



O sentimento emancipado – Política de *Milestones* (Robert Kramer e John Douglas, 1975)

JORDI CARMONA HURTADO

Professor de filosofia moderna, especialista em estética, no Curso de Filosofia da UACS, UFCG.

Resumo: O presente ensaio é uma leitura do filme *Milestones*, de Kramer e Douglas. Nele prestamos particular atenção à coexistência de uma dupla temporalidade, a do tempo do agora revolucionário e do tempo do depois. A política do filme diz respeito à busca do significado virtual de uma revolução que coincidiria com a vida inteira: é a revolução no tempo do depois. Essa busca política só é possível a partir de uma ruptura estética, do sentimento emancipado, da libertação do *pathos*.

Palavras-chave: *Milestones*. Robert Kramer. Cinema. Política. Estética.

Abstract: This paper consists of an analysis of the film *Milestones*, from Kramer and Douglas. In this purpose, we aim to show the coexistence of a double temporality: the time of the revolutionary present and the time after. The politics of this film refers to the search of the virtual meaning of a revolution which coincides with the entire life: it's the revolution under the conditions of the time after. This political search is only possible on the basis of an aesthetical rupture: the emancipated feeling, the liberation of *pathos*.

Keywords: *Milestones*. Robert Kramer. Cinema. Politics. Aesthetics.

*Nem no alto nem distante
nem no trono do imperador nem no do rei
você é só uma pequena laje de pedra
à beira da estrada.
As pessoas pedem orientação
você impede que elas se percam
e indica a distância que devem percorrer.
O serviço que prestas não é menor:
o povo lembrará tua obra.*

Ho Chi Minh¹

1. "Neither high no far away,
/ on neither emperor's nor
king's throne, / you're only a
little slab of stone / standing
on the edge of the highway. /
People ask you for guidance;
/ you stop them from going
astray, / and tell them the
distance they must journey.
/ The service you render
is not small one; / people
will remember what you've
done." Todas as traduções
das falas do filme são nossas.

1. A vida privada e egoísta

Robert Kramer e John Douglas colaboraram pela primeira vez e descobriram a prática do cinema dentro do movimento *Newsreel*, que nos últimos anos da década de 1960 produziu diversos filmes militantes e de atualidade que acompanharam as lutas norte-americanas da época. *Milestones* (1975) supõe uma certa virada nessa trajetória, dando origem à produção posterior de Robert Kramer, em que a confrontação do cinema com a política e a história situa-se em um espaço mais íntimo e reflexivo.

O primeiro longo fragmento que articula a obra de Kramer e Douglas, *Milestones* (1975), encontra um encerramento no poema do líder revolucionário Ho Chi Minh, que citamos como epígrafe, e que dá aliás ao filme seu nome. É um fragmento quase que exclusivamente feminino ou "não misto", ² que define-se pelo fato de oferecer à visão do espectador a vida de três gerações de mulheres dos Estados Unidos, que viveram entre o final do século XIX e os anos sessenta e setenta do século XX. A primeira é uma velha senhora cuja família era originária da Calábria. A única coisa que ela fez na sua vida foi trabalhar, e sempre trabalhou sozinha. É muito significativo que as últimas imagens do fragmento mostrem o trabalho coletivo e colaborativo do povo vietnamita. Entre as três gerações é isso o que teria acontecido: teríamos nos deslocado do trabalho isolado, abstrato, do trabalho proletário que alimenta a máquina do imperialismo, da exploração e da opressão, para o trabalho comunitário da revolução que poderia destruir essa mesma máquina.

2. Os grupos de autoconsciência "não-mistos", ou seja, formados exclusivamente por mulheres, foram uma prática comum no chamado feminismo de segunda onda, desde os anos 60. Uma boa descrição do sentido e funcionamento desses grupos pode ser encontrada no livro *No creas tener derechos*, tradução espanhola de uma obra publicada pela Libreria delle Donne di Milano.

3. “I don’t think there’s anything more frightening than a private, selfish life”.

4. “Here it really feels like a family”.

Também teria mudado algo no que diz respeito à nossa percepção do isolamento, não só individual mas também familiar, ou o isolamento do casal, do casal sozinho ou com filho ou filhos. As palavras da filha dessa senhora de Calábria, Helen, personagem que aparece como um elo intermediário nessa história de gerações, resumem de um modo bastante conciso essa mutação da maneira de perceber, enunciando assim um dos grandes *leitmotifs* do filme: “Não há nada mais apavorante do que uma vida privada e egoísta”.³ As vidas das suas filhas, que ela não consegue compreender completamente, mas diante das quais sente muito orgulho, são uma prova da realidade dessa transformação. As duas deixaram para trás, e ainda tentam deixar para trás, essa assustadora vida privada e egoísta, de maneiras muito diversas e mesmo contraditórias. Elizabeth largou sua família, decidiu romper radicalmente com seu marido e seus filhos, que não encontra nunca. Desde então vive uma vida de desfrute da solidão, da amizade e de tudo o que pode oferecer a vida urbana a uma mulher solteira e emancipada. Karen está pronta para ter um filho, e o filme todo gira ao redor da gestação e do nascimento do seu filho. Mas ela também exprime muito claramente que se ela e Larry (que supomos ser o pai biológico) estivessem sozinhos, ela preferiria abortar. Se ela se dispõe a dar à luz uma criança é porque essa criança não vai ser entregue a Larry nem a ela própria, mas à comunidade: à “família”⁴ autêntica, como ela diz, da comuna rural. O filho que ela porta no ventre não pertence nem ao pai nem à mãe, mas à comuna; se é que ele pertence a algo ou a alguém. A nova criança só poderia e deveria pertencer, na verdade, à grande comunidade humana, à humanidade emancipada.

A transformação acontecida no decorrer da história dessas três gerações de mulheres, portanto, consiste no surgimento de um novo sentimento de intolerância em relação à vida privada e egoísta. Não é possível viver desse modo, essa vida é o horror, é o que está na origem do imperialismo. “A vida privada e egoísta” é o que está na origem da máquina de destruição que massacrou os habitantes originários da América, que sequestrou milhões de pessoas na África para submetê-las à escravidão, a mesma que reduziu a vida dos proletários imigrantes norte-americanos ao trabalho servil, e que hoje – no momento em que o filme foi feito – está produzindo um novo genocídio no Vietnã, que polui os rios e turva os céus. Não há a menor dúvida quanto a

isso; mas o que não é tão evidente é como seria possível não viver assim, e as trajetórias divergentes das vidas de Karen e Elizabeth mostram que não há uma solução teórica nem elegante, só há experimentações diversas, às vezes contrárias e até contraditórias.

Em *Milestones* os personagens isolados – o veterano do Vietnã, a garota que é empregada no bar – sofrem desgraças semelhantes: ela é estuprada, ele é assassinado quando está roubando uma casa burguesa. Os personagens isolados, que não conseguem sair de seu isolamento, mesmo se não têm mais nenhuma vontade de viver uma “vida privada e egoísta”, mesmo se eles querem mudar sua vida, só podem sofrer a violência burguesa e patriarcal, na sociedade burguesa e patriarcal. Ora, o fato dessas violências serem efetivamente produzidas mostra a falta de poder da comunidade, a incapacidade de luta e de organização para terminar com essa violência, mas também a falta de verdadeira compreensão para se abrir a todas as pessoas que querem mudar sua vida e as acolher. É o problema da homogeneidade da comunidade, excessivamente branca, universitária, etc. O grande crítico francês Serge Daney encontra no aquário a metáfora adequada ao espaço visual construído pelo filme, e também à limitação do tipo de comunidade (“tribo paranoica”) que habita nele (DANEY, 2007, p. 119). E com efeito, se há uma impotência real da comunidade, é porque ela também está isolada, tão isolada como a vida desses personagens isolados. Podemos chamar de “dispersão” a esses isolamentos solitários ou comunitários.

2. No centro de tudo

O momento de vida ou o fragmento de história que é mostrado em *Milestones* é aquele de um certo *tempo do depois*, o tempo da dispersão ou do declinar da energia revolucionária; é Jacques Rancière (2013) quem usou essa expressão em um ensaio sobre a obra do cineasta Béla Tarr. É o tempo do depois após o *tempo do agora*, o tempo posterior ao momento de concentração revolucionária das vidas: o que Benjamin chamou de “*Jeitzeit*” nas suas teses “Sobre o conceito de história”.⁵ Outra sequência do filme, que situa-se no centro da sua duração,

5. Podemos citar a primeira frase da Tese XIV na tradução de Michael Löwy: “A história é objeto de uma construção, cujo lugar não é formado pelo tempo homogêneo e vazio, mas por aquele saturado pelo tempo-de-agora (*Jeitzeit*)” (LÖWY, 2005, p. 119).

6. "It seemed as we were all in the center of things in some way".

como o eixo que a divide em dois, mostra dois personagens masculinos caminhando em uma rua de Detroit, e um deles lembra o que sentiu nesse momento do agora: "Estávamos como que no centro de tudo".⁶ É justamente essa sensação de estar no centro de tudo, de estar no centro da energia revolucionária, a que já não está mais presente, no tempo do depois. Robert Kramer mostra essa mudança em um plano que se afasta dos personagens, e que abre-se em panorâmica, exibindo a nova circunstância, que é a circunstância da extinção da circunstância revolucionária: já não aparecem mais nem as manifestações de Washington, nem os Panteras, nem a conspiração de Chicago, nem as ações locais, nem a universidade anti-imperialista... O que aparece em lugar de tudo isso é a paisagem invernal de uma cidade industrial medíocre e cinzenta, onde dois velhos militantes conversam sobre suas velhas batalhas em um canto da cena. Eles não estão mais no centro de nada, são mais um elemento da paisagem, de uma paisagem nevada na maior parte das vezes. O movimento de sua marcha à frente, de sua revolução, é indistinguível do movimento dos flocos de neve que caem sobre a cidade, das revoluções diárias do sol, do ciclo das estações, das nuvens que passam devagar diante da lua, das ondas que brincam com os seixos na praia, etc. O movimento da revolução no tempo do depois, no tempo da dispersão, é indistinguível do movimento da vida: não somente da vida das pessoas, mas da vida de tudo o que existe. Ao invés de estar no centro, os militantes são mais um elemento da paisagem, que tem exatamente a mesma importância do que qualquer outro elemento, como em uma grande igualdade sensível. O tempo do depois é o tempo em que não há mais centro: esse tempo em que, após uma curta temporada, umas jornadas no palco da História, a gente cai de novo nas dobras e nas curvas da vida, nos seus longos e lentos ciclos e nos seus súbitos ciclones. Como diz Helen na primeira sequência do filme: "Karen tem sua vida, todos vivem a vida deles, começo a me perguntar onde está minha vida".⁷ O tempo do depois é o tempo da pergunta pela vida: o que acontece com minha vida, onde é que ela está, como é possível viver de novo depois do que aconteceu, como é possível não ceder ao intolerável que eu senti tão claramente? Ao invés da igualdade no centro da história e na claridade da ação, o tempo do depois é o tempo das aventuras da igualdade quando se insere nas dúvidas, nas perguntas e nas obscuridades

7. "Karen is into her life, these people are into their lives and I'm really beginning to wonder where my life is at".

da vida; do sentimento de igualdade que precisa defrontar-se com o que a vida tem de mais intratável, de não dominável, de resistente, de inefável, de estúpido.

Nessas condições do tempo do depois, nessas condições de ausência de política, de ausência de luta nas ruas, de ausência de organização e de ação, como é mostrado no poema de Ho Chi Minh, há no entanto a possibilidade de *uma política*. É a política do “*milestone*”, do “marco do caminho”, como podemos traduzir. A primeira condição dessa política é indicada também por Helen, na mesma primeira sequência do filme. Segundo ela, o que suas filhas e a geração de suas filhas têm trazido de novo ao mundo, cada uma delas em um processo diferente de experimentação, são principalmente duas coisas. A primeira é certo tipo de emancipação, que tem a ver principalmente com os sentimentos, com o fato de ter a coragem de dizer não tanto o que pensamos mas o que sentimos, com o fato de estar em boa relação com as próprias emoções, de as acolher, de não deixá-las de lado. A segunda consiste em ter superado certa brecha, certa divisão entre o ser público e o ser privado, entre o ser humano e o ser mulher, ou entre o íntimo e o político: a brecha entre o que eu sou e minha identidade social, entre o que eu sou e o que os outros esperam que eu seja. É a mesma brecha que, segundo as palavras de Helen, fez com que ela quase enlouquecesse em algumas ocasiões.⁸ Pois dizer o que sentimos tem a ver, em certo modo, com o fato de ir nu, de não se esconder, com essa forma específica da coragem, que é refletida por exemplo nos corpos nus da comuna que acolhem na sua pele as sombras projetadas pelo sol nas folhas das árvores, no devir-índio da comunidade. Eis a primeira condição da política do “*milestone*”, talvez a condição essencial.

8. “I could have gone crazy, like a lot of my contemporaries did”.

Mas o devir-índio é apenas uma das formas possíveis dessa emancipação sensível ou sentimental. No tempo do depois não há mais organização nem ação; há obras e experimentações múltiplas, ao rés da vida. Diferentes maneiras de medir a distância entre o velho e o novo mundo, de examinar o espaço que ainda temos de percorrer, de se situar no caminho como um “*milestone*”, e orientar talvez desse modo outro operário da vida, outro experimentador anônimo da revolução. Mas para entender o que isso significa é preciso entender também o significado dessa emancipação sensível ou sentimental.

3. O sentimento emancipado

Viver em contato com o que sentimos, viver em uma contínua expressão e metamorfose do que sentimos, quer dizer, se o traduzimos às palavras da filosofia, transformar constantemente o *pathos* em *logos*, o sentimento em palavra, a passividade em atividade ou a paixão em razão. Ou seja, é fazer com que o discurso ou o pensamento exprima incessantemente algo que, justamente, não é pensamento. Ou fazer com que a inteligência, em lugar de uma força que separa do sentimento, não seja mais do que seu meio de expressão. Mais do que o “tem a coragem de pensar por ti próprio” do esclarecimento, trata-se de um “tem a coragem de sentir por ti próprio”, de exprimir e pensar com outros o que sentes: eis a chave que abre a porta da comunidade das pessoas sensivelmente emancipadas. É isso o que significa essencialmente não viver de um modo privado e egoísta: ter a coragem de dizer o que sentimos, e partilhar nossos sentimentos, fazer deles algo comum. Ora, trata-se de uma comunidade de pessoas emancipadas, que ainda podemos pensar com Kant.

Pois não é isso o que encontramos, de modo nenhum, no pensamento tradicional da política. Em Aristóteles a comunidade política é uma comunidade construída ao redor do *logos*. Mas isso não quer dizer que ela seja estritamente intelectual. O uso do *logos*, do discurso ou da razão, torna possível que o ser humano perceba algo que os animais desprovidos de *logos* não podem sentir: a justiça ou a injustiça. A comunidade política é o que se cria de comum entre esses animais que graças a sua possessão do *logos* são capazes de sentir a justiça e a injustiça: ou seja, a comunidade daqueles animais que sentem, através do *logos*, o universal, que acedem pela mediação do *logos* ao universal. Por baixo dessa comunidade lógica existe a comunidade fônica, a comunidade daqueles animais que não conseguem enunciar discursos, mas só sua voz. O fato de ter voz faz com que seja possível perceber o prazer e a dor, esses sentimentos que, ao invés da justiça e da injustiça, são puramente individuais, corporais e estritamente subjetivos, e aliás egoístas, que não nos informam nada sobre o mundo, etc. Nessa hierarquia entre a comunidade lógica e a fônica há um elemento de mediação, que é o escravo. O escravo, um ser que se situa entre o homem e o animal, vive fundamentalmente

na comunidade fônica, a comunidade do prazer e da dor, mas possui, como escreve Aristóteles, a parte passiva do *logos*: ele entende o *logos* quando é uma ordem, mesmo se ele é incapaz de dar ordens por sua vez, se ele não possui a parte ativa do *logos*. Por isso, mesmo se o escravo for capaz de perceber a comunidade do justo e do injusto, não é capaz de habitá-la mas apenas de servi-la, habitando exclusivamente a comunidade do prazer e da dor (ARISTÓTELES, 1998, 1253a-1245b).

Não é a revolução iluminista que quebra esse esquema tradicional, mas a revolução estética, na qual Kant também teve certa importância. Essa revolução seria como o produto da emancipação do escravo de Aristóteles, do elemento de mediação entre a comunidade lógica e a fônica. Pois Kant descobriu justamente a possibilidade de uma emancipação no próprio sensível; uma emancipação que ele chamou de “estética”. Há um sentimento preciso, como mostrou Kant, o sentimento do belo, que também acede ao universal, e não apenas o *logos*. Há possibilidade de um acesso imediato ao universal, e não há razão para que o sentimento seja sempre particular ou sempre me particularize, encerrando-me em mim mesmo. Há um sentimento universal, um sentimento que abre, que me pluraliza e me comuniza em ato. É por isso que Kant escreveu sobre um modo desinteressado de sentir, um modo não egoísta, justamente (KANT, 2011, p. 39), segundo o qual eu sou capaz de sentir alegria ao ficar sabendo da luta do povo vietnamita mesmo se eu não extrair nenhum benefício dela, ou sentir tristeza diante da indiferença de meus compatriotas ou da extrema baixaria e criminalidade do meu governo, mesmo se nem essa indiferença nem essa criminalidade me causem um prejuízo direto. Trata-se de sentir um prazer completamente sensível, corporal, e sentir ao mesmo tempo a justiça do mundo inteiro, e sentir uma dor, uma dor muito íntima e pessoal, e sentir ao mesmo tempo a injustiça do mundo inteiro. Por isso a universalidade já não é mais atingida pela mediação da racionalidade que separa do sentimento: é o sentimento mesmo que acede a uma universalidade, que se emancipa.

Mas não se trata dessa universalidade da razão ou a da ciência, não é a universalidade das ideias: é, em vez disso, uma universalidade subjetiva, como escreve Kant (2011, p. 50). É a universalidade dos sujeitos que sentem a beleza – ou seja, a alegria da justiça –, e que sentem a fealdade – ou seja, o sofrimento da injustiça. Eis como Kant

inventa a filosofia moderna ou contemporânea, ao descobrir essa esfera da intersubjetividade, do sentimento da comunidade universal dos sujeitos, do sentimento genérico da humanidade (PHILONENKO, 1993, p. 20). Ele também mostrou assim que a política não se põe em jogo no conflito entre os grandes ideais, mas em sentimentos bem mais subterrâneos. O sentimento do belo acede ao universal, não em um nível mediado, discursivo, abstrato ou ideal, mas em um nível concreto, imediato, direto. Quando eu sinto a beleza, não sou eu mesmo quem a sente, mas esse sentir chama ao consentir de todos e todas: eu me abro desse modo a uma vida sensível que não é mais individual, que é universal e comunitária. O sentimento do belo é o universal comum, o universal que apenas existe quando é partilhado, posto em jogo e arriscado em uma comunidade, pensado e comunicado com essa faculdade que Kant não mais chama de razão, mas de reflexão: a razão comum (LEBRUN, 1970, p. 443). A reflexão refere-se a uma vida que já não acha apenas sua satisfação no sentimento mas que reflete em si própria aquilo que ela sente, nas suas palavras, nos seus gestos. É uma vida do sentimento que se reflete constantemente em palavras partilhadas, que se espelha incessantemente na comunicação das pessoas entre si e de tudo o que vive entre si. Uma vida do espírito que é ao mesmo tempo uma vida da sensação, uma vida interior que não existe se não é constantemente refletida nas palavras que partilhamos; e não apenas nas palavras, mas em todas as coisas, nessa grande vida do todo, nessa grande igualdade sensível da qual já tínhamos falado antes. O sentimento emancipado significa que o mais interior apenas pode existir no mais exterior.

4. A voz do mar

Essa vida da reflexão do sentimento, essa interioridade que apenas existe no que é mais exterior foi chamada uma vez por Virginia Woolf de “a voz do mar”. Trata-se de um fragmento em que ela define a tarefa da ficção moderna:

Tive a ideia de que o que eu quero é saturar cada átomo. Quero dizer, eliminar todo desperdício, o que é morto, o supérfluo: oferecer o momento inteiro, com tudo o que ele contém. Vamos dizer que o momento seja a combinação de

pensamento; sensação; a voz do mar. O desperdício, o morto, surgem da inclusão de coisas que não pertencem ao momento; esse terrível negócio da narrativa realista: ir do almoço ao jantar: é falso, irreal, meramente convencional. Por que admitir algo na literatura que não seja poesia, que é o que eu entendo por saturar? Não é isso o que eu reclamo dos romancistas, que eles não selecionam nada? Os poetas o conseguem mediante a simplificação: eles deixam fora praticamente tudo. Eu quero incluir praticamente tudo: e ainda assim saturar. (WOOLF, 1973, p. 136. Trad. nossa)⁹

“Pensamento; sensação; a voz do mar”. A vida da alma na vida das coisas; é isso que significa saturar cada átomo, fazer com que cada coisa percebida seja ao mesmo tempo um pensamento: cada elemento sensível um universal partilhado. E além disso, não o fazer como faz a poesia, mediante seleção, subtração e exclusão. Incluir tudo, e ainda assim saturar, escreve Woolf: não escolher, não selecionar entre o importante e o não importante, dar entrada a essa grande igualdade sensível da vida e ainda assim saturar. Saturar, fazer com que a vida da alma coincida com a vida das coisas, é mais uma maneira de não “viver uma vida privada e egoísta”, ou seja, nunca isolar um elemento arbitrariamente, como fazem esses autores que nos conduzem convencionalmente do almoço ao jantar. Trata-se de mostrar sempre, em cada elemento ou em cada fato, a vida do todo que o anima e que o insere em uma relação, na sua respiração comum com as outras coisas.

Essa é também a fé de Helen no filme, sua crença. E na verdade, é a única crença dos revolucionários: que nada está isolado, como mostram Kramer e Douglas em um plano-sequência no qual essas palavras (“nada está isolado...”¹⁰) são pronunciadas tanto por Helen quanto pelo vento que balança suavemente uma multidão de ramos de árvores. É mais uma maneira de mostrar: a voz do mar. Se nada está isolado, se os corpos refletem a ordem dos astros, como na acupuntura, se a combinação de algumas pedras, como nas antigas práticas indígenas de sabedoria, revela o destino do mundo e dos sujeitos, se o antigo saber feiticeiro das mulheres proletárias é capaz de conhecer exatamente onde é que vai acabar a linha da vida de uma pessoa, então o que está acontecendo no Vietnã tem uma relação direta com o que acontece nos Estados Unidos, e o que aconteceu há alguns séculos (o genocídio indígena, o sequestro e escravização de africanos, a exploração de proletários imigrantes) tem uma relação direta e precisa com o que acontece

9. “The idea has come to me that what I want now to do is to saturate every atom. I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity: to give the moment whole; whatever it includes. Say that the moment is a combination of thought; sensation; the voice of the sea. Waste, deadness, come from the inclusion of things that do not belong to the moment; this appalling narrative business of the realist: getting on from lunch to dinner: it is false, unreal, merely conventional. Why admit anything to literature that is not poetry — by which I mean saturated? Is that not my grudge against novelists? that they select nothing? The poets succeeding by simplifying: practically everything is left out. I want to put practically everything in: yet to saturate”.

10. “All the things tight together become as one”.

hoje, que pode ser mostrada claramente. Que nada esteja isolado é a crença estética, mas também a crença dos revolucionários. O sentimento emancipado, que nasceu muito provavelmente no momento em que estávamos no centro, esse momento em que tínhamos deixado completamente de pensar em nós próprios (em nossa existência privada e egoísta), para só nos preocuparmos e interessarmos pelo mundo, é inseparável dessa crença revolucionária. E o problema do tempo do depois é justamente o seguinte: como é possível continuar sentindo desse modo, sentindo universalmente, quando as circunstâncias faltam, quando o mundo que nos transmitimos constantemente já não sente mais assim? Como continuar percebendo que o que acontece no Vietnã me afeta mais direta e profundamente que o que acontece na minha casa?

11. “As ondas tombavam;
recuavam e tombavam
novamente, como o baque
surdo de um grande animal
pateando” (WOOLF, 2014,
p. 115).

Se há um grande modelo de *Milestones*, ainda que certamente não o único, é justamente *As ondas* de Woolf. No entanto há qualquer coisa nesse romance que é mais ameaçador e terrível. Nesse caso a voz do mar coincide com os golpes do grande animal que bate o pé na praia:¹¹ as ondas. A voz do mar, nesse caso, é a loucura de Rhoda. Rhoda é justamente o personagem que no romance de Woolf exprime uma e outra vez o sofrimento de uma existência simplesmente individual e pessoal, o sofrimento que coincide com essa existência isolada. Pois no romance não houve tempo de agora, não houve momento revolucionário, e esse modo emancipado de sentir só dirige Rhoda à alienação. Daí que, em certo modo, *Milestones* possa ser interpretado como a vingança de Rhoda. *Milestones* é o mundo em que Rhoda não está mais sozinha; um mundo no qual esse muro que a circunda, como aquele que circunda a mãe que não é mais mãe, que largou completamente os filhos, tem-se fendido em grande medida. E o problema é então como evitar que ele se recomponha quando em grande medida, politicamente, é verdade que ele já se tenha recomposto. Como fazer para que ele não se recomponha completamente não mais na política, que está perdida no tempo do depois, mas na própria vida. Ou seja, não mais na representação que fazemos do mundo, ou que nos oferecem os meios de representação do mundo, mas na experiência imediata e na percepção da vida que vivemos.

O filme coloca insistentemente essa pergunta: como fazer, como viver, como ser revolucionário sem condições revolucionárias. É esse o impasse do tempo do depois. Mas o tempo de agora já

teve seu próprio impasse, um impasse contrário. É por isso que não há qualquer privilégio do tempo do agora sobre o tempo do depois: são como o dia e a noite, que sempre se sucedem o um ao outro, como o inverno e o verão. Naquele então, no tempo do agora, quando estávamos no centro da energia revolucionária, o problema era como não abandonar os valores revolucionários quando lutamos nas ruas. Agora, no tempo do depois, o problema é como conservar os valores revolucionários quando já não mais lutamos nas ruas. Mas talvez se tenha produzido algo como uma aprendizagem, entre um tempo e o outro. Como diz um dos personagens que caminha na rua de Detroit, talvez a gente esteja se aprontando para a próxima revolução, e o que temos aprendido, justamente, é que “a revolução não é uma série de incidentes isolados, mas a vida inteira”.¹² Eis o segundo grande *leitmotiv* do filme.

12. “A revolution was not just a series of incidents, but the whole life”.

5. A vida inteira

Na espera da “próxima”, o filme de Kramer e Douglas já ficcionaliza essa ideia da revolução. Pois a revolução não é apenas lutar nas ruas. A revolução é morar em uma comuna, é praticar acupuntura, é fabricar vasilhas de argila, é concluir um filme sobre o Vietnã, é escrever o prólogo a um manual militante sobre a vida nos cárceres, é ter um filho; é se perguntar continuamente, com os outros, com todos os outros membros dessa comunidade frágil mas ilimitada do sentimento emancipado, como é preciso viver. A revolução é cada uma das obras desses operários anônimos da revolução, obras que são o produto de uma experimentação, de um pôr a prova até onde podemos chegar na transgressão dos velhos vínculos privados e egoístas; numa trajetória que é cega até certo ponto, pois apenas orienta-se pelo sentimento emancipado, pela sensação de uma vida que é o contrário do capitalismo, o contrário da existência privada e egoísta. A revolução pode ser sentir que eu preciso estar sozinho, e pode ser sentir que o que eu preciso na verdade é viver com todo mundo. É viver essa vida do sentimento da vida refletido, espelhado, seja qual for esse sentimento, seja o que for o que ele diga: com a única condição de que ele deve ser posto em comum com as outras pessoas e com o todo. Pois se o sentimento se isola, se ele não é mais exprimido

e refletido nos outros e nas coisas, ele morre, a fonte da revolução seca e já apenas resta o frio do isolamento, o horror da morte capitalista em vida.

No seu grande livro sobre a *Crítica do juízo*, Gérard Lebrun lembra que a faculdade de reflexão, isso mesmo que Kant chama de razão comum, é um poder ou uma faculdade de tatear (LEBRUN, 1970, p. 430). Trata-se de uma faculdade tátil, de um pensar com as mãos. Daí a atenção constante do filme ao trabalho das mãos, muito particularmente no caso do ceramista cego, que apesar de sua cegueira consegue que o estupro da garçonete não seja totalmente consumado, graças a seu tato e seu ouvido. Para resumir a situação numa imagem: se no momento do agora nos orientamos na claridade do dia do verão mediante nossas palavras e ações, no tempo do depois nos orientamos na escuridão da noite do inverno com nossas mãos e suas reflexões. A comunidade de *Milestones*, que não se circunscreve de maneira simples, é uma comunidade de trabalhadores, de trabalhadores manuais. No entanto, o trabalho manual tem perdido sua violência, a violência da exploração. Toda a atividade manual que é mostrada em *Milestones* se parece, por exemplo, com fazer crochê¹³ – ou mesmo com escrever, que se parece tanto, enquanto atividade manual, com o crochê –: como algo que é realizado sem sequer pensar muito nisso, como uma agradável ocupação das mãos, que pode ser executada ao mesmo tempo que os personagens refletem, exprimem e pensam no que sentem. Trata-se de um trabalho que ocupa as mãos, dando certa gravidade ao corpo, e fazendo possível desse modo que o pensamento possa se mover à vontade, e ocupar o espaço, o presente, o passado, o futuro, e se refletir em todos os lugares, achar correspondências com qualquer fato sensível. A comunidade de *Milestones* é uma comunidade de pessoas que pensam trabalhando, que trabalham pensando. Mas o pensamento não é uma expressão do trabalho, ou o trabalho uma expressão do pensamento, como acreditaram hegelianos, marxistas ou sociólogos vários. O que se faz presente em vez disso é um corte, uma não-relação entre o espírito e as mãos; e pelo viés desse corte, algo como uma paz e uma liberdade novas que se estabelece entre eles. As mãos se orientam por si próprias, sem precisar serem orientadas pelo espírito; e o espírito então não precisa prestar uma atenção especial ao trabalho, pode descuidar-se dele e se ocupar com viver, com as percepções, sentimentos;

13. Serge Daney, que presta atenção a essa imagem do tecido, escreve que a tribo de *Milestones* quer “tecer um escudo e balizar um futuro” (DANEY, 2007, p. 119).

pode refletir incessantemente, pode se concentrar em escutar e transcrever a vida do todo, em universalizar o sentimento e a sensação. Eis o modelo em *Milestones* de uma vida emancipada, do comunismo, da revolução da vida inteira: nós somos puramente mãos e puramente ouvidos; uma livre relação, exterior a seus termos, entre tato e escuta, e uma visão que surge daí que é ao mesmo tempo vida do pensamento e vida da sensação.

Nos orientamos com as mãos e não com os olhos do espírito, as mãos são capazes por si próprias de nos orientar. Pois a atividade manual, quando é liberada da violência da exploração, é capaz de mil coisas: desde fabricar objetos, ou prepará-los, até conhecer um espaço ou acariciar um corpo. A libertação do trabalho manual é por isso condição e imanência da revolução. Mas essa libertação, no que diz respeito à violência do trabalho manual, liberta-nos também da violência que seria capaz de derrubar o regime de exploração: a violência das mãos quando viram punhos ou empunham uma arma para lutar nas ruas. Robert Kramer já tinha explorado os paradoxos da violência revolucionária na ficção “futurista” de *Ice* (Robert Kramer, 1969), quando as mãos dos militantes tornam-se cada vez mais frias e geladas no contato com as armas, e mais incapazes de tocar qualquer coisa que não seja uma arma, e a energia revolucionária petrifica-se progressivamente em um bloco de gelo ao ritmo da paranoia, até quebrar em mil pedaços.

Mas o meio líquido de *Milestones* é daqueles que favorecem a vida. E o trabalho da revolução é então tanto um trabalho manual, uma fabricação, quanto um trabalho da alma, uma reflexão. Mas esse trabalho tem-se transformado em algo extremamente delicado. A revolução, não como uma série de incidentes isolados, mas como a vida inteira, requer esse tipo de trabalho de uma grande delicadeza. Pois a revolução, no tempo do depois, não é mais como o botim que a gente obtém após vencer na guerra de classes, de sexos ou de raças, na guerra contra o imperialismo. O mundo da revolução, o mundo da comunidade emancipada, tem-se transformado em algo tão frágil quanto uma vasilha de argila, e algo que tem de ser atendido e cuidado com tanta presteza, atenção e delicadeza quanto uma mulher que está em trabalho de parto. É simples perceber, mais uma vez, que nessa situação de nada adiantam as mãos fechadas em punho ou que portam armas; há necessidade

de mãos abertas, nuas, sensíveis à mais leve vibração que possa indicar onde é que está se desenvolvendo o movimento da vida do todo, a grande revolução da vida.

6. Obra de revolução

Podemos resumir essa dupla temporalidade que tece o filme do modo seguinte: se o tempo do agora revolucionário é um tempo no qual a comunidade é algo indubitável, um fato realmente – é o tempo da organização, do poder e da ação –, o tempo do depois é um tempo no qual a comunidade é um problema, o tema de uma constante reflexão e de uma constante prática de experimentação. O que também significa que o tempo do depois não é mais um tempo de ações revolucionárias, mas um tempo de obras, de obras de revolução. Cada uma dessas obras dá nascimento a um “marco do caminho”, é um novo princípio de orientação que aparece no mundo, que indica até onde chegou alguém, e qual é a distância que ainda falta para chegar onde queremos chegar. O tempo do depois e sua comunidade estética é por isso e fundamentalmente o tempo da arte, da fabricação. Deleuze escreveu que a arte é o que resiste, em geral; e o que resiste principalmente à morte (DELEUZE, 1992, p. 142). Resistir à morte da revolução (ou a sua vitória idiota, separada e isolada, puramente “política”) quando não há ação revolucionária consiste em fazer obra de revolução, em fazer da revolução uma obra. Ao mesmo tempo que no movimento do fazer obra mede-se, aponta-se e constrói-se a próxima, a definitiva; ao mesmo tempo que nos orientamos para essa revolução que tem de ser, como temos aprendido das contradições da última, uma revolução da vida inteira: a revolução humana a que se referia Marx (2010, p. 154), e não apenas a política.

Deleuze também escreveu em outra ocasião que há uma relação íntima mas misteriosa entre o ato de criação e a luta de um povo pela sua emancipação (DELEUZE, 2003, p. 302). É o que em *Milestones* é mostrado na sua conclusão dupla. De um lado, o filme conclui com uma cena em que Helen assiste às imagens do nascimento da sua neta, dizendo que talvez ainda faltem mais duas semanas para terminar a edição do filme sobre o Vietnã e assim poder descansar e passar um tempo ocioso com suas filhas,

um tempo de livre reflexão dos sentimentos e de compreensão das novas relações. Do outro, nos créditos finais, o filme termina com um grande elogio à luta do povo vietnamita. O filme de Helen achará sua ordem final quando o povo vietnamita vencer na sua luta de libertação, mais duas semanas talvez...

A luta e a resistência do povo vietnamita, como a luta e a resistência dos Panteras Negras, como a luta e a resistência das tribos dos iroqueses ou dos navajos, mostram à comunidade frágil de *Milestones* como é possível persistir na ausência de circunstâncias diretamente revolucionárias; como é possível experimentar e fabricar, nessas condições de fragilidade e de dispersão, obras de revolução. Essas obras de revolução do tempo do depois, que medem a distância que já percorremos em direção à vida emancipada e a que ainda temos de percorrer, estão gestando algo comum. É principalmente o filho de Karen, no filme. Mas também é um povo novo, o povo novo e ilimitado, formado pela humanidade inteira, ao qual iria pertencer essa criança. As lutas dos outros, que sentimos com mais intensidade do que acontece aos nossos vizinhos, é o que permite devir-povo por sua vez, se fazemos obras de revolução, se vivemos como “*milestones*”. A presença da luta desses povos lembra como o mundo foi lindo uma vez, e como poderia voltar a ser: a terra, a água pura, os céus claros. Quando a concentração não é mais um fato, esse devir-povo ou esse dar à luz um povo novo é o trabalho mais delicado, o verdadeiro trabalho revolucionário. Pois se a revolução é a vida inteira e não uma série de incidentes isolados, a consequência prática direta é que temos de dar à luz um povo novo, uma nova sociedade, aqui e agora, com tato e escuta, e com a coragem do sentimento emancipado que dá forças para nunca mais voltar aos velhos vínculos, à vida privada e egoísta. Eis a nova ideia da revolução, da revolução que é a vida inteira e que portanto coincide com a vida que estamos vivendo.

O filme, que frequentemente foi considerado uma “sinfonia pastoral pós-esquerdista” (DANEY, 2007, p. 116), ou uma espécie de reflexão crepuscular e desencantada sobre a utopia hippie dos anos sessenta, é justamente o contrário: ele mostra, ficcionaliza a vitória da revolução. Mas como é que poderia triunfar uma revolução da vida inteira? Certamente com uma vitória ambígua, paradoxal, romântica, esperançosa.¹⁴ Apesar de todas as dúvidas, as dificuldades, o sofrimento, o isolamento, a morte, a violência,

14. “Esperançoso”, “hopeful”, é um dos significados possíveis de “romantic”, segundo Helen mais uma vez, que sabe que a luta pelo mundo também é uma luta pelas palavras.

15. “Rien ne vient plus
maquiller la surface de cet
irréversible fleuve”.

o filho de Karen nasce: essa criança nova e cheia do futuro de um povo novo. Depois do nascimento, Douglas e Kramer mostram essa cena da qual já falamos, na qual Helen comunica que o filme sobre o Vietnã ainda não tem uma conclusão. Essa seria a última sequência propriamente cinematográfica do filme; se não foi é porque há um desvanecer-se da imagem no preto e algo começa a se precipitar, uma cachoeira, como uma força irresistível, que é na verdade a última sequência do filme, o último fragmento da vida do todo que nos é mostrado. Estávamos preparando a “próxima” e de repente chegou, a grande precipitação de energia revolucionária. Como todos os átomos saturados a que se referia Woolf, todas as partículas sensíveis que foram tecendo o filme com algumas vidas humanas, que finalmente precipitam-se. Charles Péguy escreveu uma vez que o acontecimento revolucionário é o que acontece e o que aparece no momento em que “já não há mais nada que maquie a superfície desse rio irreversível” (PÉGUY, 1932, p. 270. Trad. nossa).¹⁵ O nascimento do filho de Karen seria o que precipita essa revolução da vida inteira. Mas a cachoeira final de *Milestones* também é simplesmente isso, uma cachoeira: não aquilo que concentra o todo, mas um elemento a mais do todo. Uma simples cachoeira, como aquela simples paisagem nevada, como as simples nuvens que tingem a lua. Talvez Robert Kramer e John Douglas queriam que o pensássemos desse modo: o novo nascimento, cada novo nascimento produto de nossas experimentações e de nossas obras de revolução é ao mesmo tempo o que concentra e precipita o todo e mais um elemento desse todo, sem qualquer privilégio sobre os outros. Essa é talvez a ambiguidade mais fundamental e mais difícil de interiorizar do tempo do depois, que não é simplesmente um tempo em que já não há mais militância, mas no qual trata-se de militar de outro modo, segundo essa ideia da revolução que não seria uma série de incidentes isolados mas a vida inteira. É isso que podemos chamar de política de *Milestones*, ou de política do marco do caminho.

REFERÊNCIAS

- AA. VV. *No creas tener derechos*. Trad. María Cinta Montagut. Madrid: Horas y horas, 1991.
- ARISTÓTELES. *Política*: edição bilíngue. Trad. Antônio Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes. Lisboa: Vega, 1998.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. Trad. Jeanne Marie Gagbnebin e Marcos Lutz Müller. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma 1970-1982*. Trad. Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. Lacte de création. In: DELEUZE, Gilles. *Deux régimes de fous et autres textes*. Paris: Éditions du Minuit, 2003.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- LEBRUN, Gérard. *Kant et la fin de la métaphysique*. Paris: Armand Colin, 1970.
- MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. Trad. Rubens Enderle e Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo, 2010.
- PÉGUY, Charles. *Clio: dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*. Paris: Gallimard, 1932.
- PHILONENKO, Alexis. Introduction. In: KANT, Immanuel. *Critique de la faculté de juger*. Trad. Alexis Philonenko. Paris: J. Vrin, 1993.
- RANCIÈRE, Jacques. *Béla Tarr: o tempo do depois*. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.
- WOOLF, Virginia. *As ondas*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- _____. *A writer's diary*. Orlando: Harcourt, 1973.

FILMES

MILESTONES. Direção: Robert Kramer e John Douglas. USA, 1975. 1 Dvd, color., 16 a 35 mm, 1.33:1, mono, 199 min.

ICE. Direção: Robert Kramer. USA, 1969. 1 Dvd, branco e preto, 16 a 35 mm, 1.33:1, mono, 128 min. Madrid: Intermedio, 2010.

Data do recebimento:
12 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:
02 de junho de 2017