

Sociedades de Controle e Crise da Imagem - Ação: Mapeando Conexões

Marcelo Carvalho ¹

Introdução

O que a emergência das sociedades de controle² (SCon) sobre as sociedades de disciplina (SDis) e a crise da imagem-ação no cinema, ambas identificadas pelo filósofo Gilles Deleuze, têm em comum? Haveria alguma conexão, além do aparecimento das duas crises a céu aberto ao término da Segunda Grande Guerra Mundial (SGGM) após um longo processo de maturação? Este artigo se propõe a mapear as duas passagens, estabelecendo suas relações subjacentes.

De uma a outra sociedade

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

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

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

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

Resulta de tudo isso uma diferença crucial quanto à natureza do funcionamento de cada sociedade. Se nas SDis buscava-se um equilíbrio das forças em uma forma padrão (síntese), nas SCon trabalha-se em constante reavaliação formal, num processo de adaptabilidade infinito. Assim, se na fábrica a mais-valia garantia o equilíbrio entre uma produção que se desejava a mais alta possível contra a política salarial a mais baixa possível, na empresa institui-se como figura-chave a “perpétua metaestabilidade” de salários flutuantes num ambiente de competitividade entre os funcionários. São operações que têm princípios diferentes, opostos: as SDis constroem seu mundo a partir de “moldes” estáveis, enquanto nas SCon a operacionalidade se dá por “modulação” constante, por novas variantes a cada oportunidade:

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

metaestáveis e coexistentes de uma mesma modulação, como que de um deformador universal (DELEUZE, 1992: 220, 221 e 222).

De um cinema ao outro

Deleuze reorganiza o cinema em dois grandes regimes de imagem, da imagem-movimento e da imagem-tempo. No regime da imagem-movimento, do cinema clássico, estão, entre outros, os filmes do realismo americano, a vanguarda cinematográfica soviética dos anos 1920, o expressionismo alemão, as vanguardas francesas do pré-SGGM. O tempo, nestes filmes, aparece de maneira indireta (cronológica) submetido ao movimento “normal” (regras de continuidade), estando sempre no presente (mesmo que utilizando o recurso do flash-back). A imagem-movimento (orgânica) é formada por outras imagens, as imagens percepção, afecção, ação etc. (imagens sensório-motoras que dão nascimento à narração); mas a primazia, de uma forma geral, é da imagem-ação. Há, na imagem-movimento, um “Real” suposto, pré-determinado nos meios bem localizados social e historicamente, sendo a imagem reportada a um centro perceptivo (personagem, câmera). É quando o universo se curva sobre este centro, formando um horizonte de ação – situação a ser modificada: é este o espaço que o herói dos filmes de ação habita, seja ele cowboy ou detetive em um filme noir. A narração, aqui, aspira ao verdadeiro.

O regime da imagem-tempo é o cinema moderno, identificado, grosso modo, com os cinemas surgidos no pós-2GGM. Aqui o tempo aparece diretamente (tempo não-cronológico) na imagem, tornando o movimento “anormal”, aberrante, descontínuo (os cortes entre os planos tornam-se “aparentes”). O passado já não se atualiza em uma imagem presente, antes, passado e presente, indiscerníveis, tendem a trocar de papéis constantemente (o que Deleuze chama de “imagem-cristal”, inorgânica)⁴. A narração desliga-se dos prolongamentos motores, as ações já não se constituem no principal da imagem, que se conecta à memória do mundo, às potências artísticas do falso, ao pensamento etc., em descrições que substituem os objetos contradizendo, deslocando ou modificando as descrições precedentes (real não suposto, crise da noção de verdade).

A passagem entre os dois regimes de imagem se deu por uma crise que tem como motor a quebra do vínculo do homem moderno com o mundo⁵, rompimento que aparece no cinema como uma inoperância do esquema sensório-motor: os personagens já não agem ou estão impedidos de agir, entregues a uma pura vidência. O primeiro aspecto desta crise é histórico. A esperança do cinema clássico esteve ligada a um despertar do “autômato espiritual” como potência do pensamento em prol do impulso revolucionário das massas (cinema soviético), de uma composição de movimentos entre a máquina e o homem (cinema francês do pré-guerra), dos EUA como cadinho cultural (cinema americano). No entanto, ali também se encontrava o autômato psicológico: o expressionismo alemão povoou seus filmes com personagens despossuídos de seu próprio pensamento, hipnotizados, alucinados, sonâmbulos (O Gabinete do Dr Caligari, a série sobre Dr. Mabuse, Metrópolis, O Golem etc.)⁶. O expressionismo intuiu o nazismo, a ascensão de Hitler na alma alemã (KRACAUER, 1988), e a esperança do pensamento automático transformou-se no pesadelo da automatização e sujeição das massas, na encenação de Estado (O triunfo da vontade, Leni Riefenthal). A “veracidade” da imagem-movimento havia levado o cinema a um impasse.

Mas as causas externas da crise não se resumem ao nazismo. “A crise que abalou a imagem-ação dependeu de muitas razões que só atuaram plenamente após a guerra” (DELEUZE, 1985: 253), daí a nova imagem ter surgido coletivamente com o Neo-Realismo italiano. Deleuze cita de roldão a guerra e seus desdobramentos, a vacilação do sonho americano, a emergência da consciência de minorias, a inflação das imagens, a influência de novas formas da literatura, a crise – financeira, de público, de idéias – de Hollywood e a falência dos gêneros. No entanto, há uma motivação ainda maior para a crise. A imagem-movimento conteria, de maneira latente, o germe de sua dissolução, quebrando-se por dentro. Cineastas como Yasujiro Ozu, Orson Welles (DELEUZE, 1985) e mesmo Alfred Hitchcock, que não se pensava como um cineasta moderno (DELEUZE, 1990), deram nascimento à nova imagem mesmo antes da SGGM. Portanto, é na própria imagem que se deve procurar a passagem para o novo regime, em uma crise que tornaria a situação lacunar e dispersiva e não mais globalizante; trocaria a ação pela perambulação; romperia a ligação entre uma situação dada e a ação de um personagem (ligações frágeis); e patrocinaria permutações constantes entre o principal e o secundário⁷ (DELEUZE, 1985: 254 a 255). Mas o que manteria funcionando este mundo sem totalidade nem encadeamento?

A resposta é simples: o que faz os conjuntos são os clichês, e nada mais. Apenas clichês, clichês por todo lado... (...). São estas imagens flutuantes, estes clichês anônimos que circulam no mundo exterior, mas também que penetram em cada um e constituem seu mundo interior, de modo tal que cada um só possui clichês psíquicos dentro de si, através dos quais pensa e sente, se pensa e se sente, sendo ele próprio um clichê entre os outros no mundo que o cerca. Clichês físicos, óticos e sonoros, e clichês psíquicos se alimentam mutuamente (DELEUZE, 1985: 255 e 256).⁸

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

Como não acreditar numa poderosa organização internacional, num grande e poderoso complô, que encontrou o modo de fazer os clichês circularem de fora para dentro e de dentro para fora? (...) O poder oculto se confunde com seus efeitos, seus suportes, seus media, seus rádios, suas televisões, seus microfones: ele só passa a operar através da ‘reprodução mecânica das imagens e dos sons’ (DELEUZE, 1985: 257).

Um complô dissimulado, disseminado, midiático – este tema inspirou o cinema de transição.⁹

Conexões

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

o cinema, como demonstra Deleuze, nada tem a ver com os moldes ou os circuitos analógicos (característicos das SDis), mas com as modulações, próprias das SCon:

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

A segunda questão é a denúncia de um complô promotor da “miséria” do mundo por intermédio da emergência dos clichês. Tanto a crise da imagem-ação, quanto a das SDis, emergem no final da SGM: coincidência? Ou a denúncia de um complô dos clichês se confundiria com uma sinalização pelos clichês (pois as antigas ações já não eram mais possíveis) da emergência de uma nova sociedade, dita “de controle”, de um “poder oculto” que já não confina, mas vigia sem cessar? O cinema (industrial, de grandes investimentos) fez parte da estrutura de formação dos clichês (como media), fez parte deste “poder oculto” encarregado de disseminar a vigilância nas novas SCon para além dos confinamentos das SDis; e se há um complô a ser denunciado, o cinema o fez em duas frentes, externa e internamente. Ao mesmo tempo, o cinema da transição foi um “alerta” (vivemos já em um novo mundo...), uma resposta provisória, tentativa de burla às SCon pelos clichês, clichês contra clichês. A resposta “positiva”, esta só viria com a imagem-tempo.¹⁰

Bibliografia:

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Post Scriptum sobre as sociedades de controle*. In DELEUZE, Gilles. *Conversações – 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler – Uma História Psicológica do Cinema Alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

Notas

1. Mestrando do PPG da Escola de Comunicação (ECO) da UFRJ e bolsista do CNPq; especialista em Arte e Filosofia pela PUC-Rio; especialista em Comunicação para o Terceiro Setor pela Ucam; graduado em Comunicação Social (em Cinema e em Jornalismo) pela UFF. E-mail: <marcelocarvalho.0001@yahoo.com.br>
2. O uso do termo (e o conceito de) “controle”, Deleuze o toma do escritor norte-americano William S. Burroughs.
3. As guerras, em nome da existência de um grupo e não mais por um soberano, prometiam o pleno desenvolvimento da sociedade, da linhagem, da raça: a vida de uma população condicionada ao extermínio de outra população.
4. Como no filme O ano passado em Marienbad, de Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet, ou na obra de Federico Fellini.
5. Um tema caro para artistas e filósofos que pensaram a modernidade como Charles Baudelaire, no séc. XIX, e Walter Benjamin, na primeira metade do XX.
6. Respectivamente, de: Robert Wiene; Friz Lang (os Mabuse e Metrópolis); e Paul Wegener.
7. Características semelhantes foram propostas por André Bazin para caracterizar “formalmente” o Neo-Realismo italiano. Deleuze adapta esta análise aos seus propósitos, estendendo-a a todo cinema de transição entre os dois regimes de imagem, especialmente para o cinema americano fora de Hollywood ou que tem perante Hollywood alguma independência. Especificamente: Robert Altman (Cenas de um casamento, Nashville, Quinteto); John Cassavetes (O assassinato do Boobmaker chinês; A canção da esperança); Martin Scorsese (Taxi driver); e Sidney Lumet (Um dia de cão; Serpico). Esta escolha tem a ver com sua argumentação (trata-se, aqui, de uma crítica à imagem-ação americana), cabendo esta crítica incidir a partir do próprio cinema americano – o que não tira a primazia do Neo-Realismo como movimento inaugurador do novo regime de imagens.
8. Filmes citados por Deleuze para este ponto: Robert Altman (Nashville, A perfect couple); Sidney Lumet (Bye bye braverman); Martin Scorsese (Taxi driver, O rei da comédia).
9. Filmes: Sidney Lumet (O golpe de John Anderson, Rede de intrigas, O príncipe da cidade); Robert Altman (Nashville).
10. “Mas como pode o cinema denunciar a sinistra organização de clichês, se participa de sua fabricação e propagação, tanto quanto as revistas ou as televisões? Talvez as condições especiais sob as quais ele produz e reproduz os clichês permitam a certos autores chegar a uma reflexão crítica da qual não poderiam dispor fora do cinema. É a organização do cinema que faz com que o criador, por maiores que sejam os controles que pesam sobre ele, disponha ao menos de um certo tempo para ‘cometer’ o irreversível. Ele tem a oportunidade de extrair uma Imagem de todos os clichês, e de erigi-la contra estes. Desde que haja, porém, um projeto estético e político capaz de constituir um empreendimento positivo” (DELEUZE, 1985: 258)