

A coletividade do século XX, que constrói sua identidade na base da imagem ao invés da palavra, é, ao menos potencialmente, uma verdadeira comunidade internacional, como bem sabiam os produtores e distribuidores dos primeiros filmes mudos. Essa é a vantagem política do cinema como prótese de cognição. Mas se esta coletividade é de conformismo e não de consenso, se a uniformidade substitui a universalidade, abre-se a porta para a tirania. Se as "verdades" são universais porque são experimentadas em comum mais que percebidas em comum porque são universais, então a prótese cinematográfica se torna um órgão de poder, e a cognição se torna doutrinação. Quando a audiência de massa tem uma sensação de identidade imediata com a tela do cinema, e a própria percepção se torna consenso, desaparece o espaço para o debate crítico, intersubjetivo, e a discussão.

ISBN 978-85-63003-00-3



9 788563 003003

PARRHESIA  
COLEÇÃO DE ENSAIOS

# A tela do cinema como prótese de percepção

Susan Buck-Morss



Cultura e Barbárie

Susan Buck-Morss

*A tela do cinema  
como prótese de percepção*

PARRHESIA  
COLEÇÃO DE ENSAIOS παραρησία



Cultura e Barbárie

Desterro, 2009

## Título Original

The Cinema Screen as Prosthesis  
of Perception: a historical account

## Tradutora

Ana Luiza Andrade

## Conselho Editorial

Alexandre Nodari, Diego Cervelin, Flávia Cera, Leonardo  
D'Ávila de Oliveira, Rodrigo Lopes de Barros Oliveira

B922t Buck-Morss, Susan

A tela do cinema como prótese de percepção / Susan Buck-Morss;  
[tradutora Ana Luiza Andrade]. – Desterro [Florianópolis]: Cultura e  
Barbárie, 2009.

42p. – (PARRHESIA, Coleção de Ensaios)

Tradução de: The Cinema Screen as Prosthesis of Perception: a  
historical account.

Inclui bibliografia

ISBN: 978-85-63003-00-3

1. Cinema - Filosofia. 2. Cinema - História e crítica. 3. Filosofia  
moderna ocidental. 4. Percepção. I. Título.

CDU: 791.43.01

Catálogo na publicação por: Onélia Silva Guimarães CRB-14/071

## Editora Cultura e Barbárie

R. José João Martendal, nº 145 / 304

Carvoeira - 88040-420

Florianópolis/SC

Tel:(48) 99605336

editora@culturaebarbarie.org

www.culturaebarbarie.org

*A tarefa que estou tentando cumprir é  
sobretudo fazer você ver.<sup>1</sup>*

D. W. Griffith

Em 1907, EDMUND HUSSERL apresentou uma série de palestras em Göttingin sobre “A Idéia da Fenomenologia”.<sup>2</sup> Escritas no intermédio entre seus primeiros trabalhos de peso, *Logische Untersuchungen* (1901) e *Ideen* (1912), estas palestras curtas explicam um projeto filosófico destinado a se tornar uma das escolas mais influentes do século XX.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> D.W. Griffith, em uma entrevista de 1913, citado em Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: Redemption of Physical Reality*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1960. p. 41.

<sup>2</sup> Husserl, Edmund. *The Idea of Phenomenology*. Haia: Martinus Nijhoff, 1964 [Edição portuguesa: *A idéia da fenomenologia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1989].

<sup>3</sup> A influência de Husserl em Heidegger foi direta e definitiva; sua filosofia preocupou pensadores continentais tão diferentes quanto Adorno e Derrida, Habermas e Lévinas, Gadamer e Sartre. O movi-

O que estava em jogo no projeto era evidenciar um método de cognição que, enquanto mantivesse a análise “imane” aos conteúdos da consciência, ainda podia chegar a um conhecimento “absoluto” e “universal”. Husserl queria que “víssemos” o que era essencial no mundo da experiência dentro do ato de percepção (*Wahrnehmung*) – o “pensamento-ato” em sua forma “pura”. Pensamentos sempre foram “pensamentos sobre alguma coisa”, mas seus conteúdos podiam ser vistos, ele insistia, como dados-em-si, sem recurso aos objetos do mundo natural, “lá fora” (os objetos “transcendentes” de Descartes). Sua problemática ainda era muito kantiana; sua questão epistemológica ficava dentro da longa e problemática tradição do idealismo burguês. Mas é a sua preocupação com o olho filosófico, sua tentativa esforçada de “inspecionar” atos mentais até que suas essências pudessem ser puramente, intuitivamente “vistas” como absolutas e não-contingentes, o que marca seu projeto com uma diferença definitiva.

A repetida metáfora da visão, no seu ensaio de 1907, é tão impressionante em sua presença quanto opaca em sua habilidade para comunicar a intenção de Husserl. Ele exe-

---

mento da fenomenologia está atualmente institucionalizado a nível global. Sob a liderança de N. Matroschilova, Instituto de Filosofia, Moscou, tem uma forte e vital ramificação dentro da antiga União Soviética.

cuta uma série de operações filosóficas bizarras sobre os atos de percepção – as famosas “reduções” fenomenológicas – que, pelo princípio de “epochè”, ou “parentético”, tentam alcançar os objetos “puros” ou “reduzidos” que podem ser “vistos” absolutamente, em seu “imediate dar-se”. A primeira operação, a chamada “redução apodítica”, coloca entre parêntesis tanto os objetos materiais do ato mental quanto o sujeito psicológico que os pensa (ou tem a “intenção”) por esse ato (e com isso elimina a “atitude natural” da ciência). Através da segunda operação, a “redução eidética”, o objeto-pensamento reduzido é ele próprio examinado fenomenologicamente,<sup>4</sup> para “ver” as essências universais de que é constituído.

Um enorme rigor filosófico está envolvido nesses procedimentos. O leitor do texto de Husserl hoje, como aquele que ouvia as suas palestras então, precisa fazer um enorme esforço intelectual, lutando diligentemente para “ver” com o grande filósofo estes fenômenos “maravilhosamente” reduzidos, para ter uma “intuição pura” do tipo descrito por suas palavras. Ele nos diz que é para ser comparada à “visão intelectual” descrita pelos místicos.<sup>5</sup> E, no entanto, não é o misticismo medieval que nos dá

<sup>4</sup> “A percepção está, por assim dizer, diante dos meus olhos como um dado actual” (Husserl, *The Idea of Phenomenology*, 1964, p. 24 [55]).

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 50 [92].

o caminho mais acessível ao projeto de Husserl. Se quisermos ter uma visão do objeto puro, este “dado-em-si”, “dado-absoluto” que não é nem coisa física nem fato psicológico mas (frase de abismar!) uma “coisa intencionalmente inexistente”,<sup>6</sup> seria melhor abandonar o texto, e ir ao cinema.

Afirmo isso em seu sentido mais exato e literal. Pois é a experiência cotidiana do cinema que nos deixa “ver”, sem pretensão, o objeto fenomenológico de cognição apoditicamente reduzido de que fala Husserl. Se ouvimos as palavras de Husserl, mas pensamos a imagem cinematográfica, a obscuridade da fenomenologia começa a se dissipar diante de nossos olhos.

Ir ao cinema é um “ato de puro ver”,<sup>7</sup> se é que existe um. O que é percebido na imagem cinematográfica não é um fato psicológico, mas fenomenológico. É “reduzido”, ou seja, a realidade é “colocada entre parêntesis”. A imagem é sempre uma imagem “de alguma coisa”; é intencional, apontando a realidade além de si mesma;<sup>8</sup> e no entanto essa realidade transcendente nunca é “dada” nas próprias imagens do cinema, que “não são ele[a]

<sup>6</sup> Ibidem, p. XIV.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 23 [55].

<sup>8</sup> “As vivências cognitivas - e isto pertence à essência - têm uma *intentio*, visam (*meinen*) algo, referem-se, de um ou outro modo, a uma objectalidade. É próprio delas referir-se a uma objectalidade, mesmo se a objectalidade lhes não pertence” (Ibidem, p. 43 [83]).

s próprios os objectos nem contém como ingredientes os objectos”.<sup>9</sup> Como conseqüência, é uma questão de total “irrelevância”<sup>10</sup> – uma “nulidade epistemológica” – se o objeto “dado” à percepção da imagem do cinema realmente existe. Para usar dois exemplos de filmes antigos: o trem absolutamente irreal de *Viagem Impossível* (1904 – figura 1) de Méliès não menos do que o trem absolutamente realista do *Chegada de um trem à Estação de La Ciotat* (1895 – figura 2) é “autodado no sentido mais estrito, de tal modo que nada do intentado deixa de estar dado”.<sup>11</sup>

O objeto “real” ou “transcendente” não é só “colocado entre parêntesis”. O sujeito também sofre uma redução. A imagem do cinema, embora construída por seres humanos específicos (diretor, cinegrafista, editor), não é dependente deles ou de qualquer outro sujeito individual, psicológico, para o seu significado. Ela é “constituída”<sup>12</sup> como

<sup>9</sup> Ibidem, p. 56 [102].

<sup>10</sup> Ibidem, p. 43 [83].

<sup>11</sup> Ibidem, p. 49 [90]. A imagem do cinema é “absoluta, privada de toda a transcendência, dada como fenômeno puro no sentido da fenomenologia” (Ibidem, p. 35 [71]).

<sup>12</sup> Os objetos percebidos “não são os actos de pensamento”, mas “estão no entanto neles constituídos, vêm neles a dar-se; e, por essência, somente assim constituídos se mostram como aquilo que eles são. Mas não são todas estas coisas puros milagres? Onde começa este constituir de objectalidades e onde cessa?” (Ibidem, p. 57 [103; tradução modificada]).

um ato completamente intencional; no entanto, pode nos apresentar somente alguma coisa percebida como “dada” – permitindo-nos “ignorar o ego”, ou pelo menos abstrairmo-nos de “nossos seres psicológicos”<sup>13</sup> (figura 3).

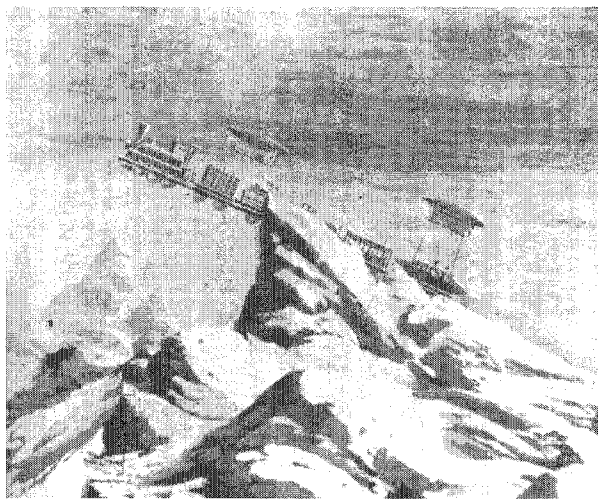


Figura 1 Méliès, *A Viagem Impossível*, 1904

Pudovkin, tentando argumentar a favor do infinito poder do cinegrafista, declarou primeiro que o espectador vê “somente aquilo que o diretor deseja mostrar a ele”,

<sup>13</sup> Ibidem, p. 34 [70].

mas foi forçado a acrescentar imediatamente: “ou, melhor dito, aquilo que o próprio diretor vê na ação em questão”<sup>14</sup> – implicando a total dependência do mundo exterior por parte do diretor. Este é o paradoxo da montagem. Aquilo que nos mostra é dado (nos pedaços de filme), e construído (na justaposição que dá significado a estes pedaços). “Não estão postos como existências num eu, num mundo temporal, mas como dados absolutos captados no ‘ver’ puramente imanente”<sup>15</sup>, no qual se põe diante dos nossos próprios olhos “a unidade de conhecimento e objecto cognoscitivo”.<sup>16</sup> É cognição que “se vê”.<sup>17</sup>

Num “close-up” de *A Mãe* de Pudovkin (figura 4) automaticamente vemos o fenômeno “eideticamente reduzido”, puro fenômeno de tristeza. Não foi sempre assim. As platéias do cinema antigo – contemporâneas das platéias da palestra de Husserl – foram, em uma primeira instância, incapazes de fazer os tipos de reduções fenomenológicas que Husserl descreve. Dizem-nos que quando “uma imen-

<sup>14</sup> Pudovkin, V. I. *Film Technique and Film Acting* [1929]. Nova Iorque: Grove Press, 1978.

<sup>15</sup> Husserl, *The Idea of Phenomenology*, 1964, p. 35 [72]. “Falamos, então, justamente de tais dados absolutos; ainda que se refiram intencionalmente à realidade objectiva, o referir-se é neles uma certa característica, enquanto que nada se preconceitua acerca do ser e não ser da realidade. E assim lançamos já a âncora na costa da fenomenologia [...]” (idem [71-72]).

<sup>16</sup> Ibidem, p. 30 [63].

<sup>17</sup> Ibidem, p. 28 [61; tradução modificada].

sa cabeça ‘decepada’ sorriu para o público pela primeira vez houve pânico no cinema”.<sup>18</sup> “Quando os primeiros ‘close-ups’ apareceram na tela os espectadores alardeavam e gritavam: ‘Mostrem-nos seus pés!’”.<sup>19</sup> Somente de forma gradual os espectadores se adaptaram à tela do cinema.

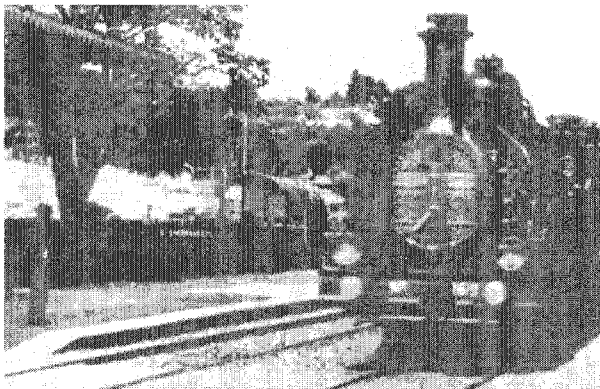


Figura 2 Lumière, *Chegada de um trem à Estação de La Ciotat*, 1895

Husserl não fala sobre o cinema, esta invenção supernova de sua geração. Ele não tinha nenhuma *intenção* de descrever uma experiência historicamente tão específica.

<sup>18</sup> Béla Balázs, citado em Lotman, Jurij. *Semiotics of the Cinema*. Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions n. 5, 1976. p. 29.

<sup>19</sup> Ivor Montagu, citado em Lotman, *Semiotics of the Cinema*, 1976, p. 29.

Seu objetivo era o oposto – conhecimento absoluto, puro, universal (o objetivo tradicional do idealismo burguês). Por que, então, tentar argumentar que a filosofia fenomenológica encontra seu protótipo (“Ur-forma”, para usar o termo de Walter Benjamin) na ida ao cinema? De um lado, faço uma afirmação filosófica. Ao pedir que se “veja” as próprias realidades técnico-materiais impuras dentro das categorias filosóficas puras de Husserl, estou sugerindo, *contra* Husserl, que a verdade *não é* intencional. A realidade objetiva e passageira, parêntesis que ele quer *extrair* do cogitatio, penetra precisamente naquele domínio de atos mentais “reduzidos” onde ele se pensava mais seguro.<sup>20</sup> De outro lado, estou argumentando a favor do cinema e sobre a *tela como prótese*. A superfície da tela do cinema funciona como um órgão artificial de cognição. O órgão protético da tela do cinema não só duplica a percepção cognitiva humana, mas também transforma sua natureza.

Com relação ao espaço e ao tempo, o efeito das técnicas do cinema é de espreitar a percepção, liberta de um

<sup>20</sup> Isto, incidentalmente, encontra paralelo no entendimento filosófico de Theodor Adorno do materialismo como “crítica imamente”, ao mostrar que as visões (*insights*) da fenomenologia são determinadas justamente por aquelas especificidades do mundo material e histórico que tanto ameaçam a busca fenomenológica pelo puro conhecimento. Logo, o idealismo não-intencionalmente expressa a verdade material e histórica.

mundo mais amplo do qual faz parte, sujeitá-la a uma condensação temporal<sup>21</sup> e espacial<sup>22</sup> extrema, e mantê-la em suspensão, flutuando em uma seqüência de dimensões

---

<sup>21</sup> Como Gilles Deleuze apontou, foi Henri Bergson quem primeiro enunciou o singular da temporalidade do cinema com o conceito da “duração” (*durée*), oposta à categoria formal do tempo divisível, mensurável. O que é notável do nosso ponto de vista é que Bergson desenvolveu este conceito de “*durée*” em seu livro *Evolução Criativa*, publicado exatamente no mesmo ano (1907) que o ensaio de Husserl *A Idéia da Fenomenologia*. Como Husserl, Bergson não tinha intenção de ver o cinema como o protótipo de sua concepção. De fato, em *Matéria e Memória* (1896), Bergson equacionou o tempo divisível, formal, à “ilusão cinematográfica”. Deleuze nota que a câmera do cinema ainda não tinha abandonado o ponto de vista fixo. Uma vez que a câmera se torna móvel, o conceito de *durée* se tornou uma descrição absolutamente acurada da nova imagem-movimento que caracterizava a temporalidade do cinema (Ver: Deleuze, Gilles. *Cinema I: The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986 [Edição brasileira: *Imagem-movimento: cinema I*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985]).

<sup>22</sup> “Vamos supor que em um certo lugar estamos fotografando um certo objeto. Então, em um lugar muito diferente, filmamos gente olhando este objeto. Editamos a coisa toda, alternando a imagem do objeto e a imagem das pessoas que o olhavam. Em *O projeto do engenheiro Prite* mostro gente olhando torres elétricas desse jeito. Fiz então uma descoberta acidental: graças à montagem, é possível criar, por assim dizer, uma nova geografia, um novo lugar de ação. É possível criar assim novas relações entre os objetos, a natureza, as pessoas e o progresso do filme” (Kuleshov, Lev Vladimirovich. “The origins of montage”. Em: Schnitzer, Luda e Jean; Martin, Marcel (orgs.). *Cinema in Revolution*. Londres: Secker & Warburg, 1973. p. 68).

aparentemente autônomas. Lotman fala da temporalidade filmica como exclusivamente o presente.<sup>23</sup> No entanto sempre se trata de um presente simulado, porque há uma lacuna entre a gravação da percepção e seu estar sendo “vista”. Deve-se a esta lacuna, nas palavras de Husserl, a “irrelevância” de ser ou não ser real o que está sendo percebido. A imagem do cinema é o traço cinético gravado de uma ausência. É a imagem presente de um objeto que ou desapareceu, ou talvez nem mesmo tenha existido.<sup>24</sup> Em resumo, é a forma – uma das Ur-formas – do *simulacrum*.

Minha alegação não é ontológica no sentido forte do termo. Não estou argumentando que a prótese cognitiva do cinema tenha um só sentido inerente de ser. A metafísica do período inicial do cinema se desenvolveu dentro de um conjunto de determinantes históricas e culturais, o que quer dizer que poderia ter se desenvolvido de outra maneira. De fato, especialmente depois da II Guerra Mundial, o cinema experimental e de vanguarda se preo-

---

<sup>23</sup> Lotman, *Semiotics of the Cinema*, 1976, p. 77.

<sup>24</sup> “O que eu acho que foi bem mais interessante [que a criação de novas geografias; ver nota 22] foi a criação de uma mulher que nunca existiu. Fiz este experimento com meus alunos. Filmei a cena de uma mulher em sua toilette: ela penteou o cabelo, maquiou-se, colocou as meias e o vestido... Filmei o rosto, a cabeça, as mãos, os cabelos, as pernas, os pés de mulheres diferentes, mas editei-as como se fosse tudo uma mesma mulher, e, graças à montagem, consegui criar uma mulher que não existe na realidade, só no cinema” (Kuleshov, “The origins of montage”, 1973, p. 70).



cupou em fazer da própria prótese cinemática o objeto da experiência do cinema, para expor sua metafísica historicamente desenvolvida. De fato, os diretores tentaram lutar contra aquela metafísica através das próprias técnicas do cinema. Mas o que fascinava os primeiros produtores de cinema era precisamente o fato *de que podia* ser uma questão indiferente se o que é percebido é real ou não. Na tela, as imagens moventes têm um significado presente, a despeito da ausência de corpos de carne e osso<sup>25</sup>, que, por isso, se tornam uma questão indiferente. O que conta é o simulacro, não o objeto corpóreo por detrás dele. Na cognição protética do cinema, a diferença entre documentário e ficção, portanto, é apagada. Claro que ainda “sabemos” que são diferentes. Mas eles habitam a superfície da tela como equivalentes cognitivos. Tanto o evento real quanto o encenado estão ausentes. Sua aparência de estar presente é igualmente simulada. Ambos são constituídos ou “constituídos” por uma consciência intencional, dependentes dos mesmos princípios de filmagem e montagem para seu significado. Como nos mostrou Kuleshov, não é a atualidade da careta de Muzequin que é significativa, mas quais cenas vieram antes ou depois. Nos termos de Baudrillard, o código sobrepõe-se e domina o

<sup>25</sup> Isto “é e permanece, enquanto dura, um absoluto, um isto-aqui [...]” (Husserl, *The Idea of Phenomenology*, 1964, p. 24 [56]).

significado: “o código não remete mais à qualquer ‘realidade’ subjetiva ou objetiva, mas à sua própria lógica”.<sup>26</sup>

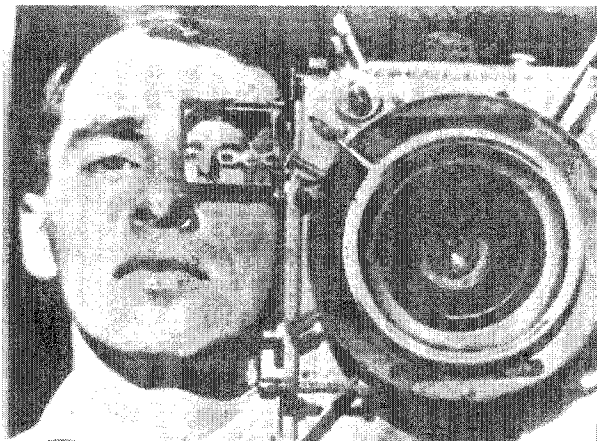


Figura 3 Vertov, *O homem com uma câmera*, 1920

Uma vez que esta redução tenha lugar, uma vez que a iminência simulada do objeto reduzido do cinema seja a fonte do significado, então uma espécie de violência se torna possível. Não falo só da violência de emoldurar e montar que corta a realidade, desmembra o corpo e esquarteja cada aspecto do continuum da realidade no pro-

<sup>26</sup> Baudrillard, Jean. *The Mirror of Production*. St. Louis: Telos Press, 1975. p. 127.

cesso de construir a imagem. Estou falando da violência da própria percepção protética.



Figura 4 Pudovkin, *A Mãe*, 1926

#### UMA NOVA ESPÉCIE DE VIOLÊNCIA

D.W. GRIFFITH em *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, 1915) criou uma longa seqüência sobre as hostilidades da guerra civil estadunidense. Muitos anos depois, mais para o fim da I Guerra Mundial, ele visitou o “front” francês para fazer um filme de propaganda. Declarou que estava “muito decepcionado com a realidade do campo de batalha”.<sup>27</sup> Voltou à Inglaterra onde criou sinteticamente as batalhas que aconteciam do ou-

<sup>27</sup> Citado em Virilio, Paul. *War and Cinema: The logistics of perception*. Londres: Verso, 1989. p. 15 [Edição brasileira: *Guerra e*

tro lado do Canal. Seu filme *Corações do Mundo* (*Hearts of the World*, 1918) foi terminado em Hollywood, em uma fazenda privada. Virilio nos diz: “o filme alcança grande sucesso nos Estados Unidos e causa forte impacto sobre a opinião pública”.<sup>28</sup>

A guerra moderna não pode ser compreendida como experiência crua. Como muitas das realidades da modernidade, a guerra precisa do órgão protético da tela do cinema para ser “vista”. Virilio declara diretamente: “*A guerra é o cinema e o cinema é a guerra*”.<sup>29</sup> Não precisamos ir tão longe para perceber que o que conhecemos como guerra não pode ser separado de sua representação cinematográfica. Isto não é verdade só em relação ao público. Nenhum general moderno, nenhum piloto de bombardeio pode atuar sem a percepção simulada da imagem cinética. A questão é que certos eventos só podem ter lugar na superfície protética da tela. Certos fenômenos só podem existir dentro das dimensões da percepção cinematográfica. Walter Benjamin acreditava que a cidade só poderia ser experimentada verdadeiramente por este meio, e resta claro que as multidões das ruas e dos lugares públicos das cidades modernas (Paris, Berlim, Moscou) se tornaram

*cinema. Logística da percepção*. Tradução de Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo (coleção Estado de Sítio), 2005. p. 40].

<sup>28</sup> Virilio, *War and Cinema*, 1989, p. 15 [41].

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 26 [61; tradução modificada].

objeto privilegiado da iniciante construção cinematográfica. Pudovkin escreveu que para receber “uma impressão clara e definida” de uma demonstração de rua, o observador precisava vê-la do telhado de uma casa, da janela de um primeiro andar, e misturando-se à multidão – uma simultaneidade de pontos de vista que somente a câmera móvel e a montagem podem prover”.<sup>30</sup>

O que se amarra a tais exemplos – a guerra, a cidade, as demonstrações de rua – e que é chave para se entender sua dependência em relação à tela como prótese de cognição, é que eles são fenômenos da multidão, ou de “massa”. O filósofo russo Valery Podoroga argumentou que a massa *só* pode habitar o simulado, o espaço indefinido da tela. O cinema cria um espaço imaginável onde o corpo da massa existe como em lugar nenhum. “Nenhuma realidade poderia suportar a intensidade da massa que se mostra no cinema”.<sup>31</sup> Eisenstein nos mostrou em suas imagens cinematográficas a multidão de pessoas como forma compósita, “um ser protoplásmico no processo de vir-a-ser”, um “fluir de violência” que enche a tela, estendendo os corpos humanos ao “limite de sua expressividade”.<sup>32</sup> Até mais que o cine-jornal de 1918-21

<sup>30</sup> Pudovkin, citado em Kracauer, *Theory of Film*, 1960, p. 51.

<sup>31</sup> Valery Podoroga, “Sergei Eisenstein” apresentação em Dubrovnik, Outubro de 1990 (no prelo, Duke University Press).

<sup>32</sup> Idem.

da guerra civil, os filmes de Eisenstein – *A Greve*, *Outubro*, *O encouraçado Potemkin* – forneciam uma experiência da massa que se tornou “característica da época”. Contra a resistência inicial das audiências ainda não acostumadas à nova prótese cinematográfica, Eisenstein tentou fazer visível realidades abstratas tais como o capital, a opressão de classe, e, mais especificamente, a massa como agente coletivo dos novos eventos históricos. As características particulares da tela como órgão cognitivo habilitaram as audiências não só a “ver” esse novo protagonista coletivo, mas (pela redução eidética) a “ver” a idéia de unidade do povo revolucionário, a soberania coletiva das massas, a idéia de solidariedade internacional, a própria idéia de revolução.

De fato, é questionável se a experiência da União Soviética teria sido possível sem o cinema, e Lenin – um contemporâneo de Husserl – estava mais certo do que ele próprio podia imaginar quando o qualificou como a mais importante das artes. A construção de um estado Soviético, depois de sua morte, foi, como a luta revolucionária, um processo que precisava do mundo do cinema para *se realizar*. O filme de 1926, *A sexta parte do mundo* (*A sixth of the World*) de Vertov, que sintetizou os cine-jornais antigos e o material novo, foi encomendado pelo Gorstog (a Agência Governamental do Comércio) para circula-

ção internacional,<sup>33</sup> mas seu impacto foi maior domesticamente, dentro da União Soviética, onde ofereceu uma imanência simulada à idéia de “socialismo em um país” introduzindo um público aprazível à miríade de tipos étnicos como o novo “nós” soviético.

A União Soviética como simulacro! Mas ela não estava sozinha. Precisamente no mesmo período, os Estados Unidos, repletos de novos imigrantes, promovia a ideologia do “*melting pot*” que se apoiava no cinema mudo mais do que em qualquer outra instituição cultural. Igrejas, teatros, escolas, rituais de férias, organizações políticas, todos incorporavam tradições especificamente lingüísticas e étnicas. Os filmes de Hollywood que “deixavam o passado *de fora* da tela” se tornaram a cultura de assimilação de massa. As anteriores representações simpáticas às lutas da classe trabalhadora (por exemplo, a violência chocante contra os movimentos dos trabalhadores pela força militar em *Intolerância* de Griffith) foram sobrelevadas pelas visões eufóricas da assimilação: no filme de John Ford *O Cavalo de Ferro* (*The Iron Horse*, 1925) a construção de uma estrada de ferro transcontinental simboliza a unidade nacional entre os trabalhadores poloneses, chineses e italianos que “podem deixar de lado o conflito laboral pelas grandes

<sup>33</sup> Leyda, Jay. *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. Nova Iorque: Collier Books, 1973. p. 200.

oportunidades oferecidas pela América Industrial”.<sup>34</sup> Para a União Soviética, participar da mesma luta histórica foi o que criou a unidade de massas. Para os Estados Unidos, esta união foi criada na participação do mesmo espaço territorial. Mas para ambos, com o crescente realismo técnico, a prótese cinematográfica deu forma ao imaginário político.

Hollywood criou um novo herói de massas, o compósito individualizado do “astro”. Pode-se argumentar que, como a massa protoplasmática de Eisenstein, o novo ser-massa de Hollywood, a estrela de cinema, só poderia existir no “super-espaço” (Podoroga) da tela cinematográfica. Frequentemente, e cada vez mais feminina, a estrela era uma corporalidade sublime e simulada. Close-ups de partes do corpo dele/dela – boca, olhos, pernas, peito arfante – enchiam a tela em proporções monstruosas. Ela/ele era um impressionante espetáculo estético, como um ícone eclesiástico de massa, rodeado pelo amontoado simbólico dos objetos de consumo conspícuo. A estrela de Hollywood, com novo nome não-étnico, cirurgia rinoplástica de nariz e ortodôntica nos dentes, preenchia sua função de massa ao obliterar as regularidades idiossincráticas do corpo natural. O astro/a estrela era um

<sup>34</sup> Ver: May, Larry. *Screening out the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980. p. 215.

artigo de consumo de massa, cuja imagem multiplicadora garantia a infinita reprodução do mesmo. Quanto mais fundo a câmera penetrasse, mais ela devolvia um semblante universal, cujos traços (como os da multidão de Eisenstein) tornavam-se superfície, linhas ornamentais – contornos na tela. É claro que uma verdadeira estrela tinha de possuir um “look” particular, identificável. Mas isto era o oposto da qualidade luminosa e acidental do rosto natural. Era uma imagem estandardizada, um clichê (um *pontif*). Como um logo de propaganda, podia instantaneamente ser identificada como a marca da presença de uma ausência. Esta imagem, esta marca da “presença”, não era uma referência à pessoa individual, real, ao corpo natural da estrela. Ao invés disso, o próprio corpo era um sinal; seu significado era desejo erótico. Se a tela soviética oferecia a experiência protética do poder coletivo, a tela de Hollywood oferecia uma experiência protética do desejo coletivo.

Nos filmes de Hollywood, o movimento de classe significava a mobilidade social, a revolução era sexual, os eventos decisivos eram casamento e divórcio. Mas o “astro” era tanto um habitante nativo da tela do cinema quanto a massa revolucionária. Ambos, enquanto corporeidades sintéticas, eram simulacros, “dados” como um objeto de cognição somente na superfície da tela. Mais que isso, ambos devolviam à audiência espectadora uma percepção

internalizada da massa-como-imagem. O super-espaco da tela e seus super-habitantes foram tomados enquanto partes de seu funcionamento cognitivo. A multidão em uma sala de cinema não só experimenta as massas. Ela tem uma experiência “de massa”. A audiência do cinema não é um conjunto de espectadores individuais. Ela é *um* espectador, infinitamente reproduzido.

### UM NOVO TIPO DE SUJEITO

MARCEL PAGNOL escreveu:

Em um teatro, mil espectadores não podem sentar-se no mesmo lugar e, portanto, pode-se afirmar que nenhum dentre eles assistirá à mesma peça. [...] O cinema resolve esse problema, pois o que cada espectador vê, onde quer que esteja sentado na sala (ou em um território onde existiam 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 mais 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.*<sup>35</sup>

A intersubjetividade apresentou um enorme problema para Husserl. O puro ato de ver podia ser compreendido

<sup>35</sup> Marcel Pagnol, citado em Paul Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception*, 1989, p. 39 [84].

como universal somente se era “visto” por todas as outras mentes, não só a sua.<sup>36</sup> Na solidão de seu estúdio, Husserl lutou contra o problema do solipsismo. Como podia ele estar certo de que o objeto reduzido fenomenologicamente era intersubjetivamente universal, “evidente” do mesmo modo para todos? Precisamente esta garantia é suprida pelo olho do cinema. Por isso, na experiência-cinema, o problema da verificação intersubjetiva não emerge. As audiências de massa atestam empiricamente a cognição do cinema como experiência universal, eliminando qualquer necessidade de tentar colocar, através de argumentos filosóficos, uma subjetividade transcendental.

A estandardização da cognição de massa substitui a universalidade *a priori*. Há um perigo político aqui. Se, desde o início, o sujeito do ato cognitivo é um sujeito coletivo, então a cognição não pode escapar ao conformismo. Se todos têm a “mesma” percepção na experiência cinematográfica, esta mesma tem o poder de simular universalidade ou “verdade”. Podemos fazer uma comparação histórica. Como Jürgen Habermas nos alertou, a esfera pública burguesa foi primeiramente concebida como

<sup>36</sup> “A determinação científica exata quer a verdade objetiva e isso significa verdade intersubjetiva compreensível para todos os sujeitos pensantes” (Landgrabe, Ludwig. *The Phenomenology of Edmund Husserl: Six Essays*. Ithaca: Cornell University Press, 1981. p. 36).

uma esfera de debate crítico entre indivíduos (eles eram brancos, masculinos, proprietários) que apelavam para a universalidade da razão para construir um consenso legitimador:

Historicamente, a polêmica pretensão dessa espécie de racionalidade desenvolveu-se contra a política do segredo de Estado praticada pela autoridade principesca no contexto do raciocínio público das pessoas privadas.<sup>37</sup>

O meio deste debate foi a palavra impressa – livros, panfletos políticos, jornais, e a “audiência” que se agregava em salas de leitura e cafés, em cenários onde a “educação” coletiva permitia a continuidade do debate público. É significativo que o imaginário político do século XIX formou-se através da noção de uma coletividade política nacional, uma comunidade de leitores de uma imprensa produzida em massa que compartilhavam uma língua, e eram, portanto, participantes potenciais do debate nacional.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: an inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge: The MIT Press, 1989. p. 53 [Edição brasileira: *Mudança estrutural da esfera pública - investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. 2. ed. Tradução de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003. p. 71].

<sup>38</sup> Ver: Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres, Verso, 1983 [Edição brasileira: *Comunidades imaginadas: reflexões sobre*

A coletividade do século XX, que constrói sua identidade na base da imagem ao invés da palavra, é, ao menos potencialmente, uma verdadeira comunidade internacional, como bem sabiam os produtores e distribuidores dos primeiros filmes mudos. Essa é a vantagem política do cinema como prótese de cognição. Mas se esta coletividade é de conformismo e não de consenso, se a uniformidade substitui a universalidade, abre-se a porta para a tirania. Se as “verdades” são universais porque são experimentadas em comum mais que percebidas em comum porque são universais, então a prótese cinematográfica se torna um órgão de poder, e a cognição se torna doutrinação. Quando a audiência de massa tem uma sensação de identidade imediata com a tela do cinema, e a própria percepção se torna consenso, desaparece o espaço para o debate crítico, intersubjetivo, e a discussão.

#### SISTEMA NERVOSO:

##### HIPER-SENSAÇÃO – CORPO ANESTESIADO

AINDA QUE A INFINITA reprodutibilidade da experiência cinematográfica não dependa da audiência se localizar em um só lugar, a percepção da audiência como um massificado “um” se magnificou com a construção das suntuo-

---

*a origem e a expansão do nacionalismo.* Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008].

sas casas de cinema edificadas tanto nos Estados Unidos (onde substituíram os parques de diversão baratos como os “nickelodeons” e os velhos teatros *vaudeville*) quanto na União Soviética (onde as audiências pós-revolucionárias tinham sido introduzidas aos filmes nos cinemas em carros de trens *agitprop*). Estas estruturas monumentais, construídas para refletir a altura do bom gosto em arquitetura, possuíam capacidade para até 6.000 pessoas. A simultaneidade de estímulos sensoriais oferecida por tais exposições de massa era algo totalmente novo. Isso precisa ser entendido para que se aprecie a enorme intensidade da experiência cinematográfica, e sua capacidade potencial para uma euforia “novinha em folha” de comunicação de massa – ou eu deveria dizer “comunhão de massa”? O significado arcaico da palavra “prótese” é o lugar, na Igreja oriental ortodoxa, onde a mesa eucarística é preparada. O que se diferencia nestas experiências protéticas relaciona-se ao sistema nervoso. A experiência religiosa comum é de êxtase. A experiência comum cinematográfica é de choque.

A cognição é uma função tanto física e quanto intelectual. Se consideramos a tela cinematográfica como um órgão protético dos sentidos, então uma característica suprema nos fulmina. Exposto ao choque sensual do cinema, o sistema nervoso sujeita-se a uma dupla e aparentemente paradoxal modificação: de um lado, há uma intensificação extrema dos sentidos, uma hipersensibilidade de estímulo

nervoso. De outro, há uma neutralização da sensação, um entorpecimento do sistema nervoso que é equivalente à anestesia corpórea.

O corpo de massa simultaneamente hipersensibilizado e anestesiado que é sujeito da experiência cinemática é mantido nesta situação paradoxal pela mesma imanência simulada que descreve o objeto reduzido do cinema. Precisamente porque os corpos dos seres que habitam a tela estão ausentes, os espectadores do cinema podem realizar certas operações cognitivas que de outra forma seriam humanamente intoleráveis – intoleráveis para os corpos do cinema assim como para seus espectadores. O órgão protético do cinema assegura que ambos estejam anestesiados, porque ambos se ausentam da cena.

A ausência do corpo prepara o palco para o outro pólo, uma intensificação alterada dos sentidos. As técnicas de emolduramento, ampliação (*close-up*) e montagem são poderosos instrumentos para a intensificação dos sentidos. Elas expõem as terminações nervosas ao estímulo extremo das mais chocantes sensações físicas: violência e tortura, o aterrador e catastrófico, o atormentador e erótico. Walter Benjamin, comparando o cinegrafista ao pintor, usa como analogia a diferença entre o cirurgião e o mágico. O mágico, como o pintor, “preserva a distância natural entre ele e a realidade”; na cura mágica, ele mantém esta distância entre o paciente e si próprio.” O

contrário ocorre com o cirurgião”, bem como com o cinegrafista: abstando-se de abordar o paciente “homem a homem”, ele diminui radicalmente o espaço natural entre as pessoas para penetrar profundamente no corpo e mover-se “cautela (...) entre os órgãos”.<sup>39</sup> Benjamin considerou a representação da realidade pelo filme “infinitamente mais significativa que a pictórica”, devido à penetração técnica da realidade de que é capaz.<sup>40</sup> Este ganho cognitivo não veio sem um preço.

Se compararmos a tela do pintor à do cinema, a analogia de Benjamin se sustenta. Gostaria de me referir aqui ao trabalho de Helena Petroskaya sobre Goya e Picasso. Ela aponta para o fato de que ambos os artistas representaram a violência (a guerra no México, a Guerra Civil espanhola) de modo a sustentar o choque da dor, a angústia humana destes eventos. “A violência golpeia em um impulso para frente”; salta da tela e agride o espectador, “para destitui-lo definitivamente de um olhar estranhado contemplativo”.<sup>41</sup> Mas é precisamente “o olhar estra-

<sup>39</sup> Benjamin, Walter. *Illuminations*. Nova Iorque: Schocken Books, 1969. p. 233 [Edição brasileira: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, vol I. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 187; tradução modificada].

<sup>40</sup> Idem.

<sup>41</sup> Petroskaya, E. V. “On the Event of War in Art: Concerning the Problem of Perceptual Violence”, apresentação em Dubrovnik, Outubro de 1990.



nhado, contemplativo” que a tela anestesiadora permite, para que os procedimentos cirúrgicos da câmera possam dissecar a realidade e expô-los aos nossos poderes de percepção alterados.

Virilio escreve: “Vários ex-combatentes de 1914 me disseram que, se mataram inimigos, pelo menos nunca viram em quem atiraram”<sup>42</sup> Esta cegueira providencial é negada a quem vai ao cinema. O cinema, como Kracauer escreve, “insiste em fazer visível o que é comumente afogado em agitação interior”.<sup>43</sup> Sentado, olhando para a frente, no teatro escurecido, totalmente sujeitado ao que Podoroga chama de “olho sem lágrima” da câmera, o espectador é bombardeado pelo choque físico e psíquico, mas não sente dor. E como parte da audiência de massa, o choque dele/dela é absorvido simultaneamente por milhares – o que, em última instância, através de repetidos espetáculos, serão milhões. Para cada um desses milhões de espectadores, a reação motora aos estímulos é reprimida. Os acontecimentos cinemáticos chocantes e hiper-sensóreos são passivamente absorvidos, separando a conexão entre a percepção e a enervação muscular. No cinema, suportamos as mais eróticas provocações, os atos mais brutais de violência, mas não fazemos nada. Corta-se a continuidade entre cognição e ação. Até se formos motivados por

<sup>42</sup> Virilio, *War and Cinema*, 1989, p. 14 [39].

<sup>43</sup> Kracauer, *Theory of Film*, 1960, p. 96.

uma experiência de cinema para agir de certo modo no mundo exterior, a demora na resposta muda a sua natureza de uma reação metonímica (estímulo A causa resposta B) para uma metafórica ou mimética: confrontando uma experiência ou acontecimento semelhantes, podemos agir *como* a heroína ou herói do cinema para que possamos ser vistos agindo de certa maneira (cinemática).

Teóricos feministas do cinema nos alertaram para a violência do próprio olhar. A câmera cinemática, e a audiência com ela, desumaniza a percepção erótica ao reificar o corpo da tela, que é deslocado de toda a sua intimidade como um objeto público para o prazer especular. A perspectiva cinemática foi vista por estes teóricos como inerentemente violenta, e o olhar identificado ao falocentrismo, ou seja, ao poder masculino. A economia psíquica do olhar não é simples: Lacan observou que existe uma diferença entre o “olhar” do desejo e o (potencialmente punitivo) “olhar” do poder. Sob o olhar do poder, o olhar do desejo experimenta a vergonha. No espectador do cinema, estes olhares se fundem, instaurando uma ambigüidade de afetos. Esta ambigüidade se combina pelas posições ambivalentes do espectador, que tanto compartilha com a câmera a todo-poderosa apropriação ocular da realidade, como, enquanto espectador passivo, renuncia a todo o poder de resposta corpórea. Até a ação de vaiar ou aplaudir que poderiam interromper a performance ao

vivo, é negada ao espectador de cinema. Toda a atividade cinética é reservada aos corpos-da-tela “objetificados” – que são tão anestesiados à reação da audiência quanto esta é para o espetáculo da dor de seus corpos. E no entanto, a despeito do fato de não sentirem dor, os corpos da tela ainda são vulneráveis à brutalidade pura, reduzida e intrusiva do olhar.

Esta ambivalência psíquica é, ainda por cima, complicada quando consideramos um ponto anterior: a audiência-enquanto-massa se vê a *si mesma* refletida na tela. O circuito libidinal que resulta de todas estas complexidades não se presta a generalizações fáceis. Chave para seu entendimento conceitual é a dinâmica psicológica do sadomasoquismo – na atitude do espectador não só em relação à corporeidade do Outro, mas também à sua própria corporeidade.

Podoroga expôs a “metafísica cinematográfica” de Eisenstein em termos semelhantes. Para Eisenstein, “corpos humanos se tornaram experimentos para representações gráficas”.<sup>44</sup> Ele estendeu a expressividade humana aos seus limites. Através de um “recorte do corpo”, ele destruiu sua forma orgânica natural. Através da “profunda e dolorosa transformação do rosto do ator”, ele conseguiu, como linha pura, a expressão fenomenológica da dor. Mas

<sup>44</sup> Valery Podoroga, “Sergei Eisenstein”.

para Eisenstein, até o riso pode se tornar uma ocasião para levar o rosto ao seu limite. Podoroga chama a isto a “loucura” de Eisenstein. Ele argumenta que ordinariamente nós não experimentamos emoção pura, e isso ajuda a nos mantermos sãos. Quando a emoção pura nos adentra, tornamo-nos pacientes clínicos. Nas imagens de Eisenstein, há uma predominância do estético na cognição – a estética da linha e do padrão de superfície. Ora, esta estetização da cognição é uma tendência para a qual os espectadores estão predispostos. Como um corpo de massa anestesiado, a audiência do cinema está absolutamente preparada para uma experiência de “interesse desinteressado”, para citar a definição da atitude estética de Kant.

Ao aferrar-se a essa estetização da cognição, Eisenstein se tornou obcecado em eliminar da imagem exatamente aquilo que outros produtores de cinema (Vertov, por exemplo) consideraram a essência do cinema: o acidental. Em 1939, ele escreveu que queria que os atores exercitassem o “auto-controle... milimétrico do movimento”.<sup>45</sup> Leyda nos relata as instruções de Eisenstein aos atores: “Tanto com os atores experimentados quanto com os inexperientes, primeiro ele resolve seus problemas físicos: o que estão fazendo meu torso e membros e cabeça a essa altura? Como será administrado o meu movimento para

<sup>45</sup> Kracauer, *Theory of Film*, 1960, p. 96.

lá?".<sup>46</sup> Existe uma estranha semelhança com a relação desincorporada entre a consciência e seu ser físico como descrita por Husserl em *Ideen*, onde ele discute o corpo corpóreo como "ponto de virada" entre o sujeito e o objeto. Husserl explica:

Se eu corto meu dedo com uma faca, então um corpo físico se separa através da penetração de uma lâmina, o fluido contido nele pinga, etc. Da mesma forma, a coisa física, "meu corpo" ... pode tornar-se eletricamente carregado pelo contato com uma corrente elétrica;... e pode-se trazer à tona barulhos dele ao golpeá-lo.<sup>47</sup>

Vale a pena notar que Husserl era tão obcecado em eliminar o acidental de sua filosofia quanto Eisenstein de seus filmes. O mesmo impulso os orienta, a mesma espécie de violência, conseguida através da abstração da cognição pura e reduzida.

Existe uma imagem de cinema que nos permite "ver" os elementos desta violência cognitiva. A cena é do filme *Julia* (1977, dirigido por Fred Zinnemann), um filme comercial baseado na biografia de Lillian Hellman, *Pentimento*. O filme se passa na Áustria durante a era nazista.

<sup>46</sup> Leyda, Jay (citado do diário de seus anos como observador). *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, 1973, p. 334.

<sup>47</sup> Husserl, Edmund. *Ideas Pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy*. Boston: Kluwer Academic Publishers, 1989. p. 168.

Perdida a guerra, o Reich está ameaçado. Um doutor, que trabalhava com satisfação nos experimentos médicos nazistas, decide se suicidar. Ele engole cianureto, pega um espelho, e olha longamente suas próprias convulsões, tentando "ver" o momento invisível de sua própria morte.

## BIBLIOGRAFIA

Anderson, Benedict.

1983. *Imagined Communities: reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso. [Edição brasileira: 2008. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras].

Baudrillard, Jean.

1975. *The mirror of Production*. St. Louis: Telos Press.

Benjamin, Walter.

1969. *Illuminations*. Nova Iorque: Schocken Books. [Edição brasileira: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, vol I. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994].

Deleuze, Gilles.

1986. *Cinema I: The Movement Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press. [Edição brasileira: 1985. *Imagem-movimento: cinema I*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense].

Habermas, Jürgen.

1989. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An inquiry into the Category of Bourgeois Society*. Cam-

bridge, Mass.: MIT Press. [Edição brasileira: *Mudança estrutural da esfera pública - investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. 2. ed. Tradução de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003].

Husserl, Edmund.

1964. *The Idea of Phenomenology*. Haia: Martinus Nijhoff. [Edição portuguesa: 1989. *A idéia da fenomenologia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70].

Kracauer, Siegfried.

1960. *Theory of film: Redemption of Physical Reality*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1960.

Kuleshov, Vladimirovitch.

1973. "The origins of montage". *Em*: Schmitzer, Luda e Jean; Martin, Marcel (orgs.). *Cinema in Revolution*. Londres: Secker & Warburg, 1973.

Landgrave, Ludwig.

1981. *The Phenomenology of Edmund Husserl: Six Essays*. Organizador Donn Welton. Ithaca: Cornell University Press.

Leyda, Jay.

1976. *Kino: A History of Russian and Soviet Film*. Nova Iorque: Collier Books.

Lotman, Jurij.

1976. *Semiotics of Cinema*. Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions, n. 5.

Pudovkin, V. I.

1978. *Film Technique and Film Acting*. Nova Iorque: Grove Press.

Virilio, Paul.

1989. *War and Cinema: The Logistics of Perception*. Londres: Verso. [Edição brasileira: 2005. *Guerra e cinema. Logística da percepção*. Tradução de Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo (coleção Estado de Sítio)].