

4

SCÈNE 4-A tela glauberiana como um corpo sem órgãos

Paris, terça-feira, 25 de fevereiro de 1948

Paule,
estou triste e desesperado,
meu corpo dói de alto a baixo,
tenho a impressão que as pessoas se decepcionaram com a minha transmissão de rádio.

Onde estiver a máquina
estará sempre o abismo e o nada,
há uma interposição técnica que deforma e aniquila o que fazemos.

As críticas de M. e de A.A.¹ são injustas mas elas devem ser resultado de uma falha na mediação,
é por isso que nunca mais mexerei com o rádio,
e de agora em diante me dedicarei
exclusivamente
ao teatro
tal como o imagino,
um teatro de sangue,
um teatro em que cada representação terá feito
corporalmente
alguma coisa
para aqueles que representam e também para aqueles que vêm ver os outros representarem,
aliás
nós não representamos
nós atuamos.

O teatro é na realidade a gênese da criação.

É lá que ela se faz.

Eu tive uma visão esta tarde – eu vi aqueles que me seguirão e que ainda não estão completamente encarnados porque os porcos, como aquele do restaurante de ontem a noite, comem demais. Alguns comem demais – outros, como eu, não conseguem comer sem escarrar.

Todo seu

Antonin Artaud.²

A transmissão radiofônica a que Antonin Artaud se refere nesta carta, de 25 de fevereiro de 1948, à amiga Paule Thévenin, intitula-se “Para acabar com o julgamento de deus” e foi realizada por ele (como autor e narrador) e por alguns de seus amigos (Roger Blin, Marie Casarès e a própria Paule). Estes, além de narrarem, ajudaram-no na produção dos efeitos sonoros durante a gravação, sendo o texto correspondente publicado pela primeira vez em 1948³, pouco tempo depois da morte dele, em 4 de março.

Como relata Évelyne Grossman, na introdução do texto “Pour en finir avec le jugement de dieu suivi de Le théâtre de la cruauté”, que aparece em *Oeuvres* (Artaud, 2004, p.1636-77), em novembro de 1947, Fernand Pouey, então diretor de emissões dramáticas e literárias da Radiodifusão Francesa, convidou Artaud para preparar uma emissão para o ciclo “La voix des poètes”. Imediatamente, ele escreveu uma série de textos sob o título geral de “Para acabar com o julgamento de deus”. Com extrema cautela, algumas semanas mais tarde, dirigiu, nos estúdios da rádio, a cenografia vocal e sonora das gravações, equilibrando as vozes femininas e masculinas, acrescentando efeitos sonoros e ritmos entoados por diversos instrumentos (tambores, timbales, gongos, xilofones), pontuando tudo isso com gritos, vocalizações e glossolalias.

A emissão estava programada para ir ao ar no dia 2 de fevereiro de 1948, às 22h45. Na véspera, Wladimir Porché, diretor geral de Radiodifusão, pediu para ouvir a gravação; assustado com a linguagem “trop cru” de Artaud, ele decidiu proibi-la. Apesar da decisão favorável à difusão tomada por um júri de artistas e jornalistas reunidos por Fernand Pouey, alguns dias mais tarde, a proibição foi mantida. Seria preciso esperar até 6 de março de 1973 para que a emissão fosse transmitida pela France-Culture.

Diante da obstinação dos manifestantes, os policiais logo utilizarão granadas ofensivas. Há um grande número de feridos por toda parte. Por causa das barricadas, dos combates e do fechamento do Quartier Latin, a evacuação das pessoas atingidas ou indispostas por causa do gás é extremamente difícil. Os centros de socorro estão instalados um pouco por todas as zonas que ainda estão seguras, de lá os feridos serão mais tarde encaminhados.

É na “Conclusão” de “Para acabar com o julgamento de deus”, que Artaud fala de “corpo sem órgãos”:

(...) Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força
mas não existe coisa mais inútil que um órgão.

Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,
então o terão libertado dos seus automatismos
e devolvido sua verdadeira liberdade.

Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas
Como no delírio dos bailes populares
e esse avesso será
seu verdadeiro lugar (Artaud, 2004, p. 1654)

Artaud nos propõe um corpo não organizado, em contraponto à ideia de “organismo” que seria a reprodução de um molde externo ao qual o sujeito deve ajustar a vivência de seu próprio corpo. É a essa imposição que Artaud chamou de “juízo de deus”, portanto, somente quando tivermos “conseguido um corpo sem órgãos” poderemos escapar do julgamento e produzir um “corpo afetivo, intensivo, anarquista, que só comporta pólos, zonas, limiares e gradientes” (Deleuze, 2006, p. 148).

Gilles Deleuze e o psicanalista Félix Guattari se apropriam da ideia de um corpo sem órgãos de Artaud e a desenvolvem, porém com uma reserva: “não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” (Deleuze; Guattari, 2004, p. 9). Esta citação aparece no texto “Como criar para si um corpo sem órgãos”, um dos *Mil platôs*, que Deleuze e Guattari produziram como proposta para desmontar a estratificação do aparelho de Estado, em suas instâncias social, política, psíquica e biofísica.

3 heures – Há mais de uma hora os estudantes gritam: “De Gaulle, assassino!”, as ações da polícia se multiplicam e as barricadas são removidas uma após a outra, depois de uma resistência muito forte. Das janelas, muitas pessoas jogam água sobre os estudantes para protegê-los do gás lacrimogêneo. De tempos em tempos, os policiais atiram granadas no interior dos apartamentos dessas pessoas para obrigá-los a se retirar, algumas vezes até em andares altos. Os combates mais violentos se dão na região das ruas Gay-Lussac, Royer-Collard, d'Ulm e Saint-Jacques.

Pode-se dizer que *Mil platôs* (1980) e *O anti-édipo* (1972), também da dupla Deleuze e Guattari, revelam toda a ousadia e o espírito libertário do Maio de 68 francês; não à toa os dois volumes têm o mesmo subtítulo: *Capitalismo e esquizofrenia*. Sendo que *O anti-édipo*, escrito sob o influxo deste movimento estudantil, pretendia “compreender e libertar a potência revolucionária do desejo, dinamitando as categorias em que a psiquiatria e a psicanálise o enquadram” (Deleuze; Guattari, 2010, 4ª capa). Desta forma, trabalhando com a ideia de CsO e as propostas e os efeitos do Maio de 68, já analisados anteriormente, tenciona-se mostrar como Glauber Rocha, articulado com essas noções criou para si um corpo sem órgãos na tela cinematográfica.

O primeiro aspecto que me faz relacionar a estética glauberiana com a criação de um CsO está ligado à questão da representação, uma vez que o “cinema moderno” de Glauber, como o classificou Deleuze, é feito para a invenção de um povo por vir e não para representar as reivindicações de uma massa. O segundo aspecto relaciona-se ao efeito de *work in progress* (trabalho em processo contínuo) dos filmes, devido à sequência aparentemente aleatória da trama e ao esgarçamento dos nexos entre as cenas, o que corresponde à explicação de CsO como “(...) o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 11).

Como já foi dito, o início desta discussão por Deleuze e Guattari está em *O anti-édipo*, quando a concepção do inconsciente proposta por Freud como teatro e representação é colocada em xeque. Os dois autores concebem o inconsciente não como teatro, mas como fonte criadora, onde atuam máquinas desejantes, e não

Os manifestantes não abandonam suas posições antes de terem certeza de que não há mais o que fazer para resistir. Portanto, tudo será tentado durante esta noite tumultuada: coquetéis molotov, carros incendiados, arremesso de areia com os compressores encontrados nos canteiros de obras. Apesar dos muitos incêndios, pois foram contados quase cem carros queimados, as forças policiais continuavam suas ações e os manifestantes foram ficando encurralados num espaço cada vez menor.

onde habitam personagens simbólicos. “A psicanálise faz o contrário: ela traduz tudo em fantasmas, comercializa tudo em fantasmas, preserva o fantasma e perde o real no mais alto grau, porque perde o CsO” (1996, p. 11). Valendo ressaltar que este “real” é justamente o tempo “aion” tratado em *Scène 1*, o tempo em que se propõe pensar o tratamento intempestivo dos fatos históricos, deslocados da cronologia.

É exatamente uma operação de renúncia aos fantasmas do Golpe Militar de 1964 que Glauber promove ao mostrar de forma alegórica este evento da história do Brasil (vide conceito de alegoria segundo Benjamin, discutido em “*Une thèse en train de se faire*”). E é a mesma operação que se vê em *Câncer*, quando o cineasta, no calor dos eventos do ano de 1968, realiza um filme não especificamente sobre o que acontecia em todo o mundo, mas experimentando esteticamente propostas dos movimentos da época. O filme foi produzido sem roteiro, na base do improviso, sendo esta uma situação que pode ser comparada à forma que se desencadeou o Maio de 68 na França: um movimento que não teve uma organização partidária ou sindical. Glauber também questiona o papel do intelectual mostrando um debate sobre arte realizado no MAM do Rio de Janeiro, onde estavam presentes muitos intelectuais brasileiros, para, em seguida, exibir imagens do povo nas ruas da cidade, protestando contra a Ditadura Militar. Ele questiona o tempo todo a relação entre vida, arte e política, um tema que esteve presente nas reivindicações de 1968. Já, em *A idade da Terra*, o próprio Glauber explica para João Lopes, na entrevista “A passagem das mitologias”, em *O século do cinema*, que naquele momento ele “estava mais ligado aos rituais primitivos, quer dizer, ao teatro do irracional que é o teatro popular, mas já não no sentido do documento histórico, político ou etnográfico, mas no sentido órfico (...)” (Rocha, 2006, p. 332).

Manifestants se trouvaient acculés dans un espace de plus en plus restreint

3 h. 15 – Alain Peyrefitte, ministro da Educação Nacional, e Georges Gorse, ministro das Comunicações, tinham chegado à praça Beauvau para conversar sobre a situação com Christian Fouchet, ministro do Interior.

4 h. 20 – O governo soltou um comunicado público. Dez minutos mais tarde,

Ao rejeitar a ideia de representação e do filme como documento histórico, político e etnográfico, Glauber escapa da concepção do cinema tradicional teleológico, produzindo cenas que, apesar de conectadas, não formam um organismo. A escrita cinematográfica glauberiana faz-se sempre experimentalmente, pois busca a desorganização técnico-semântica de suas partes, mesmo intuindo a inviabilidade dessa demanda radical. Ainda assim insiste em desintegrar subjetividades (em vez de construir personagens). Também não disfarça lapsos e esquecimentos; ao contrário, opta pela atitude vital de abandonar a memória articuladora de fatos. Deve-se ressaltar que as conexões no tecido fílmico glauberiano são estabelecidas por relações de devir entre elas e também com os espectadores. No cinema de Glauber é possível caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre (cf. Deleuze, 1996, p. 11), mas nem por isso os filmes, tal como um corpo sem órgãos, deixam de fazer parte de uma unidade. Unidade esta, é importante dizer, que não permite ser pensada como redução do múltiplo, mas como integração e inclusão de todas as variantes no mesmo conjunto. É assim que se chega a uma fórmula, como afirmam Deleuze e Guattari, que já pode ser depreendida tanto da *Ética* de Spinoza quanto do *Heliogábalo ou Anarquista Coroadado* de Artaud: “a anarquia e a unidade são uma única e mesma coisa, não a unidade do Uno, mas uma unidade mais estranha, que se diz apenas do múltiplo” (Artaud, 1956, vol. VII, p. 50-1, apud Deleuze, Guattari, 1996, p. 19). Daí que a obra toda de Artaud sublinhe “a dificuldade de atingir este mundo da anarquia coroadada, se se fica nos órgãos, ‘o fígado que torna a pele amarela, o cérebro que se sifiliza, o intestino que expulsa o lixo’, e se se permanece fechado no organismo, ou em um estado que bloqueia os fluxos e nos fixa neste nosso mundo’ (Deleuze; Guattari, 2007, p.20-1).

Louis Joxe voltaria a conversar com Christian Fouchet e Bernard Tricot. A esta altura, núcleos ainda resistiam, principalmente na *rue Thouin*, onde um grupo de C. R. S. foi atacado por coquetéis molotov que estudantes atiraram do teto. Os últimos combatentes se refugiaram na *École Normale Supérieure*, à *rue d'Ulm*, sobre a qual serão lançados muitos tiros de granadas. O *quartier Mouffetard*, último posto de resistência, está “limpo”.

Reprimir a multiplicidade, impor a uniformidade é a própria essência do totalitarismo (ver Hannah Arendt, *Scène 1*) e o oposto mesmo da verdadeira unidade, que se busca com a criação do CsO. Encontramos tal prática não apenas nos grandes regimes totalitários, mas também em práticas cotidianas de uma vida em sociedade. O campo do conhecimento, por exemplo, pode reproduzir condutas normatizadoras de um regime totalitário, tendo sido esta uma questão do Maio de 68.

Na cena 33 de *Terra em transe*: “Alecrim. Comício de Felipe Vieira. O povo dança e canta. Legenda: ENCONTRO DE UM LÍDER COM O POVO” (ROCHA, 1985, p. 311), Glauber não estaria colocando em pauta a invenção de um CsO ao reunir numa mesma cena – compondo uma cacofonia de falas desarticuladas – o povo, políticos, um padre, o poeta (Paulo Martins)? Em *Câncer*, ele junta personagens marginais, intelectuais, revolucionários em tramas que, à primeira vista, são desconexas, mas que, por outro lado, são ligadas por um tema comum que é a violência. E finalmente, em *A idade da Terra*, Glauber fala justamente de uma “nova divindade”, “Cristo do Terceiro Mundo”, o Cristo múltiplo e coletivo, constituído pelo povo em seu êxtase místico. Um Cristo ressuscitado pelos “quatro Cavaleiros do apocalipse”: Cristo Índio, Cristo Negro, Cristo Militar, Cristo Guerrilheiro. E ainda há o Babalaô, o Diabo, e as freiras que dançam com a personagem “Rainha das Amazonas”. As fronteiras sociais e de poder são esgarçadas ao máximo por Glauber, e, para continuarmos a estabelecer a conexão com o Maio de 68, vale lembrar mais uma vez que, a partir deste movimento, as questões de gênero e etnia ganharam prioridade em relação à divisão de classes, além de as instituições (ou seja, o “organismo” social) terem sido colocadas em xeque.

5 h. 30 – Cohn-Bendit lança pelo rádio um apelo para a dispersão e a partir das seis horas as patrulhas vão fazer uma busca pelo Quartier Latin, prender manifestantes dispersos ou em pequenos grupos que surgiam dos edifícios e, em muitos casos, também os moradores que lhes deram abrigo.

No entanto é preciso notar que “o CsO não é de modo algum o contrário dos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo” (Deleuze, Guattari, 1996, p.19). A distinção entre CsO e organismo remete à diferença que Deleuze, influenciado por Nietzsche, enxerga entre história e devir. O devir é uma espécie de hiato onde se passa o acontecimento, é a experimentação da qual a história capta apenas a efetuação.

“O organismo não é o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer, um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação, que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil” (p.19). Este tipo de estrutura é encontrado nos estratos adjacentes ao organismo, por exemplo, no campo social, onde essa imposição de formas, funções e hierarquias se reflete no surgimento de uma sociedade igualmente estratificada. Mas é no corpo, na organização do corpo, que esse processo começa e encontra seu fundamento: “O organismo já é isto, o juízo de Deus, do qual os médicos se aproveitam e tiram seu poder” (p.19).

Ao conjunto dos estratos, o CsO opõe a desarticulação (ou as n articulações) como propriedade do plano de consistência, a experimentação como operação sobre este plano (nada de significante, não interprete nunca!), o nomadismo como movimento (inclusive no mesmo lugar, ande, não pare de andar, viagem imóvel, des-subjetivação) (p. 20).

Deleuze e Guattari vão mostrar que, no dia 28 de novembro de 1947, na verdade, Artaud declarou “guerra aos órgãos e não somente ao organismo: Para acabar com o juízo de Deus, ‘porque atem-me se quiserem, mas nada há de mais inútil do um órgão’” (p.9). E, talvez, por isso tenha, finalmente, “fracassado”

Appels au calme

Durante a noite *Mgr* Marty, arcebispo de Paris, tinha feito um pedido pela Radio-Luxembourg: “Eu lanço um apelo de calma. É preciso que a violência pare imediatamente. Eu peço a todos os líderes de um lado e de outro que se encontrem novamente. É necessário que se chegue rapidamente a uma solução justa. Estamos todos preocupados”. Este apelo foi repetido pela manhã na l’O.R.T.F.

na sua tentativa de criar um corpo sem órgãos. Há que se ter prudência nessa empreitada, avisam Deleuze e Guattari. O CsO é “pleno de alegria, de êxtase, de dança” (p.10), mas também pode ser um “desfile lúgubre de corpos costurados, vitrificados, catatonizados, aspirados (...)” (p.10). “Você agiu com a prudência necessária?” (p.10), eles perguntam. E explicam: “Não digo sabedoria, mas prudência como dose, como regra imanente à experimentação: injeções de prudência. Muitos são derrotados nessa batalha. Sem essas necessárias injeções de prudência, atinge-se, sim, o corpo sem órgãos, mas de modo inverso ao que se pretendia: “Corpos esvaziados em lugar de plenos” (p.10).

Como o percurso em direção ao CsO não é isento de riscos, e o fracasso faz parte do horizonte, uma vez que há sempre a possibilidade de não alcançá-lo, ou mesmo de atingir a morte, um conjunto de práticas permanentes é exigido, até por que nunca se chega plenamente ao corpo sem órgãos, ele é um limite, um alvo. “Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam” (1996, p.12). Desta forma, seria um erro pensá-lo como um “lugar” por onde essas intensidades circulam, porque “o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo” (p. 12). Por outro lado, sempre se está nele, não se pode viver plenamente sem estar no CsO: “É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos” (Deleuze; Guattari, 1996, p.9). Podemos assim concebê-lo como um devir, um devir revolucionário tal qual o Maio de 68 francês.

De outro lado, no nome do professor Henri Cartan, e em seu próprio nome, o professor Laurent Schwartz tinha enviado à imprensa a seguinte declaração: “Nós entramos em contato com o Ministério do Interior e dissemos que se fosse dada uma ordem à polícia de parar os combates de imediato, nós interviríamos junto à l’U.N.E F. e ao Syndicat de l’Enseignement Supérieur para que os estudantes também parassem, e que, se não fôssemos atendidos, pediríamos demissão da Université Française. Nenhuma resposta nos foi dada”. Finalmente, enquanto as estações de rádio forneciam os endereços dos

Então, como se combate o organismo? Ou como parar de ser um organismo? Para Deleuze e Guattari, isso é algo que fazemos naturalmente todos os dias, mesmo sem saber. No entanto, eles voltam a chamar a atenção para a necessidade de se ter prudência, a arte de saber dosar com cuidado, o perigo constante de uma overdose: “Não se faz a coisa com pancadas de martelo, mas com uma lima muito fina. Inventam-se autodestruições que não se confundem com a pulsão de morte” (1996, p. 21). Afinal: “Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor”(p.21).

Para pensarmos esse conjunto de práticas permanentes, como percurso em direção ao CsO, no cinema de Glauber, podemos voltar ao efeito de *work in progress*, citado anteriormente, e conseguido por meio de uma ligação aparentemente casual de cenas e o esgarçamento dos nexos entre elas. O cineasta tentou radicalizar esta proposta em *A idade da Terra*. Sua ideia era de que os rolos de filmes não fossem numerados fazendo com que a cada exibição as cenas aparecessem ordenadas de forma diferente, e não haveria letreiros indicando o começo e o fim, como tradicionalmente acontece na maioria dos filmes. Porém, a Embrafilme (então estatal brasileira produtora e distribuidora cinematográfica) não acatou o desejo de Glauber, que reagiu insistindo em defender sua proposta:

postos de socorro, “em nome dos professores Alfred Kastler, prêmio Nobel de Física em 1966, e Jacques Monod, prêmio Nobel de Medicina em 1965, e de um grande número de seus “colegas da universidade de Paris”, o professor François Michaud, da faculdade de Letras de Nanterre, dirigiu “último e urgente apelo ou governo e a todas as autoridades para que façam parar imediatamente os combates, que a Police se desarme, que as ambulâncias possam passar para assegurar o transporte de numerosos feridos e que os hospitais estejam prontos para recebê-los”.

O filme tem outro tempo, outro espaço de montagem, o barato é outro, os caras não podem entrar nele, então ficam absolutamente revoltados. É isso que eles chamam de experimentalismo, mas não é experimentalismo, é o fluxo das imagens e a montagem que vai por caminhos incontrolláveis, como um rio que corre atrás de outros baratos⁴.

Nas cenas iniciais (conforme o roteiro, Glauber, 1985, p. 437-45, sequências de 1 a 13), a longa tomada que acompanha o amanhecer, nota-se que o ritmo do filme não acompanha o encadeamento de cenas e a velocidade que, de acordo com a expectativa do público, resultariam numa forma narrativa capaz de produzir “significâncias” e “subjetivações” (cf. Deleuze; Guattari, 2004, p. 11). O plano do amanhecer se estende, quase como se buscasse acompanhar o tempo real, até que o brilho do sol defina toda a paisagem. A trilha sonora, que acompanha toda essa tomada do fenômeno natural, compõe-se de uma série de sons de difícil identificação, parecendo juntar cantos de pássaros, vozes num rito religioso, gritos de uma orgia ou outros sons emitidos de múltiplas maneiras. O que se capta são, assim, “intensidades” que se oferecem à experimentação, pois inviabilizam – em sua ausência de articulação – a tarefa interpretativa. Depois que a cena do nascer do sol exhibe a força dos raios que ofuscam a visão (quase tanto quanto a treva inicial), a tela se escurece e surge no meio como que uma esfera de pequenos espelhos, indicando fim de uma cena e a entrada em outra. Esse recurso, assumidamente artificial (à maneira de um espetáculo teatral ou equivalente), leva a uma aparição rápida de Brahms e, em seguida, a cenas onde se retoma a trilha sonora, mencionada acima, e surgem muitas pessoas numa espécie de floresta artificial, vestindo-se como que para um rito religioso ou fantasiados como índios de carnaval. Cenário e figurinos, em contraste explícito com a cena de natureza, oscilam entre o espetáculo composto de fantasias estereotipadas e a encenação de um ritual onde

6 heures – Louis Joxe, Christian Fouchet, Pierre Messner e Jacques Foccart se encaminham para o Elysée, depois de terem participado de uma reunião no escritório do ministro do Interior, na praça Beauvau.

as falas, esparsas, mais produzem variações de ritmo que constituem discursos com desenvolvimento de significações. A multidão que se aglomera em torno de um homem e uma mulher (em cenas bem posteriores, retornando como “Cristo Índio” e “Rainha das Amazonas”) exhibe seus corpos e adereços, numa superposição de expectativa e êxtase. Essa descrição indica, como foi dito acima, que o filme se constrói como experiência (no duplo sentido de experimentação de efeitos prático-estéticos, com a fotografia de paisagens naturais e humanas em constante mudança, e de apresentação de possibilidade de experiência perceptiva e afectiva), negando-se a constituir uma narrativa equivalente a um “organismo”, isto é, uma organização ordenada de partes combinadas. Logo, o filme não se propõe à interpretação de espectadores ou críticos. As imagens em movimento, que exhibe, inviabilizam tratamento lógico, psicanalítico ou de análise de discurso. Aproximando-se da prática de criação de um corpo sem órgãos, pode-se dizer que o filme constrói um “plano de consistência”, onde se observam “intensidades” que “passam e circulam” (p. 13). No entanto, como se pode compreender, em *Mil platôs*, há uma constante oscilação entre o “plano de imanência” ou “consistência” e o “plano de organização”. Lê-se, na página 21, que “nós não paramos de ser estratificados”. Há, no filme, também uma brusca passagem a uma cena documental-histórica (obediente, no caso, ao “juízo” da ordem sócio-política), onde o ator que, depois, se apresentará como “Cristo Negro” entrevista o jornalista Carlos Castelo Branco que discorre longamente sobre os governos militares do país. Não se produz, entretanto, relação dialética entre as cenas iniciais, intensivas, desorganizadas, experimentais e a cena significativa, rigidamente organizada da entrevista.

Un spectacle de désolation

Dentro do perímetro que compreende a estação de metrô Luxembourg, o Panthéon, a praça de la Contrescarpe e a rua Gay-Lussac, onde foram erguidas a grande parte das barricadas, via-se um espetáculo de desolação. Perto da praça da Contrescarpe, nas ruas Descartes, Thouin, de l'Estrapade, Blainville, os paralelepípedos arrancados, pedregulhos, vigas retiradas de edifícios em demolição, pedaços de tapumes, grades, interditando as ruas.

No conjunto do filme, esse momento de estratificação, de formalização ordenada (como outros menos evidentes, adiante) não prende o fluxo constante de sons e imagens característico do “processo do desejo”(p. 18), que, propiciado pelo corpo sem órgãos não supõe nenhuma falta a ser preenchida. Não é parte de seu plano trazer uma realização prazerosa para coroar um esforço (difícil, incômodo, doloroso) de compreensão ou transcender ao desejo. O filme propõe um “agenciamento do desejo” que, mesmo visitando a face voltada para “estratos, organismo, Estado, família”, privilegie a face “de desestratificação que traça um plano de consistência próprio do desejo ele mesmo” (p. 19).

Outra parte interessante de ser observada é a que corresponde, no roteiro, às cenas 23 a 27. Num instante de estratificação ou organização, o ator que se nomeia “Cristo Militar” começa uma fala típica da retórica política, mas as frases iniciais vão-se repetindo; o discurso não flui, claramente se encena a interrupção dos fluxos de ritmos e intensidades. Assim, no movimento paradoxal, é a própria face organizada (ou organizadora) do agenciamento que opera sua desestratificação, evidenciada com a passagem também abrupta para um cenário de convento onde freiras fazem movimentos de apoio à dança de uma bailarina (vestida em hábito religioso). O desenrolar da dança é interrompido por tomadas operários construindo um edifício. Nenhuma indicação articula as duas cenas, como nenhuma operação deseja subjetivações nem, muito menos, fixa formas narrativas ou encaminha uma unidade de significação. O que se capta equivale à descrição deleuziana de “multiplicidade de fusão, que transborda efetivamente toda oposição do uno e do múltiplo” (p.15). As tomadas onde as freiras dançam retornam desta vez, com a atriz que corresponde à “Rainha das Amazonas”,

As barricadas mais impressionantes são as das ruas Claude-Bernard (construídas com carrinhos de canteiros de obras), Gay-Lussac e Saint- Jacques (levantadas essencialmente com paralelepípedos empilhados, e quase atingindo a altura de um homem), d'Ulm, perto da École Normale Supérieure, que eram as mais altas – quase três metros.

também executando movimentos de dança e repetindo palavras e frases que tanto podem ser gritos de revolta quanto partes de ladainhas. O grupo se desloca do convento para a rua e é cercado e acompanhado por uma multidão, intensificando as passagens do tom impostado das encenações clássicas para a informalidade das improvisações do drama popular. A variedade de participantes, gestos, sonoridades e movimentos dessa passeata-procissão (sempre entrecortada pelas cenas do trabalho pesado dos operários) insiste na potencialização do “campo de imanência do desejo” (p. 15) caracterizando o filme como corpo sem órgãos.

Não há dúvida de que, em *A idade da Terra*, o “fluxo das imagens e a montagem que vai por caminhos incontroláveis” aos quais Glauber se refere remetem à tentativa de invenção de um CsO. Mas, por outro lado, diante da proibição da Embrafilme e, principalmente, da rejeição ao filme no Festival de Veneza de 1980, relatada em Scène 3, seria possível pensar que Glauber teria, assim como Artaud, investido contra os órgãos, e não apenas contra o organismo, e assim fracassado na sua tentativa? Não se pode esquecer que, como relata o biógrafo de Glauber, João Carlos Teixeira Gomes, ao saber que seu filme não tinha recebido um dos Leões de Ouro do Festival⁵, o cineasta teria afirmado “textualmente”: “Quando cheguei estava marcado para morrer, para ser crucificado”:

(...) Quem acabou ganhando foi um diretor de segunda classe, conhecido como diretor de segunda classe, que é o Louis Malle. E eu cheguei a dizer isso a ele mesmo. Em resposta o Malle me disse que o meu filme era financiado pela Embrafilme, pelo governo brasileiro que é fascista (1997, p. 332).

Em toda parte, neste caos, pode-se ver ainda carcaças de carros queimados, pára-brisas de veículos reduzidos a pedaços – carrocerias destruídas para serem utilizadas na construção de barricadas. As ruas Pierre-et-Marie-Curie e Gay-Lussac, sob este aspecto, particularmente oferecem um espetáculo lamentável: atravessadas na rua, às vezes colocadas verticalmente, ou de cabeça para baixo, as carcaças estão espalhadas às dezenas.

Nesta perspectiva até seria possível pensar que Glauber teria fracassado na sua tentativa de inventar um CsO, no entanto, segundo a afirmação de Deleuze sobre sua construção de uma filosofia que sendo antidialética fosse produtiva, ou seja, uma filosofia da positividade, e de acordo com a linha teórica seguida até aqui neste trabalho, acredita-se que foi o fracasso de *A idade da Terra*, na comunicação convencional com o público, a indicação inequívoca de que o filme não formou um organismo. Sua capacidade de disseminar alegria, de levar ao êxtase alcança proporção equivalente à dos poderes que o rejeitaram: o festival que negou-lhe o prêmio e a censura brasileira com sua ressalva cerceadora: “Enfoques alegóricos de práticas de sexo com personagens nus (...), as discussões e posicionamentos políticos dúbios (...) motivam a restrição etária elevada, por serem passíveis de confundir valores do espectador em fase de formação intelectual”⁶.

Ao ser desterritorializado e ao provocar desterritorializações, tirando os componentes da plateia de seu lugar de simples espectadores, é que *A idade da Terra* desencadeia um devir revolucionário.

O trânsito, naturalmente, continua interditado nesta área. Equipes do Ministério dos Transportes, no início da manhã, no entanto, foram liberadas para circular no local.

6 h 30 – Uma parte da via *boulevard* Saint-Michel está obstruída principalmente por uma árvore derrubada pelos manifestantes. Os engarrafamentos são inevitáveis.

NOTAS

¹Marthe Robert e Arthur Adamov.

² Carta de Antonin Artaud a Paule Thévenin, traduzida da original: ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Paris: Quarto Gallimard, 2004. O texto em francês pode ser consultado na seção Anexos.

³ Nas edições seguintes foram acrescentados um texto sobre *O teatro da crueldade*, além de versões e variantes dos demais trechos, bem como um posfácio, cartas e um “dossiê” relatando a polêmica causada pela transmissão radiofônica e transcrevendo alguns artigos.

⁴ Esta fala aparece em entrevista de Glauber no filme *Anabazys*.

⁵ Quatro filmes ganharam os três Leões de Ouro No Festival de Veneza de 1980. O prêmio para as grandes produções foi dividido entre *Glória*, de John Cassavetes, e *Atlantic City*, de Louis Malle. O prêmio à obra experimental ou de vanguarda ficou com *Megalexandros*, do grego Theodoros Angelopoulos. E o terceiro Leão, dedicado ao filme estreante, foi para *Um dia especial*, do húngaro Peter Gothar.

⁶ A íntegra do documento da Divisão de Censura de Diversões Públicas, que classificou *A idade da Terra*, para maiores de 16 anos, encontra-se na seção “Anexos”, como ANEXO V.