, 2005, p.48). O motor-câmera funcionaria como um verdadeiro armamento, ao se aproximar do alvo ele se dispersa. Sobre esse relato, Virilio diz:

Neste testemunho, a ação da arma (no caso o avião) é definida como subversiva, pois uma forma se dissolve instantaneamente diante dos olhos do piloto e surge uma outra que se reconstitui, numa extraordinária fusão. O piloto criou suas formas agindo exatamente como um diretor de cinema que, ao trabalhar na moviola, obtém grande prazer estético ao montar uma cena de seu filme (VIRILIO, 2005, p.48).

A produção de um armamento que promove novas formas de perceber a movimentação da realidade, na prática, é comparável à função de um diretor de cena. Com sua habilidade em realizar novas maneiras de observar também são praticadas na forma de dispor o alvo. O armamento não só produz uma nova maneira de ver, mas dispõe os corpos da forma que deseja. Os alinha da maneira que melhor encaixa aos seus olhos.

Já que, desde sua origem, o campo de batalha é um campo de percepção, a máquina de guerra é para o polemarco um instrumento de representação, comparável ao pincel do pintor. É conhecida a importância da representação pictórica nas seitas militares orientais, em que a mão do guerreiro passava facilmente do manejo do pincel à arma branca, assim como, tempos depois, a mão do piloto disparava uma câmera ao acionar uma arma. Para o homem de

guerra, a função da arma é a função do olho. É normal, portanto, que o violento rompimento cinemático do *continuum* espacial – deflagrado pela arma aérea – e os fulminantes progressos das tecnologias de guerra tenham literalmente explodido, a partir de 1914, a antiga visão homogênea e engendrando a heterogeneidade dos campos de percepção (VIRILIO, 2005, p.49).

Isto é exatamente o que Virilio propõe em ideias dispostas anteriormente, nas quais os campos de percepção são alterados com a experiência da guerra de 1914. O campo de batalha *representado* pelo pintor como uma obra fixada no espaço não é mais o instrumento confiável com a mudança na percepção ocasionada pela invenção cinematográfica. A aceleração provocada pelos novos armamentos, a não fixação do inimigo em uma só linha, detonou a velha percepção de espaços ocupados a serem conquistados, territórios fixos abandonados pela heterogeneidade da percepção produzida no progresso tecnológico.

Com a guerra de 1914 e essa transformação considerável nos campos de percepção, os próprios cineastas tiveram nessas mesmas alterações um propósito para fazer ultrapassar os modos de ver que os fixavam no tempo e espaço de um alcance puramente do campo de visão do homem. “Os cineastas que sobreviveram ao primeiro conflito mundial evoluíram continuamente do campo de batalha para a produção de cinejornais, ou de filmes de propaganda e, mais tarde, para os ‘filmes de arte’” (VIRILIO, 2005, p.49). No trecho escrito por Dziga Vertov, *O olho armado do cineasta*, ele escreve que:

Eu sou o olho da câmera. Eu sou a máquina que lhes mostra o mundo como só eu posso vê-lo. A partir de hoje eu me libero para sempre da imobilidade humana. Eu me aproximo e me afasto das coisas – eu me atiro delas – eu as escalo – estou à frente de um cavalo a galope – irrompo velozmente na multidão – corro com os aeroplanos – caio e levanto voo em uníssono com os corpos que caem ou que se elevam no ar... (VERTOV, 1923 apud VIRILIO, 2005, p.49)

No manifesto escrito pelo cineasta soviético, Vertov diz significativamente sobre as alterações cinematográficas e das suas formas de recepção, sobretudo na formação de um movimento de linguagem que transformaria a arte nos anos 1920. A câmera – ou o olho humano que seria substituído por esta – subjuga-lo-ia numa estranha síntese. Olho humano e câmera formariam um só, na mesma medida em que a câmera se libertaria do jugo do olho humano. A câmera se libertaria e daria

aos nossos olhos novas maneiras de ver o mundo, perceber os espaços e vencer o tempo que distancia as coisas.

Estas são alterações sensíveis na linguagem cinematográfica. Em um universo que estaria habituado a projetar a ação, passar a ser parte da ação, mover, agir e participar da cena, correr junto e na velocidade dos cavalos, dos carros, praticamente passa de órgão invisível, projetado para não ser percebido, para *protagonista* de ação. Embora a visão humana, pelas telas do cinema, também voasse como os aeroplanos, saltasse com cavalos e corresse com velocidades que não poderiam ser alcançadas, estaria ela, agora, também, prisioneira dessa forma de ver totalizante dos espaços e das coisas. Para Virilio, há uma incorporação na maneira de ver que seria um *espólio* da guerra. Como um legado, os cineastas percorreram os caminhos de ver da herança deixada pela tecnologia militar em função da Primeira Guerra Mundial. No trecho, está disposto que:

Esses cineastas, que parecem “desviar” as imagens, assim como os surrealistas “desviavam” a linguagem, só foram “desviados” eles próprios pela guerra. Campo de batalha, eles não só se tornaram guerreiros, como acreditavam, assim como os aviadores, pertencer a um tipo de elite técnica. O primeiro conflito mundial lhes revelou a tecnologia militar em ação como último privilégio de sua arte (VIRILIO, 2005, p.50).

É retomada uma temática importante, a da ideia de prolongamento da guerra, da invasão da tecnologia militar no cotidiano do indivíduo. E um de seus armamentos mais eficazes para essa ideia de prolongamento seria o *cinema*. Como máquina de reconhecimento aéreo, seu aperfeiçoamento e produção de imagens e testagem funcionou e ganharia, após a guerra, seu laboratório definitivo.

A produção de imagens durante a guerra de 1914 foi provocadora para a indústria cinematográfica, de tal forma que os inúmeros fluxos de fotografias em movimento produzidas na guerra e, exaustivamente estudadas nas estratégias militares, ganhariam as telas após o cessar-fogo.

Ainda que os documentários de guerra e os documentos cronofotográficos aéreos permanecessem inéditos como segredo militar ou fossem abandonados e julgados desinteressantes, principalmente nos Estados Unidos, os cineastas vão oferecer esses efeitos tecnológicos ao grande público como um espetáculo inédito, um prolongamento da guerra e de suas destruições morfológicas (VIRILIO, 2005, p.50).

Essa produção das imagens explorada pela indústria hollywoodiana e suas indústrias satélites, logo, estaria acompanhada de outro aliado. Desenvolvida no laboratório da Primeira Guerra Mundial, apareceria como peça importante para a profusão de sons. A radiocomunicação ganhou dimensões internacionais após 1914, juntamente ao advento do radiotelégrafo. O autor relembra a passagem de um ex-aluno de politécnica, que teve como ideia utilizar uma torre como antena, no ano que se iniciou a guerra, foi destacado para comandar o departamento de radiocomunicações o tenente-coronel Gustave Ferrié. Assim, “todo o material radiotelegráfico dos Aliados passa a ser fabricado na França e, logo, o antigo telégrafo sem fio transforma-se em rádio” (VIRILIO, 2005, p.55). Em uma analogia com o distintivo da RKO, Virilio acrescenta: “Simbolicamente, o logotipo da RKO mostra uma enorme torre, que já não é construída para ‘impressionar o mundo’ por suas dimensões, mas para cobrir com mensagens o globo por ela dominado” (VIRILIO, 2005, p.55). Um artifício ainda mais útil no ambiente da guerra, a “radiofonia popular” conseguiu um enorme desenvolvimento no espaço entre as duas guerras.

O som viria a fazer parte dessa logística impressionante que comportava fotografias e cinematógrafos. Ganhou inovações e alcance espetaculares em um período que comportaria 20 anos, no qual se incorporou à logística do cinematógrafo. Porém, no ambiente da guerra, para se entender a eficácia desse sistema, é importante verificar com detalhe a transformação do isolamento de um combatente e o investimento que é realizado para que se vença esse universo e o coloque em sintonia com todo corpo militar. No exemplo desse investimento exercido pelo alto comando militar e político alemão, descrevendo uma passagem sobre o ministro Joseph Goebbels, Virilio conta que:

Ele facilitou a ascensão de Hitler ao poder enviando cerca de 50 mil discos de propaganda fascista a todos os lares alemães que dispunham de um fonógrafo, impondo aos diretores de salas de cinema, muitas vezes pela violência, a projeção de curtas-metragens ideológicos e, por fim, colocando aparelhos de rádio ao alcance de todos os bolsos assim que chegou ao Ministério (VIRILIO, 2005, p.56).

Por essa passagem, nota-se o esforço realizado para que o corpo da nação ganhasse vigor por intermédio dessa aparelhagem. Demonstrando sua força desde o surgimento, ela se justifica pela sua necessidade de controle absoluto. “Em 1914, o ‘isolamento’ do piloto de avião consistia em colocar algodão nos ouvidos para amenizar o ruído do motor e do vento e usar óculos para a proteção dos olhos, sendo facultativo o uso de capacete” (VIRILIO, 2005, p.56). A radiofonia aparece especialmente dentro desse lapso. Com a utilização dessa nova arma, o avião, é extremamente pertinente a combinação entre o piloto e o comando que ficaria em solo. Essa conexão, por muitas vezes ameaçada por esse isolamento no comando da máquina, acaba sendo vencida na passagem dos anos, estabelecendo uma elipse entre as duas guerras, o isolamento do piloto na Primeira Guerra Mundial haveria de se transformar no espaço de duas décadas. Na Segunda Guerra Mundial, esta realidade é sublimada. O efeito psicológico do isolamento, havendo singularidades a serem levadas em conta, era um fator importante a ser combatido. A destruição sendo observada pelo piloto, como se ele fosse um espectador distante, era um objetivo no alto comando aéreo. Sobre as singularidades e os remédios contra a “parasitagem” da consciência nos efeitos da destruição, Virilio afirma que:

Entretanto, o efeito do isolamento técnico é tão traumatizante e prolongado que o “Strategic Air Command” decide alegrar as perigosas travessias de suas unidades pintando sobre a camuflagem de seus bombardeiros, em cores vivas, heróis de desenhos animados e imensas *pin-ups* com nomes sugestivos. Imagina-se também um tipo de sistema “cebista” (C.B. ou banda do cidadão), em que locutoras com vozes melodiosas se encarregam não somente de guiar radiofonicamente os pilotos, mas também de tranquilizá-los durante a missão, parasitando a imagem da destruição com brincadeiras, confidências e até mesmo canções românticas (VIRILIO, 2005, p.57).

Novamente, a união entre rádio e o comando militar é expressa. Todas as bandeiras levantadas pelo imaginário da guerra, propagado pela indústria das imagens, ganha a imensidão, embora refletida nas minúcias de uma cabine de avião. Também todo o universo erótico, com as *pin-ups* e o fetichismo, as vozes femininas transmitindo tranquilidade aos pilotos na missão e, claramente, realizando um dos maiores trunfos do capitalismo: a *alienação*. Enquanto os aviões coloridos com mensagens eróticas, bem-humoradas e familiares, despejam bombas

realizando a destruição dos inimigos, a dimensão cruel dos bombardeios sobre cívis e cidades inteiras – hospitais, escolas, ruas e, inclusive, cinemas, desaparecem – some também da visão imediata de quem promove o ataque à realidade essa desumana investida (mais comum durante a Segunda Guerra que a antecessora). Na alienação dos sentidos que durante as missões são bombardeados pelas melodias, imagens de *pin-ups*, estrelas, *sexy-simbols* dos cinemas e das doces locutoras, retornam para as bases aviões e combatentes desrealizados de seus verdadeiros feitos. Estão, assim, prontos para mais uma investida extasiante de uma realidade fantástica que lhes é proporcionada durante o combate. Se pudessem as bombas atingir os verdadeiros algozes, elas viriam pelo silêncio das cabines, algo que não acontecia mais.

No cinema, Stanley Kubrick foi quem melhor compreendeu isso na visão de Paul Virilio. Mesmo que tenha sido brutalmente atacado pelas cenas das explosões do final de *Dr. Fantástico* (*Dr. Strangelove*, 1964), por causa da utilização de imagens do bombardeio sobre Hiroshima terem se tornado “clichês”, o autor justifica:

Kubrick, na verdade, agiu com o maior realismo, ele foi ao essencial de uma imagem de guerra em que não subsiste nada além do registro dos estados sucessivos da matéria liberada e de uma voz distante, cantando o desejo de um reencontro que se torna fisicamente impossível, mas desta vez para sempre e para todo o mundo (VIRILIO, 2005, p.57).

Durante a missão da tripulação do avião, a todo o momento o rádio emite instruções para os pilotos. Os códigos embora desmentidos e parecendo fora do realismo da situação, que não era sequer compreendida pelos comandantes da nave, seguiam o fluxo da retirada e retomada da missão. Dos quadrinhos, revistas e músicas consumidas pelos tripulantes, justificam-se todas as imagens relacionadas com o ambiente de uma cabine de avião no decorrer das guerras e no cinema de Kubrick durante a Guerra Fria. Essa máquina do tempo, o avião, que acelera a chegada de distâncias continentais aproxima-se do alvo, mas distancia-se de algo que parece perder. É nessa voz de reencontro de um mundo perdido que a “bomba do juízo final” é repetidamente liberada das suas forças. E o mundo, apagado com suas vozes que clamam nessa parafernália de motivos seu lugar como essencialidade da vida, desaparecida como imagem última da guerra.

Essa aparente fusão da máquina de destruição com a máquina de comunicação dessa destruição, pode-se dizer que aparecem assim no filme e na sua cena final. “Produtora abusiva de movimento, que mistura as performances dos meios de destruição ao desempenho dos meios de comunicação da destruição, a guerra, ao falsificar as distâncias, falsifica a aparência” (VIRILIO, 2005, p.57) e, na produção de uma falsa impressão do mundo completo, tudo o que é percebido e vivido é instável, pois se apresenta como estado isolado das coisas, fora de suas origens, ou de qualquer relação direta com os demais objetos. Entregue à ditadura do movimento, à projeção de luz e aos desígnios da *velocidade*.

2 – O REGIME ESTÉTICO DAS ARTES: AS IMAGENS DO CINEMA

Da minuciosa análise que Paul Virilio faz da relação entre cinema, guerra e dromologia, seguiremos nosso trabalho estabelecendo, a partir de então, uma *cesura*. Esta cesura não implica, obviamente, em um esquecimento completo das ideias de Virilio, mas em um alargamento do nosso plano de visão acerca do tema. Por isso, as análises dos filmes que decorrerão neste capítulo partem do pressuposto que o cinema é um espaço entre importantes conexões do *estético* e *político*, e de tal maneira, dá visibilidade às relações desiguais presentes nas tentativas de serem naturalizadas – ou não – pela cena filmica. Partindo do cinema como arte que produz um sensível *heterogêneo*, consideramos que ele suscita reflexões que ultrapassam sua dimensão meramente formal, alcançando as sociedades e a política em geral. A expressão “política de um filme” está aqui presente como forma, distâncias e desdobramentos de um quadro, uma cena, uma fala, a iluminação no cenário – natural ou artificial – e como esse modo de entender a política do filme pode evidenciar relações entre o que se diz e o que se silencia nas telas.

Na utilização de Paul Virilio e Jacques Rancière como referências em nosso trabalho, e a partir do entendimento dos problemas que estes autores levantam, percebemos que a *estética* não é algo que participa tão somente como *reflexo* da política – desta maneira, não se confunde com a interpretação legada pelos frankfurtianos e marxistas, como se houvesse uma “estética nazista”, ou “comunista”, na qual o nome *estética* se faria como o político exprimindo sua vontade de arte. Em nosso caso, a *estética* e o *político* são elementos imbricados entre si, os quais realizam uma partilha ocorrida no campo sensível, que define, ao mesmo tempo, o que pode ser visto, sentido e pensado para cada um, assim como o que é *comum a todos*. Parte-se do pressuposto que, na base da política, existe uma estética que não corresponde a ideia benjaminiana da “estetização da política”, como algo que parte da vontade política de se fazer arte. Ao contrário, é um sistema estético kantiano – lido por Foucault – como sistema das formas *a priori* determinando “o que se dá a sentir” (RANCIÈRE, 2005, p.16) e do qual procuramos partir. Entendemos a estética como um conjunto heterogêneo de formas de

visibilidade que não estão comprometidas com uma separação supostamente binária entre *ficção* e *realidade* – não seria a realidade nossa maior ficção? Com Rancière, admite-se que:

É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das “práticas estéticas”, no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que “fazem” no que diz respeito ao comum (RANCIÈRE, 2005, p.17).

A partir dessas pressupostas visibilidades que os filmes que abordaram diretamente a Grande Guerra de 1914 – as batalhas, os embates ideológicos, as forças estéticas, materiais, subjetivas, coletivas e políticas – serão comentados, expostos e exemplificados no trabalho.

As proposições levantadas por Rancière a respeito do cinema – sobretudo em sua materialidade imagética – pertencem a uma abordagem que rejeita a proposição “moderna” e “pós-moderna” de uma arte que se *oponha* às imagens que ela mesma cria na produção da obra. Há afirmativas que, talvez, queiram decretar o “fim das imagens” com o entendimento supostamente oposto de que tudo é imagem. Contudo, Rancière opõe a esta ideia a fórmula contraposta: *se tudo é imagem, nada o é*. As duas proposições assumiram duas grandes formas. A primeira, “a arte pura concebida como arte cujas performances não fariam mais imagem, mas realizariam diretamente a ideia numa forma sensível autossuficiente” (RANCIÈRE, 2012, p.28b) seria a “arte pela arte”, cuja expressão estaria ligada somente a uma ideia interior, em um movimento solto de uma bailarina, que não teria sequer propósito algum na realidade objetiva e social. Seriam as formas falando através das performances. E por outro lado, embora não se distanciem completamente, por hora se confundindo, estaria a segunda: “a arte que se realiza ao suprimir-se, que extingue o distanciamento da imagem para identificar seus procedimentos às formas de uma vida inteiramente em ato” (RANCIÈRE, 2012, p.28b). Uma arte que se oculta e se revela nas formas políticas e no trabalho.

As duas formas pretendem terminar com a imagem como mediação. “Suprimir essa mediação significava realizar a imediata identidade de ato e forma” (RANCIÈRE, 2012, p.30b). O luto do fim das imagens se prolongou até se mostrar uma forma nova de saber, assim como o próprio luto perdeu seu crédito “quando o movimento real da história que assegurava a travessia das aparências revela-se

também uma aparência” (RANCIÈRE, 2012, p.31b). Esse discurso somente se sustenta na mesma medida em que se contradiz. O resultado de uma crítica de travessia fundada pela pós-modernidade, parece fazer a arte das imagens cair no mesmo caminho trilhado pela modernidade artística. A celebração das formas novas deu lugar ao luto, por não se enxergar as misturas de suporte das artes.

Os problemas que aparecem nesta pesquisa – ao se considerar que, ao trabalhar com imagens, temos um problema de definição de ordem teórico-metodológica – permanecem no sentido de assegurar uma *terceira* hipótese ao se considerar esta tarefa: “Não haveria, sob o mesmo nome de imagem, diversas funções cujo ajuste problemático constitui precisamente o trabalho da arte?” (RANCIÈRE, 2012, p.9b) A partir das considerações dessa proposição não se poderia, com uma base mais firme, “refletir sobre o que são as imagens da arte e as transformações contemporâneas do lugar que elas ocupam” (RANCIÈRE, 2012, p.9b)? Assim, podemos colocar a questão da *estética* dos filmes como *formas de visibilidade*, do que realizam e do que falam em respeito ao *comum*. As realizações dos filmes sobre a guerra de 1914 são formas de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de ser e de tornar visível as coisas, seja no campo individual, seja no campo social/coletivo.

Percebemos, de início, que as afirmativas de Jacques Rancière vão de encontro às afirmações “pós-modernas”, que afirmam não haver mais realidade, mas apenas imagens – ou mesmo o inverso, quando se coloca uma realidade que está “representando” incessantemente a si mesma. Decorrem daí raciocínios equivocados que nos provocam a pergunta: *haveria uma realidade outra?* E seria essa, justamente, desvelada pela aparência que o capitalismo provoca na tentativa de naturalizar as relações desiguais oriundas dessa ordem? Pensar assim também não decorreria no erro de imaginar que há um real “mais real que o real”? Se pensamos que a realidade é sempre representada, então há um real inalcançável e somente representações dessa realidade podem advir daí, imaginar desvelar aparências provoca um outro problema, que pressupõe uma realidade referencial única que seria “descoberta” quando confrontada à primeira impressão.

Os questionamentos que apresentaremos aqui são reflexões em confronto ao que precisamente se afirma, talvez ainda como discurso na contemporaneidade, quando se diz que “daqui em adiante não há mais realidade, apenas imagens”

(RANCIÈRE, 2012, p.9b). Na pergunta sagaz de Rancière, teríamos duas formas diferentes de respondê-la. Entretanto,

[...] sabemos que não param de se transformar um no outro em nome de um raciocínio elementar: se só há imagens, não existe mais um outro da imagem. E se não existe mais um outro da imagem, a noção mesma de imagem perde seu conteúdo, não há mais imagem. Vários autores contemporâneos opõem a Imagem que remete a um Outro e o Visual que só remete a ele mesmo (RANCIÈRE, 2012, p.9-10b).

Rancière aponta nos escritos de Jean-François Lyotard o modo pelo qual “a estética pôde tornar-se, nos últimos vinte anos, o lugar privilegiado em que a tradição do pensamento crítico se metamorfoseou em pensamento do luto” (RANCIÈRE, 2009, p.12b), assim como a política se vestiu de luto, com a desilusão das utopias. Quem prefere a primeira alternativa, composta por uma ideia bem conhecida no cinema pelas experimentações da década vertoviana, habitualmente justifica essa escolha como a imagem que tem a sua própria natureza específica. Regis Debray, em seu livro sobre as imagens, que foi traduzido para o Brasil com o título *Vida e morte da imagem*, diz que: “A imagem aqui tem sua luz incorporada. Ela se revela a si mesma. Sendo sua própria fonte, aparece-nos como sua própria causa.” (1994 apud DEBRAY, 2012, p.10b). Mas isso não quer dizer que elas não sejam intransitivas, e somente revelem a si mesmas, e que, o outro revela apenas o outro.

Mas, as imagens se revelam absolutamente contrárias às teorias que as tentam submeter a uma luz própria de realidade visível. O cinema em especial é, antes de qualquer outra coisa, operações, “relações entre o dizível e o visível” (RANCIÈRE, 2012, p.10b), maneiras de estar em combate com o antes e o depois, a causa e o efeito. Nunca é uma realidade simples em que se mostra verdadeiramente revelada acima de qualquer outra coisa. Aqui, neste trabalho, não se parte de uma suposição de que a realidade estaria em contraposição à ficção e nem de propor uma fusão/confusão entre os termos, mas sim de se perguntar como a realidade se separa totalmente de uma ficção. Nossa ficção não seria nosso próprio conceito de realidade?

A história é herdeira dessa “lógica estética de um modo de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p.50), que revogou os modelos de representação. Inscreveu-se em outra tradição, a de origem literária, que trouxe para a cena as massas e os

anônimos, da qual a fotografia e o cinema também se inscreveram “em proveito da leitura de signos sobre os corpos das coisas, dos homens e das sociedades.” (RANCIÈRE, 2005, p.50). Ela tem origem na ficção do século XIX que discutiremos em outro momento.

É esta lógica que permite ao diretor francês, Jean Renoir, em *A Grande Ilusão*, de 1937, contar uma história de prisioneiros e pilotos de aviação na guerra de 1914, semelhantes as que ele viu e viveu quando lutou neste conflito. A que denuncia a história de exploração e submissão dos combatentes em *Glória feita de sangue* (*Paths of glory*, 1957), de Stanley Kubrick, que deixa Charlie Chaplin, ou Mario Monicelli, à vontade para atuar e dirigirem uma sátira, e contar com recursos dramáticos para desfazer a história de risos que eles criaram sobre os combatentes em *Shoulder Arms* (1918), e *A Grande Guerra* (*La Grande Guerra*, 1959), respectivamente. E, especialmente, que provoca a inversão da lógica da tradição representacionista por Lewis Milestone, em 1930, com a adaptação do livro *Nada de novo no front* (1930), do alemão E. M. Remarque, que tanto nas páginas como nas telas conta uma história de tragédia vivida pelos soldados.

Essa própria alteração de relações entre causa e efeito determinou uma nova transformação no seio dessas operações da arte. É uma mudança da semelhança no jogo das operações que produzem a arte. Dessa forma, Rancière vai propor que a arte é feita de imagens que reconhecemos em torno de espetáculos e personagens que identificamos. Assim ocorre com a pintura, com a literatura e também com o cinema. Essas operações são dadas de antemão. São partilhadas e distribuídas antes mesmo de que se tome consciência delas, e o que se pode pensar ou dizer sobre qualquer assunto, já está previsto de antemão na distribuição dos afetos.

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que elas lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartição do visível e do invisível (RANCIÈRE, 2005, p.26).

A arte e suas formas permanecem em autonomia como reflexo de sua própria subversão, enquanto debatem sobre sua submissão a uma política, ou seu caráter revolucionário, advindos da ideia “imaginária” da modernidade na arte. Mas, tanto a

modernidade quanto o conceito de estético advindos daí, estão para essa pesquisa, em concordância com Rancière, como um conceito talvez não muito operacional para se pensar a arte e suas “funções” em nossa sociedade. Tornar visíveis outras maneiras de ver nos filmes em debate, esbarra sempre nestas articulações dos pressupostos modernistas. Muito se pode especular sobre as polêmicas dos filmes em que a crítica especializada não enxerga proposições políticas vinculadas às que eles defendem. O filme de Monicelli é um bom exemplo para se observar as posições contraditórias no interior desse debate. A produção do filme direciona a crítica para outra disposição *a priori*. As leituras dos diálogos e cenas passam das razões da ficção para as razões da categoria “modernista”. A limitação em ver *A Grande Guerra* por este aspecto reduz os belos diálogos entre os personagens interpretados por Alberto Sordi e Vittorio Gassman (Oreste Jacovazzi e Giovanni Buzzaca). Sabemos que pouco se podia conjecturar sobre as razões da guerra, embora todos os filmes façam esse exercício. Por que, em um nível de consciência sobre o conflito, não pode saltar sobre as cenas de bombardeiros, sendo estes os únicos capazes de retratar com fidedignidade a realidade da guerra? Não se trata aqui de trabalhar as possibilidades de retratar melhor ou pior uma guerra. Todos os filmes trabalham dentro de suas próprias razões.

Embora a guerra tenha suas razões, e por muitas vezes enxerguemos distanciamentos demasiados entre as duas – ficções e realidades – o mesmo ocorre pelo nó do sistema de *representação*. A *mimética* ainda direciona a análise das obras de arte quando pensamos em ver as semelhanças com o que reconhecemos como real. Classificamos uma boa representação, ou uma ruim, de acordo com a política limitante da imitação/representação.

Assistir às cenas do desembarque da Normandia em *O Resgate do soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998) dirigidas por Steven Spielberg, em 1998, ou pelo trio de diretores de *O mais longo dos dias*, (*The Longest Day*, 1962), não deveriam passar pela classificação de más ou boas interpretações destes dias passados. Quando quiseram duplicar fielmente a realidade dos bombardeiros, esqueceram que, nos cortes para as cenas, estariam a fabricar cenas com desideratos próprios. E isso exclui a pretensão de retratar fielmente a guerra.

Nesse jogo de operações, a arte das imagens em movimento produz uma distância e uma dissemelhança. No jogo das palavras e das imagens do cinema, o

olho assiste o que jamais ocorreu, ou não vê o que o dizível obscureceu intencionalmente. “Formas visíveis propõem uma significação a ser compreendida ou a subtraem” (RANCIÈRE, 2012, p.16b). Todas essas operações produzem imagens e querem dizer duas coisas:

Em primeiro lugar, as imagens da arte, enquanto tais, são dissemelhanças. Em segundo lugar, a imagem não é uma exclusividade do visível. Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão todas em palavras. Mas o regime mais comum da imagem é aquele que põe em cena uma relação do dizível com o visível, uma relação que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dissemelhança. Essa relação não exige de forma alguma que os dois termos estejam materialmente presentes. O visível se deixa dispor em tropos significativos, a palavra exibe uma visibilidade que pode cegar (RANCIÈRE, 2012, p.16b).

Assim, as imagens que provêm da arte são semelhanças que escondem a técnica que produziu tal efeito. As imagens da Grande Guerra e os filmes citados até então, que pretendem realizar uma imagem-cópia do que foi a guerra, ou, do *front*, estarão a tratar de outras coisas, embora não saibam. Os realizadores que são julgados por não conseguirem êxitos nesta empreitada estão sendo, talvez, injustiçados por justamente não pretenderem, ou por desconhecerem que não podem realizar cópias, ou de trabalhar em um regime bem distante da mimética aristotélica. As formas visíveis da arte produzem uma semelhança e ao mesmo tempo distanciam-se dela; é feita uma analogia que, por conseguinte, a imagem encontra outra semelhança, que é a da marca, ou reconhecimento face a face de uma comunidade diante do objeto como se fosse o seu espelho. Neste regime, o filósofo denomina de *arquissemelhança*. O objeto que produz uma semelhança que não é uma cópia da realidade, ou uma realidade como o senso comum costuma se referir – mas um espaço distinto daquele originário, “o testemunho imediato de um outro lugar, de onde ela provém” (RANCIÈRE, 2012, p.17b). Aqui aparece a noção de *alteridade* que os contemporâneos clamam para a imagem. Ela não cessa de reproduzir esse jogo que a faz passar pelo pequeno espaço que virtualmente “separa as operações da arte das técnicas de reprodução” (RANCIÈRE, 2012, p.17b). Uma dissimula suas razões na outra, aparecendo como verdade de sua aparência os desideratos da arte, ou as propriedades das máquinas de reprodução. “É ainda a arquissemelhança que aparece na insistência contemporânea em querer distinguir a verdadeira imagem de seu simulacro a partir do modo de sua produção

material" (RANCIÈRE, 2012, p.17b). Os rastros materiais dessa produção, muitas das vezes, é que permite um jogo de elucubrações que resulta no apontamento das escolhas políticas feitas na arte, ou nos filmes.

No filme dirigido por Monicelli, as razões da produção são pouco dissimuladas. Nota-se a presença de fortes conotações hollywoodianas para as cenas de guerra, pouco vistas em películas realizadas fora dos EUA, talvez, pela não possibilidade de contar com os orçamentos astronômicos. A influência do produtor, que é forte no contexto do cinema nas décadas de 1950 e 1960, direciona parte de *A Grande Guerra*, para esse espetáculo de luzes, cores, atuações brilhantes e pequenos romances. Mas, a acidez dos diálogos e das falas, que muitas vezes contradizem os estereótipos das imagens, permite que o leitor das cenas refaça a história do filme para uma reflexão que, talvez, ocorresse apenas à distância dos campos de batalha.

Dessa forma, o pesquisador seleciona as imagens como pertinentes ao discurso de realidade que ele adotou, e exclui as que o contradizem. Embora seja extremamente difícil trabalhar com imagens que apenas concordem com o nosso discurso, quando não achamos induzimos que o dizível delas nunca contraponha ao seu visível, ou melhor, o visível que escolhemos para ela. Emprestamos uma frase àquela imagem e a matamos, submetendo sua leitura a um mínimo fínto conhecido de textualidade conveniente. Os casos vividos na Primeira Guerra, como os de Caporetto, ou do Natal de 1915, ainda permanecem como desafios, devido às inúmeras discordâncias nas interpretações e nas classificações hierárquicas de suas causas. Se as reduções em imagens se vêm comprometidas anteriormente com o discurso carregado de significações que elas trazem – e que, historicamente se atrelou a estas – assim, as imagens que as recriam vêm com *duas* propostas. Primeiro, são as que recusam explicações literais que lhes são impostas e, em segundo lugar, o *dúplo* que surge delas, conforme a natureza das imagens explicitada até aqui. Há duas presenças de discurso proeminentes que se anulam neste regime que trabalha com as semelhanças da arte, sem considerar as fissuras pelas quais as obras falam:

O primeiro mostrava que a imagem era de fato o veículo de um discurso mudo que ele se empenhava por traduzir em frases. O segundo nos diz que a imagem nos fala no momento em que se cala, em que não nos transmite mais mensagem alguma. Ambos

concebem a imagem como uma palavra que se cala. Um fazia falar seu silêncio, o outro fará desse silêncio a anulação de toda verborragia (RANCIÈRE, 2012, p.20b).

As duas formas jogam com a potência da imagem como presença sensível bruta, e a outra como forma cifrada de uma história. Apostar nessas maneiras de contar a história da história é reforçar as formas do “modernismo” na arte. Nenhum dos filmes citados se resume a isso, embora seja comum esse tipo de análise. Uma história por trás de cada tomada nos filmes é contar a velha história aristotélica da arte como reproduutora de uma moral da comunidade e, geralmente a encontram, escondida em cada cena. E a forma alinhavada a algum dos discursos da “pós-modernidade”, que joga com a imagem sendo um fim em si mesma, se nega a pensar as condições de produção, atirando a arte para um patamar distanciado, identificando-se somente consigo mesma. Negam-se a refletir as formas estéticas como maneiras de pensar e fazer o político, que são determinadas pelas formas duplas da imagem, como uma realidade que tem sua duplicação na forma e, ao mesmo tempo, uma realidade sem correspondência.

Essa duplicidade anula a imagem e a relega à distância que a induziu temer seu próprio fim. A tal duplicidade, não foi invenção da câmara escura que produziu imagens e uma dupla poética. O regime específico da *imagéité* permite uma relação entre o visível e o dizível, capaz de produzir semelhança enquanto produção de arte. A exploração dessa dupla poética também faz do cinema arte pertencente a um regime estético da arte, enquanto revolução técnica *posterior* à revolução estética. No trecho, Rancière explica o regime representativo:

[...] o regime representativo das artes não é o regime da semelhança ao qual se oporia a modernidade de uma arte não figurativa, ou mesmo de uma arte do irrepresentável. É o regime de certa alteração da semelhança, isto é, de certo sistema de relações entre o dizível e o visível, entre o visível e o invisível (RANCIÈRE, 2012, p.20-21b).

Não foi o cinematógrafo que inventou a dupla poética das relações de semelhança da arte das imagens, cifrando a história escrita nas formas aparentes nas telas. Como regime que se configura de maneira diferente ao sistema representativo, para o regime estético da arte, que se constitui de modo mais significativo no século XIX, a imagem não é a expressão cifrada de um pensamento ou sentimento. É uma maneira como as próprias coisas falam e se calam, se alojam

“no cerne das coisas como sua palavra muda” (RANCIÈRE, 2012, p.22). O que se cala diante da obra e não tem lugar no comum não está, necessariamente, ligado ao seu exterior e, por sua vez, não se partilha totalmente em uma forma do narrador que a produziu.

As artes foram e, ainda o são, frequentemente pensadas como simulacros que imitam as aparências e diferenciadas quanto à origem, bem como sua destinação. Assim, elas se prestam a uma educação e se inscrevem nos corpos dos objetos e na partilha da vida sensível e objetiva dos cidadãos. O sistema aristotélico legou a hierarquia dos gêneros para representar a dignidade dos temas, e relevância das histórias, conforme classe social e papel que as pessoas deveriam adotar na *pólis*. Rancière recusa a noção de modernidade na arte, e, por entender que há várias outras características conflitantes e contraditórias do modernismo, adotamos a categoria de *regime estético da arte* que “é, antes de tudo, a ruína do sistema da representação” (RANCIÈRE, 2005, p.47). Aqui, ele já demonstra essa alteração sentida em torno da arte das imagens e das imagens na arte, como uma categoria contraditória de inúmeras classificações que coexistem contrariamente:

Dentre essas noções figura certamente, em primeiro lugar, a de modernidade, hoje o denominador comum de todos os discursos disparatados que põem no mesmo saco Hölderlin ou Cézanne, Mallarmé, Malevitch ou Duchamp, arrastando-os para o grande turbilhão em que se mesclam a ciência cartesiana e o parricídio revolucionário, a era das massas e o irracionalismo romântico, a proibição da representação e as técnicas da reprodução mecanizada, o sublime kantiano e a cena primitiva freudiana, a fuga dos deuses e o extermínio dos judeus da Europa. Indicar a pouca consistência dessas noções evidentemente não implica uma adesão aos discursos contemporâneos de retorno à simples realidade das práticas da arte e de seus critérios de apreciação (RANCIÈRE, 2005, p.14).

Em suma, Rancière não crê que as noções instituídas pelo conceito de “modernidade” e de “vanguarda” tenham sido razoáveis para se pensar as formas da arte. Tampouco ajudou a trabalhar com os conceitos de política e estética comumente separados por ela. Partindo para o cinema, o conceito de artes mecânicas – que estariam submetidas às condições materiais de sua produção – revela uma inversão de partida que deveria ser demolida. Considerar, antes, que algo é arte, contanto que produza um sentido e uma visibilidade outra, é apostar em

um potencial que tornou visíveis relações que provocou na literatura, por exemplo, uma inversão nas histórias e personagens, negando o sistema representativo das artes. Passar dos grandes acontecimentos para os personagens anônimos são produtos *literários* e, por conseguinte, produtos que as artes ditas mecânicas (fotografia e cinema) fizeram visíveis, mas só depois de Hugo, Balzac e Flaubert. “Tal revolução acontece primeiro na literatura. Que uma época e uma sociedade possam ser lidas nos traços” (RANCIÈRE, 2005, p.47). Essa revolução é a do regime estético da arte, que “desfaz essa correlação entre tema e modo de representação” (RANCIÈRE, 2005, p.47), que também estabelecia a tragédia para os nobres e comédia para a plebe.

Na história de Eric M. Remarque, adaptada para o cinema, que ganhou título no Brasil de *Sem novidade no front* (*All Quiet on the Western Front*, 1930), há a inversão dessa relação, a exemplo do que acontece com o romance no interior do regime estético da arte. Trazendo o fluxo de consciência e a escrita realista antes de estabelecer uma moral partilhada pela comunidade, o filme, dirigido por Lewis Milestone trouxe para as telas norte-americanas em sua época de exibição (início da década de 1930), a história dos soldados alemães na guerra de 1914. A procura de uma moral revolucionária não aparece explicitamente no filme, a pátria é mostrada como uma comunidade de desiguais, de uns se decidindo sobre a tarefa dos demais, e os atos de heroísmo na guerra se aplica na difícil tarefa de sair das linhas para buscar comida, e retornar com um pouco para se misturar com serragem.

O sistema de representação vincula as situações e formas de expressão que são pertinentes a cada tema. Não só o regime estético da arte colocou tentar expor as fissuras desse sistema de representação, como algumas das categorias, ou escolas modernistas da arte se tornam invertidas, como formas de reproduzibilidade técnica que transformam as artes, de acordo com as “categorias da explicação materialista marxista e da ontologia heideggeriana, referindo o tempo da modernidade ao desdobramento da essência da técnica” (RANCIÈRE, 2009, 46). Assim, as artes *mecânicas* (fotografia e cinema) puderam dar visibilidade às massas, ao anônimo, quando reconhecidas a princípio como arte antes da técnica, confirmando que “tal revolução acontece primeiro na literatura” (RANCIÈRE, 2005, 47). Embora, na guerra, o fluxo das máquinas determina uma realidade jamais vista.

Em *Corações do mundo* (*Hearts of the world*, 1918), o cineasta D. W. Griffith tenta trazer essa nova realidade para as batalhas, o que levou à ruína dois cineastas: o próprio Griffith e o francês Abel Gance – que também tentou acompanhar a ubiquidade militar nas telas. A maneira com a qual tentavam adaptar o maquinário de acordo com a realidade de constante mudança pediam mudanças na montagem. As transformações na narrativa do cinema viriam logo a seguir. *Sem novidade no front* ultrapassa essa fronteira, ao criticar em um nível de consciência da guerra, questionar seus porquês e mostrar a velocidade do conflito sob a visão do aspecto humano. Em determinadas cenas, assim como vemos em outros filmes, a dromologia da guerra é sugestionada na percepção do espectador. A poeira que levanta no chão, ou na bela cena final, em que, curiosamente, o diretor do filme empresta sua mão para apanhar a borboleta que estava na linha de tiro, em uma tentativa de Paul reviver algum bom momento de sua vida antes da guerra, ou ter um contato com uma beleza rara para aqueles dias no *front*. O disparo o atinge, e sua mão perde aos poucos a força.

Essas cenas mostram que assistir à guerra é para o soldado assim como pode ser para o espectador. Essa foi a grande percepção de Chaplin e, especialmente, de Milestone. Quando não perseguem a velocidade dos tiros e passam a dar percepção aos anônimos – que viveram anos de suas vidas na linha de frente – tornam-se vozes capazes de ter algo a ser dito sobre o conflito, do qual a política dos especialistas suprime e ignora. Essa foi uma das políticas dos filmes capaz de promover uma consciência à luz dos que estiveram ali e lá deixaram suas vidas ceifarem.

Nessa missão de atingir a percepção de quem assiste, as artes mecânicas parecem, inclusive, dar visibilidade à guerra que, conforme Virilio disse, se torna cinematográfica. Pois, só a velocidade do obturador da fotografia é que pode dar visibilidade às armas de destruição imediata. Ela se mostra *incapaz* de acompanhar a ubiquidade militar – e nos experimentos dos anos seguintes ao conflito nos foi revelado isso. Mas, em contrapartida, utilizando-se para o teatro de operações a máquina do cinema, ungida pela máquina militar, é a única capaz de dar visibilidade ao *front* de guerra. Em uma paisagem em que a máquina militar impõe movimento contínuo no campo de batalha, somente a fotografia instantânea do cinema é que pode acompanhar a velocidade das alterações no *front*. Capturar a posição

momentânea do inimigo, dar a tendência da ação, confirmado que “somente a fotografia instantânea pode compensar a potência das armas de destruição igualmente instantânea” (VIRILIO, 2005, p.169).

Mas o cinema tem suas próprias razões. Não como parte de uma máquina de guerra, mas como *arte*. As razões da ficção e a visibilidade de suas intenções, bem como sua invisibilidade, são demonstrações de que as máquinas da arte e da guerra têm suas próprias especificidades. Dessa maneira, o cinema está desobrigado a representar uma guerra passando pelas categorias da modernidade que o colocam como parte da evolução do maquinário industrial-militar. O regime estético da arte já superou esta obrigação.

Como referido, a revolução literária do século XIX, e acompanhando essa quebra de paradigma, a fotografia, e o cinema, coloca a arte em outro regime que não passa mais pelo fundamento de algumas das categorias da modernidade. Refletir acerca do regime estético da arte – no caso propriamente a que se dedica esta pesquisa, o cinema – permite repensar o próprio conceito de modernidade, pois “o esforço para pensá-la implica abandonar a pobre dramaturgia do fim e do retorno, que não cessa de ocupar o terreno da arte, da política e de todo o objeto de pensamento” (RANCIÈRE, 2005, p.14). Quer dizer então, para nossa pesquisa, abandonar o imperialismo das histórias na qual parte da análise do cinema cedeu. Questionar o princípio de nó e desenlace é desatar as visibilidades que ficaram escondidas atrás da utilização do sistema representativo das artes. O que estrutura nossa realidade é, também, construção do que define esse imperialismo do pensamento, impresso pela lógica aristotélica da verdade.

2.1 – A revolução estética e a história

Essas primeiras considerações permitem levantar questionamentos interessantes para a pesquisa, especialmente no tocante a nosso trabalho com a história, uma vez que trabalhamos com obras de arte – em particular o cinema. O surgimento das questões dos *anônimos* e das massas na cena política e na estética da arte propõem formas de fazer que a historiografia também adotou. Embora nós

historiadores tenhamos adotados formas literárias, separamos a condição destes objetos como partes da política da literatura na qual nos inscreve.

A revolução que Jacques Rancière denomina de regime estético da arte aparece como conceito para revogar nossa concepção modernista para elas. Antes de pertencer aos modos de fazer dos cineastas, fotógrafos e historiadores, a revolução estética que trouxe a história dos anônimos às artes pertenceu à “ciência do escritor”. Transformar a própria prática em algo contrário do que se fazia foi, antes de tudo, uma maneira de revogar a tirania da *representação*, que cessa de agir em praticamente todas as áreas do conhecimento, e conforme dito, do pensamento, da política, etc. Embora tenha se tentado, através do modernismo, que a ordem representativa ganhasse outras formas, mas permanecesse ainda agindo mesmo que por outros meios cumprindo com os mesmos objetivos da arte representativa.

Mas, o conhecimento histórico passou a ser oposição das grandes histórias e fatos, depois que os modos do fazer literário já o tinham feito, conforme diz no trecho:

Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes mais ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície das camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir desses vestígios, é um programa literário, antes de ser científico (RANCIÈRE, 2005, p.49).

Deixar de se concentrar na vida dos príncipes, das conquistas militares, dos marcos e feitos das eras históricas a esse novo surgimento das “testemunhas mudas” na cena, é um feito literário que inscreve tanto artistas como historiadores em uma política comum. Esse surgimento de atores políticos nas cenas representa a “lógica estética de um modo de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p.50), que derruba a tradição representativa dos modelos de grandeza, permitindo a historiadores e escritores lutarem em uma base fundamentada na ideia do banal que se torna belo por ser rastro daquilo que é verdadeiro. Isso teve um papel efetivo no paradigma das ciências humanas e sociais.

No regime representativo, a ficção era um objeto a ser separado da ideia de mentira, sobretudo em duas formas de representação: o teatro e a escrita. A terceira forma seria a dança, onde a comunidade se expressava e se identificava com suas

figuras. De um lado, está o movimento de *simulacro* de cena, onde o público tem as identidades oferecidas e, de outro, está o movimento próprio e autêntico da comunidade. A dança, por não obedecer de modo tão restrito ao regime de mimética aplicada à poesia e ao teatro, foi relegada ao segundo plano.

Quando Flaubert recusa confiar à literatura uma mensagem, destrói todas as hierarquias do sistema de representação. Indiferente a um destino de leitores para o qual sua obra compõe-se, a identificação da comunidade se apaga. Estabelece daí uma igualdade que resulta de uma opção poética percebida como negação de uma forma e conteúdo determinado, culminando em uma ideia de democracia no campo das artes. Insistir em uma mensagem política, ou estética, fazendo a “cópia” da realidade com a destinação de identificação da comunidade, retirando as aparências para desnudar o real é uma digressão, “a nítida separação entre realidade e ficção representa também a impossibilidade de uma racionalidade da história e de sua ciência” (RANCIÈRE, 2005, p.54). Não compartilhando da afirmativa aristotélica da superioridade poética sobre a história, a política insere o escrito da história no que poderia ser, quando esta se faz pelos vestígios e rastros do que deveria ter sido esquecido. Em um regime de verdade após a revolução estética, as razões da ficção e da ciência encontram-se em pé de igualdade para um debate intelectual sobre a realidade.

A revolução estética revoga a ordem da partilha das coisas e expõe a fragilidade das fronteiras entre as razões dos fatos com a das ficções. A linguagem penetrou no interior da materialidade, tornando a realidade social visível para si mesma de modo *dissensual*. A nova história se tornou uma “maneira de dar sentido ao universo ‘empírico’ das ações obscuras” (RANCIÈRE, 2005, p.55). No reino da linguagem, de seus modos próprios de sua ficção, aceleração e desaceleração, é que se dá visibilidade às coisas “mudas”. Esta revolução estética da literatura provoca uma potencialização dos signos a níveis de uma significação que os torna consideráveis no trato das ciências humanas e sociais para com a realidade.

Quando é arranjada essa nova racionalidade para o trabalho com os signos e os fenômenos das civilizações, é que se estabelece um regime de equivalência entre o banal, o obscuro, e as grandes ordenações de ações. Essa mesma alteração, permitida pelo romance do século XIX, torna-se a nova racionalidade material com a qual a história terá de lidar, opondo-se assim às histórias dos

grandes acontecimentos, instalando inversão das coisas pelo universo dos anônimos.

A lógica aristotélica da grandeza da poesia em superioridade à história – que separava a realidade da ficção – é, com o regime estético da arte, revogada. A linha que divide ficção e realidade mostra-se frágil também quando o testemunho da realidade se mostra pertencente a um regime de sentido. O que aconteceu é diretamente ligado à verdade, mas o que poderia ter acontecido não se estabelece como forma linear de ordenação de ações. As formas que pertencem aos *rastros* provêm do trabalho da literatura.

No cinema, a expressão dos signos revela sua potência na imagem e a significância pretende-se na montagem – quando se pensa nos valores de verdade aos quais as coisas estariam subordinadas, quando encadeadas daquela forma. Os filmes aqui tratados propõem diferentes combinações de rastros, indícios e vestígios que nos permitem pensar maneiras de lidar com a história. Não é parte da reação positivista quando se afirma que a realidade necessita de uma ficção para ser pensada. Está se pensando sob um regime de verdade que inaugurou a relevância do fluxo de consciência e das razões subjetivas – como o inconsciente, entre tantas outras:

Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealdade das coisas (RANCIÈRE, 2005, p.58).

São essas conexões que fazem possível a ideia de verdade em uma estrutura de um texto histórico, sem necessariamente estar direta e unicamente ligada a uma “comprovação empírica” de realidade comprometida com os modelos de fabricação de história como destino comum. Trata-se de dizer que nossa capacidade de fazer história anda junta com a capacidade de fabricar *histórias*. A política e a arte, e todos os saberes constroem *ficções* – na medida em que arranjam novas configurações para esses signos e imagens que relacionam com o que se vê, o que se diz ou que se pode fazer e dizer sobre este ou aquele assunto. Nessa medida, nossa ficção ajuda a pensar nossa realidade, permitindo que pontos em comum de um mesmo

regime de verdade se toquem. “Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real” (RANCIÈRE, 2005, p.59). Definem assim o que se diz, qual modelo se usará para se afirmar isto ou aquilo, bem como intensidades sensíveis. Impõe trajetórias, estabelece parâmetros entre o que se diz e o que se pensa, assim como o faz com as relações. Modificam a maneira dos homens viverem, reagirem às situações e provocam outro ordenamento no “mapa sensível, confundindo a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais da produção, reprodução e submissão” (RANCIÈRE, 2005, p.59). Esse efeito de troca de lugar nas coisas é resultado das condições de *literalidade* dos enunciados que nos submetemos, e que a política faz uso deles na *partilha do sensível*.

Rancière define a partilha como “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2009, p.15), faz ver, portanto, um *comum* e suas partes particulares. O que define lugares, espaços, tempo e atividades que aponta como o *comum* toma parte nessa partilha. Ou, no sentido kantiano, “como o sistema de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir.” (RANCIÈRE, 2009, p.16).

Neste momento, se aplicarmos estas questões levantadas por Rancière ao cinema da Primeira Guerra, surgem algumas perguntas: quais visibilidades são possíveis através das fissuras dessas obras? O que elas nos desafiam a ver? O quanto de suas palavras e imagens pode reconfigurar o território de possibilidades sensíveis? Como enxergar além da suposta mensagem moral de um filme, aplicando à análise destes o regime estético da arte?

2.2 – Imagens, Filmes, Cinema

Uma imagem produzida em um filme pretende um impacto, que diversas vezes escapa da intencionalidade do diretor. Nem sempre vem ela vinculada à leitura de uma época, apenas, ou de um futuro projetado. A obra fílmica é, em sua constituição, objeto *heterogêneo*. Quando se trabalha com alguns filmes que têm como tema principal abordar o universo da Grande Guerra (1914-1918), surgem

proposições de abordagens que comumente levam ao distanciamento entre obra e público. Embora seja plural a intenção no ponto de partida, o meio do caminho e o ponto de chegada tendem a ver o filme como proponente de uma só mensagem ideológica, ou um conjunto de significações coerentes – ou incoerentes, que sejam – mas que tenha sido pensado dentro de uma ideia de representação homogênea entre as formas de saída e de recepção dessa arte. Nesse sistema clássico de representação, “a cena trágica será a cena de visibilidade de um mundo em ordem, governado pela hierarquia dos temas e a adaptação, a esta hierarquia, das situações e maneiras de falar” (RANCIÈRE, 2005, p.25). Ainda hoje, conforme a velha lógica aristotélica, é dessa forma que as artes aparecem em parte dos trabalhos acadêmicos e no meio cultural em que surgiram.

Para recusarmos estes princípios, observamos o que nos evidencia Jacques Rancière, que não invalida outras reflexões sobre a arte do cinematógrafo, ou seja, somente levando em conta as expressões de cunho acadêmico e especializadas. À velha moda aristotélica do nó e desenlace obrigar-nos-íamos a realizar uma análise contextualizada da obra filmica, atrelando as cenas iniciais às finais, em uma tentativa de juntar as incoerências das partes com o contexto já dado. Não é o que se propõe quando se trabalha com um sistema que declara ter superado a ditadura dos meios.

A justificativa para a posição que refuta a crítica dos especialistas é *política*. Ao desconsiderar uma hierarquia de saberes no interior desta arte, justifica nossa partida de uma nova proposição teórica para a relação com a arte. Uma postura que procura “sempre a reexaminar o modo como as fronteiras entre suas áreas se traçam na encruzilhada das experiências e dos saberes” (RANCIÈRE, 2012, p.16a). Adotamos a postura do amador e do *cinéfilo* diante sua arte, que, como centro de seu pensamento mesmo propõe, viria a partir de relações iguais para desnaturalizar as desigualdades impostas pela atual partilha do sensível no mundo. Definimos nossa posição a partir dessas considerações sobre a partilha, primeiramente:

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. existe portanto, na base política, uma “estética” que não tem nada a ver

com a “estetização da política” própria à “era das massas”, de que fala Benjamin (RANCIÈRE, 2005, p.16).

Alguns equívocos aparecem na separação de uma realidade social com a ficção, conforme se estabeleceu até aqui. Partem da exposição com base em Aristóteles e seguem na mesma direção quando dividem política e estética. Através das proposições de Rancière, para uma reflexão, perguntamo-nos sobre as funções e o trabalho da arte quando se pensa na problemática de sua natureza de representação, de acordo com os parâmetros ancorados até então. Como não pensar em uma imagem que, surgida de uma ficção, não possa ajudar a realizar a tarefa de atravessar o caminho entre o claro e o obscuro, até se tornar uma parte no discurso de verdade? De acordo com o regime de verdade inaugurado pela revolução literária, as razões da ficção, sobre os filmes da Primeira Guerra Mundial, fazem com que a realidade do combate e a realidade da ficção estejam ancoradas sob o mesmo pressuposto: de tornar visível algo distanciado pela matéria sensível de nossos sentidos. Como resultado de produto externo, nosso conceito de realidade e nossa ficção são objetos que partem, *a priori*, de um regime de sentido. Assim, a análise que considera a arte como parte da *mimética*, separa duas coisas que partem de uma base em comum.

Em *Sem novidade no front*, a fragilidade desse regime de representação torna-se ainda mais evidente. O ponto de partida para as análises é a refutação dessa ordem. Com inspiração na proposição do filósofo franco-argelino, não partiremos de uma análise especificamente filosófica, ou na posição de um crítico especializado do cinema para nossas reflexões sobre esta arte. Como estabelecidas anteriormente, essas posições são mesmo rejeitadas como posturas políticas. Dessa maneira, seguiremos a realizar uma análise com este cunho político. Liberar este filme de uma marca pacifista, ou que abandona posições artísticas para agir no campo político é pretender atribuir a arte mais que seu papel na sociedade realmente tem. Enxergar algumas possibilidades de uma palavra sonante no filme que tenha como principal aspecto sua recusa a defender posições favoráveis a um conflito é possível, mas o filme é também portador de uma “palavra muda”. Ele é a junção de um “pensamento que pensa e o pensamento que não pensa” (RANCIÈRE, 2009, p.44), portanto, condutor eterno de uma partícula do

inconsciente e do indecifrável. Entre suas posições políticas, está a recusa como parte importante dela, refazendo um novo caminho para uma teoria/prática.

Nos livros, *As distâncias do cinema* (2012), e *O destino das imagens* (2012), Rancière refaz o caminho que o levou ao conhecimento do cinema. Suas reflexões podem ser sintetizadas em três modalidades, às relações entre cinema e arte; cinema e política; cinema e teoria. O autor vem a fundamentar este trabalho na medida em que articula e propõe outras conexões, permitindo visibilidades distintas e possíveis dos filmes com a teoria. Assim, tanto de Rancière quanto de Virilio, o desafio de trabalhar com as películas corre em paralelo ao cinema, que ao “inventar relações inéditas entre filmes, fotografias, pinturas, jornais de tela, músicas” (RANCIÈRE, 2012, p.48b), sob a iniciativa do cineasta Jean-Luc Godard, devolveu a esta arte “o papel revelador e de comunicador que ele traiu quando se sujeitou à indústria das histórias” (RANCIÈRE, 2012, p.48b).

Refutar a hierarquia dos críticos é também uma rejeição dessa mesma relação destes com o cinema. Considerar os diversos conhecimentos aceitos é uma justificativa política. A relação de um cinéfilo com sua arte é uma “questão de paixão muito antes de ser questão de teoria” (RANCIÈRE, 2012, p.10a). É essa mistura de conhecimentos aceitos que demarca a relação do trabalho de Rancière com nossa análise dos filmes. Partimos da ideia que o cinema:

pertence a todos aqueles que, de uma ou outra maneira, viajaram dentro do sistema de desvios que esse nome instaura, e que cada um, se pode permitir traçar, entre este ou aquele ponto dessa topografia, um itinerário próprio, peculiar, o qual acrescenta, ao cinema como mundo e ao seu conhecimento (RANCIÈRE, 2012, p.16a).

No preciso instante em que o filósofo rejeita partir de uma cátedra especializada, abre-se para que a cinefilia vincule o culto de arte do cinematógrafo com as demais áreas do conhecimento, com o entretenimento e sua democracia de sentimentos expostos, “rejeitando os critérios segundo os quais o cinema se fazia aceito pelas distinções da alta cultura” (RANCIÈRE, 2012, p.10a). Observa-se em suas declarações sobre essa arte, que em seu interior residem os fundamentos para uma pluralidade intrínseca. A *emancipação*, que se torna o centro da análise do filósofo, desde seu rompimento com Althusser, funciona no cinema de forma parecida quando sua recusa à hierarquia dos especialistas é manifesta. Em exemplo

a isso – a rejeição pelos especialistas, ou a classificação de filmes por critérios geográficos, técnicos, de montagem, ano de produção e escola modernista na qual se vincula o diretor da cena – expõe a fragilidade da crítica.

A postura do amador é a postura que norteará a pesquisa e o trabalho com os filmes. Em uma tentativa de aplicar a teoria do regime estético da arte nestas películas, permitir-nos-emos abrir conexões outras com outras obras, frases e imagens, conforme será exemplificado em outro momento por Godard. As conexões propostas aqui não são a da fragmentação tomada como critério da modernidade na arte, fazendo surgir significados muito diversos. A “fragmentação cinematográfica ou romanesca é apenas uma maneira de apertar com mais força o nó da representação” (RANCIÈRE, 2012, p.65b). Em absoluto, é disso que se trata aqui. Não é o homogêneo que se cria na fragmentação das imagens para encadear uma história – como o cotidiano das trincheiras a uma narrativa de terror. É um *choque de heterogêneos* que fornece uma coisa completamente diferente e nos obriga a pensar dentro da lógica dessas fissuras e articular novas funções.

A articulação proposta por Rancière é uma ruptura com um sistema que provocou o luto das imagens. Este mesmo que tentou desfazer toda a correspondência entre palavras e imagens. Assim, “não há lugar para opor à arte das imagens sabe-se lá qual intransitividade das palavras do poema ou das pinzeladas dos quadros” (RANCIÈRE, 2012, p.23a). Foi a imagem que se transformou, migrando-se para o deslocamento entre essas funções. A imagem da arte, em resultado da revolução estética, obteve essa potência dupla. Cinema e fotografia se tornam arte quando se põem a serviço dessa poética dupla. Os rostos dos entrincheirados que estão nas imagens dos filmes falam duas vezes:

como testemunhas mudas de uma condição inscrita diretamente em seus traços, suas roupas, seu modo de vida; e como detentores de um segredo que nunca iremos saber, um segredo roubado pela imagem mesma que nos traz esses rostos (RANCIÈRE, 2012, p.23-24a).

Articular-se dentro desses possíveis choques de heterogêneos rompe com a pretensão crítica de raciocinar partindo de divisões cinematográficas que surjam de pressupostos artificiais que, em inúmeras vezes, se digladiam com a obra de modo dialético. Estes choques estão na quebra narrativa dentro dos próprios filmes, e nas

fissuras de ligações entre os mesmos, recriando novas frases-imagens, propondo novas possibilidades e visibilidades sobre a arte e a guerra, sem necessariamente separá-las em nome de uma verdade pré-estabelecida.

Pensando com algumas obras da filmografia hollywoodiana, deparamo-nos com as fissuras que a análise da arte das imagens provoca. A extensa filmografia de Charlie Chaplin conduz o olhar do espectador ao que se produziu fora do *set*, e da tradição do que fora pensado como resultado do que se viu nas telas. *Shoulder Arms* direciona a crítica para o que se convencionou chamar de: acostumar o olhar dos americanos à guerra. Mas essa é uma leitura muito mais justaposta do que ocorreu com a produção de *O Grande Ditador* (*The Great Dictator*, 1941). Considerando o objetivo da produção do filme em levar a opinião pública a apoiar a entrada dos EUA na II Guerra, é também crer que a arte empresta aos engenhos de dominação mais que elas realmente o fazem.

Na mesma medida, *Sem novidade no front* e *Glória feita de sangue* foram – e ainda são – vistos nesse mesmo paradigma modernista da arte, discutindo sua força como objeto de arte a partir da vinculação artística do diretor de cena, do roteirista, etc., ou relegando-a como parte da propaganda do sistema político vigente. Mas a acomodação destes dois exemplos se torna ainda mais complicada. O primeiro filme é uma adaptação de um clássico da literatura da guerra. Raras vezes o cinema realizado nos EUA conseguiu tamanha criticidade nas cenas em que a condição dos soldados no *front* foi exposta. É assim que pensamos quando nos deixamos surpreender pelas fortes cenas do cotidiano no conflito, e mesmo das situações que levam os soldados a uma guerra – muito provavelmente seguindo o tom dado pela obra do escritor alemão, Eric Maria Remarque. Mas o tom agressivo com o qual o filme se faz, de seu início ao final, foi sucesso da produção, do efeito tentado na criação dos cenários e da atmosfera hostil das trincheiras.

Assim também o faz *Glória feita de sangue*. Entretanto, ainda assim é perigoso tentar classificá-lo dentro de uma escola artística, podendo até mesmo desconsiderar sua importância por não se filiar, abertamente, a nenhuma. O reconhecimento a ele – e o desprezo – partem daí. Enxergando assim, “podem ser colocadas em questão diversas histórias imaginárias da ‘modernidade’ artística e dos vãos debates sobre a autonomia da arte ou sua submissão política” (RANCIÈRE, 2009, p.26).

A artificialidade da literalidade das escolas cinematográficas nasce como proposições modernistas da arte. A mesma teoria que separa os filmes em décadas os diferencia, sistematiza o conhecimento do cinema em poucas vertentes, ora por países, por orçamento, ora por caráter ideológico dos diretores – embora estes não ajam sozinhos na realização – enfim, a teoria que limita suas interpretações e de certa forma direciona certo tipo de análise é a mesma vinculada ao modernismo. Dependência esta que será rebatida pelo regime estético da arte.

Percebendo estas relações no interior da arte cinematográfica é que podemos liberar o potencial de imagens dos filmes realizados sobre a Primeira Guerra Mundial e desvincular, até certa medida, de suas escolas tradicionais, enxergando outras conexões. Dar visibilidade a determinadas relações que figuram ocultas por classificações, parecem ser os maiores desafios propostos, tanto por Jacques Rancière, quanto por Paul Virilio. Assim, “a imagem vale como potência desvinculadora, forma pura e puro *páthos*, desfazendo a ordem clássica dos arranjos de ações ficcionais, *histórias*” (RANCIÈRE, 2012, p.44b). Tanto uma história contada de maneira clássica, caso de *Sem novidade no front* e *Tempos de guerra* (*Les Carabiniers*, 1963), dirigido por Jean-Luc Godard, articulam as imagens em forma a estabelecer conexões na tentativa de encadear as cenas, e as imagens perfuram esse corpo que se pretende homogêneo. As diferenças entre as proposições se esvaem para a análise quando a própria potência das imagens se desvincula das *histórias* e rompem com a narração clássica, promovendo a ordem do choque de heterogêneos.

Seguindo as orientações do autor ao observarmos os casos que serão ilustrados, considerando as proposições para a análise do cinema de Rancière, somos direcionados para a grandeza dessa arte como algo que transcende a metafísica dos temas e da originalidade dos efeitos plásticos. Descobrimos a sutil habilidade dessa arte de imagens, em colocar esses mesmos mecanismos nas histórias e tocar a emoção dos espectadores. Realizar estes feitos, sem necessariamente tornar totalmente perceptível o que determina aquela imagem ser classificada como arte, ou como objeto descartável, ou ainda como se quer determinar algumas vezes: que é um produto de um meio social decadente.

Objetar o filme a partir deste ponto é pretender ver a condição da arte como *redução* daquilo que se tem de consenso no meio social. Um reflexo de um povo, ou

pensamento de uns poucos refletindo como condição de um comum. No melhor dos casos, uma obra como *dano* da partilha do sensível. Partindo-se fora da arte, perece a análise do filme em uma retórica colocando o estético a serviço de um político. Limitar-se a ver uma imagem como negação de uma arte, não por critérios que residem dentro da fronteira que a criou, é defini-la com regra no que se quer encadear em seu exterior.

Os filmes trabalhados para se perceber, ou tornar visíveis as relações da dromologia com as cenas, concorrem para a defesa de uma multiplicidade da arte como uma recusa das proposições modernistas. Identificando o cinema como arte que nasce nesse regime estético, onde aquelas aparecem como contraditórias para o cinematógrafo que “pertence a um regime da arte em que a pureza das formas novas foi muitas vezes buscar seus modelos na pantomima, no circo ou no grafismo comercial” (RANCIÈRE, 2012, p.15a). As dificuldades motoras de um soldado na primeira guerra exemplificadas pelo desajuste de Chaplin, aparentemente, foi buscar no circo sua inspiração para as telas. Tentar identificar a pureza de suas prouras e intenções mostram-se insuficientes, se olhadas por essa perspectiva. Se a arte cinematográfica pertence ao regime estético das artes, não se sustentam os critérios – considerados insuficientes – para as representações que “discriminam as belas-artes e as artes mecânicas, colocando cada qual no seu devido lugar” (RANCIÈRE, 2012, p.15a). As especificidades do cinema e a trajetória de sua procura para se fazer como arte esbarram em contradições, que o exime de ser enquadrado na categoria de “modernidade artística” como forma de diferenciar as artes a partir de condições técnicas específicas. É necessário que se inverta a lógica benjaminiana que procura enxergar as artes mecânicas partindo-se da técnica.

Em princípio, acreditamos que a análise do cinema proposta pela ótica de Rancière considera primordial tomar outra direção para a relação entre cinema e teoria, que, por sua vez, também colocam outras abordagens para as relações entre cinema e política, bem como entre cinema e arte. Na justificativa para a utilização do regime estético da arte como ponto de partida para análise dos filmes, apontamos para o trecho que o autor diz:

Limitar-se aos planos e procedimentos que compõem um filme é esquecer que o cinema é arte contanto que seja um mundo, que aqueles planos e efeitos que se esvaem no instante da projeção precisam ser prolongados, transformados pela lembrança e pela

palavra que tornam o cinema um mundo compartilhado bem além da realidade material de suas projeções (RANCIÈRE, 2012, p.15a).

Em outras palavras é, em certo sentido, a *identidade das formas* pelas quais a arte se faz a si mesma. É um estado de *suspensão*, em que um mundo é inventado e a forma é a experimentação desse mundo novo. É justamente o “momento de formação de uma humanidade específica” (RANCIÈRE, 2009, p.34). Para que as artes mecânicas (fotografia, cinema) sejam reconhecidas como arte, “e não como técnicas de reprodução e difusão” (RANCIÈRE, 2009, p.46), é necessário que se tome a coisa por inverso da proposição benjaminiana. Assim, trabalhar o filme em seu contexto de produção passa por proposições outras que não as hipóteses que estão trabalhadas nos filmes comentados aqui. Consideramos o filme como arte no *singular*, desobrigada de toda regra hierarquizante. Antes de ser resultado de uma técnica, o cinema está em um regime específico de historicidade que precisa ser pensado também no universo de sua *singularidade*.

Para se estabelecer visibilidades através das hipóteses direcionadas por Rancière e Virilio, teria que se tratar de uma realidade dos filmes dentro desse limite e fissura que a arte provoca, tornando-os inteligíveis para bem além do que suas produções supõem. Um regime de arte “que o anônimo seja capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes” (RANCIÈRE, 2005, p.47). Refletir sobre a potência das imagens, nos faz crer que existam relações outras que surgem das próprias conexões vinculadas quando abertas à capacidade do signo em se combinar com outros de outra “série para compor ao infinito novas frases-imagens” (RANCIÈRE, 2012, p.41a). Uma proposição que não pretende se esgotar nas relações hermenêuticas com os temas, nem sequer jogar no campo do “vale tudo” pós-moderno, mas que rejeita, ao mesmo tempo, a suposição de uma verdade absoluta sobre algo, e daí, uma representação válida do que se crê como a realidade acerca de um fato.

A relação cinema e teoria adotada aqui crê, de início, que não há um cinema que reúna todas essas teorias que esses problemas suscitam. E que essa relação – apontada por Deleuze como *homonímia* – é que instaura um novo pensamento surgido de dentro desse espaço criado, que é o da sala de cinema, na tentativa de estabelecer um vínculo entre os problemas que esses cinemas suscitam, e terminam

por ser a proposição própria do amadorismo na teoria do cinema. Aparece ela como uma posição *política*, já sem ilusões sobre a pretensa pureza das formas da arte, caracterizadas nas utopias dos séculos XIX e XX, na qual a arte serviu, para muitos dos analistas, como uma reprodução destas:

O que se chama de “crise da arte” é essencialmente a derrota desse paradigma modernista simples, cada vez mais afastado das misturas de gêneros e de suportes, como das polivalências políticas das formas contemporâneas das artes (RANCIÈRE, 2012, p.38b).

Cinema e teoria juntam essas proposições de campos que se pretendem – ainda por muitos – opostos entre política e estética. O que existia de diferença nessa relação não muito clara entre teoria e cinema, os cinéfilos denominavam de *mise-en-scène*, mesmo desconfiando do que isso poderia revelar. A arte, neste aspecto, é uma relação com o mundo e, dessa forma, coloca em xeque as proposições dominantes sobre a arte no século passado. “É habitual descrever a arte do século XX de acordo com o paradigma modernista que identifica a revolução artística moderna com a concentração de cada arte em um meio de comunicação que lhe é próprio” (RANCIÈRE, 2012, p.11a). Então, especialmente para o cinema, na década 1960, alguns teóricos do cinema sustentam que essa modernidade teria se desmoronado com a invasão de formas mercantis e publicitárias no interior das artes. A demarcação dessas fronteiras se colocou ainda mais complexa nesta arte, assim como ocorreu com todas as outras. Conforme propõe o autor, é possível trabalhar dentro dessas contradições de uma teoria da arte, desde que se parta do pressuposto que esta relação se encontra no interior do regime estético da arte. Trata-se de construir a lógica do que vemos, como espectadores, e de “inscrevê-la em uma história das relações entre as formas sensíveis que o cinema apresenta e as promessas políticas que ele permite a essas formas transmitirem” (RANCIÈRE, 2012, p.123a).

Quem colocou em xeque essa relação foi a *cinefilia*, derrubando categorias do modernismo artístico. Claro que não foi em nome do “vale-tudo” pós-moderno que isso ocorreria, mas sim para um regresso a um ponto mais remoto e íntimo, que conquistasse um espaço para diálogo, que já não considerasse as fronteiras estabelecidas entre as classificações do modernismo da arte. Um retorno que marcasse as diferenças obscuras das

emoções da narrativa e a descoberta do esplendor que ela pode ganhar quando projetada em uma tela luminosa no fundo de uma sala escura: a mão banal dos espetáculos; a mão que ergue uma cortina ou vira a maçaneta da porta, uma cabeça inclinada para fora da janela, um sinal de trânsito, os faróis de automóveis na noite, copos que fazem barulho contra o alumínio do balcão de um bar... A cinefilia levava assim a uma compreensão positiva, não irônica ou já sem ilusões, da impureza da arte. (RANCIÈRE, 2012, p.11a)

As conexões do interior dessa arte, partem de uma singularidade própria, que desdenha das razões das interpretações que pretendem uma forma de execução de uma tarefa com um destino próprio. Esse estado define uma “atividade de pensamento e receptividade sensível” (RANCIÈRE, 2005, p.39), tornando-se uma única realidade indissociável de sua singularidade. Não é dessa maneira que o termo schilleriano “educação estética” formaria homens capazes de estabelecer um regime político livre e nos tornaríamos capazes de viver nele? Seria considerar que o diretor da cena havia mudado a forma material, e da disposição dos corpos, por conta de sua ideologia pessoal? Se essas disposições de corpos são feitas antes para suscitar uma emoção, quer dizer que se aproximam e ao mesmo tempo se distanciam do que se projeta na tela. Ao mesmo tempo em que se desloca pela fala da personagem, provoca outros afastamentos pelos estereótipos das imagens e seus desdobramentos gerados pela relação do pensar a arte das imagens.

A opção pela forma dialogada inscreve o cinema como arte dialética, em um princípio da política marxista. Entretanto, isso o carrega para a montagem, colocando de um lado a outro o visível da palavra como aquilo que simultaneamente a nega, ou revela a ausência daquilo que se fala. Um elemento próprio do teatro, onde o conhecimento primeiro é a *palavra*.

As perguntas que suscitam daí são: como estabelecer uma redução na distância das formas com a teoria da arte? Como adequar o prazer conseguido nas sombras projetadas nas telas com o projeto de mundo proposto pela arte cinematográfica? Em favor e contra esses problemas, convivem respostas em como todas as teorias do cinema se mostram falíveis quando confrontadas com a realidade da projeção das luzes sobre as telas. Nenhuma relação da teoria sobre o cinema o permitiu decidir sobre o caráter idealista, ou progressista de um gesto cotidiano filmado. Tampouco qualquer combinação de cores, cenas, diálogos, ritmo de cortes, som, ou temas abordados, foi capaz de determinar quais critérios

classificam o que é ou não arte no cinema, bem como da indefinição de uma mensagem política “sugerida por certa disposição dos corpos em um plano ou em uma sequência de dois planos” (RANCIÈRE, 2012, p.14a). Como afirmar precisamente que as cenas de *Shoulder Arms* estão comprometidas com uma ideia norte-americana de tornar a guerra algo palatável para os olhos americanos, por que ela acontecia em solo distante? Embora possa se fazer essa leitura, como esquecer os distanciamentos que a própria teoria supõe, e suprimir nas imagens o absurdo que é o conflito, a falta de lógica que ele denuncia no farfalhar dos seus gestos?

Cabe, então, refletir se o cinema não se faz “sob a forma de um sistema de afastamentos irredutíveis entre coisas que levam o mesmo nome sem serem membros de um mesmo corpo” (RANCIÈRE, 2012, p.14a). E seria dessa forma que libertaríamos essa arte de se imiscuir nos “rigores cinzentos” de uma teoria que separa o prazer do divertimento com a matéria austera do modernismo artístico que nos afasta dele. Demonstrando outra lógica, o paradigma de uma teoria que unifica o que é o cinema se mostra frágil, estabelecendo-se como uma multiplicidade, entre pensamentos, formas, intenções e coisas, exatamente como tenta se propor qual visibilidade ao se aplicar a teoria do regime estético da arte.

Sobre os afastamentos e distâncias que a palavra “cinema” provoca, estão as próprias relações de alteridade propostas pelo seu nome. O cinema é o nome de um lugar aonde vamos nos divertir, como também o lugar que a realidade da multidão de coisas se faz presente. É também um aparelho ideológico produtor de imagens que circulam na sociedade. É o nome também de uma arte, aquela que divide as imagens e os filmes como produtos de uma indústria ligada ao projeto social-ideológico e os que devem pertencer ao universo da arte.

Na verdade, o cinema é uma multidão de coisas. É o lugar material onde vamos nos divertir com o espetáculo de sombras, na expectativa de que essas sombras nos tragam uma emoção mais serena do que aquela expressada pela condescendente palavra “diversão”. É também o que se acumula e se sedimenta em nós dessas presenças à medida que sua realidade se desfaz e se altera: aquele outro cinema que é recomposto por nossas lembranças e com nossas palavras até diferir muitíssimo do que a projeção apresentou. [...] Mas o cinema é também uma utopia: aquela escrita do movimento que foi celebrada na década de 1920 como a grande sinfonia universal, a manifestação exemplar de uma energia que anima ao mesmo tempo a arte, o trabalho e a coletividade (RANCIÈRE, 2012, p.14a).

A palavra *alteridade* compõe o quadro que melhor explica a razão do cinema se deslocar entre essas condições diferentes, sendo provenientes de uma mesma coisa. A homonímia da qual fala Deleuze – lido por Rancière – transforma o cinema em outra coisa, quando objeto do nosso pensamento e da nossa lembrança das cenas, que se alonga, ou se suprime, percorrem outros caminhos e tornam parte da frase que se conecta em outras atividades do sentido. Por fim, o cinema vai se ligar a política pela palavra *utopia*, da arte da escrita do movimento, realizada na década de vinte, na sinfonia vertoviana. Quem melhor que Chaplin, e todas as teorias e livros que realizaram em seu nome, para encarnar todas essas contradições e alteridades que esses nomes supõem? “O cinema pode, enfim, ser um conceito filosófico, uma teoria do próprio movimento das coisas e do pensamento” (RANCIÈRE, 2012, p.14a). Como o quis Gilles Deleuze, é ele um mundo, contanto que toda arte compõe um mundo e uma existência específica, sendo objeto do inconsciente – não no sentido freudiano de uma correspondência do mundo racional – transformado pelo duplo poético das imagens, mas de forma a suscitar o “mudo” das palavras e do que não é partilhado.

A multiplicidade que desfaz as teorias unitárias marca a proposição do regime estético da arte e promove diversas e contraditórias reações. Considerando os filmes realizados sobre a guerra de 1914, percebemos na teoria o que é a separação do que é a arte cinematográfica, com o que tem relação somente com a indústria do entretenimento, ou classificada como propaganda ideológica. Confrontadas a teoria com os filmes, a distinção se torna *literalização das imagens*. Facilmente se implodem os conceitos que os separa e, trabalhando sob a ótica do filósofo franco-argelino, percebemos relações outras que podem ser criadas a partir das imagens em contato com o conflito. Perceber como arte, apenas para ser estudada diante de seus próprios paradigmas, “é esquecer que a própria arte só existe como fronteira instável que precisa, para existir, ser constantemente atravessada” (RANCIÈRE, 2012, p.15a), conforme trecho destacado anteriormente. Seria mais um capítulo da velha história que provocou o debate sobre a arte pela arte. Contudo, organizar cartesianamente as fronteiras onde terminam e se iniciam uma e outra, ou estabelecer que um filme é arte em sua totalidade e o outro não, é esquecer-se da própria característica que torna este objeto uma arte, que é a da recusa de

definições pela sua natureza múltipla, constantemente instável. Trabalhar nessas fissuras é trabalhar com a própria ideia de *dissenso* do filósofo.

Conforme ilustrado anteriormente, o filme norte-americano *Sem novidade no front*, ganhador do prêmio de melhor filme da academia de cinema em 1930, carrega, a nosso ver, uma marca desse intenso debate existente dentro da arte cinematográfica. Certamente, a crítica sobre o filme sempre levará em consideração o prêmio da academia norte-americana de cinema, para o bem e, claro, muito mais de maneira pejorativa, cercando a obra de seus preceitos políticos da época de sua realização, juntamente com a intenção ou filiação dos produtores, interesses com a exibição, conveniências políticas, etc. Mas, assim como dito, no interior do regime estético da arte, a obra não vai existir somente como um adorno do conceito do que se é compartilhado pelo *senso comum*, ocasionando no que se sabe sobre o *social*. Nosso próprio conceito do que é essa construção social é bastante *literária* – embora não seja ponto pacífico – obedece a trabalhos com fontes, mas requer uma boa dose de interpretação. Tampouco podemos considerar *Sem novidade no front*, como reflexo da sociedade do pós-guerra, com forte apelo pacifista, anti-totalitário e certamente liberal, tão somente.

Enxergar sob o prisma construído por Paul Virilio pode ser uma armadilha, utilizando como parâmetro este aspecto do regime estético do qual Rancière nos fala. Existem duas maneiras de se olhar para o que o autor francês escreveu: à moda moderna, ou de maneira a percebê-la como uma interpretação pertencente ao regime estético defendido pelo franco-argelino. Acreditar que o cinema parte como objeto de uma indústria militar que avança é uma situação por demais circunscrita, embora o filósofo francês não pretenda discutir a arte do cinema em sua especificidade, nos parecendo querer somente articular uma visibilidade nova na relação entre cinema e guerra, encaixando-se dessa maneira ao proposto por Rancière. Virilio, então, articula a dromologia como ponto em que faz tocar o cinema com a máquina de guerra, em constante movimento. Mas, sobretudo, o que provoca equívocos nas interpretações está na tentativa de fazer do cinema máquina antes que ele seja uma arte. Seria mais conveniente, para nós, colocar isso parte de uma interpretação sobre sua obra. Seguir no caminho proposto por Rancière é parte do qual faz do cinema, e das artes mecânicas, componentes do regime estético das artes. Neste prisma, a teoria benjaminiana parte de uma lógica invertida.

Jacques Rancière propõe que o cinema esteja vinculado ao regime estético da arte, no qual já não é possível enxergar a arte mecânica e as belas-artes com cada qual em seu lugar, como vimos anteriormente. Como riqueza própria do cinema, nascido como arte a partir de uma evolução do maquinário fotográfico que permitiu dar à imagem a ilusão de movimento, permite imaginar o filme sob duas influências claras e da mesma forma inseparáveis. Assim, como proposto, não se deve limitar aos planos, às regras, cortes e proposições que o compõem. Pensando como arte, os efeitos que se esvaem na projeção precisam ser prolongados, pensados e lembrados para transformá-los no instante seguinte ao apagar das luzes. Assim, definimos o cinema como arte antes de ser um aparato mecânico. O cinema revela nas imagens os anônimos da história e, se insere na lógica de visibilidade na qual já não há distinção de boas ou más histórias a serem contadas. A hierarquia aristotélica é recusada pelo romance flaubertiano. Transformando qualquer operação que nasce de um regime de sentido para atingir esse mesmo, desobediente da lógica da moral e da hierarquia como objetos de arte por se instalarem em um regime de sentido que torna visível o que é belo como verdadeiro.

É o que ocorre na grande maioria dos filmes comentados aqui sobre a Primeira Guerra Mundial. O destaque de uma moralidade acaba sendo multiplicado dentro dessa inversão provocada pelo regime, tendo como base a tese benjaminiana. Acaba por mostrar os combatentes dentro de uma mesma lógica, a da *sobrevivência*. O discurso moral, patriótico, de identificação de uma comunidade com a história contada é amplamente rechaçado nos filmes comentados, sem que, necessariamente, seja colocada uma outra em seu lugar. A defesa explícita da crítica marxista sobre a guerra imperialista não ocorre com nenhum filme. Os problemas políticos das épocas dos filmes propostos foram diversos, mas não nos compete aqui discutir. Nos relatos dos campos de batalha, nos levantes populares de deposição das armas, parece não ocorrer uma adesão muito clara entre estes ex-combatentes com os partidos que defendiam constantemente a causa marxista. Isso se assemelha nos filmes, havendo uma multiplicidade de uma posição de recusa em adotar os valores que se mesclavam com a justificativa burguesa da guerra. Em alguns casos, talvez em *Glória feita de sangue*, parece mesmo haver uma recusa em justapor uma moral pela outra. Os relatos dos sobreviventes – e devemos lembrar que Jean Renoir, a bordo de seu avião, foi um deles – termina por se

mostrar um certo distanciamento entre filiação política e o combate à ideia geral da guerra. Recusar a guerra, depor armas, se negar a praticar um ato desobedecendo a ordens, está, também para a teoria de Rancière, bem além de se filiar aos partidos comunistas – ou socialistas e do gênero – e lutar de acordo com os predicados do que a interpretação da intelectualidade dos partidos requeria. Assim, como pressupõe a teoria do filósofo, “não há forma privilegiada, nem tampouco ponto de partida privilegiado” (RANCIÈRE, 2009, p.12). Por todas as partes, estes pontos de partida se cruzam, se convertem em algo novo, e a ignorância destas relações parecem suprimidas nos filmes – para o bem deles, parece-nos.

Não há nestes filmes um ponto de partida para a guerra que orienta a ação de uma recusa ao imperialismo que provocou o conflito. Mas isto parte como algo que não esvazia os filmes, necessariamente, de uma relação de pensamento que estaria comprometida a demonstrar a culpa da burguesia pela guerra e, por conseguinte, extinguir o capitalismo como forma paritária dessa classe. Os pontos parecem se cruzar sem que nasçam do mesmo mote – para o mal dos partidos de orientações comunistas que, espalhados por Alemanha, França e Itália, isso não foi entendido a tempo de provocar a detonação completa dessa ordem.

Assim, surge também o conflito entre teoria e cinema que pode ser melhor resolvido adotando a posição de uma interpretação múltipla desta arte. Instante este que, através deste espaço criado para a circulação dos problemas que a teoria, em contraposição à multiplicidade que cria as imagens, suscita a reflexão rejeitando a cátedra dos especialistas em nome de uma política do amadorismo diante do cinema. Uma postura de *emancipação*. É assim que se justifica, se assim se pode dizer: teórico não-teórico, que opõe a rica experiência do contato com as imagens projetadas na tela com os rigores da teoria. Assim, a posição do *amador* é aquela em que sua postura política se evidencia na *recusa de uma autoridade* e de um especialista que estabelece onde se tocam e se distanciam as experiências dos saberes. Talvez, a mesma recusa possivelmente vista nos filmes, dos doutos da intelectualidade da crítica da guerra, com a suposta ignorância dos combatentes. Para o cinema, o amadorismo está sempre atento a reexaminar o modo como as fronteiras se tocam e se distanciam, a “política do amador afirma que o cinema pertence a todos aqueles que, de uma ou outra maneira, viajaram dentro do sistema de desvios que esse nome instaura” (RANCIÈRE, 2012, p.16a). Assim, cada um

pode se permitir traçar um caminho próprio em que o cinema se une ao seu mundo e seu conhecimento.

2.3 – Política e estética

Recusando a limitação do que propõe a questão do que é verdade ou não, nasce a proposição de uma *fábula cinematográfica* como crítica de uma teoria, com o autor se colocando em um universo distante das hierarquias, se posicionando de forma “que as teorias estéticas do cinema são consideradas como outras tantas histórias, como aventuras singulares do pensamento às quais a existência múltipla do cinema deu vida” (RANCIÈRE, 2012, p.18a). Interessante perceber que o cinema que deu vida a tantas fantasias e imagens, ao considerar essa forma, dá vida a essas teorias e elas fazem-se notadas dentro do universo de presenças do cinema. Assim como ocorre a seus personagens, suas fábulas e suas histórias. E como aventuras do pensamento, pertencem a um universo onde as imagens das telas são constantemente atravessadas pelas lembranças, invariavelmente transformadas pelo pensamento.

Um filme, como *Shoulder Arms*, que assistimos há tempos, pode ser guardado na lembrança após a experiência do pensamento que o transformará em algo mais ou menos deformado. Em diversos momentos, em que confrontados os filmes com as memórias, percebemos existir planos, cenas, diálogos e efeitos somente em nossas lembranças. A força de uma quebra na narração concentra sua raiz no pensamento que transforma as cenas em algo que toca e se distancia da projeção do filme. Por isso, a relação primeira das imagens não se submete à teoria do filme antes de se libertar na força da sua própria criação múltipla e insurreta.

A partir dessas posições, desierarquizadas, conseguimos compreender a tensão originária dos desvios do cinema. Nasce em uma época de desconfiança com as histórias, é que o cinema realizaria todo um projeto de arte acumulado em que estas não contariam mais histórias, que inscreveria a realidade diretamente no pensamento e nas formas. O cinema mal nascera e herdara a expectativa de vários

séculos de experiências artísticas. O cinema nascia, então, como a arte esperada para realizar esse sonho:

“O cinema é verdade; uma história e uma mentira”, disse Jean Epstein. Podia-se entender essa verdade de diversas maneiras. Para Jean Epstein, era a escrita da luz, imprimindo na película não a imagem das coisas, mas as vibrações de uma matéria sensível trazida à imaterialidade da energia (RANCIÈRE, 2012, p.19a).

Em contraposição à impressão de matéria pela luz da câmera na projeção nas telas, Eisenstein acreditava que a montagem das figuras traduziria o pensamento nas imagens dispostas em sequência. Assim, o que ocorre com o cinema pode ser destacado como próximo ao que acontece com a literatura. Fazendo-se pela escrita, “circulando por toda parte, sem saber a quem deve ou não falar, a escrita destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum” (RANCIÈRE, 2005, p.17), instaurando uma nova democracia, unindo o entretenimento dos temas com os códigos de expressão que o classificam como arte.

A relação entre cinema e literatura é anterior a outras relações desta arte com as demais. A narração clássica que esquematiza um conjunto de operações para depois frustrar, ou surpreender o espectador, contrapõe-se a um cinema em que parte da especificidade da linguagem das imagens, para se mostrar como arte. Em ambas as proposições a resistência do objeto se faz presente. A relação entre cinema e literatura é aqui buscada em poéticas bem diversas, como do cinema de narrativa clássica de um *Sem novidade no front*, ou da tentativa de Kubrick em trazer para *Glória feita de sangue*, as ambiguidades das relações entre os dizeres e os estereótipos das imagens do julgamento dos combatentes. Assim, semelhante a Rancière, que vai trabalhar essas relações em Hitchcock e Bresson, evidenciando a resistência do objeto literário e das imagens com sua própria especificidade.

Desta maneira, a relação de cinema e teoria parece desembocar na relação deste com a política e “permanece como o desvio radical que permite pensar a tensão não resolvida entre cinema e política” (RANCIÈRE, 2012, p.23a). O cinema de Dziga Vertov alinha-se por este ideal, apresentando seu cinema e sua proposição de montagem como um “comunismo real”, promovendo a similaridade das coisas e

dos fenômenos do mundo com o movimento de todos os movimentos do mundo. Seria a ligação entre todos esses movimentos que fariam do cinema a arte moderna por excelência ao resolver a contradição estética – e, portanto, política no entender do filósofo – que o cinema herdou da literatura e das artes do século XIX.

Essas ambiguidades como tentativas nos filmes marca a duplicidade que se espera do cinema a partir dessas proposições políticas existentes no interior da película. “Passado o tempo da fé na linguagem nova da vida nova, a política do cinema viu-se aprisionada nas contradições que são próprias às expectativas da arte crítica” (RANCIÈRE, 2012, p.23a). Isso trouxe a desconfiança com a arte das imagens e o que sempre se espera desta quando está cumprindo seu papel como arte, do que quer parecer e do que realmente se faz presente na tela, como oculto à percepção dos incultos, que vão ao cinema para divertir-se com o espetáculo de luzes.

Passar pelo termo *política* em Rancière, é tocar no tema da partilha do sensível como já fora exposto no trabalho. Como algo que se dá a ver e sentir e partilhado como o *comum*. Ele vai explicar como o termo da política, sendo ele quem “ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2005, p.17). É essa visão que demonstra vínculo entre política e estética e permite uma análise do ambiente das artes, provocando dissenso na questão da partilha. Como objetos do inconsciente, do não-pensamento, da palavra que não diz e contradiz a imagem, ou provoca outro sentido que não partilhado como *comum*, mas que são possíveis de se ver, quando não estivermos necessariamente operando cisões entre as razões da ficção com as da realidade.

Considerar a velocidade nos filmes e como as relações dromológicas com o espaço/tempo se mostram visíveis nas cenas e disposições dos corpos, afetos e desafetos, vai para além de uma visibilidade de uma suposta ordem invisível nas películas. Articular com a pretensa centralidade de temas e formas sensíveis seria considerar a arte no pressuposto regime modernista. O que se articula adiante é justamente sua recusa em proveito do regime estético da arte.

Em sua aplicabilidade no cinema e como teoria interpretativa da arte, considera-se a ideia de *emancipação* que norteia a ruptura do pensamento de

Rancière com Althusser. Raciocinando para além das óticas caracterizadas por conceitos e do que é possível e conveniente partilhar na esfera sensível, o filósofo propõe que também existe uma ordem do que é visível e não. Pensando sobre isso, nos é revelado que elas compõem boa parte das análises sobre os filmes.

Percebemos que a ideia clássica de modernidade, sendo considerada como uma categoria limitante ao interpretativo das artes torna a interpretação viciada, “porque a identificação da arte já não se realiza no seio das formas de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio dos produtos da arte” (RANCIÈRE, 2012, p.31a). Embora estejamos orientados a pensar dessa forma, o regime estético da arte não se resume em uma forma dialética de sucessão do modernismo, mas sim, configura-se em uma potência de interpretações heterogêneas.

A arte, especialmente no cinema, pode, diante dessa partilha e distribuição do sensível, colocar em questão a repartição de papéis, territórios e linguagens. Pode ela modificar a percepção do sensível, desliteralizando a forma. Rancière identifica o sensível como resultado de uma estética que determina modos de articulação entre produção, percepção e formas de ação. A estética na forma que ele a interpreta é:

um sistema de formas ‘a priori’ determinando o que se dá a sentir. É um recorte de tempos e espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência (RANCIÈRE, 2005, p.16)

O que é partilhado como *comum* ultrapassa, portanto, a definição da política inspirada em Aristóteles, pois ela separa quem tem a *foné* (a voz) e quem não a terá. Assim, o sensível falará simultaneamente tanto ao político quanto ao estético. A partilha de um sensível pode ser uma forma de repartição desigual entre os iguais. Entretanto, há política porque nenhuma ordem social está fundada na natureza, e toda estruturação das hierarquias configura o desigual também na repartição do sensível. Enquanto existente como comunidade política há a distribuição dos afetos, e essa mesma se predispõe a uma repartição desigual.

O cinema, então, é a arte que tenta perfurar a partilha desigual em uma ordem de iguais. A igualdade aparece no cinema como um *ponto de partida* e não como uma meta, ou utopia a ser conquistada no mundo dos desiguais. Estaria no princípio da linguagem do cinema atacar a subordinação envolvida no campo dos

dizeres. É a partir dessas operações no interior da linguagem que as desigualdades tentam se fazer por meio dos estereótipos.

Neste caso, os filmes de guerra apontados por Paul Virilio aparecem como a totalidade da produção e mesmo do caráter do cinema, sem ter uma pretensão totalitária em seu discurso. Prefigura um *dissenso*. A visibilidade criada por ele em sua teoria escapa das análises do cinema que o tomam apenas como peça de entretenimento, ou de uma luta ideológica dos que tentam separar esses inúmeros enunciados que aparecem nos filmes, fazendo uns pertencerem a uma determinada categoria mais que outros. A partir disso, compõe-se a rede que entrelaça política e estética. Nos filmes, há uma tentativa de disposição de imagens naturalizando as relações de desigualdade. Mas, há também, como objeto multifoco que é o próprio cinema no entender de Rancière: uma mudança de lugares e destinos de relações de dominação que se tentam cristalizadas por meio das imagens. O cinema provoca deslocamento nessa batalha dos sensíveis, desafiando a percepção e o pensamento, buscando perfurar a noção comum, que é o *dissenso*. Nestes filmes que aqui tratamos sobre a guerra de 1914 há um enfrentamento, seja na ideia, passagem e corte de cenas, confrontando essa partilha inerente às obras do regime estético das artes. Independentemente das escolas, do cunho ideológico do diretor, e das estéticas modernistas que vincularam aos filmes e seus realizadores.

Para Rancière, existe uma lógica que define a distribuição desses corpos nos filmes, ocultando, ou evidenciando sua presença, em maior ou menor grau, promovendo o que seria uma lógica hierárquica. Ao romper com essa lógica, com o curso da ordem e descontinuar as ações é que o cinema, como um sistema de imagens-palavras, pode ser capaz de criar *dissenso*. Por outro lado, nem tudo é político, visto que nem todas as ações estão cunhadas no propósito de detonar a ordem desigual, ou partem de uma pretensa igualdade para desnaturalizar uma estrutura aparentemente cristalizada pelo efeito do político. A ação do *dissenso* é que está no centro desta sua proposição e da qual pretendemos aqui. O cinema como sujeito político não existe antes da ação que provoca *dano* – e, a partir deste, a ação dissensual. Os filmes estão sempre a confrontar certa ordem de subordinação envolvida naquele dano específico e não existe nem antes e, tampouco, depois do ocorrido.

Ao provocar risos das plateias no drama das trincheiras, Chaplin também inverteu a lógica que determinava somente drama para uma situação “irrepresentável” como é classificada a guerra dentro da ótica representativa aristotélica. É por esse dissenso que se fundamenta uma política nos filmes, embora Rancière faça ressalvas, de uma forma a transformar o significado de política dentro dos próprios filmes. São articuladas duas posições para o termo. Em primeiro lugar, estaria configurada para qualificar as ficções de uma maneira geral, ou contar uma história de injustiça promovendo o contrário ao seu final. De outro lado, estaria a política nos filmes como estratégia de operação artística. No trecho a seguir, vemos que existem:

figuras singulares que permitem aos cineastas juntar os dois significados da palavra “política” pelos quais se pode qualificar uma ficção cinematográfica em particular: a política como aquilo de que trata o filme – a história de um movimento ou de um conflito, a revelação de uma situação de sofrimento ou de injustiça – e a política como estratégia própria de operação artística, vale dizer, um modo de acelerar ou de retardar o tempo, de reduzir ou de ampliar o espaço, de fazer coincidir ou olhar e a ação, de encadear ou não encadear o antes e o depois, o dentro e o fora. Seria o caso de dizer: a relação entre uma questão de justiça e uma prática de injustiça (RANCIÈRE, 2012, p.121a).

Todas as decisões que acontecem antes de se ligar a câmera, com relação a estabelecer como a história, ou se é uma história que será contada, refletem nessa política do filme. A política aparece quando uma comunidade de iguais decide sobre a distribuição dos lugares em seu meio. No cinema, isso ultrapassa o desenrolar da película e invade as formas do fazê-la. Daí se faz a desigualdade. A decisão em si porta um escândalo por desfuncionalizar as hierarquias pressupostas como naturais. Uma história como *Glória feita de sangue*, nasce tentando produzir justiça a uma história, pelas formas estabelecidas na citação. O dissenso de uma história de injustiça contada por Kubrick permite ir além de uma política nos filmes quando é instalada dentro da própria linguagem do cinema a heterogeneidade capaz de desviar o olhar para longe do foco consensual da partilha do comum. É o dissenso que não permite a força política do consenso se transformar em algo policial. Onde reina a política sem dissenso reina o policial, e o faz por anular a primeira.

Desde então, a emancipação das formas e consensos estabelecidos nos filmes está no lado de *fora* das telas. Assim, para o filósofo franco-argelino, trata-se:

de construir, como espectador, a lógica do que vemos na tela e de inscrevê-la em uma história das relações entre as formas sensíveis que o cinema apresenta e as promessas políticas que ele permite a essas formas transmitirem (RANCIÈRE, 2012, p.123a).

A compreensão de uma linguagem está além da leitura dos críticos ou na submissão pela hierarquia dos especialistas. O entendimento de uma política nos filmes pela emancipação do espectador, revelaria o princípio de igualdade entre os seres falantes que agem na base da ordem policialesca e suas relações desiguais. Parece haver uma ordem de fora das imagens que tenta pela formalização desse conhecimento por meio das palavras. No entanto, parece um esforço que busca fora das imagens uma política *comum*, para inscrever o cinema na ordem das artes.

O esforço para intelectualizar o cinema vem do teatro, que tem sua força maior na *palavra*, onde a cena ganha maior força sensível. No cinema, o visível está ligado aos corpos que falam e das coisas que esses corpos falam. Portanto, um esforço para intelectualizá-lo fica à mercê desse caráter heterogêneo. Um esforço quase sempre contradiz o outro, intensifica-se o lado da palavra e, de outra forma, nega-se o efeito disso pela intensificação do lado visível. Quase sempre, o visível impõe a ausência do que se quer dizer com os corpos que falam.

Na história de injustiça, dirigida por Kubrick em *Glória feita de sangue*, há a força visível dos soldados condenados, que esperam furtivamente para suas execuções. Em algum momento daquelas cenas, podemos ser são tomados pela atmosfera de dúvida dos crentes na salvação, levada pela figura do padre que vai aos condenados dar extrema-unção. É necessária uma reflexão para que a figura cristã seja ligada ao universo das injustiças cometidas a eles. A conformação com a condenação dos soldados, ou mesmo a não interferência da figura religiosa sobre o destino injusto do mesmo, contradiz o próprio ensinamento de Jesus – figura esta que o padre invoca. Na ordem do visível, a presença de uma autoridade religiosa piora a situação dos condenados. Provoca desespero, revolta, e conformação, onde a ordem invisível das palavras e dos estereótipos parece ajudar e contradizer a ordem visível. Para a palavra não dita do filme, ele parece confrontar um mundo injusto estabelecendo a única justiça possível, a divina. Mas a validade da leitura que passa pela imagem e corre para fora dela em uma forte ligação com a formação do diretor, nos diz que a religião abre mais uma porta hipócrita no julgamento dos

combatentes. Não bastasse o discurso patriótico evocado para punir os que – de acordo com o revelado nas cenas dos combates – teriam agido sob o mandamento do patriotismo, o discurso religioso vem a agir como hipocrisia, justificando a ordem dos injustos na terra.

Nesse caso – e decerto em todos os outros aqui citados e ocultados – o trabalho da câmera é aumentar a força sensível do gesto que interrompe a dialética da imagem. O gesto das execuções, do vendar os olhos e não, das palavras, agregam à experiência sensível no bloco de palavras e formas, constitui riqueza presente na luz, paisagem, fumaças e nevoeiros da manhã fria em que são assassinados os soldados. Tudo isso será confrontado neste “duplo aspecto de comum riqueza sensível e de recorte do mundo que torna a justiça invisível” (RANCIÈRE, 2012, p.131a). Na mais otimista das vezes, aparecem também como realização natural, de um mundo que não teria outra forma mais adequada do que a que está posta. Assim, a palavra externa ao filme aparece como partilha do sensível. Ao mesmo tempo em que as cenas de Kubrick provocam o dano na partilha, esta mesma concorre como exterioridade na película. Concentra como forma de agregação dos signos que fizeram o rasgo na partilha do sensível e logo participam como o *comum*.

Olhando assim, palavra e imagem contrastam com seu poder de nunca decidir enquanto denunciam. A denúncia da palavra, de uma injusta condenação pelas falas da defesa do Coronel Dax (personagem de Kirk Douglas), é destituída de poder quando os “estereótipos da imagem lhes retira o poder da palavra” (RANCIÈRE, 2012, p.134a). Da mesma forma que ocorre em um filme de Godard, *Histoire(s) du cinéma* (1988), no episódio primeiro quando os índios fazem ecoar suas palavras em uma biblioteca europeia, segundo confere Rancière: “que o diálogo europeu das injustiças continua esquecendo” (RANCIÈRE, 2012, p.134a). A configuração do território onde acontecerá o tribunal militar funciona quase como o índio ressoando seu discurso na biblioteca vazia. Os corpos presentes no julgamento e as falas não tem poder para sintetizar as injustiças e são logo vencidos pela lógica dos estereótipos, que “devolve à voz soberana que organiza a confrontação interminável entre os lugares-comuns do discurso e a brutalidade das imagens que os interrompe, entre os estereótipos visuais e a palavra poética que lhes esvazia a evidência” (RANCIÈRE, 2012, p.134a). A evidente relação de poder

buscada nas aparições do comandante francês, da dureza militar, da religião, também pode ser encoberta nesse efeito de criar estereótipos.

A maneira como o cinema conta essas histórias, reduzindo as significações em um quadro plano da tela, desdobra em um espaço em que a política dos filmes fica submetida à relação própria da arte das imagens com as histórias que ela conta, e com os processos que são parte do modo como contam. Esta parece uma conclusão promissora, que nos ajuda a inverter a própria perspectiva de que as imagens dessa arte não estão postas adequadamente a serviço de “fins políticos”. Percebendo a estética como uma política nos filmes, imaginam-se essas múltiplas maneiras do cinema inventar olhares, de dispor os corpos fazendo-os significar inúmeras coisas em combinações com as palavras e enquanto percorrem os espaços.

Godard, em *Histoire(s) du cinéma*, transforma a alegoria desses novos olhares em um museu, que abriga essas imagens ícones extraídos da montagem, libertas do agenciamento do diretor. A provocação de uma pura presença da imagem, da qual pretende o cineasta, se inventa pela presença dos fragmentos nos filmes, “recortes da atualidade, fotos, reproduções de quadros e outros, todas as combinações, todos os afastamentos ou aproximações próprios para suscitar novas formas e significações” (RANCIÈRE, 2012, p.40b). Nestas *histórias*, Godard compõe um museu que se funde/confunde com biblioteca, ou loja, propondo uma relação infindável em que os textos, filmes, quadros, coexistam e que resolva essa dualidade na qual o questionamento sobre as proposições das imagens nos legou. O cineasta alvitra essa coexistência e uma nova articulação da relação da imagem em tripartição:

onde todos sejam decomponíveis em elementos dotados, cada um, de uma tríplice potência: a potência da singularidade (*o punctum*) da imagem obtusa; o valor de ensinamento (*o studium*) do documento que traz a marca de uma história; e a capacidade combinatória do signo, capaz de se associar a qualquer elemento de outra série para compor ao infinito novas frases-imagens (RANCIÈRE, 2012, p.41b).

Dessa forma, o cinema estaria liberto de análises que nascem, obrigatoriamente, comprometidas com o desenrolar da película em sua totalidade, dos créditos iniciais aos finais. As conexões das imagens e o duplo poético que elas criam permitem associar uma cena, uma fotografia, um bloco de passagens a

qualquer outro elemento de uma série distinta daquela. Assim, compondo relações ao infinito de imagens e cenas criando novas “frases-imagens” coloca o cinema na categoria do regime estético das artes, que não prevê separação entre as obras que criam sentido. Isso quer dizer que as palavras têm formas visíveis que precedem sua forma material, e que essa linguagem tem seu duplo com seus signos. Esses signos e suas imagens têm seu próprio duplo, e desdobrando em si mesmas, provocam conexões que nos fazem pensar em nossa realidade por meio das “ficções” das imagens. Uma palavra, um texto, e um poema tem uma imagem que podemos organizar o pensamento conforme a *vulgata* modernista, mas também a contrapartida é verdadeira. Procurar estabelecer diferenças entre as artes vai muito além de separá-las e, posteriormente, silenciar o que se ouve, ou se vê, quando se pensa na realidade daquela obra. Um filme pode ser visto para que “vejamos” sua música, ou olhamos o cantar dos pássaros, ou no caso, dos projéteis sem som, nem forma, que zumbem os ouvidos dos artilheiros.

Entendimento da linguagem revela o princípio da igualdade entre os seres falantes, agindo na base da ordem policialesca e suas relações desiguais. A partir da implosão de uma ordem policial é que se pode voltar a pensar em *política*. Na acepção marxista, as formas democráticas são aparentemente iguais e isso age como sintoma de falsidade, outra aparência que se desdobra de como são as relações no real. As aparências – ou a “ficção” dos filmes – não é a aparência que se opõe à realidade, mas sim, na forma que enxergamos, uma maneira como ocorre a partilha, ou como suas divisões se apresentam, sem haver uma distinção *a priori* entre ambas.

Essa aparente inversão na lógica como as coisas se apresentam, esconde a promessa de uma experiência histórica que o cinema foi capaz de propor. Em uma época em que a essência do cinema e sua política estaria na montagem pensada, ou a que opõe; consecutivamente Vertov e Eisenstein, mas:

também essas histórias de espaços e trajetos, de caminhantes e de viagens, podem ajudar a inverter a perspectiva, a imaginar não as formas de uma arte posta adequadamente a serviço de fins políticos, mas formas políticas reinventadas a partir de múltiplas maneiras como as artes do visível inventam olhares, dispõem corpos pelos lugares e os fazem transformar os espaços que percorrem (RANCIÈRE, 2012, p.145a).

Nessa perspectiva um tanto heterogênea é que se pode pensar ficção e realidade como trajetos paralelos sem a necessária contraposição, ou semelhante falsificação das aparências sobre a realidade pensada por Marx e, posteriormente, no seu legado frankfurtiano. Não se trata de dissolver as relações da arte no mundo novo, mas de partilhar e afirmar sua capacidade dentro dessa distribuição do sensível. O cinema pode ser a arte da fissura que impõe na tela o que deve aparecer entre o compartilhado e o que não se supunha partilhável. “O cinema tem de aceitar ser apenas a superfície na qual a experiência daqueles que foram relegados à margem dos circuitos econômicos e das trajetórias sociais procura cifrar-se em novas figuras” (RANCIÈRE, 2012, p.163a). Portanto, essa superfície que acolhe essas fissuras é a mesma na qual precisa se concentrar nosso olhar sobre o cinema. Essa mesma especificidade que torna o cinema uma *arte*, por ela viver na fronteira instável do que precisa ser atravessado.

3 – QUESTÕES DE VELOCIDADE E ESTÉTICA

As imagens a serem trabalhadas neste capítulo não pretendem realizar uma abordagem hermenêutica dos filmes, conforme já dissemos. Entendemos, por inspiração em Jacques Rancière e Paul Virilio, como fora exposto até então, que trataremos do cinema como um conjunto de imagens e não propriamente um filme como parte de um contexto, somente. O filme como parte de um tempo, ou de um espaço nos faria “fazer surgir” sujeitos que o circundam, relegando outro papel para o cinema como linguagem. O conjunto de imagens que procuramos trabalhar parte para a iluminação de um “modo de ser”, e de uma ideia de obra como *dissemelhante*, exatamente assim como fala na análise estética de Rancière, no tangente ao Regime Estético da arte da qual nossa interpretação dos filmes se guia. Por isso, ambos os autores, não querem tratar do cinema partindo de uma análise contextual, pelas diversas implicações que isso poderia causar, conforme justificamos e tentamos fundamentar até aqui. E essa escolha parte propriamente por uma recusa em colocar o cinema como parte de uma dialética cinematográfica, fazendo o filme pertencer a sujeitos que ficam no lugar do filme em si, ou de sujeitos que surgem como uma chave para explicá-lo.

O filme, para nós, pertence a uma linguagem que não é resultado unicamente de um sujeito dentro de uma comunidade que pretende produzir uma mensagem codificada de representação para essa mesma comunidade prévia de sentidos. Trabalhar com a linguagem cinematográfica sem a interpretação hermenêutica é possível graças a ausência de um sujeito. Assim, o cinema é trabalhado em suas formas sem que se precise vinculá-lo a uma chave de interpretação que partaria de um ponto, seja ele da recepção da obra, da produção, ou do sujeito que o produziu.

A interpretação do Regime Estético da arte não recusa em seu interior essas relações, mas não pretende identificar o filme partindo necessariamente de um sujeito. Exatamente por isso que nossa dissertação não percorrerá esse caminho, sendo ela mais um motivo presente para não deslocarmos nosso trabalho para a hermenêutica. Por isso tentaremos nas análises partir de um cinema como um conjunto de imagens, justamente o que o faz como linguagem. Procuraremos

articular com os temas no tocante ao conjunto de filmes; a justiça, a velocidade, tempo, espaço, etc.

Em consequência disso temos que esclarecer outro ponto importante. Vimos até então que, as análises que decorrerão neste capítulo partem da premissa do cinema como um conjunto de imagens. Afirmamos que as interpretações não se realizariam através de uma hermenêutica do cinema e, por isso, inspirando-nos nos autores citados não partiremos para a análise contextual do filme, o que nos obrigaria, necessariamente, partir de um sujeito para reposicionar o filme, empurrando-o para fora de sua linguagem. Pois bem, em decorrência de nossa escolha não buscaremos nos filmes arranjos de cenas e construções de narrativas e palavras que supostamente pretende produzir um efeito no público, nem tampouco o que esse efeito causou/causaria na recepção da obra. O cinema se estabelece como uma linguagem e, como tal, se faz na quebra desse edifício “mimético” em que pretende ver na obra esse jogo de efeitos. Entendemos que os filmes sobre a Primeira Guerra enxergam as imagens do cinema como pertencentes a uma “palavra muda”, isso quer dizer que partem de uma relação com a comunidade pertencente a um “dissenso” dentro dessa ideia de coletividade. A relação de sujeito/coletividade no interior das interpretações dos filmes de guerra podem partilhar sim de dentro do regime estético da arte. Uma relação não exclui a outra para o autor, mas há sim um ponto de torção que coloca o coletivo como independente dos “lugares de discurso”. Isso nos coloca em sintonia com sua filosofia que tem como principal aspecto a des-hierarquização.

Falemos aqui sobre esses lugares de discurso. A comunidade dissensual da qual Rancière fala, parte de uma ideia que a dissidência não tem um lugar específico. Não tem um tempo específico dentro de um contexto, ela é o que está fora, como inconsciente dessa coletividade. Em nossa percepção com inspiração na ideia de dissenso do autor, se se pretende fazer uma hermenêutica está se tentando dar um lugar e um tempo retirando-o de seu próprio universo. Como se fosse uma chave para se entender o objeto, obra, filme, ou biografia do autor, partindo de uma coletividade para a conexão de um discurso que se alinhe à determinações históricas pré-concebidas.

É por isso que os soldados nas trincheiras, em nossas análises, estão ocupando posturas muitas diferentes dos soldados que defendem um país, uma

causa, ou uma ideologia proletária. Eles estão ali por uma guerra que, talvez para eles, não faça nenhum sentido.

O filme de produção italiana *A Grande Guerra*, trabalha esses lugares dos soldados com dois personagens que talvez parecessem, para o olhar da ciência historiadora, vindos de fora no tempo e espaço para estarem na dura realidade do *front*. Um tanto que inadequados para as posturas que se espera de um soldado naquele lugar. No mínimo soam jocosas as graças da dupla Giovanni Buzzaca e Oreste Jacobazzi quando cita Mikhail Bakunin e o primeiro prega sua superioridade sobre os demais combatentes. Em nosso olhar elas parecem, inclusive, partir para uma fronteira de dissenso, levando-se em conta a imagem criada dentro das possíveis em um universo como a guerra e em específico a Grande Guerra. Porque não poderemos simplesmente pensar que em um universo totalmente desprovido de uma lógica imaterial, por que determinadas pessoas e comportamentos podem somente pertencer a uma esfera reduzida de tempo e espaço. Não há nada que não permita um cineasta trabalhar com uma ideia de realidade não dita do *front*. Aqui não estamos falando da representação como um regime de arte. Nos permitimos ir além da obra, do que se pode pensar e ditar coisas de outra maneira que a comunidade destaca como imagens não dizentes de uma realidade previamente pensada. No regime representativo aristotélico, regime em que toda a experiência pode ser traduzida pela esfera do pensamento, é permitido isto porque acreditam na obra como representação cifrada da realidade. E como resultado disso, pensam no acontecimento ou no filme dentro da esfera do pensável, excluindo toda a carga que ele tem de inconsciente.

É a partir desta representação como um regime específico de arte que se pode pensar as imperícias de Chaplin e da dupla dirigida por Monicelli como inadequadas dentro de uma interpretação possível para a Primeira Guerra Mundial. Por que teríamos a pretensão de demonstrar todos os traços humanos pertencentes a uma realidade tão ampla como a desta guerra? Mas a arte do regime estético versa sobre outros pontos. E o paradigma da arte com cada qual em seu devido lugar já não cabe a partir do romance de Flaubert, ou seja, do regime interpretativo do qual nos vinculamos. E o cinema é herdeiro desses modos de fazer da arte do século XIX. Identificar a arte de Chaplin dentro desse paradigma propõe que ele tem muito mais a dizer do que fora versado com o surgimento de seus primeiros filmes.

Assim, pensamos os filmes destes dois cineastas como uma rica expressão de visibilidades. Imaginamos que a partir de um modo do que poderíamos dizer que não é a guerra, torna-se visível um aspecto, ou vários aspectos antes não enxergados, ou falados, quando tratamos da Primeira Guerra. Em princípio tratamos da questão da dromologia em visibilidade nos filmes. Começamos por falar de como ela aparece nos filmes de Chaplin e demos um aspecto geral, de como outras questões, ligadas à dromologia, estariam aparecendo no ambiente dos filmes até proporcionarem o que Virilio chamou de politização da velocidade.

A partir daquelas primeiras definições sobre a dromologia nos filmes, trabalharemos aqueles outros aspectos que também chamaram a atenção nos mesmos. Destacamos a questão da justiça em *Glória feita de sangue*, do jogo ideológico da pátria na realização de *A Grande Ilusão*, do tempo e da velocidade e de vários aspectos em *Sem novidade no front*. Não necessariamente as questões abordarão o nome de dromologia diretamente. Mas como justifica Paul Virilio: “A riqueza é a face oculta da velocidade e a velocidade é a face oculta da riqueza. As duas formam um par perfeito.” (VIRILIO, 1984, p.37).

Tentaremos expor os mecanismos de velocidade que algumas vezes ficam suprimidos na cena. Entendemos que algumas partículas da existência que conduzem essa velocidade partem da questão da estética, pois se refletem na maneira de conduzir as coisas de uma forma ubiquitária. Virilio explica que:

Existe aí trabalho a ser feito e que está ligado ao veículo, à politização da “conduta”, no sentido latino *conducere*, “conduzir”, bem como no sentido de conduta social da condução da guerra, da economia. A velocidade não é considerada importante. Fala-se de riqueza, não de velocidade! No entanto, a velocidade não é considerada importante quanto a riqueza na fundação do político. (VIRILIO, 1984, p.37)

Os “veículos” de produção dessa conduta e que também a carregam, ainda permanecem, aos olhos do autor, como riquezas ocultas dentro do cenário político para interpretação de uma realidade. Por isso esse trabalho nos direciona a perceber as inúmeras manifestações da dromologia nas cenas em seus diversos efeitos causados. A condução dessas forças é feita pelo fator dromológico e tentaremos identificá-las para interpretação dessa realidade estética que se impõe pela Guerra.

3.1 – Dromologia e filmes da Grande Guerra: interpretações possíveis

Neste momento de nossa pesquisa, chegamos, enfim, a esboçar interpretações possíveis dos filmes da Grande Guerra a partir de nossas reflexões com Paul Virilio e Jacques Rancière. Iniciamos com o filme *Shoulder Arms*, realizado em 1918, logo nos primeiros anos da chegada de Charlie Chaplin aos EUA. O cineasta trouxe um universo europeu da guerra para as filmagens. A América havia entrado mais tarde no conflito, e as notícias e dramas ainda precisavam ser contadas e digeridas pela sociedade civil, o que ocasionalmente ocorreria com a difusão do cinema. A construção das salas, a ampliação dos espaços, e a implementação de uma grande indústria para explorar o potencial do cinema já estavam em curso. Conforme o trabalho de Virilio nos ratifica, a presença de Hollywood a partir da guerra de 1914 – em modo de funcionamento semelhante a uma indústria militar – torna o cinema uma nova catedral para os norte-americanos. Uma produtora de luz iconoclasta dos homens e de suas histórias.

O roteiro do filme de Chaplin segue três fases: o recrutamento e a adaptação ao campo de guerra, o sonho da conquista na guerra e, por fim, a ilusão, retornando para os primeiros dias do treinamento. A realidade da tecnologia de guerra com a de filmagem, na época de realização da película, era bastante rudimentar em vista do desenvolvimento exposto anteriormente aqui. Através do exemplo de Griffith, quando vai ao *front* filmar *Corações do mundo*, percebemos que o cinema vivia ainda as limitações do “teatro filmado” e várias das cenas do filme *Shoulder Arms* dramatizam a distância que vivia a tecnologia militar-industrial da profusão da velocidade e sua aplicação a todo custo no campo de batalha, com as câmeras fixas recortando dos campos apenas as partes que cabiam no olho da lente. Além da rigidez do aparelho, há todo o seu peso físico, de difícil – ou até mesmo impossível – deslocamento, o que o tornava menos móvel que um homem, em uma guerra que o movimento das máquinas e também das tropas se mostrou absolutamente decisório. Embora as trincheiras paralisassem os homens e os reduzisse à sua própria batalha,

na individualidade da guerra ainda valeria àquela lógica do movimento de Virilio (2005): “Mover-se é estar vivo”.

Apesar de a tecnologia de filmagem se mostrar, naquele momento, precária para acompanhar a ubiquidade militar, apreendemos que na edição da película também pode se inferir isto. Verdade apenas na década posterior à guerra de 1914, a velocidade dos campos pode ser um efeito visível, desde que adicionado os efeitos de velocidade aos cortes na montagem. O filme ainda não gozava destas revelações que trataram de introduzir a realidade do pensamento em energia sensível nos filmes.

Ainda assim, não é só um problema de revelação da técnica de montagem, há também um problema de narrativa que o cinema não havia conseguido resolver. É uma arte que tem suas próprias razões e fundamentos, e isso frustrou as expectativas da literatura, ao fazer cumprir o caminho trilhado por si mesmo. Incorporando essas inúmeras contradições e expectativas frustradas, a de ser uma arte capaz de se aliar à dinâmica da vida, capaz de retratar os fragmentos vividos na mesma velocidade dos acontecimentos, que eram sentidos e presenciados de uma maneira que nenhuma arte poderia fazer revivê-los. A arte cinematográfica acaba por recusar a reflexão promovida pela literatura e pelas artes plásticas: a reflexão se daria no tempo real, no *ativo* em que acontecem os fatos. Neste problema, está a visão moderna de arte que imagina imprimir no sentido a função exata do que é a verdade do objeto, ignorando o duplo que a imagem cria e a poética que permite ser explorada desta dualidade, próprias do regime estético da arte. A natureza das imagens nos filmes se faz dupla por explorar:

simultânea ou separadamente, duas coisas: os testemunhos legíveis de uma história escrita nos rostos ou nos objetos e puros blocos de visibilidade, impermeáveis a toda narrativização, a qualquer travessia de sentido (RANCIÈRE, 2012, p.20a).

O duplo da imagem, no regime estético da arte, anula a vontade do sonho da literatura emprestado ao cinema, o de se fazer presente nas formas e nos sentidos sem mediação da própria imagem.

Em *Shoulder Arms*, na cena inicial do filme, o personagem de Chaplin, que já tem bastante do Carlitos, demonstra dificuldade de se portar no ambiente militar. Pode-se ver o questionamento de uma lógica a partir da organização, que parece

um disparate em um ambiente de destruição como o da guerra. O próprio desajeitamento da personagem nos treinamentos faz Chaplin utilizar de um recurso explorado em todo o seu cinema: provoca um estranhamento de suas formas e jeitos; assim, aproximamo-nos dele para implicar em um questionamento da ordem existente. Em formas pouco convencionais, ele apresenta o humano que deveríamos ser e, preocupados com a aparência ao invés da essência, não nos perguntamos sobre o objetivo das ordens impostas, apenas cumprimos-las. Carlitos, mesmo que por acaso – ou pelo artifício da lógica dos movimentos desfeitos – parece questionar a validade de todas, e mostrar a falibilidade dos truques e formalidades aos quais nos apegamos. Não parece estupidez cumprir as ordens conforme manda o superior em um contexto de fogo cruzado, ou no contexto de velocidade incontrolável das máquinas sobre os soldados, onde a vida do homem que veste o uniforme é manejada como o peão na peça do xadrez? Por que obedecer cegamente a alguém que diz para nos lançarmos até os braços da morte?

Quando Carlitos obtém destaque nas operações da guerra, questionamos qual validade tem as conquistas militares e o cumprimento das ordens se por um mero acaso ele é promovido, reconhecido por bravura e destreza na técnica da guerra, mas na realidade não conseguia realizar nem os simples exercícios de marcha devida sua peculiar formação congênita dos pés. Nesta parte do filme, sua arrogância pelos feitos enfastia a tela. O personagem do Carlitos parece perder seu encanto. O que vira destreza ao disparar as armas, se torna afastamento entre o personagem e sua “humanidade” aparente nas suas imperficiências iniciais. Enchendo-se de orgulho por seu “feito”, sua conquista por aparência começa a ser esvaziada. Logo, acorda para mais um dia de treinamento. Suas expectativas e talvez suas ilusões revelam-se apenas um sonho. A guerra, para ele, ainda nem começara a esquentar o cano das armas quando as luzes na tela se apagam.

No decorrer de seu sonho, a velocidade das armas parece a realidade mais perceptível e associável ao trabalho de tornar visível a força dromológica, realizado pelo filósofo Paul Virilio. Encontrar exemplos da dromologia, da qual cita Virilio no início deste trabalho, torna-se empresa visível. A percepção dos projéteis, que invisíveis tiram a vida dos combatentes, canta nos ouvidos do Carlito soldado, ou quando ele abre uma garrafa somente colocando-a acima de sua cabeça, expondo-a à linha de tiro. A não percepção de que se está tirando uma vida do outro lado da

trincheira é duramente criticada quando o próprio Chaplin atira e conta os acertos com um giz, riscando no quadro posto ao lado da posição de mira. Uma tarefa meramente industrial de contar a produtividade da tarefa que se designou a ele, reflexo também de uma indústria militar que toma conta dos espaços na guerra. A guerra militar-industrial promove a ubiquidade dos espaços.

Com o propósito de criar imagens das trincheiras na guerra no filme *Glória feita de sangue*, Stanley Kubrick dirige a cena da tentativa da invasão das linhas inimigas. Um ataque suicida, envolvendo promoção de comandantes, talvez pretendam destacar a honra e a glória militar. A zona conhecida como a “terra de ninguém” é invadida pelos soldados no momento da tentativa de invasão das linhas inimigas. A incapacidade de se mover no campo de guerra faz-nos pensar na guerra ocorrendo em outro universo. A dromologia empregada na guerra leva a percepção do homem para *fora* do que ocorre no fogo cruzado. Enquanto os projéteis cruzam as fumaças – o que torna quase invisível um combatente do outro – em seus ouvidos eles continuam a zumbir, avisando a chegada da morte. Cada soldado, no isolamento do enterramento das trincheiras e antes de se impor movimento, vivia sua guerra *particular*.

Sem visibilidade – nem do inimigo, nem das balas e bombardeiros – os movimentos dos combatentes se configura como algo intuitivo. Lembremos que, na cena em que Chaplin ocupa as linhas inimigas sem perceber – nas cenas iniciais de *O grande ditador*, de 1941 – mostra-se a falta de coordenação com a qual os movimentos dos soldados ocupavam os espaços nos campos. Além de provocar a ideia de que todos os combatentes são iguais, a diferença somente será percebida quando a fumaça começa a se esvair, tornando perceptíveis os detalhes do capacete e dos uniformes, que diferenciam um exército do outro. A brincadeira com a falta de sentido aponta para um inimigo que é a própria guerra militar-industrial, uma máquina imensa que esmaga os homens, os divide em questões de superficialidade, no ponto de vista dos cineastas, que estão a criticar o conflito por meio da significação das imagens, desafiando, ou sugerindo novas abordagens para a questão da irrepresentabilidade da guerra.

É no jogo imagético do atordoamento sendo superado que os signos começam a ser visíveis, como foi encarado de maneira mais explícita em *A Grande Ilusão*, com direção de Jean Renoir. Na fala do Marechal (personagem de Jean

Gabin), que diz sobre a marcha entre soldados alemães e franceses, é escolhida uma trucagem de contraposição das cenas. Os coturnos que marchavam não fariam diferença em seus detalhes. Franceses ou alemães, era quase imperceptível quem imprimia movimento à bota. Todos iguais como combatentes, trabalhadores, mão-de-obra em uma guerra, a nacionalidade era uma artificialidade relegada a um detalhe no uniforme do combatente. Logicamente se fazia presente por diversos meios, mas na redução imprimida pela imagem do cineasta nos faz pensar sobre a hierarquia de coisas que justapomos esquecendo o que ele quis trucar.

Rodando a sequência em meados de 1937, o jogo entre as pátrias já estava em um nível mais imbricado, sendo difícil expor a mesma trucagem devida sua proposição. Para franceses e o resto dos aliados, desde iniciada a guerra, os alemães pareciam transferidos a uma categoria um tanto mais cruel que os demais. Artifícios da máquina ideológica que os fizeram perpassar categorias um tanto descaracterizadas para as pessoas no século XX, de acordo com a ideologia adotada por seus governos.

Na sequência do julgamento, em *Glória feita de sangue*, essas contradições são exploradas quando os próprios comandantes assassinam seus subordinados. O motivo – o número de pessoas – e a escolha de quais seriam os assassinados fora arbitrariamente arranjado. O verdadeiro motivo que separava os soldados de uma pátria à outra se mostra superficial, como era verdadeiramente a natureza das nacionalidades como separadoras de acordo com a ótica marxista, adotada como inspiração por muitos combatentes do conflito. Há a sugestão de que os adversários não estão à frente dos combatentes, mas sim em suas costas, manipulando-os e voltando-se contra eles quando manifestam vontade própria; não se portam como as peças do tabuleiro fariam, caso fossem movimentadas.

O cegamento da visão do combatente e a destreza no campo de guerra se alinhavava a uma grande dose de acaso. A experiência nos campos e trincheiras servia mais para condicionar os reflexos que para prever como agir no fogo cruzado, ou mesmo nos movimentos da tropa. Ainda que em determinados procedimentos a lógica da percepção de um combatente experiente pudesse ajudar, muitas vezes ela era contradita.

Nas cenas iniciais de *A Grande Ilusão*, o capitão Boldieu, analisando uma cronofotografia realizada pelo voo comandado pelo Marechal, colocou em cena o

jogo de *ocultamento*, do qual escreve Paul Virilio. Uma parte cinza no canto inferior da imagem não revela do que se trata. Um trilho de ferro, *container*, deslocamento de soldados, tudo pode parecer verdadeiro no ambiente da camuflagem da guerra e necessita uma segunda avaliação.

Em exemplo que aparenta a velocidade das armas obedecer a uma lógica própria, ou a uma ilógica própria – foi em uma derrota do ás alemão, o Barão de Richtoffen. O maior piloto de guerra, que mais números de derrotas impingiu aos aviadores inimigos, antes de completar seu recorde foi abatido em uma operação um tanto improvável para isso, ainda assim lhe acometeu o acaso. Escapando de inúmeras possibilidades de abatimento, o comandante do Richtoffen Circus diz achar impossível alguém acertá-lo naquele dia em que a história conta que ele fora alvejado com sucesso. Sua experiência mostraria que nenhum piloto, provavelmente até mesmo ele, não conseguiria fazer mira em um alvo a trezentos metros de distância. Seu adversário, ao ver a cor vermelha que caracterizaria seu avião, entrou em desespero atirando contra ele a esmo. Richtoffen sentiu sua cabeça ser atingida, sua visão sumir e seu avião entrar em descontrole até o solo. Por sorte, caiu nas linhas austriacas. No seu relato, a percepção se engana quando a guerra militar industrial tem o domínio do campo de batalha, e não o operador das máquinas. Essa derrota não o levou à morte, apenas um ferimento na cabeça que o afastou de alguns meses dos ares, retornando ainda a tempo de acrescentar a seus números mais vinte vitórias, somando aproximadamente oitenta até sua derrota definitiva.

Praticando a tentativa de controle dessa riqueza primeira, que é a *velocidade*, os combatentes de guerra se sentem surdos-mudos com a aplicação desta no campo de batalha. Levados por uma atmosfera invisível onde os acontecimentos se decidem em outro universo, não é mais possível observar quem atingiu o próprio corpo, deslocando seu ódio para uma atmosfera também subjetiva, que é a da pátria.

Essa subjetividade, nesta concepção, aparece nas falas do Marechal quando observa, do alto, os soldados inimigos marcharem. Todos os prisioneiros franceses se põem à janela para olhar. Na reflexão do piloto francês, é o barulho da marcha que os excita. É a paixão pelo movimento, ou sua necessidade que os liga diretamente ao sentido de estar vivos, em contraposição a suas condições naquele momento em que observavam. Prisioneiros esperam a morte. Contam as horas para

fugir, são deslocados da forma mais essencial de vida, são limitados em seus movimentos. Recortados ao espaço da inação.

A falta de movimento em um campo de prisioneiros é uma forma de lembrá-los que ali é um espaço em que não é partilhado o direito à vida. “Uma ‘superfície’ não é simplesmente uma composição geométrica de linhas. É uma forma de partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2005, p.21). Naquele espaço comum, os soldados são privados do que é mais sagrado em uma guerra e, talvez, sobre o prisma da dromologia também na vida: o *movimento*. A ação naquele espaço parece concentrar as formas partilhadas como possíveis, até mesmo em um ambiente de livre trânsito. As figuras que aparecem ali, para Renoir, compõem um quadro dos conflitos sociais, fortemente marcado pelo século XIX. Das lutas marxistas, o conflito de classes; dos resquícios da aristocracia e seus modelos de vida, o patriotismo, a moral militar. Assim, o filme prossegue exemplificando o contexto e suas contradições, estabelecendo “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2005, p.16). Embora advinha do filme alguns momentos melancólicos e desesperançosos, o tom da mensagem dos diálogos finais seguia sempre em sentido contrário a estes. Mas, levando para o campo da *partilha do sensível*, os conflitos e formas que o definem como artes se esquadram dentro dessa ordem.

A *Grande Illusão* é um ótimo filme sobre a subjetividade do sentimento patriótico e em que mais se nota a imposição dessas implicações, fazendo-se como um divisor real. A cena final promove uma bela reflexão sobre a artificialidade da fronteira diante da imprecisão das regras humanas percebidas na natureza. Indiferente às linhas imaginárias, os Alpes e o denso bosque da terra, chamada pelos homens de Suíça, é o destino dos fugitivos franceses. Apenas uma linha invisível, agindo como uma força, separava-os do perigo de morte. Iniciam marcha, os soldados alemães os veem, atiram e param quando informados que aqueles pontos negros que se movem, na imensidão do branco de neve, já haviam passado da fronteira suíça. Ninguém sabia ao certo – e nem daria para identificar qual território começaria e terminaria, diante da irreabilidade de nossas idiossincrasias sobre o mundo. A ideia de colocar o poder de desnudar o que as imagens

apresentam é uma fantasmagoria, a de um pretenso conjunto de regras que definiriam as práticas humanas dentro de uma guerra.

Ao mesmo tempo em que a história se desenlaça articulando sobre as relações entre soldados sem patente com os de carreira, a velocidade de tomada da frente da guerra pela derrocada da aristocracia parece estar em curso. A película corre em torno da relação de camaradagem entre os combatentes franceses com as implicações das divisões de patente, reservadas às figuras do capitão Boldieu e do alemão Rauffenstein.

Algo parece diferente após o primeiro confinamento, e o capitão Boldieu se decide por arriscar a vida para que seus subordinados fujam. Segundo a ideia aparente no filme, especialmente em um diálogo do francês com Rauffenstein, ele acredita que o mundo será herdado pelos subordinados, numa clara posição de que a aristocracia perdia sua justificativa de existência no mundo que se desenhava dentro e, para além, da guerra. O personagem de Jean Gabin, o Marechal, coloca em suas falas a impossibilidade de ter uma relação de amizade estreita com seu superior, igual a que ele consegue com seus camaradas. Embora sejam companheiros na guerra há muitos anos, parece haver um muro entre eles, em palavras confidenciadas ao seu companheiro de fuga, Baltasar.

Não é explícita a relação do seu cinema com o marxismo, e o filme mesmo parece ganhar dimensões que fogem seu controle, de acordo com a literatura existente sobre o mesmo. São vários os fatores que concorreram para que a leitura ideológica do filme permanecesse conturbada. A data de sua produção é de dois anos antes do início da Segunda Guerra Mundial. Falar de patriotismo como uma força subjetiva que prejudicava a luta operária fazia sentido, mas não para a grande maioria do público, produtores, exibidores, etc. E mesmo a ideologia da montagem não parece absolutamente definida diante de todas as prerrogativas colocadas à mesa naquele momento e que, certamente, agiram sobre os realizadores. Parte da crítica especializada da época e de momentos posteriores permaneceu em desacordo com a película. Em se considerar que ela provocaria um *dano* dentro da partilha do sensível, tendo em vista do que se resistiu a ela, podemos destacá-la como uma obra capaz de suscitar novas leituras que ainda estão submersas em meio às formas de trabalho com a qual os especialistas impuseram ao cinema.

A adaptação da história de *Sem novidade no front* para o cinema. A curiosidade fica por conta de o filme apontar um lado do *front* de batalha que normalmente não se vê. Não compete ao trabalho apontar as razões para a produção do filme em solo americano no ano de 1930, suas evocações ideológicas e a análise hermenêutica do filme, conforme parâmetros já estabelecidos na introdução do trabalho. Obviamente, havia determinações políticas sérias em todo o cinema hollywoodiano, como em todas as produções realizadas no mundo. Importante destacar que o sucesso do filme não parte de suas intenções em valorizar a sociedade liberal em detrimento das políticas do Estado. Não é feita uma discussão política de orientações ideológicas como, provavelmente, pode-se fazer com o filme dirigido por Kubrick. Embora a omissão ficasse clara no filme, seu caminho é diverso. Nem todos os filmes sobre a Primeira Guerra necessitam realizar a mesma trajetória imaginada por nós historiadores para contar suas verdades sobre o conflito. *A ficção tem suas razões* e o filme chega a uma crítica contundente sobre o conflito.

A realidade dos combatentes não foi duramente exposta para outras plateias do mesmo modo que para a norte-americana, que viu e mesmo pôde sentir o resultado das interpretações arquitetadas pelo roteiro – assinado por várias mãos, entre elas o escritor do romance em que se baseia o filme e o próprio diretor – da construção dos cenários das batalhas: o cotidiano cruel de quem estava na linha de frente do combate. A novidade da guerra industrial-militar que se abatera sobre os civis que se alistavam extrapola as discussões de governo. Em um belo diálogo dos senhores que assistiam aos acontecimentos da guerra de longe – inclusive o pai de Paul, personagem central da trama –, encontramos um paralelo com nossa ideia acerca da abordagem dos especialistas: parecemos saber mais sobre a totalidade da guerra que um artilheiro que esteve em combate durante vários anos. Fingimos respeitar o seu saber quando ignoramos. Seria o cinema da Grande Guerra uma forma de *roubar a fala* dos combatentes que nela estiveram?

O personagem de Katczinsky é quem aparece no romance como uma espécie de herói, por conseguir resolver problemas como: arranjar alimentos, descobrir atalhos, cumprir missões de maneiras inversas ao que os comandantes lhe ordenavam. Enfim, o soldado sobrevive em um ambiente comandado pelos desígnios da máquina industrial-militar, utilizando de seus próprios conhecimentos

adquiridos na ação do *front*, intuitivamente ou por mero acaso. Os comandos exigidos pelos superiores são submetidos à realidade dromológica, a qual nos evidencia Virilio. Nesta ordem, em que a velocidade “dá as cartas”, os comandos exigidos para o cumprimento dos soldados aparecem com certa dose de acaso. Como aparece nas películas, a máquina industrial-militar subjuga as ações humanas pelo poder da velocidade. A tentativa de controle da guerra pelo comando militar escapa das mãos quando a guerra clausewitziana evidentemente se mostra ultrapassada.

Parece ser uma ideia clara nos filmes que tentam sobre a Grande Guerra. A velocidade da guerra provoca nos filmes aqui citados, uma transformação na linguagem a ser considerada. Refizeram o caminho para os filmes, trazendo-os para o lado de dentro dos combatentes. Os filmes que seguiram essa fórmula parecem fazê-lo por recurso, já que a realidade da máquina industrial-militar era ilegível para as máquinas do cinematógrafo. Os dramas ganham aspectos mais emocionais e humanos e o universo das máquinas é pouco mostrado justamente porque a máquina disponível para o cinema não o acompanhava. O cinema ganha com o fluxo de consciência dos combatentes, como em *Sem novidade no front*, e *A Grande Ilusão*, nos anos trinta. As reflexões sobre os motivos que levaram os combatentes à guerra tem, nas ficções do século XIX e na revolução estética, grandes inspiradores.

As incapacidades de se pensar a realidade do outro, os conflitos gerados por desmandos de uma classe sobre a outra, sem necessariamente se formar uma categoria marxista para sobrepujar a opressora, formam um aspecto interessante nos filmes. A história contada em *Sem novidade no front* é também a narração de vários conflitos. Desde a saída dos jovens estudantes para se alistarem na guerra até a morte de cada um deles. O professor que os coloca em conflito, quando apela para a razão de suas vidas na pátria está, sob a velha ordem oitocentista, empurrando-os para a máquina-militar. Após os anos no *front*, o já adulto Paul, observa o professor repetindo aos jovens alunos a mesma verborragia. Na intervenção da consciência do combatente diante as mentes ávidas dos jovens, a incompreensão de sua razão é clara. Paul decide voltar ao campo de guerra pelo conflito que é enxergar a sociedade daquela forma, mesmo após os horrores que viveu. A vida de seus companheiros passou praticamente em vão e a morte diária vivida na guerra não transformou em nada para as pessoas que ficaram do lado de

trás do combate. Não mais que duas décadas se passariam para que essa linha fosse derrubada pelo fator dromológico.

Esperar uma guerra curta, ou se surpreender com a intensidade dos combates, não revela uma incapacidade de avaliar os resultados de todos os fatores que estavam em jogo ali. É um resultado da própria *imprevisibilidade* da história, sendo que as explicações posteriores concentram fatos e acontecimentos e os hierarquizam de acordo com uma ordem policial. Novas abordagens surgem justamente por tornar outras visibilidades possíveis, e a história dos filmes não aborda especificamente qual deles consegue expressar com melhor precisão os fatos da guerra, seus porquês, etc. Os filmes que trabalham com o tema da Primeira Guerra só mostram as realidades das inúmeras figuras presentes naquele momento histórico, como eles viveram realidades distintas, algumas vezes desconexas, em que cada combatente viveu sua própria guerra, sua guerra particular. Uma descontinuidade e uma singularidade em cada momento presente que se esvaiu no alvorecer dos dias.

As individualizações das reflexões presentes nos filmes, não querem dizer propriamente uma abordagem burguesa da guerra. Em alguns casos, ela é uma maneira de aproximar o público da história. Certamente, este é um pressuposto da narrativa clássica que o cinema herdou da literatura e que, por muitas vezes, deteriora o espaço da crítica por trazer uma determinação *a priori*. Contudo, não estariam em desacordo com uma versão de realidade, não somente burguesa, de uma consciência que amplifica a crítica sobre a desumanidade do conflito. Uma coletivização da reflexão estaria, assim, à moda *vertoviana*, ou *eisensteiniana*, e não traria para as telas a “realidade mais real” que um filme hollywoodiano, ou não, aqui citado. Nosso trabalho corre no sentido de que eles trariam visibilidades diferentes, mas tampouco se anulam quando o regime estético da arte é tomado como eixo norteador desta reflexão.

3.2 – Tempo e velocidade no cinema da Primeira Guerra

Para o personagem que lembra e conta os detalhes de sua saga, e parecemos que Chaplin segue essa trilha, embora ela seja onipresente na tela, a urgência está fora das datas. No despertar de sonho de glórias da guerra, o tempo que se dá para as ações localiza-se em um inconsciente, onde as verdades sobre a guerra parecem reveladas para ele em contraposição de expectativas de suas memórias, e de sua realidade nos primeiros dias de treinamento. Mas em seu tempo interior ele parece ter vivido todos os dias.

A identificação desses espaços na intimidade da personagem é uma decisão bastante significativa no universo das imagens do cinema sobre a Primeira Guerra. O tatear desses sentimentos parte de uma preocupação que nos parece mais intimamente ligada ao Regime Estético das artes. Determinando contar a história com a preocupação íntima, desfaz-se de uma obrigação de contar localizando-a no tempo como uma ação semelhante a do biógrafo.

Essas determinações exteriores na obra, quando entendidas como formas intrínsecas, ou verdades de contextos já dados, fazem com que não percebamos a história a partir de uma fabricação para ser contada aos outros. Em outras palavras, uma comunidade quem determina quais os atos são dignos de serem contados como lição, para as gerações que não viveram os dias que aquela comunidade viveu. Nas imagens inconscientes do Chaplin nas trincheiras, as imposições exteriores não partem de um correspondente de uma história externa para uso também externo. Ou seja, atribuir sentido às coisas externas para que as conexões ganhem sentido e formas internas.

Ao trabalharmos com uma obra de arte, utilizando como metodologia o regime interpretativo de Rancière, não deveríamos partir para uma abordagem conectiva desse documento que concebem as imagens dos filmes para a história. Pode ser que caminhemos na direção de apontar nossa crença de que a história não realiza uma separação clara entre ideias e imagens, bem como não acreditamos que ela também não faça propriamente o serviço contrário. No regime de verdade destes filmes e, da ideia de história da qual compartilhamos é que, a verdade da história para a *Poética* de Aristóteles está invertida quando, para Rancière, o discurso de verdade da história torna-se semelhante à generalidade da poesia.

Para realizar esse artifício da poesia, em imitar a generalidade poética, é feita uma manobra de colocar uma forma una na narração por intermédio de alguns

artifícios. Como se um tempo fora da narrativa entrasse nos filmes, uma intervenção divina na linha do tempo. Coisa não verificada no interior da linguagem cinematográfica, mas possível de encontrar nas críticas que realizam o exercício de conexões temporais e espaciais. Por exemplo, as imagens de Chaplin em *Shoulders Arms* não contariam a história de uma coletividade, antes de contar a singularidade da vida daquele soldado. Em outras palavras ele não torna a história daquele individuo na coletividade ou generalidade da guerra. Talvez seja esse um caminho diferente do que a história pôde trilhar.

Do inverso, o trabalho do filme se reduziria a coesão total e não mais à desordem empírica. Como uma ordem divina intervindo no tempo humano. Aproximando o tempo do filme com o “tempo da eternidade”, a história se coloca como o discurso de verdade. Isso, para Rancière, é um procedimento que o interessa, sendo chamado de *poética do saber*, o que quer dizer, em suas palavras:

[...] estudo do conjunto dos procedimentos literários pelos quais um discurso se subtrai à literatura, se dá um estatuto de ciência e o significa. A poética do saber se interessa pelas regras segundo as quais um saber se escreve e se lê, se constitui como um gênero de discurso específico (RANCIÈRE apud VOIGT, 2013, p.99)

Esses chamados procedimentos literários são mecanismos similares aos que dão à história o status de ciência. Essa similaridade é chamada por Rancière de *anacronismo*. Esse procedimento faz com que um acontecimento possa ser conectado a outro em ordem articulada mesmo estando distintos no tempo e no espaço. Um artifício da literatura, mas para ele, quando subtrai esse discurso e lhe empresta o estatuto de ciência ocorre a significação dele como uma fala e um gênero próprio.

Segundo Rancière, esse próprio mecanismo é anti-histórico porque oculta todas as condições para que o acontecimento tenha se subelevado. Notemos o que diz o filósofo:

Há história à medida que os homens não se ‘assemelham’ ao seu tempo, à medida que eles agem em ruptura com o ‘seu’ tempo, com a linha de temporalidade que os coloca em seus lugares impondo-lhes fazer do seu tempo este ou aquele ‘emprego’. Mas essa ruptura mesma só é possível pela possibilidade de conectar essa linha de temporalidade presentes em ‘um’ tempo (RANCIÈRE apud VOIGT, 2013, p.101)

Portanto, à medida que o acontecimento pode ser conectado com a similaridade do contexto, mais o discurso é anti-histórico, pois a história se faz no romper desses laços que conectam as falas singulares com a generalidade. Assim, transformando o que é um acontecimento, a história se lança do individual para o coletivo, e seu estatuto de verdade se caracteriza propriamente nisso.

Absolutamente quer dizer que as conexões na linha de temporalidade fazem dessa metodologia uma linha ultrapassada aos olhos do Regime Estético. Este aparece sim como um multiplicador dos discursos de verdade na medida em que des-hierarquia as falas. O intuito é mesmo o de promoção de uma democracia, esta qual parece rejeitada pelo regime representativo, ou da teoria em sucessão do lugar da outra.

Quando o discurso de *Shoulders Arms* se torna a verdade da guerra, o filme sofre com a conexão externa e enfraquece sua interpretação. Não podemos ver ele fora de um quadrado que o faz esbarrar nos limites do que é elegido como verossímil para a guerra e o que não é. Entre os filmes citados aqui, talvez, o que mais sofra com este tipo de contextualização seja *A Grande Guerra* de Monicelli. Entre as similaridades e hierarquias que elegemos no discurso de verdade da Grande Guerra, é provável que não percebamos que a realidade dessa época não limita interpretações.

Daí se justifica a manobra citada no interior da narração para que ela se torne uma ciência, embora se utilize de um artifício basicamente literário.

É exatamente tornando coletivo o sujeito da história – encarnado em figuras como o *povo*, o *social* – que a própria história pode ser colocada no singular, conferindo uma ordem articulada e coesa dos acontecimentos, aproximando o tempo à eternidade. Não é à toa que a temporalidade dos processos históricos coletivos é a *longa duração*, que torna possível “uma história quase imóvel, [...] que fora do tempo” (VOIGT, 2013, p.102)

Daí as contradições em que o cinema pode nos fazer refletir. Nas histórias dos indivíduos, ou de cada pessoa – soldado, civil, operário, tenente ou general – reside uma história dupla, intrínseca em seus corpos e encerrada nas suas mentes, e outra das interpretações infinitas que podemos atribuir aos fatos, às pessoas, suas ações e intenções. O exercício é infinito e sempre parece nos desafiar, quando não

agride nosso ego, que sempre quer dar explicações exatas, totais e definitivas para as coisas.

Na citação que relaciona o tempo das longas durações a um contexto já posto, cabe a tarefa de interpretar os acontecimentos singulares de cada indivíduo conectando-o às similaridades dos sujeitos coletivos que, pela manobra se tornaram singulares. Então, a verdade das tropas não pode ser assim, ou em contrário, e um indivíduo fazendo nascer risos da Primeira Guerra pode soar como um disparate. Desde que entendemos que o papel do cinema não é a *mimética*, ou seja, de reforçar as verdades dadas da comunidade, podemos ver nessas imagens a multiplicidade libertária que elas intentam lançar.

Vale recordar que os filmes sobre a Primeira Guerra Mundial, aqui trabalhados, nascem no regime estético que identifica a arte no singular, e tem como grande característica o repúdio à divisão das artes e dos aspectos do filme. Para nós, a grande indisposição em trabalhar de forma contrária estaria em ocultar uma relação entre a obra de arte e a história. Definindo-a, em suma, essas obras chegam ao público em tempo e espaços diferentes daqueles em que foram criadas. Chegam como condições e produtos de uma vida coletiva e, em nosso entender, elas só se estabelecem como arte na medida em que se separam desse coletivo e nada tem em comum com a ideia de consenso nessa coletividade. Para o Regime Estético tanto a arte como a história nascem no mesmo movimento, em conjunto, repudiando “a divisão das artes e a dispersão empírica das histórias” (RANCIÈRE, 2005, p.38). E assim mesmo, apresentadas como um produto de uma vida coletiva, elas chegam na condição de se separar.

Os filmes produzem operações, precisamente as alterações nas semelhanças. É a palavra que faz ver, por intermédio da narração e da ordenação descritiva, uma ordem não presente. Reforça o que não faz ver o visível. Ocasiona, então, a atenuação de uma ideia e dissimula sentimentos, retendo ou liberando a força de determinadas coisas. Isso supõe que quem descreve esses sentimentos traduz os tropos em linguagem.

Quando falamos em palavra muda nas imagens dos filmes, nos traços particulares de cada soldado que travava não só uma batalha – mas sua própria guerra – tratávamos especialmente disso, o que sofreu com os tropos dessa linguagem. Em *Sem novidade no front*, a guerra dos jovens que saem da escola

para se alistarem, não é a mesma para cada um deles. Uma história que busca os pontos em comum entre eles parece contada em cada cena dos capítulos. Mas há também, inegavelmente, umas histórias particulares que são hierarquicamente desbotadas pela narrativa principal. Tentativa frustrada em consideração à multiplicidade das imagens como posição de largada assumida aqui. Para nosso olhar o mesmo é feito com a coletividade que se desenha nas obras críticas sobre os filmes. Partindo desse filme como um exemplo de uma narração múltipla, e do cinema como um conjunto de imagens, podemos derrubar a hierarquia da história que coloca Paul como o observador consciente da guerra, e deslocarmos essa função para o conjunto de imagens, desde que não estejamos comprometidos em cercar nossa interpretação no quadrado que cabem os créditos iniciais aos finais.

A personagem de Katczinsky, que de uma maneira contextual, teria se deslocado dentro do roteiro para um “proletário” ideal, na consciência onipresente da narrativa, pode ser a personagem de uma imagem que procure evidenciar o aspecto dromológico em cena. A velocidade que assalta a cena e se torna o mecanismo responsável pelas mortes no campo de guerra está presente nas preocupações e traços de tomadas de decisão dele em foco. Suas proezas são relacionadas, na maioria das vezes, a uma característica um tanto instintiva de locomoção em uma terra remexida constantemente pelo fator dromológico.

Logo nas primeiras cenas em que os garotos recém-chegados ao *front* se deparam com o ambiente onde tudo é absurdamente amplificado – desde a velocidade com que os projéteis balísticos atingem o chão e as barricadas, até o som que avisa da “chegada da morte” – essas características parecem saltar. Logo, se aparenta quase impossível se locomover na cena. Assim como dissemos no primeiro capítulo é justamente aí que se faz presente a morte na ideia de que o movimento é vida. Tudo que se move tende a ser vida e o que está parado, dentro de uma terra que se direciona predominantemente à velocidade do estar mais rápido e, portanto, à frente, tende a se embaralhar ao estar vivo. Em um ambiente onde o controle parece ser externo a todas as forças humanas que estão presentes, a morte toca tudo que não se move, e o que não se safa de seu movimento ela também almeja.

Ao procurar por comida, dentro dos abrigos nas trincheiras, eis que surge nosso personagem. Katczinsky aparece com um suíno que ele consegue usando

de esperteza. Sua locomoção dentro do ambiente de velocidade é que impressiona. Sorte, instinto, inteligência e todas as explicações são válidas. Mas o acaso de suas artimanhas terminam justamente no ombro de seu amigo, quando em um momento de distração, em mais uma de suas buscas por comida, ele fora atingido por balas que o alvejaram de um avião.

A cena de sua morte é extremamente comum nos roteiros de livros e filmes. Em uma atividade que já se tornara corriqueira para ele, na mesma forma com a qual ele aparece no filme, Katczinscky vai procurar comida, novamente e, então, é pego em distração. Embora se trate de um artifício utilizado comumente e tão conferido nas histórias de sobreviventes que apontam a banalidade das mortes, o que podemos acrescentar para uma interpretação é a força dromológica na guerra. O controle de situações cotidianas nas trincheiras é nenhum, e nisso as cenas de morte das personagens, é muito feliz em mostrar.

Muitos dos filmes aqui citados trabalharam com a ideia de a morte das protagonistas estarem ligadas à distração, descuido, e também como avisos à displicênciа. Em exemplo, quando Chaplin acredita ter executado mais um artilheiro do outro lado do *front* e então ele ergue a cabeça descuidadamente quando seu próprio capacete é atingido, quase o matando. Em *Glória feita de sangue*, quando os batedores de reconhecimento ficam pelo caminho, são punidos os que agiram conforme gostariam – teoricamente uma moral da pátria – e absolvido o que falhou deliberadamente em cumprir o ordenado. Concluímos que a inexistência de justiça se dá justamente pela característica própria de uma máquina cega que é a indústria militar da guerra e o cinema como pertencente também a este aparato tem seu papel. Por fim, Katczinscky é atingido por esse universo sem lei, que o acostumou – por sorte, habilidade, intuição, destreza, ou seja lá qual mecanismo – a sobreviver com sucesso tantos anos no *front*, sendo repentinamente morto nos ombros de seu companheiro, talvez a única “família” reconhecível, após a experiência de viver aquela guerra no *front*, para ele e Paul.

3.2.1 – Passagens de hierarquias, justiça, narração e espaço

Essas passagens, em exemplo da morte específica de Katczinscky ganham notoriedade para uma interpretação de uma força máxima que controla as questões de justiça dentro de uma guerra. Embora o espectador possa crer nisso, entendemos que as passagens descritas nas cenas concorrem para estabelecer uma ideia de falta de lógica total em um ambiente governado pela força da máquina-industrial-militar. Nenhum homem foi capaz de para-la, até quando os homens quase inverteram a lógica estrutural daquela sociedade. As justiças sobre as mortes dentro de uma guerra, em nosso ver, inspirando-nos no regime estético, prevalecem no sentido de que não há sentido dentro da Primeira Guerra. Propondo a palavra sentido como um termo individual, buscando lógica dentro de uma narrativa que empresta aos objetos sentidos e significados.

Corroborando nossas perspectivas, o historiador Gerard Vincent destaca o trecho sobre Verdun que se aproxima de nossa interpretação sobre os filmes da Grande Guerra:

Verdun, 21 de fevereiro a 18 de dezembro de 1916, 302 dias de combate, 221 mil franceses mortos, desaparecidos ou prisioneiros, 320 mil feridos; 500 mil alemães mortos, desaparecidos ou feridos. Um milhão de homens mortos ou feridos. Para quê? Para nada: os franceses reconquistaram o terreno ocupado pelos alemães no começo da ofensiva. Esta apanhou o comando francês totalmente de surpresa. Tendo declarado que esse ataque seria “improvável”, Joffre mandou retirar os canhões dos fortões, principalmente do de Douaumont. Castelnau afirma que a primeira linha de proteção é suficiente. Os especialistas concordam em reconhecer a superioridade do comando alemão sobre seu equivalente francês. O comando alemão havia instalado trincheiras cimentadas, que resistiam aos obuses e atenuavam em parte os efeitos da lama; o comando francês, insistindo em acreditar que seria possível uma guerra de movimento, tinha feito apenas trincheiras na terra. A ofensiva alemã de 21 de fevereiro pegou o comando francês totalmente desprevenido. Não existia uma frente, e sim “um encavalamento, uma pulverização inextrincável de posições que inutilmente tentava-se recompor” (M. Ferro). Os combatentes passaram por todos os suplícios: a fome, a sede (chovia muito, mas os cadáveres boiavam nos buracos de obuses cheios de água), o frio, a neve, a chuva, a falta de sono, “o odor pestilento dos excrementos e dos cadáveres em putrefação” (J. J. Becker). A incrível resistência dos franceses em Verdun não se deve a um Estado-Maior medíocre: ela é a honra do combatente, do civil mobilizado. A ética da convicção e a ética da responsabilidade, ao menos uma vez reunidas, convencem cada soldado de que a sorte da guerra depende de sua coragem. (VINCENT, p.181-182, 2009).

A interpretação dos cineastas do que foi (ou estava sendo), a Primeira Guerra, parece percorrer esse sentido. A atuação do combatente, suas decisões sem necessariamente pertencer a uma cadeia que desembocava em suas ações, negando a ideia de que eles pudessem pertencer a uma hierarquia absolutamente obediente, assim como peças no tabuleiro de um jogo. Nos filmes, assim como no trecho destacado, indicam que as coisas eram decididas ali, no calor do momento. Levando em conta cada gesto de cada pessoa e não tanto a coletividade de um grupo homogêneo, pois assim se assemelha mais às imaginações dos representantes dos Estados-maiores. Não devemos nos assemelhar em nada com a atividade destes, embora dentro do regime estético essas conexões sejam válidas como exercício de uma parte verdadeira sobre a guerra. Mas, como metodologia, hierarquicamente, ela tem muito em comum com as noções de reprodução da lógica representacional. Ou seja, cada qual em seus lugares, obedecendo a papéis lançados previamente por uma comunidade de sentidos dizendo o que é possível e não dentro de uma explicação de um contexto, ou de uma realidade já dada.

Lógica rechaçada na cena final de *Glória feita de sangue*, ou na decisão de Buzzaca e Jacovazzi, mudando o curso de uma batalha, nos incita a pensar se cada decisão de cada soldado não quebra a trama de ações criada pelos altos comandos e muita das vezes reproduzidas pelo nosso trabalho escrito. Os cineastas parecem mais atentos e, é certo que a natureza de seu trabalho os permitiu realizar essa quebra de sentidos prévios. O sentimento de que a qualquer momento a morte pode alcançar qualquer um está fortemente presente nas cenas, essa parece a maior das decisões a serem consideradas quando os filmes lançam seus propósitos e suas imagens sobre as telas.

A hierarquia produz uma lógica que algumas vezes pode ser colocada pelos cineastas nas telas. Para o bem e para o mal, movimentam uma cena imaginária das coisas que são justas dentro de um contexto possível. Na lógica de um soldado simpatizante do socialismo, seria justo que eles, soldados, colocassem fim a todas as guerras por meio de uma última guerra. A personagem de Marechal, em *A Grande Ilusão*, cita esse desejo na cena final que transcreveremos em outra ocasião. No filme de Kubrick, as injustiças se somam contra os soldados até que um dos comandantes é atingido por uma delas. Seria o troco dentro de uma história de hierarquias se confrontando pela justiça. A falta de justiça dos homens condenados

em *Glória feita de sangue* é a mesma falta dela nas mortes de Katczinscky, de Paul, ou do capitão Boldieu. É também a mesma que desilude o espectador no despertar do sono do Carlitos, ou das poucas atitudes que seriam aprovadas pelo público, quando Buzzaca não deixa só o seu companheiro Jacovazzi. A justiça é comandada por uma máquina cega, a máquina da guerra que só obedece a lei da velocidade. E também, podemos contar que ela é, conforme explicitamos em nosso entender, uma exterioridade recheada de conceitos emprestados de crenças que tentamos estabelecer como internas.

Para estendermos um pouco sobre o senso de justiça na história dos filmes na Grande Guerra, procurar por elas está, dentro do ponto de vista das referências que adotamos aqui, como buscas para histórias que tenham nó e desenlace adequados. Muitas das histórias desta Guerra adotaram esse sistema de contar uma história da injustiça. Dessa forma a injustiça se propaga para toda ideia de que injusta é a própria guerra. Acreditamos que o risco que se corre aí é pensar a guerra como uma necessidade, quando não se pensa em seus artifícios, e imagina-la apenas como uma injustiça que em certos tempos se torna inevitável no mundo dos homens.

Pensar nas máquinas que perpetuam as guerras, que se fizeram presentes na Primeira e se desdobraram como mecanismos e estruturas para outras, talvez ajude a nos livrarmos da necessidade de achar justiças para as histórias dentro de conflitos nos filmes. Acreditamos que as contribuições de analogias feitas por Chaplin sobre a máquina industrial, que abordaremos à pouco, são mais pertinentes para não enxergarmos injustiças somente dentro de um *front*.

Perceber que os meandros da guerra se desenham bem antes do estourar dos projéteis e vai além da fase de preparação da guerra, que tenta tornar ela uma consequência do contexto criado. Estamos falando aqui de uma estrutura social baseada na exploração da força de trabalho e não cooperação entre os povos. Também, a exemplo de Chaplin, olhamos para a organização das fábricas já como uma instalação de um tempo não-humano e de uma ordem predatória que inaugura a soberania de máquinas sobre homens. O Imperialismo como um sistema que detona a economia dos países que não se desenvolveram tecnologicamente não necessariamente leva ao estado de beligerância de 1914, mas certamente ele

deflagra a beligerância permanente. Conforme trecho exposto no primeiro capítulo sobre *Dromologia e Guerrra*.

Nisso fiamos nossa interpretação em Virilio, do Estado ubiquitário e crescente dos disparos da velocidade e sua intervenção nos espaços. As fronteiras não muito bem definidas de quando se inicia o conflito e onde ele termina, quando as ordens são dispostas muito antes das trincheiras e invadem outras esferas da vida, pode sugerir que pensemos que a história da Primeira Guerra é feita de momentos bem antes das explosões das bombas. Talvez em momentos esparsos e não muito bem definidos, mas que podem fazer parte de uma realidade muito em comum com as realidades dos combatentes nas trincheiras e, por isso mesmo, tão injusta quanto as posições cotidianas assumidas ali. Situações em tempos bem distintos, mas que podem se chocar heterogeneamente nas imagens dos filmes e trazerem à tona visibilidades antes relegadas a um segundo plano.

Nessa mesma ótica, algumas histórias sobre a Primeira Guerra estariam pautadas, grande parte por interpretações atribuídas aos filmes, em narrativas de uma sociedade que por qualquer razão inexplicável caem em conflito. Esse absurdo da guerra é colocado algumas vezes em ficções que se utilizam da memória para, a partir de um ponto pacífico, a personagem relembrar os tempos de injustiça e loucura que a humanidade um dia havia passado para chegar ao estado de paz plena do tempo no qual o narrador se escora.

Os exemplos que destacamos nos filmes de Chaplin, Kubrick, Milestone, percorrem um caminho inverso. Especialmente quando destacamos que a produção destes filmes não se fiam somente pela relação: contextualização tempo/espaço. As injustiças colocadas como acontecidas em um tempo remoto – o da guerra – não contribuem em nada com a discussão sobre seu prolongamento por outros meios. Cenas que reforçam o estereótipo de guerras injustas em sociedades plenas que foram acometidas por essa ocasião infeliz, isolam o fato em um contexto determinado.

Ainda podemos tecer comentários mais contundentes a respeito dessas cenas quando a hierarquia das decisões sobre o movimento dos soldados são questionadas nas linhas gerais do filme *Glória feita de sangue*. Retornando a este exemplo e conectando-o ao trecho destacado por Gerard Vincent, a hierarquia das patentes parece bem avaliada por Stanley Kubrick. Essas observações podem ser

bem trabalhadas quanto nas sequências das discussões sobre a avaliação dos riscos para a tentativa de tomada da posição alemã. Comumente pode-se traçar um paralelo ao trabalho de parte da historiografia que hierarquiza as posições da guerra e conta a história dos protagonistas, coadjuvantes, heróis e vítimas. As cenas dirigidas por Kubrick podem indicar uma hierarquia, mas sem a limitação do “cada qual no seu lugar”.

Com as coordenadas de como seriam executados os pormenores das operações, já existe uma possibilidade de dissenso quando, mesmo discordando das tarefas das quais estavam elencados para fazer, os soldados as faziam de suas maneiras, com inúmeras peculiaridades advindas de uma realidade particular. Embora no contexto militar pudessem destituir armas e provocar a pulverização de uma ordem artificial como é a da hierarquia das patentes, ainda assim as escolhas para cumprir o determinado em estudos dos quais eles não participaram previamente, então, caminharam para a realização de tentativas.

Desde os primeiros e invisíveis projéteis que agitavam os batedores que iriam colher dados da formação do inimigo, no filme dirigido por Kubrick, as decisões poderiam estar hierarquicamente desmontadas dentro de uma estrutura que não contemple as formações dos nós e desenlaces. Sem ignorar que, no tempo, as ações daqueles três batedores, que saíram madrugada à dentro para o campo inimigo, fora previamente traçada por um comando de maior patente que não iria ao terreno para movimentar em direção da realização da tarefa pensada. Os acontecimentos singulares ocorridos na missão pertenciam às decisões dos três soldados. E assim aparece quando cada palmo de chão dessa realidade dromológica do *front* precisa ser transformada. Os protagonistas da realidade daquela cena não giram em torno de decisões tomadas previamente quando a realidade é dar um passo e ficar no chão, ou recuar.

Na ordem dos planos do Estado-maior francês, o movimento de ocupação das linhas alemãs começou logo ao amanhecer. A decisão de cada soldado que recua e retorna ao *front* e dos que, para não serem atingidos, não colocam a cabeça para fora da trincheira (o que, notadamente, configuraria um atentado contra a própria vida). No cômputo geral, cada motivação que desempenhou coletivamente em um resultado de fracasso para a proposição do general e, nada mais, significou várias outras particularidades na realidade de cada universo que é cada soldado.

Não podemos afirmar que propriamente corriam obedecendo a uma singularidade transformada comumente chamada de coletivo, ou pátria.

Entre essas interpretações, há uma força de fora da cena que multiplica seus resultados. Dois conflitos ocorrem nas imagens: a invisibilidade da dromologia e a outra é sua ocultação. Embora pareçam a mesma coisa, são dados diferentes. A primeira faz-se notável pela encenação, pela movimentação, pelo cair dos corpos, e pelo som contínuo e indecifrável das explosões, disparos, e outra infinidade de ruídos provocados pelo apertar dos gatilhos, dos destroços que acertam inúmeras outras matérias, vidro, cimento, areia, das pisadas das botas e das vozes dos soldados que ainda tentam falar qualquer coisa que mude um detalhe. Enfim, tudo se torna uma só massa de zumbido. Essa onipresença dromológica se desenha na tela dessa maneira pelo próprio aparato tecnológico dos filmes não permitir outra possibilidade. E dessa forma se assemelha à experiência humana dentro do *front* em contato com essa força.

Em segundo lugar, da mesma forma que se faz onipresente, de uma maneira decisiva, ela também “dissimula” sua presença. Pela própria onipresença – em exemplo, o zumbido constante que deixa de ser um incômodo após contatos posteriores com ele – sua importância dentro da cena ganha status de coadjuvante. Se observarmos as cenas de revistas das tropas, os bombardeios são constantes e as explosões contínuas, enquanto que poucas consequências daqueles barulhos parecem sentidas pelos soldados e o superior. Para nós, demonstra assim, uma incorporação do fator dromológico aos sentidos dos combatentes.

Assim, esse invisível sentido que se torna tangível pela sua energia metabólica permanece nos filmes como um desafio aos historiadores. Quando priorizá-los e evidenciá-los? Qual a real importância de fatores que parecem tão subjetivos diante de uma cena histórica recheada de documentos materialmente tangíveis. Parece-nos que a própria natureza desses questionamentos é falsa. Pertencem a um regime representativo de verdade que necessita de uma narrativa hierarquicamente lançada sobre os fatos para provocar a estrutura de nó e desenlace, considerando o tempo em cortes ou fases que se organiza em inícios e finais de ciclos sem a interferência da vontade humana, ou de quem realiza o trabalho da escrita. Na verdade, a prioridade de questões umas sobre às outras deve desaparecer do trabalho no regime estético da arte, que sugere, a nosso ver,

uma des-hierarquização da escrita historiográfica, percebendo os sentidos de hierarquias como construções externas aos acontecimentos.

Assim se faz a manobra discursiva, para que, com essas tropas sendo colocadas no singular, a história possa ser narrada de um ponto coletivo, também singular. Quando a massa assume uma condição primeira de junção de dispositivos que não se juntam, é quando se ignora que se trata de pontos diferentes em espaços e tempos distintos é daí que se pode conceber o filme como conexão com as exterioridades à obra. A construção da condição externa, biografia do autor, militância política, relações com a produtora, a censura do país, caminha para que a obra se faça similar ao tempo e não tornando-se potencial *dissemelhante* de seu tempo.

3.3 – Visibilidades e invisibilidades

Permanecendo nas considerações sobre invisibilidade da dromologia como uma condição determinante, embora subjugada, os fatores que talvez as escondam nos filmes percorrem caminhos diferentes nas obras. Sabemos que antes de tudo há uma condição primeira de invisibilidade, da qual tecemos comentários no primeiro capítulo da dissertação. Estes dizem respeito à não politização da velocidade como força, da qual Virilio relaciona com a mesma importância com que foi politizada a riqueza por Karl Marx, tornando a violência desta visível. Tentaremos nestas primeiras linhas dizer o porquê disto.

Primeiramente vale considerar o que disse em entrevista o filósofo da dromologia: “ninguém fala do espaço militar enquanto a constituição de um espaço com suas características próprias.” (VIRILIO, 1984, p.14). Dentro desse lugar é que seria possível, de acordo com nosso entendimento, partir de uma base a considerar a velocidade não só um instrumento que faz com que os corpos se movam. Dando um lugar a ela, essa energia, a velocidade, pode ser trabalhada como procura a entender suas características próprias.

A velocidade aparente nos filmes não é propriamente um fenômeno, ou tão somente um, entendemos ela como a relação entre esses fenômenos presentes na

guerra. É a articulação entre a velocidade e política direcionando sua interpretação para vê-la como uma energia. Aí então começamos a perceber a violência de sua presença.

O choque de visibilidade talvez esteja contido aqui: a velocidade não mais enxergada como um meio para obter algo, mas como uma energia que conduz. Talvez para o autor a transformação estética resida nesse rearranjo na maneira de perceber a dromologia. Daí nossa interpretação dos filmes se colocando dentro dessa proposição. Um olhar que traga uma visibilidade que, somente através desta disposição de coisas, pode dar à velocidade o caráter de protagonista que ela realmente tem. Ainda melhor, sem hierarquizar quais as forças, patentes, pessoas, ou subjetividades distribui e legisla sobre o papel de senhores desta guerra.

Para Paul Virilio, este trabalho ainda não havia sido realizado, desde sua entrevista, até seus últimos livros reeditados. As consequências desconfiadas por ele podem ser consideradas em nossa interpretação como uma ocultação do fator dromológico nas cenas. Levá-las como uma peça para se obter uma vitória no *front*, talvez, relegue a interpretação da velocidade nas cenas como um aparelho mais rápido a superar outro. Por exemplo: quando se introduz o blindado no campo de guerra é um fator de maior aceleração até o inimigo, logo as armas utilizadas em contrário ficam obsoletas em comparação à velocidade dos obuses. O mesmo acontece com o avião. Logo que ele entra em cena, ou seu som é escutado, as personagens têm como certa a vitória, diminuindo o fator tempo dentro do espaço a ser percorrido até o alvo.

Essas particularidades fazem com que enxerguemos a dromologia como mera ficção científica dentro das cenas da Primeira Guerra. Ou quem consegue retratar melhor o verdadeiro fator de velocidade em cena. Isso implica na despolitização dessa força. Enxergá-la como meio e não como condutora na mesma medida em que conduz, provoca a ocultação de suas possibilidades. Nossa inversão de olhar procura justamente fazer saltar o fator da dromologia, supostamente oculta em cena. Tentaremos dar maior visibilidade ao mesmo nas interpretações que se seguem e demonstrar, através de nossa interpretação, que ela está presente em praticamente todo o cinema da Primeira Guerra Mundial.

Pensando em levar a cabo estes termos nos atemos às condições de linguagem, e nos parece mais interessante nesse momento justamente por

evidenciar caminhos diferentes que os filmes propõem dentro de uma língua própria. O fator de dromologia nas cenas propõe uma interpretação mais ancorada na multiplicidade das interpretações das imagens, não na retórica do que é semelhante à realidade. Interessante partirmos de uma visibilidade clássica à velocidade, da que expõe a mesma, e posteriormente nos deslocarmos para casos mais “indiretos”, que podem sugerir uma não presença desse fator no cinema da Primeira Guerra.

Na exposição dessa energia em *Shoulder Arms*, a sátira de Chaplin aparece em diversas cenas do *front*, não negando sua efetividade. Quando o Carlito soldado está se preparando para assumir uma posição na trincheira, os aspectos de velocidade são duramente expostos como uma condição absolutamente não mais humana, onde o homem não parece ter papel relevante. Entre os minutos vinte e vinte e um do filme, ele prepara com seu companheiro um café para iniciar as atividades de disparo. Como em um espaço interior de uma fábrica, onde eles não correm perigo de serem importunados pela máquina, Chaplin ergue a mão para um espaço diferente, acima de sua cabeça e abre a garrafa que está em sua mão. Logo após, ele acende o cigarro repetindo o mesmo gesto. Em meio ao nevoeiro, os reflexos dos soldados parecem bem condicionados, nada os importuna. Assim como em uma fábrica em que os trabalhadores assumem postos e executam funções, onde a velocidade da máquina dá o ritmo das atividades – em seu *Tempos Modernos*, Chaplin utiliza-se do mesmo artifício nas cenas iniciais – aqui, em *Shoulder Arms*, é repetida a trucagem.

Essas disposições de cenas e personagens revelam visibilidades interessantíssimas ao propósito dromológico em ação no *front*. Ao assumir um posto na linha de tiro, seu companheiro passa-lhe a posição como em uma operação de máquina da fábrica. O artefato do qual operam não cessa, mas os operários se revezam enquanto o funcionamento não se interrompe. A mímica assumida por Chaplin nos disparos nos faz remeter a uma realidade de um operário, na produção de uma máquina baseada no rendimento do funcionário. Enquanto ele, mecanicamente, repete suas ações de apertar o gatilho, os pontos de operação na máquina são contabilizados somando a produtividade do operador. O universo que coordena as ações parece não existir, ou ele paira, assim como diz Virilio, em um universo diferente.

A leitura que fazemos dessas cenas de Chaplin é que, no universo das trincheiras, ao trazer a imitação de uma fábrica para dentro da guerra, talvez estivesse implícita uma ideia da extensão do *front* para a vida das pessoas que não estavam propriamente apertando gatilhos na direção oposta. Talvez as perguntas em sua cabeça não girassem em torno de como fazer aquela guerra parecer engraçada, nem mesmo como fazer uma relação da tarefa do operário na fábrica com a do soldado no *front*. Como parte do inconsciente, a obra de arte tem seus caminhos muitas vezes não decifráveis em conexões de começo, meio e fim. Assim como dissemos sobre os ataques com similaridade à organização da produção fabril. E, por isso, mesmo também quisesse falar sobre a presença de um maquinário industrial. Embora suas ações primassem por inverter a lógica, parecemos que, sempre ao inverter, ele conseguia evidenciar alguma coisa que parecíamos ignorar.

Esse universo do qual falamos não parece assim tão controlado por reproduções de realidades fabris. Assim como provavelmente a máquina capitalista se reproduz vertiginosamente sobre si mesma, na Primeira Guerra parece verificável essa realidade. Nas cenas descritas anteriormente, Chaplin não evidencia figuras de controle que estabelecem ordens e diretrizes para que a máquina funcione, assim como ele faz em *Tempos Modernos*. Entre um disparo e outro, entre o acender o cigarro, ou perder o capacete por se colocar na linha de tiro, a dromologia que intervém é quem parece dar as cartas. A autoridade dentro daquele universo parece ser ela mesma, parecendo, contudo, que ela não era passiva de controle por outra força. Assim como Virilio expressa que a velocidade da máquina controla quem a opera, provocando assim uma dubiedade, o universo *sem lei* da trincheira, onde o homem está submetido à sua sorte, aparece nestas cenas.

Em um universo sem controle algum, narrar a história dos mecanismos que conectam as ações com as disposições dos comandantes de fora do campo de batalha seria hierarquizar as ações em um campo subjetivo, talvez distante de uma razão dos fatos. Não há nada que impeça um trabalho dessa forma no interior do regime estético, o único problema seria colocá-lo como verdade totalitária.

Os filmes como verdades subjetivas de uma realidade objetiva faz com que o historiador parta de um contexto dado. O problema do único discurso de verdade é jogado fora para a democracia das razões dos filmes. Um discurso que se antepõe

ao outro é igualmente desfeito. Em todos os filmes as verdades únicas são derrubadas mesmo que eles estejam sendo narrados por um personagem central. As verdades dos personagens não são verdades totalizantes sobre a Grande Guerra. Mesmo levando em conta filmes como *Sem novidade no front*, não podemos resumir as questões que eles levantam em uma visão mais correta do que pensamos ser a guerra. Com um personagem narrador e uma tentativa de problematizar a guerra de um ponto de vista a demonstrar toda a sua falta de propósito para a humanidade, o filme parece mais polifônico do que sobreposição de uma visão humanista sobre as demais.

Na exibição deste filme houve críticas que atestavam de que se tratava de um filme que realizava panfletagem pacifista. A Depressão norte-americana do início da década de 1930 havia sido amarrada à película e nos *teasears* do filme é comum encontrar a definição de antiguerra para ele. Mas, da maneira que interpretamos as imagens, os acontecimentos singulares da produção do filme atestam para que existam essas definições apoiadas no contexto social que se atribui ao país de sua produção. Porém, observamos que estabelecer hierarquias de tempo e espaço sobre todas as outras determinantes não nos ajuda a enxergar a arte dentro de suas próprias proposições e regras. Dessa forma, a questão da velocidade, tanto quanto outras, tão ligeiras aos nossos olhos, podem passar como um fator despercebido, justamente por não partir da Primeira Guerra como uma questão de estética.

Partindo do pressuposto da política amadora para tratar das questões da arte, a hierarquia dos temas de um filme não é maior que o conjunto de imagens pelo qual entendemos o cinema. Tampouco podemos nos apoiar nessa teoria para fazê-la pairar sobre as demais. Entendemos como visibilidades a serem expostas.

Politizando a questão da velocidade utilizando o filme *A Grande Ilusão* como exemplo, encontramos neste o fator dromológico exposto de maneiras mais indiretas que nos exemplos utilizados anteriormente. Visualizados dessa forma, com inspiração na politização preconizada por Paul Virilio, temos de trabalhar esse fator buscando suas conexões e realizando o trabalho proposto pelo filósofo. A maneira util como ela aparece no filme nos ajuda a entender a visão de Virilio e problematizá-la, bem como perceber sua influência e importância dentro da Grande Guerra.

Como expos certa vez o filósofo, “a velocidade está em tudo” (VIRILIO, 2005), e no filme de Jean Renoir, as batalhas de corpo a corpo e trincheiras contra outra não são exploradas como quase vemos em regra acontecer a quase todos os filmes sobre a Primeira Guerra – em especial os mais comentados aqui. Isso nos provoca duas constatações. A primeira é de que a guerra se estende sobre demais fronteiras sociais e divisões físicas. Como já havíamos dito pelo exemplo de Chaplin, a guerra, assim como foi trabalhado por Virilio, está em toda parte. Não como uma maneira generalizada, mas como constatação de que a máquina-militar se desdobra em ações que esquadrinharam e promovem a ubiquidade, a totalidade dos espaços. A segunda indicação é de que mesmo “invisível” ela continua a ditar as ordens. A invisibilidade dromológica no filme é tão sutil e vai além de não a enxergarmos por ela estar mais rápida que nossa percepção.

Já dissemos que, por meio de *Sem novidade no front*, *Glória feita de sangue*, *Shoulder Arms* e *A Grande Guerra*, a dromologia pode se fazer presente nos filmes de diversas maneiras. Com o desenvolver da máquina militar, o cinema também se beneficiou com as conquistas para sua própria linguagem. Os filmes que perseguiam a realidade dromológica haviam de destaca-las por meio da sutileza nas cenas e de artifícios sugeridos para provocar a reação no público. Conseguindo isso, sugere-se, por meio das cenas citadas, de que a presença da dromologia na guerra era decisiva.

Posto isto, como um filme que não tem cenas de batalhas, características do *front* da Primeira Guerra, pode resolver o problema da dromologia nas imagens? *A Grande Ilusão* é um filme sobre homens que foram feitos prisioneiros no início da beligerância entre franceses e alemães. Fazer oficiais e soldados prisioneiros, privá-los de movimentarem-se, é uma constatação que nos indica uma pista para que cheguemos à velocidade como uma violência presente nas cenas do filme dirigido pelo ex-piloto que atuou nessa mesma guerra, Jean Renoir.

Nas primeiras cenas, o Marechal é surpreendido com uma missão de pilotagem que levará a bordo o capitão Boldieu para averiguação de um trabalho de uma cronofotogrametria. Convém nos atentarmos para as sutilezas que tornam a velocidade como uma força violenta em cena. Assim que ele aprecia a música que anuncia sua folga e um encontro amoroso, o piloto é convocado para uma nova missão. O som idílico se interrompe assim que a guerra é anunciada na cena por

meio do chamado à Marechal. Dois tempos parecem se chocar na cena. O da guerra e da vida civil. Não necessariamente há uma separação, como veremos mais adiante no filme, mas se anunciam dois universos distintos e, principalmente como tentaremos justificar, velocidades distintas.

Logo após a captura, quando chamados para o almoço pelo alemão von Rauffenstein, seguindo as regras militares da aristocracia, são surpreendidos com a notícia da morte de um oficial francês. Os alemães prestam reverências em respeito aos dois prisioneiros franceses mortos e a música cessa. O som faz parte dessas cenas integradas ao filme. Tanto na primeira, como na segunda passagem a vitrola é desligada pela ação de uma das personagens.

A interrupção do som nos parece revelar duas conexões interessantes. Na primeira, a guerra faz a vitrola calar. Na segunda, é o anúncio da morte quem cessa o barulho. Os momentos de som são sempre ligados a uma vida civil de fruição que cada vez mais se torna distante quando os silêncios da guerra em movimento ocupam os espaços. São movimentos em que enxergamos a presença de uma velocidade oculta nas cenas. E o som do cantarolar, dos assobios reaparecerão nas cenas de representação de uma peça teatral, na artimanha das flautas inventadas pelo capitão Boldieu e no final do filme. Em todas as vezes que a guerra parecerá vencida pela ilusão que intitula a película, o som anuncia um tempo diferente do tempo da velocidade da guerra.

Na sequência, um ritmo de descompasso provoca um choque. Os prisioneiros são levados para um local diferente e que, de certa forma, discute a guerra como um espaço, predominantemente, de uma maneira rígida. Por exemplo, as generalizações que as vezes ocorrem: a Primeira Guerra é uma guerra de trincheiras. O que torna mais fácil a interpretação e o entendimento, mas muitas vezes se hierarquiza questões sobre outras e podemos chegar a pensar que filmes que não tem cenas de trincheiras não são boas representações desta guerra em questão. Também pode ser que, pensemos como representações parciais, como se as que tivessem trincheiras fossem mais próximas do todo e não fraturadas para que pareçam mais adequadas à ideia que se tem do total e, assim, não sejam concebidas como parcialmente comprometidas.

Nessa prisão, Boldieu e seus companheiros são colocados em outro ritmo, o da morte. Pensando sob inspiração do filósofo francês, a morte é tudo quanto cessa.

Em contrapartida, tudo que se move é vida. Logo, os prisioneiros de *A Grande Ilusão*, estão colocados em uma esfera ímpar. Percebendo o universo das prisões alemãs no filme, o universo desta afirmação de Virilio tende a se confirmar com o desfecho no diálogo final entre Marechal e Baltasar. A função do prisioneiro é fugir, de acordo com a lógica do capitão Boldieu. Embora tenham uma vida menos ariscada na prisão que na guerra, todo o tempo os prisioneiros da cela 7 estão comprometidos na fuga. Parece a lógica do movimento e da vida em conspiração, mesmo que o movimento provoque paradoxalmente a morte dos fugitivos, ou dos soldados quando reintegrados aos seus antigos postos.

Quando os franceses estão trabalhando no lado cercado da prisão, os alemães marcham do outro lado. Os prisioneiros param para olhar a marcha, o movimento das tropas é a representação da vida em uma guerra. Em uma janela no alto eles admiram a marcha dos soldados e o desfile com som de tambores e trompetes. O personagem de Gabin afirma: “Não é a música que os motiva... é o ruído das botas.” (*A Grande...*, 1937, cap.5). O som do desfile é interrompido pelo som da marcha sob os olhos vidrados dos prisioneiros.

A falta de ação é sobreposta por movimentos em uma sociedade heterogênea que tomava configurações de diferenças em conflito a todo instante. O próprio movimento das massas por identificações sociais já eram motivos que remexiam com as antigas relações aristocratas de diplomacia, conforme assistimos nas cenas de Boldieu e Rauffenstein. Essa movimentação constante que identifica um valor dromológico intrínseco para determinar quem tem o controle da velocidade. Como fora emblemático em uma fala: “Cada um de nós morreria das enfermidades de classe, se a guerra não tornasse todos os germes iguais.” (*A Grande...*, 1937, cap.6).

A antiga ordem aristocrática começa a ser envolvida em uma queda que não se pode interromper. O fator da guerra é importante quanto à composição de novas cenas sociais e relações de camaradagem diferentes das que eram presentes até então. Ainda assim elas aparecem no princípio da guerra e provavelmente continuaram em contextos distintos até o seu final. Nas cenas de revista dos quartos, Rauffenstein, que se queixa constantemente das funções burocráticas que a guerra havia reservado para ele, não permite que se averigue o espaço do capitão

Boldieu, bastando sua palavra. Enquanto os outros não recebiam “camaradagens” semelhantes por pertencerem a classes sociais diferentes.

Na fuga arquitetada por Boldieu o dever se coloca à frente dos dois. Para o francês a missão de um prisioneiro é fugir e do alemão parar quem age contra o regulamento. A morte para ambos é apenas uma forma gloriosa de sair da guerra. Enquanto o mundo que conhecem começa a se tornar distante, os homens como eles acabaram encontrando na guerra um papel dentro de um contexto social movediço. Quanto mais rápido se retirassem, mais cedo deixariam que os “novos donos do mundo” cumprissem esse papel que lhes fora reservado.

Papel este que será destacado nas cenas finais. O mundo do qual esperava o capitão Boldieu, talvez fosse o que anunciava o filme. A paz, a fraternidade, a camaradagem e a convivência pacífica entre os povos significavam a grande ilusão. A utopia da última guerra é inscrita na relação do casal que se forma na fuga de Marechal e Baltasar. O cozinheiro se machuca na queda e as longas caminhadas o inutiliza. A camponesa alemã que os socorre após achá-los em sua própria estalagem envolve-se com Marechal.

Interessante aqui tratarmos os tempos das cenas. O tempo ligado muito à ilusão destacada no filme que seria a paz, fraternidade, etc. A família da alemã, Elsa, havia sido morta no exercício das batalhas, ela estava com a filha. No tempo que permaneceram em sua casa trata-se de um tempo transformado. Embora a guerra estivesse em toda parte, no ambiente em que a ilusão havia se tornado realidade, um tempo idílico em que os sons das botas dão lugar ao cantarolar das pessoas, do sino da igreja e dos animais, é quase verdade que a guerra por um instante havia desaparecido. Um sumiço paradoxal que se fazia presente nos cuidados com Baltasar e nos olhares cúmplices entre os prisioneiros anunciando que chegaria logo o momento de partir.

Eis que a guerra é novamente anunciada na cena. Seguindo nossa lógica quem a anuncia: a velocidade. O som da marcha das botas dos soldados alemães é o mensageiro desse elemento. O crescente som de passagem soma-se ao toque na janela por um deles. E o tempo e espaço de velocidades diferentes se chocam. Os olhares das personagens se cruzam, demonstram não haver saída e compreendem a ação da mulher em abrir a janela e atender, enquanto ficam imóveis esperando

que se faça a captura. Era um alarme falso e a velocidade da guerra, anunciada na marcha, se vai, deixando outro tempo em cena.

Nas cenas finais, demonstra-se o quanto a ubiquidade da guerra passa a ser enxergada por fatores mensuráveis, como o som das botas, a velocidade de locomoção das tropas, etc. Mas também observamos que uma mescla de fatores subjetivos são destacáveis nas interpretações, elevando-as ao infinito, desde que atentas ao fundamento de verdades múltiplas e não da retórica discursiva.

Na fuga de Marechal e Baltasar os projéteis voltam a mirá-los. Retornaram a uma realidade conhecida, a da ubiquidade das armas que deslocam homens, mulheres, operários, oficiais e soldados à lugares e situações distintas. Basta que uma arma os alveje para que sejam feitos prisioneiros, escapem para outro lugar, país, se misturem a outra cultura e logo estejam em nova configuração em um território que está sempre a mudar de figura.

A ilusão provocada pelos tempos diferentes, do espreguiçar de Marechal, do cuidado com os animais e a terra, em contraponto a da velocidade do disparar das armas e das configurações de mudanças abruptas a todo instante, provoca o separar dos corpos dos amantes e dos amigos ao se despedirem antes de entrar naquele tempo de velocidade absoluta. A alemã que havia perdido a companhia dos familiares também perdia com a partida de ambos os fugitivos. As promessas de retorno e de uma vida nova são vazias e assim o olhar sem esperança da mulher denuncia. A resignação com que dispõe das louças para o jantar sugere que nada podia ser feito para que a realidade de constante mudança das máquinas estagnasse e deixasse com que o tempo dos homens tomasse a cena novamente.

Era o tempo da guerra total. O tempo humano, colocado acima, segue o ritmo da força humana. O ritmo das máquinas segue um outro tempo, como fora exposto pelo trabalho de Chaplin em *Tempos Modernos*. A parada do homem para acender um cigarro, descansar, “tomar um ar”, é abruptamente interrompida pela força da máquina em diversas cenas do “vagabundo”. Esse interromper não pode obedecer ao tempo humano na guerra, em sua configuração total, e na cozinha com a criança solitária na mesa da alemã, Elsa, em *A Grande Ilusão*, também.

A desilusão dos tempos refletida em desejo de uma realidade diferente pelos amantes separados e pelos amigos que se lançam novamente no olho do furacão dromológico pelo diálogo final, vale ser transcrita:

"Marechal, diz:

- Está certo de que isso é a Suíça?

Baltasar, responde:

- Você não pode ver as fronteiras. São artificiais, feitas pelo homem. A natureza não se preocupa com elas.

[...] Se conseguirmos escapar você voltará a voar e eu continuarei atirando... seguiremos lutando.

- Como os companheiros. Temos de acabar com esta maldita guerra e fazer com que seja a última.

- Não se iluda." (A GRANDE..., 1937, cap.final)

Despedem-se, partem e são alvo de tiros, escapam pelas convenções de guerra tratadas entre os governos, quando o alemão reconhece em meio às regras humanas e à indiferença da natureza que os fugitivos atingiram a Suíça. Sorte ou azar, o resultado é que eles retornam à guerra, e no diálogo final está bem claro que não tem escolha quanto ao destino a ser tomado, especialmente quando o mover é tão determinante à sobrevivência como entendemos à propósito de Virilio. Mas, o desejo parece bem outro.

A mulher abandonada, a vida civil obedecendo a um tempo humano, o fim da guerra pelo prevalecimento da paz e entendimento entre os povos parecem mesmo uma grande ilusão. Mesmo a vida civil vislumbrada por eles está, a partir da Primeira Guerra, extinta. Os tempos mudaram e os territórios de paz, antes longe da realidade dromológica da guerra, não são mais territórios de paz, são antes terrenos em que se faz a guerra por outros meios, conforme discutimos com os exemplos no cinema de Chaplin. Da mesma forma, o historiador Gerard Vincent se pergunta sobre as mortes e o desejo de aniquilar o outro, tão presente na Grande Guerra: "Esse desejo, essa paixão por destruir o outro são tão fortes que é de se perguntar se a paz não é a continuação da guerra por outros meios." (2009, p.179-180). Da mesma forma que Virilio nos inspirou, e estivemos refletindo durante todo o capítulo sobre a dromologia até chegarmos aqui. O espaço onde a guerra não alcança, muito provavelmente, é um espaço em que o homem não se faz presente.

CONCLUSÕES

Quando este trabalho estava na fase de um projeto de pesquisa, pensávamos poder trabalhar com conexões possíveis entre os vários filmes, que tratavam do tema da Primeira Guerra Mundial. Acreditávamos nessa possibilidade pensando em torno de um motivador comum. Na bibliografia elencada para este escopo, contávamos com alguns pensadores que nos pudessem balizar em torno de um tema âncora para as interpretações das imagens. Não achávamos possível trabalhar com o conjunto de imagens pelo qual o cinema se faz como uma linguagem e uma arte, considerando que, obrigatoriamente, tivéssemos que trabalhar com a contextualização temporal e espacial. Em nossa concepção teríamos de abandonar um dos dois propósitos; os filmes em conjunto, ou a tradicional ideia de contexto, localizando o recorte do filme com tempo e espaço determinados de produção e recepção. Felizmente, em nossa bibliografia escolhida, podíamos contar com a fundamentação necessária e tratar os filmes realizados sobre o conflito, como um conjunto de imagens sobre a Grande Guerra.

Iniciemos pelo primeiro propósito que era unir essas imagens em torno de um motivador que não fosse o do tempo e do espaço de recepção e produção da obra, somente. Em nossa ideia, era fundamental, de princípio, a ancoragem em um problema que pudesse orientar nosso olhar no meio do infinito de possibilidades de interpretação das imagens. E a partir desse ponto pudéssemos desgarrar-nos para outros. Quisemos, então, fazer com que o cinema e a guerra tivessem um ponto norteador em comum, e foi na leitura de Paul Virilio que pudemos encontrá-la.

Para trabalhar com a Primeira Guerra como, essencialmente, uma mudança na percepção do real, uma alteração profunda nas noções de tempo e espaço, o filósofo Paul Virilio percorre na direção de fundar o conceito de *dromologia*. Conforme ele trabalha a relação da guerra com o cinema, observamos que a velocidade é essencial para a compreensão dessa mesma relação. A metodologia do autor para compreender a velocidade dentro da história humana como uma força tão importante quanto a riqueza, fez com que considerássemos pertinente o entendimento dela para a percepção estética da guerra e da guerra como uma percepção estética.

Considerando isso, esta se colocou como uma possibilidade muito grande para a visualização de novas abordagens para os filmes, especialmente no sentido de que pudessem enriquecer nosso enfoque para o tema. Pudemos pensar na Grande Guerra como um período primordial para a velocidade e, através dessa mesma, o desenvolvimento do cinema como maquinário e linguagem também alinhavada com esta. Não queríamos fazer da velocidade uma chave para que a interpretação dos filmes se resolvesse. Para nossa posição teórica valia mais como abordagem plural e a dromologia viria como mais uma porta aberta de entrada para uma visibilidade à mais dentro do tema da Primeira Guerra Mundial e dos filmes que tratavam de lançar um olhar sobre ela, como tema principal, ou como pano de fundo, sem entrar no mérito de cada questão.

Para nós, trabalhando com um fator comum para ambas surgiram outros problemas para conectá-las como uma força diferente do que a velocidade até então havia sido explicada, resumidamente, como um mecanismo condutor de energia. O rearranjo que realiza Virilio e do qual achamos pertinente para as interpretações dos filmes, faz da velocidade mais do que algo que conduz e, portanto, como um dos principais fatores a serem considerados dentro do universo da Primeira Guerra. Claro, por conseguinte, no olhar do filósofo, o cinema como parte primordial desse mundo em que ele tratava estaria em todas as suas possibilidades ligadas ao conflito e o desenvolver do universo da máquina militar.

A guerra não pode jamais ser separada do espetáculo mágico, porque sua principal finalidade é justamente a produção deste espetáculo: abater o adversário é menos capturá-lo do que cativá-lo, é infligir-lhes, antes da morte, o pavor da morte. (VIRILIO, 2005, p.24)

E esse espetáculo mágico é, em seu olhar, o próprio cinema em contato com a *máquina-industrial-militar*. Para nós, pareceu-nos que a politização do termo velocidade e da tecnologia condutora de forças proposta pelo autor contribuiria para o surgimento de temas não propriamente novos, mas diferentes do que pudemos traçar até agora. Apostamos que, foi sim, de redirecionamentos no intuito de revelar enfoques diferentes e outras visibilidades para a guerra, o cinema e suas interpretações. Pensamos que assim poderíamos ajudar a abalar o edifício mimético atribuído às obras, o mesmo que segura de pé a artificialidade das hierarquias.

Procurando evidenciar o que há de presença dessa força nas telas, percebemos no vídeo sua importância, conforme à luz das ideias do filósofo. Mas, não nos bastava procurar o tema da dromologia nos filmes da Grande Guerra de 1914, se antes, não estivéssemos afinados com uma teoria de arte que nos propusesse uma realocação do termo *estético* e do lugar do cinema em relação à nossa escrita.

Falamos até aqui, nessas considerações, em exemplo do que fizemos nos primeiros e segundos capítulos, da intenção do destronamento de uma hierarquização de temas no olhar para a arte. Quando consideramos que Virilio dá à estética o status de primordial ao seu trabalho, especialmente no que diz nestes termos sobre a guerra: “a história das batalhas é, antes de mais nada, a história da metamorfose de seus campos de percepção” (VIRILIO, 2005, p.27) e o cinema se funde com a guerra para se tornar “expansão do campo de percepção dos conflitos” (VIRILIO, 2005, p.167), percebemos o real efeito de fusão/confusão do qual falamos antes, colocando nosso conceito de realidade em questão.

Transformando os filmes de guerra em todo o cinema entendemos que a relação de ambas está sintetizada aqui: “a guerra consiste menos em obter vitórias ‘materiais’ (territoriais, econômicas...) do que em apropriar-se da ‘materialidade’ dos campos de percepção” (VIRILIO, 2005, p.27). E, em resultado dessa fusão Virilio ainda expõe que: “a primeira vítima da guerra é o conceito de realidade” (2005, p.74), máxima pertinente ainda hoje, quando, a cada novo conflito armado temos uma aparição de uma máquina capaz de deixar as outras obsoletas e relativizar as estruturas de tempo e do espaço que nos norteiam no mundo.

Embora Paul Virilio nos trouxesse uma reelaboração de alguns conceitos, pensamos em uma teoria mais consistente para que pudéssemos nos opor com mais firmeza ao sistema representativo. A resignificação no termo *estético* do qual buscávamos aparece melhor fundamentada pelo filósofo franco-argelino Jacques Rancière. Para ele, pensar a estética é pensar o político em suas formas de dizer, pensar e fazer, bem como:

É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das “práticas estéticas”, no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que “fazem” no que diz respeito ao comum (RANCIÈRE, 2005, p.17)

É assim que podemos, em sua teoria mais próxima ao cinema, o Regime Estético das Artes, pensar as questões dessa arte dentro do que se foi feito com o tema da Primeira Guerra nas telas. Considerarmos no trabalho que o cinema é arte contanto que seja de qualquer um que viaja pela sala escura de exibição foi, para nós, o maior desafio do trabalho. Isto se deu por avaliarmos que essa é também uma afirmação política dentro dos termos da estética do qual nos fala Rancière. Tivemos que pensar sobre a arte dentro de seus pressupostos e procurar fidedignidade nesse propósito, eximindo-nos de necessidade de estabelecer relações externas à obra. Pensar fora dessas referências não exclui o trabalho de historiador do mesmo, a metodologia apenas não considera os marcos temporais e espaciais como a peça chave de uma obra e pensar fora disso é procurar o que o inconsciente do filme, das imagens, das interpretações são para o universo da obra que se separa de seu tempo.

Ao mesmo tempo em que era um desafio, também consideramos encontrar o motor que precisávamos para ver no cinema o conjunto de imagens que esperávamos na leitura dos filmes da Guerra de 1914. Ao levarmos à cabo sua teoria, não esperávamos fazer concessões teóricas e imaginamos ter conseguido. O mais importante para nós é que sua teoria viesse, apesar das pressões para que se adequasse a norma mais aceita do trabalho historiador, propor que os meandros da escrita historiográfica pudesse se aproximar mais das proposições do filósofo e, sobretudo, das regras do objeto abordado, o cinema. Como pano de fundo desse trabalho está uma discussão a qual esperamos ter contribuído. Não para reforçar uma visão sobre a outra, mas para colocar ainda mais dúvidas em quem pudesse ler e se interessar pelas posições teóricas de Rancière que, como sabemos, não são largamente consideradas pelo trabalho historiográfico, talvez, no Brasil.

Por fim, estruturamos estas justificativas para realizarmos o trabalho de interpretação conforme nossas bibliografias e escolhas metodológicas e, porque não dizer, afetivas. Não sabíamos todas as possibilidades que poderíamos criar com nossa escolha, mas entendemos que elas nos eximia da utilização de metodologias que utilizassem tempo e espaço como o parâmetro “chave” para o entendimento, ou levantamento, das questões nos filmes. Como nos cansamos de repetir, no Regime Estético, as questões de semelhança da arte com seu tempo estão para nós colocadas em outro sistema de representação. Estariam como conceitos pertinentes

ao sistema representativo das artes, do qual nos abdicamos de usar seus métodos. Vemos assim que:

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que elas lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos de corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. (RANCIÈRE, 2009, p.26)

Elas, ao contrário do que possamos crer, permanecem subvertidas aos desejos de dominação política ou de identidade com algum movimento revolucionário. Estas estariam, conforme argumentamos no segundo capítulo, originadas de uma ideia de modernidade artística. A proposição da reflexão de Rancière em nosso trabalho historiográfico vem a repensar as “funções” da arte em nossa sociedade. Sobretudo, imaginamos tratar, com as inspirações do Regime Estético, os problemas em dirigir nosso olhar para o sistema de representação. A *mimética*, se agisse em conformidade em nosso trabalho, nos faria ver semelhanças com o que reconhecemos como a realidade, o contexto, o coletivo, ou o social, conforme o nome que se queira dar. Consideramos que “as imagens da arte, enquanto tais, são dissemelhanças” (RANCIÈRE, 2012, p.16) e, conforme explicitamos, trabalhamos dentro do Regime Estético das Artes que implica em uma ruptura com essa política de imitação/representação.

Concluímos, por último, que a velocidade participa de questões outras das quais não pudemos nos prender. Por uma questão de teoria, tempo e outras diversas problematizações que envolvem a escrita de uma dissertação de mestrado, não poderíamos levantá-las para um maior fôlego. Ficam aqui algumas indagações. Parece-nos que a dromologia está envolvida em outros tantos temas da sociedade quanto jamais poderíamos pensar. A velocidade pode, após sua necessária politização, servir-nos de entendimento para uma noção de tempo histórico mais plural. De acontecimentos mais singulares e menos como consequências de uns com os outros, devolvendo àquele momento presente, a potência revolucionária que ele realmente tinha. Com a dromologia presente em diversos espaços, relativizando as noções de tempo e distância, tornando nossa percepção sobre as coisas mais volátil, pode ser que enxerguemos a presença dela como fundamental para que a noção de tempo histórico permita não só as noções das grandes durações e

narrativas encadeadas como tramas. Parece-nos, ao final deste trabalho, que as conexões temporais e espaciais são podem ser mais pertinentes ao trabalho da literatura, tanto quanto Rancière questionou, expondo as suas bases em comum.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARTHUR, M. **Vozes esquecidas da Primeira Guerra Mundial.** São Paulo, Bertrand Brasil: 2011.
- BEST, N. **O Maior Dia da História – Como a Primeira Guerra Mundial Realmente Terminou.** São Paulo, Paz & Terra: 2009.
- FERRO, M. **A Grande Guerra: 1914-1918.** Lisboa: Edições 70, 2008. 304 p.
- ISNENGHI, M. **História da Primeira Guerra Mundial.** São Paulo, Editora Ática: 1995.
- MOSTAÇO, E. **Urdimento** – Revista de estudos em artes cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. – Vol 1, n.15, (Out 2010)
- RANCIÈRE, J. **A Partilha do Sensível.** São Paulo: Ed.34, 2005. 72 p.
- _____. **As distâncias do cinema.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. 166 p.
- _____. **De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema.** La fable cinématographique. Paris: Le Seuil, 2001 trad. Luis Felipe G. Soares. 2000.
- _____. **El espectador emancipado.** Castellón: Ellago Ediciones, 2010.
- _____. **O Destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. 151 p.
- _____. **O Inconsciente Estético.** São Paulo: Ed.34, 2009. 77 p.
- REMARQUE, E. M. **Nada de Novo no Front.** São Paulo, Abril cultural: 1974.
- VOIGT, A. **Tempos Históricos.** Vol. 17 – 1º Semestre – 2013 – p.93-106
- VINCENT, G. **Guerras ditadas, guerras silenciadas e o enigma identitário.** In: História da Vida Privada, 5: Da Primeira Guerra a nossos dias / org. Antoine Prost. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. pp. 179-222
- VIRILIO, P. **A arte do motor.** São Paulo: Estação Liberdade, 1996. 134 p.
- _____. **Guerra e cinema: Logística da percepção.** São Paulo: Boitempo, 2005. 208 p.
- _____. **Guerra pura: a militarização do cotidiano.** São Paulo: Brasiliense, 1984. 157 p.
- _____. **O Espaço crítico e as perspectivas do tempo real.** Rio de Janeiro: Ed.34, 1993. 119 p.
- _____. **Velocidade e Política.** São Paulo: Estação Liberdade, 1997. 137p.

FILMES:

A GRANDE GUERRA. Direção: Mario Monicelli. Cult Classic, 1959. 1 DVD (130 min)
Título original: La Grande Guerra

A GRANDE ILUSÃO. Direção: Jean Renoir. Continental, 1937. 1 DVD (110 min)
Título original: La grande illusion

GLÓRIA FEITA DE SANGUE. Direção: Stanley Kubrick. 20th Century Fox Home Entertainment. 1957. 1 DVD (84 min) Título original: Paths of Glory

HISTOIRE DU CINEMA. Direção: Jean-Luc Godard. Gaumont. 1988. (35 min)
Disponível em <HTTP://vimeo.com/42150241>. Acesso em: 16 jan. 2014.

SEM NOVIDADE NO FRONT. Direção: Lewis Milestone. Vintage Films. 1930. 1 DVD (133 min) Título original: All Quiet on the Western Front

SHOULDER ARMS. Direção: Charlie Chaplin. 1918. (45 min). Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=v3hTxSCEZYM>. Acesso em 16 jan. 2014.

TEMPO DE GUERRA. Direção : Jean-Luc Godard. Europa Filmes. 1963. 1 DVD (77 min). Título original: Les Carabiniers