

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
NÍVEL MESTRADO**

BRUNO BUENO PINTO LEITES

**TENDÊNCIAS DE IMAGEM-VIOLÊNCIA NO CINEMA BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO**

São Leopoldo

2011

BRUNO BUENO PINTO LEITES

TENDÊNCIAS DE IMAGEM-VIOLÊNCIA NO CINEMA BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Ione Maria Ghislene Bentz

São Leopoldo

2011

L533t

Leites, Bruno Bueno Pinto.

Tendências de imagem-violência no cinema brasileiro contemporâneo / Bruno Bueno Pinto Leites. – 2011.

144 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, 2011.

"Orientadora: Profa. Dra. Ione Maria Ghislene Bentz."

1. Violência no cinema. 2. Cinema – Brasil. I. Título.

CDD 791.43655

CDU 791.221.6

Catálogo na publicação: Bibliotecário Flávio Nunes - CRB 10/1298

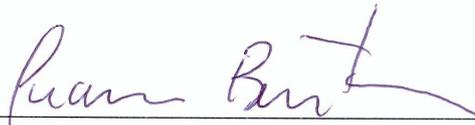
BRUNO BUENO PINTO LEITES

**“TENDÊNCIAS DE IMAGEM-VIOLÊNCIA NO CINEMA BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO”**

Monografia (Dissertação)
apresentada à Universidade do
Vale do Rio dos Sinos como
requisito parcial para obtenção do
título de mestre em Ciências da
Comunicação.

Aprovado em 04 de abril de 2011

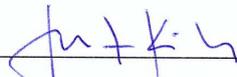
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dra. Ivana Bentes Oliveira – UFRJ



Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva – UFRGS



Prof. Dra. Suzana Klipp – UNISINOS



Prof. Dra. Ione Maria Ghislene Bentz – UNISINOS

À Ju, que não conhece limites para a cumplicidade

AGRADECIMENTOS

Ao pai, pelo incentivo e suporte imprescindíveis a esta pesquisa e pelo exemplo de perfeccionismo nas atividades acadêmicas

À mãe, pelo incentivo e suporte imprescindíveis a esta pesquisa e pelo exemplo de dedicação à Universidade

À Cacaia, pela crença incondicional no sucesso deste trabalho

À Nina, pela certeza de ter uma pessoa com quem contar

Ao Bernardo, pela alegria que afastou o estresse em momentos difíceis

Ao Tio Bob, pelo exemplo de dedicação ao conhecimento, e pelos dois anos de assinatura da “Folha de São Paulo”, que enriqueceu sob diversos aspectos esta pesquisa

À D. Iara [*in memoriam*], pelo ensinamento de que a vida está nas coisas simples

À Alice, pela vibração com cada etapa vencida

Ao Júnior, pela amizade e pelo esforço na realização do *abstract*

À Ione, orientadora, pela amizade e pela intensidade dos encontros de orientação, que certamente fizeram-me crescer não só como pesquisador

Ao Alexandre, professor, pelas contribuições sempre surpreendentes e efetivas em todas as bancas pelas quais passou esta pesquisa

À Suzana, professora, pelo impacto das disciplinas que marcaram os primeiros movimentos desta pesquisa

À Nísia, professora, pelas contribuições nas reuniões do grupo de pesquisa

Ao Michael, professor da UCPel, pelo contagiante entusiasmo de pesquisar o cinema e pelo incentivo para prestar a seleção neste PPG

Aos colegas, pelos debates em aula, mas sobretudo pelas conversas informais sobre as experiências do Mestrado, que ajudaram a enfrentar os momentos de tensão

Ao Tiago, pela amizade e pela oportunidade de compartilhar suas aulas através do estágio-docência

À Rochele, pelo acolhimento na época da seleção, que veio acompanhado de qualificadas orientações para a entrevista de seleção do PPG

Aos funcionários do PPG, pelas sempre ágeis soluções

À Capes, pela bolsa de estudos

“isso de querer
ser exatamente aquilo
que a gente é
ainda vai
nos levar além”

(Paulo Leminsky)

RESUMO

LEITES, Bruno. **Tendências de imagem-violência no cinema brasileiro contemporâneo**. 2011. 144 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, RS, Brasil, 2011.

O objetivo do trabalho é explicitar tendências de imagem-violência no cinema brasileiro contemporâneo. O referencial teórico de base para a pesquisa é construído a partir de Bergson e Deleuze. Quanto à violência, o referencial é construído a partir de Derrida em relação à desconstrução, e, subsidiariamente, a partir da teoria da violência de Benjamin. O objeto empírico da pesquisa é delimitado em dez filmes contemporâneos que tematizam a violência e foi composto a partir do procedimento da cartografia. A organização das análises é feita em séries, seguindo princípios do procedimento realizado por Deleuze em “Lógica do Sentido”. Cada série apresenta uma tendência ou aspectos de uma tendência e pode ser lida independentemente ou em aproximação com quaisquer outras séries, sem a necessidade de um fluxo obrigatório. Dentre outras considerações, observo nas séries de análises as diferenças das violências de acordo com as variações da concepção de tempo na imagem. Observo, também, que a violência tende a estar inscrita num sistema de julgamento que lhe direciona o entendimento e a experiência. Enfim, insiro a pesquisa num contexto maior referente ao desafio do cinema brasileiro contemporâneo de construir uma violência específica da imagem, para além da violência social que é o tema dos filmes.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Violência; Imagem; Julgamento; Tempo.

ABSTRACT

LEITES, Bruno. **Image-violence tendencies in the contemporary Brazilian cinema**. 2011. 144 f. Dissertation (Master in communication sciences) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, RS, Brazil, 2011.

The objective of this research is to elucidate the image-violence tendencies in the contemporary Brazilian cinema. The theoretical base behind this research is referred from Bergson and Deleuze. In relation to the topic violence, the referential is attributed to Derrida pertaining to “deconstruction”. The research’s empirical object is composed of ten contemporary films that include violence as a theme and were structured from the cartographic method. The organization of the study is made in series, following principals and procedures performed by Deleuze in “Logic of Sense”. Each series presents a tendency or aspects of a tendency that can be read independently or in sequence with any other series, without the need for a mandatory order. Moreover, the study observes the violence in its different states, according to the variation of the picture in a conception of time. It is also observed that violence is in general presented in a judgmental manner, directed in relation to self-acknowledgment and experience. Finally, the study is presented in context of challenging the Brazilian cinema to assemble violence specifically to the image, independently of the violence in the social context presented in the films.

KEYWORDS: Cinema; Violence; Image; Judgment; Time.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – primeiro grupo de <i>frames</i> de “Verônica”	58
Figura 2 – segundo grupo de <i>frames</i> de “Verônica”	58
Figura 3 – terceiro grupo de <i>frames</i> de “Verônica”	59
Figura 4 – quarto grupo de <i>frames</i> de “Verônica”	59
Figura 5 – primeiro grupo de <i>frames</i> de “Salve Geral”	60
Figura 6 – segundo grupo de <i>frames</i> de “Salve Geral”	61
Figura 7 – primeiro grupo de <i>frames</i> de “Cidade dos Homens”	62
Figura 8 – quinto grupo de <i>frames</i> de “Verônica”	64
Figura 9 – terceiro grupo de <i>frames</i> de “Salve Geral”	64
Figura 10 – segundo grupo de <i>frames</i> de “Cidade dos Homens”	64
Figura 11 – primeiro grupo de <i>frames</i> de “Cidade de Deus”	72
Figura 12 – segundo grupo de <i>frames</i> de “Cidade de Deus”	74
Figura 13 – terceiro grupo de <i>frames</i> de “Cidade de Deus”	77
Figura 14 – quarto grupo de <i>frames</i> de “Cidade de Deus”	77
Figura 15 – primeiro grupo de <i>frames</i> de “Tropa de Elite”	82
Figura 16 – segundo grupo de <i>frames</i> de “Tropa de Elite”	84
Figura 17 – terceiro grupo de <i>frames</i> de “Tropa de Elite”	89
Figura 18 – quarto grupo de <i>frames</i> de “Tropa de Elite”	90
Figura 19 – quinto grupo de <i>frames</i> de “Tropa de Elite”	94
Figura 20 – sexto grupo de <i>frames</i> de “Tropa de Elite”	94
Figura 21 – sétimo grupo de <i>frames</i> de “Tropa de Elite”	94
Figura 22 – oitavo grupo de <i>frames</i> de “Tropa de Elite”	94
Figura 23 – primeiro grupo de <i>frames</i> de “Última Parada 174”	102
Figura 24 – segundo grupo de <i>frames</i> de “Última Parada 174”	103
Figura 25 – terceiro grupo de <i>frames</i> de “Última Parada 174”	104
Figura 26 – primeiro grupo de <i>frames</i> de “Contra Todos”	119
Figura 27 – segundo grupo de <i>frames</i> de “Contra Todos”	111
Figura 28 – terceiro grupo de <i>frames</i> de “Contra Todos”	111
Figura 29 – primeiro grupo de <i>frames</i> de “Cronicamente Inviável”	114
Figura 30 – segundo grupo de <i>frames</i> de “Cronicamente Inviável”	116

Figura 31 – terceiro grupo de <i>frames</i> de “Cronicamente Inviável”	118
Figura 32 – quarto grupo de <i>frames</i> de “Cronicamente Inviável”	118
Figura 33 – primeiro grupo de <i>frames</i> de “Amarelo Manga”	123
Figura 34 – segundo grupo de <i>frames</i> de “Amarelo Manga”	124
Figura 35 – terceiro grupo de <i>frames</i> de “Amarelo Manga”	125
Figura 36 – quarto grupo de <i>frames</i> de “Amarelo Manga”	126
Figura 37 – primeiro grupo de <i>frames</i> de “O Invasor”	128
Figura 38 – segundo grupo de <i>frames</i> de “O Invasor”	128
Figura 39 – terceiro grupo de <i>frames</i> de “O Invasor”	129
Figura 40 – quarto grupo de <i>frames</i> de “O Invasor”	131
Figura 41 – quinto grupo de <i>frames</i> de “O Invasor”	132
Figura 42 – sexto grupo de <i>frames</i> de “O Invasor”	133
Figura 43 – sétimo grupo de <i>frames</i> de “O Invasor”	133
Figura 44 – oitavo grupo de <i>frames</i> de “O Invasor”	137

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
I. APORTES CRÍTICOS.....	14
1. DO TEMPO E DOS PROCESSOS DE ATUALIZAÇÃO.....	14
1.1 Tempo real e tempo espacializado	14
1.2 Os processos de atualização	21
2. DA DESCONSTRUÇÃO E DA VIOLÊNCIA.....	30
3. DAS IMAGENS	37
II. SÉRIES DE IMAGEM-VIOLÊNCIA	50
4. DA APRESENTAÇÃO: DURAÇÃO, CARTOGRAFIA E SERIALISMO	50
5. DAS SÉRIES	57
5.1 Violência em dois planos na imagem	57
Primeira série: Sobre os planos de protagonismo e de ambiência	57
Segunda série: Sobre a lógica de aproximação e de afastamento	66
Terceira série: Sobre algumas tendências gerais de imagem-ação	69
Quarta série: Sobre o cíclico nos planos da imagem	76
5.2 Violência e julgamento na imagem	81
Quinta série: Sobre a violência nominativa	81
Sexta série: Sobre o amálgama da violência	87
Sétima série: Sobre o julgamento inscrito na imagem.....	98
Oitava série: Sobre a impossibilidade do julgamento	106
5.3 Violência e as visões negativas do tempo	113
Nona série: Sobre o tempo do inviável	113
Décima série: Sobre as variedades de violência na imagem-pulsão	121
Décima primeira série: Sobre a utilização criativa dos regimes de câmera	127
Décima segunda série: Sobre a violência da sensação	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS: O DESAFIO DA VIOLÊNCIA DE CINEMA	138
REFERÊNCIAS	140

INTRODUÇÃO

Violência é um termo que possui várias acepções. Basicamente, as acepções variam entre extremos de coação e liberação. Devemos atentar para o fato de que o uso dicionarizado privilegia as acepções vinculadas à coação. O dicionário Aurélio, por exemplo, associa violência a “forçar”, “coagir”, “constranger” (Ferreira, 1999, p. 2076), enquanto o dicionário Houaiss associa ao emprego da “força física”, à “intimidação moral”, ao “exercício injusto ou discricionário, geralmente ilegal, de força ou poder” (Houaiss, 2009).

Mas devemos observar que o cinema foi notadamente marcado por uma concepção de violência em acepção positiva, antes libertária do que coativa. Veja-se, por exemplo, a concepção de montagem de Eisenstein, que tem num dos seus objetivos principais a idéia de choque entre imagens e entre as imagens e os espectadores. Para Eisenstein, os choques devem impor-se violenta e sensorialmente ao espectador, de modo a retirá-lo da inércia e ensejar o pensamento sensorial. No Brasil, veja-se, por exemplo, a estética da fome e da violência de Glauber Rocha, que para ele seria o único modo para um povo colonizado impor-se sobre os colonizadores. Os dois cineastas citados fazem parte de uma memória que age no cinema e que traz consigo a idéia de violência com relação à própria técnica cinematográfica. Essa memória reage com as demais acepções da violência e contribui para transformar o tema num manancial de potência reflexiva e produtiva. É nessa situação que apreendemos o cinema brasileiro contemporâneo.

Para trabalhar a variação nas acepções da violência utilizei a teoria de Derrida e, subsidiariamente, a de Benjamin. Nos dois autores a violência tem três níveis, sendo os dois primeiros relativos à imposição e à manutenção e o terceiro relativo à desconstrução. A teoria de Derrida consta no **segundo capítulo do trabalho**, enquanto a de Benjamin consta nas séries de análise. Em ambas as ocasiões, teço considerações acerca do sentido de encarar as violências de terceiro nível como desconstrutivas. Parece-me relevante que os autores exponham a variação relativa às acepções da violência e que apontem a necessidade de pensarmos uma violência de terceiro nível. É como se a manutenção da idéia de violência apenas com os sentidos repressivos não fosse fortuita e como se houvesse forças que desejam desconsiderar a idéia de violência desde perspectivas desconstrutivistas.

No **primeiro capítulo do trabalho**, desenvolvo conceitos básicos para a pesquisa. É ali que aparece o conceito de tendência, em relação à teoria de Bergson e relacionado com os conceitos de virtual, de memória e de duração, entre outros. Tais conceitos revelaram-se

fundamentais na análise das temporalidades das narrativas e de suas implicações na violência dos filmes. Acerca das tendências, devo adiantar sumariamente que existem em nível virtual e que possuem nos filmes a sua expressão em nível atual. No primeiro capítulo exponho como devemos instalar-nos direto no virtual (ou seja, na tendência) para proceder ao processo de conhecimento. Não é a decomposição dos atuais que revela o que existe de tendência em duração. Na verdade, o processo deve ser o inverso, o instalar-se direto na tendência, através da afecção com o objeto, e, a partir daí, trabalhá-lo para construir o conhecimento. O método adotado para a consecução dessa premissa bergsoniana é a cartografia, cuja exposição consta no quarto capítulo.

No **quarto capítulo do trabalho**, há também a exposição teórica das premissas da composição em série, as quais nortearam a organização das análises. Trata-se de um procedimento proposto por Deleuze em “Lógica do sentido” e que possui pontos em comum com a composição de outras obras do autor. O serialismo possui suas especificidades, mas, além disso, atualiza concepções gerais de composição deleuzeanas. Procurei apreender alguns desses princípios para orientar as minhas próprias análises.

Deleuze é de certa forma a principal referência para esta pesquisa. Desde o princípio do Mestrado nutri o interesse de pesquisar o cinema através dos procedimentos utilizados por Deleuze nas suas obras sobre o tema. Inclusive a proeminência de Bergson foi inicialmente inspirada pela necessidade de compreender a interface entre os autores. A teoria de Deleuze consta primeiramente no **terceiro capítulo do trabalho**. Ali analiso o conceito de imagem em Bergson e o modo como Deleuze o utiliza para estudar o cinema. Procuro extrair desse conceito as consequências impactantes que possui para o estudo de cinema, que se referem sobretudo à concepção do cinema como produtor de imagens-matéria-movimento, e não como língua, linguagem, enunciado, enunciação e outros correlatos.

Neste capítulo devem ficar claros os motivos da utilização do conceito de imagem-violência no título da dissertação. A imagem-violência é a própria violência de cinema e não apenas uma imagem da violência. Parto do pressuposto de que todos os filmes que tematizam a violência concebem tais imagens e desenvolvi o meu trabalho com a perspectiva de observar especificidades nesse universo.

O título da dissertação completa-se com a periodização dos filmes estudados. Delimito o cinema contemporâneo ao período relativo à primeira década do século XXI. É comum que os estudos de cinema tenham por contemporâneo o período que se iniciou com a retomada da produção em 1995. Mas o fenômeno do cinema de violência obteve uma intensificação na década seguinte e decidi concentrar-me nos filmes decorrentes dessa intensificação.

Priorizei na introdução a explicitação do trabalho sobre três eixos: exposição básica da conceituação de violência, explicitação das idéias que compõem o título e orientação acerca dos capítulos que compõem a dissertação. O trabalho está dividido em dois grandes blocos, o primeiro composto dos aportes críticos e formado pelos capítulos primeiro, segundo e terceiro, cujas propostas já foram aqui indicadas. Já o segundo bloco, composto pelos capítulos quarto e quinto, está direcionado para as séries de análise. O capítulo quarto opera uma apresentação de cunho metodológico, relativo às opções pela cartografia e pela composição em série, enquanto o quinto comporta as próprias séries de análise. É relevante indicar que não abduco de acionar teorias nas análises, mas as aciono em caráter de especificidade, de acordo com a necessidade reclamada pelos filmes. A teoria do primeiro bloco da dissertação está em outro espectro porque corresponde a conceitos fundantes, relativos a questões gerais que fundamentam as opções de cunho metodológico, as noções gerais de violência e o modo de encarar as imagens.

As séries de análise que conformam o **quinto capítulo do trabalho** possuem algumas linhas transversais que fazem a comunicação entre elas. Há uma organização das séries em três blocos, que indicam os grandes temas comuns das séries ali agrupadas, mas essa organização é apenas sugestiva. Há temas transversais que operam a comunicação entre as séries e permitem a leitura sob óticas alternativas. Dentre os principais, poderíamos destacar a incidência das concepções de tempo para a construção da violência, os sistemas de julgamento da violência na imagem e a constituição da violência com relação à imagem-ação, à imagem-pulsão e à imagem-tempo. Tais temas não constam diretamente em todas as séries, mas constituem linhas gerais que permitem a sua leitura em conjunto.

Cada uma das séries trabalha ao menos um aspecto da imagem-violência no cinema brasileiro contemporâneo. Tomados em conjunto, tais aspectos realizam um esforço de compreensão da violência realizada no nível da própria imagem. Entendo que há um desafio de constituição de uma violência da imagem no cinema brasileiro, para além da violência social que é tematizada pelos filmes. As análises que constam nas séries são a minha contribuição de compreensão e engajamento nesse processo.

I. APORTES CRÍTICOS

1. DO TEMPO E DOS PROCESSOS DE ATUALIZAÇÃO

1.1 Tempo real e tempo espacializado

A concepção tradicional toma o tempo pela medida do tempo. Há uma série de perspectivas pelas quais se pode analisar essa questão, no sentido de encontrar suas nuances históricas, seus efeitos, suas implicações, enfim. Mas concentremo-nos na teoria de Bergson, que servirá de autor base para compreender as questões relativas ao tempo e suas implicações no cinema.

Bergson (2006d, p.59) afirma que o tempo só pode ser medido pelo fato de todos nós, humanos, o vivenciarmos na experiência contínua. O tempo real não consta na teorização tradicional que se faz sobre o tempo. Essa teoria tradicional é parte de uma cultura dominante que compõe uma visão geral de mundo e que implica ver o tempo sobretudo por critérios quantitativos e não qualitativos. Porém, mesmo estando fora do sistema de representação convencional, o tempo real lhe serve de base, por mais contraditório que soe. Os sistemas tradicionais baseados na espacialização do tempo se sustentam porque a experiência do tempo real é inerente ao homem.

O autor explica que fazemos constantemente um movimento em direção à duração real, insuflando, desse modo, “duração viva ao tempo ressecado” (Bergson, 2006d, p.71). É uma ação de retorno do caminho pelo qual o tempo tornou-se tempo espacializado. Essa espacialização do tempo ocorre em três etapas: (a) Da duração interior para um movimento indiviso, que é ainda pura mobilidade e que serve de movimento modelo para contagem do tempo; (b) do movimento indiviso para a trajetória no espaço, que é já da ordem do espaço e que é obtida através da desconsideração do que há de “mobilidade pura” e de “traço-de-união” no movimento indiviso; e (c) da trajetória no espaço para a medida do tempo, que é realizada através da divisão da trajetória no espaço “em partes iguais”, as quais são usadas como comparativos para a medida de quaisquer outros movimentos. Assim, a medida do tempo é o número de simultaneidades de outros movimentos para com esse modelo.

Bergson utiliza os exemplos de uma estrela cadente e do “passar o dedo sobre uma folha de papel” para mostrar o que é pura mobilidade (indivisível) e o que é o movimento espacializado (divisível) (Bergson, 2006d, p.58). Podemos aproveitar os exemplos para ilustrar as etapas de espacialização do tempo anteriormente referidas. A linha de fogo da estrela cadente e a linha que fica no papel ao traçar do dedo, são já da ordem do espaço, conforme o item (b) acima. O movimento que os descreveu, o qual foi contemporâneo à

produção desses reflexos, seria da ordem da mobilidade e da duração. Mas o movimento não é a própria linha de fogo nem a marca que ficou no papel. A divisão desses reflexos no espaço nos revela a contagem do tempo (c), o que, para Bergson, não é bom nem ruim, sendo talvez até necessário, mas é algo que, sob nenhum aspecto, pode ser confundido com o tempo em si. A visão tradicional adotou por tempo as partes da trajetória obtidas apenas para a mensuração do tempo. Bergson não questiona que o movimento seja instrumento de medida do tempo real – ou que seja um dos instrumentos, enfim, não lhe retira legitimidade – apenas se debate contra o fato de ser tomado pelo próprio tempo.

As anamorfoses cronotópicas seriam um exemplo de espacialização do tempo, de acordo com o esquema de Bergson. Segundo Machado (1993, p. 100), as anamorfoses cronotópicas são deformações imagéticas ocasionadas pela inscrição do tempo na imagem. Via de regra, elas são obtidas na fotografia com a exposição dos objetos fotografados por um tempo prolongado, o que implica em manchas na imagem obtida, distorções, anamorfoses – nesse caso, cronotópicas, por supostamente registrarem a passagem do tempo. Mas o exemplo mais radical, segundo Machado, está no vídeo: “*The Fourth Dimension*”, de Zbigniew Rybczinski. O diretor montou quadros cronotópicos com linhas de diferentes *frames* do material gravado¹, e, como resultado, obteve um efeito de figuras elásticas que desenvolvem seus movimentos aos poucos, como, por exemplo, no caso da porta que começa a abrir-se na parte superior e continua a abrir-se rumo à parte inferior que ainda permanecia fechada. Mas quaisquer anamorfoses, ainda que radicais, ainda que poderosas do ponto de vista narrativo, são, por princípio, espacializações do tempo que não diferem por natureza dos exemplos simplórios utilizados por Bergson (a estrela cadente que marca o céu e o arrastar do dedo que marca a folha).

As etapas da espacialização do tempo nos indicam porque o tempo real é base do sistema tradicional, dando a ver que é partindo da pura mobilidade da duração que esse sistema de representação é gerado. O processo de espacialização segue as etapas expostas em ritmo dinâmico, no sentido de que não se esgota num único processo. Seria antes um movimento permanente pelo qual as consciências transitam entre duração interna (pura mobilidade) e sua espacialidade. Esse trânsito, aliás, seria uma constante de via dupla, ida e volta contínua (Bergson, 2006d, p.71).

¹ “Com a ajuda de um computador, seu realizador, o polonês Zbigniew Rybczinski, obtém anamorfoses cronotópicas de imagens anteriormente gravadas, de uma forma que poderia ser assim resumida: a primeira linha do quadro ou frame cronotópico é uma cópia da primeira linha do quadro utilizado como fonte; a segunda linha do mesmo quadro cronotópico é uma cópia da segunda linha do quadro e assim sucessivamente. Note-se, portanto, que as diferentes linhas de cada quadro cronotópico são retiradas de quadros sucessivos da fita utilizada como fonte” (Machado, 1993, p.115).

Das simultaneidades que balizam a continuidade dos movimentos estamos sempre prontos para voltar aos próprios movimentos, e, por meio deles, à duração interior que lhes é contemporânea, substituindo assim uma série de simultaneidades no instante, que podem ser contadas mas que não são mais tempo, pela simultaneidade de fluxo que nos devolve à duração interna, à duração real (Bergson, 2006d, p. 72).

É preciso que compreendamos a diferença entre as “simultaneidades no instante” e as “simultaneidades de fluxo”. O tempo real não tem instantes, já que constitui um fluxo contínuo, pura mobilidade. Os momentos observados nesse fluxo não são instantes em si, não se apresentam como fenômeno isolado de fato. Trata-se apenas de pontos artificialmente captados devido à tendência de espacializar o fluxo do tempo real. De um fluxo que é mobilidade pura obtêm-se linhas no processo de representação, com extremidades e instantes. Os instantes seriam as extremidades do tempo representado. O tempo real não tem extremidades, pois não cessa; jamais, portanto, produz instantâneos.

Logo, temos claro que a simultaneidade de fluxos é primária em relação à simultaneidade de instantes. Faz parte da nossa atenção a característica de “repartir-se sem se dividir” (Bergson, 2006d, p. 61). Assim, podemos observar fluxos diversos, captando-os como distintos, ou como um só, como convir. Aliás, Bergson afirma que a nossa consciência o faz constantemente, de um a outro. Vejamos melhor a partir de um exemplo do autor: sentados na margem de um rio, o correr da água, o deslizar de um barco ou o vôo de um pássaro e o murmúrio da nossa vida interior se nos apresentam (a) como três fluxos confundidos, se nos colocamos num mesmo nível de observação; ou (b) como fluxos distintos, se nos instalamos no fluxo do “murmúrio da nossa vida interior”, que serve de ponto de mirada para os demais fluxos. Bergson insiste, contudo, que essas operações são concomitantes, devido ao “singular privilégio” que nossa atenção possui “de ser uma e várias” (Bergson, 2006d, p. 61).

A simultaneidade dos fluxos ocorre devido à polivalência da duração humana, que serve de ambiente aos fluxos exteriores. Caso não houvesse essa qualidade, haveria fluxos independentes que não chegariam a ser simultâneos. O fluxo do “murmúrio da vida interior”, sendo ponto de mirada ou sendo um fluxo entre outros, mantém-se de qualquer modo conectado à nossa duração interior, compreendendo os demais fluxos e permitindo a sua simultaneidade.

A simultaneidade de fluxo e a simultaneidade no instante complementam-se no processo de espacialização do tempo, e podem ajudar no entendimento de como e por que o tempo real é base permanente que oferece condição de existência à concepção espacializada do tempo. A simultaneidade de fluxo permite que consideremos substituíveis os três termos

seguintes: (a) continuidade da nossa vida interior; (b) continuidade de um movimento voluntário que nosso pensamento prolonga indefinidamente; e (c) continuidade de um movimento qualquer através do espaço (Bergson, 2006d, p.63). Para mantermos os exemplos, podemos associar este último fluxo ao fluxo da correnteza da água, do deslizamento do barco ou do vôo do pássaro. São todos da ordem do espaço, que, por serem observados simultaneamente à nossa duração (conectada ao “murmúrio da vida interior”), adquirem para nós um *status* de equivalência – duração real e tempo espacializado tornados equivalentes.

Por outro lado, a simultaneidade no instante permite “notar a simultaneidade de um fenômeno e de um momento de relógio”. E permite também que os instantâneos externos pontilhem a nossa duração interna, marcando instantaneidades naquilo que é pura mobilidade. Ambos são importantes para a contagem do tempo. O primeiro, porque é a própria unidade de medida; o segundo, porque faz com que essa unidade refira-se ao tempo real – do contrário, teríamos a medida “t”, que não significaria o tempo real, experienciado na duração. Assim, a representação do tempo se faz à medida que o próprio tempo encontra-se aí contido permanentemente, ainda que escondido na teorização e representação formais (Bergson, 2006d, p.63/64).

A “metafísica imanente à representação espacial do tempo” vê a duração como pura negação. O movimento de espacialização que vimos conforma uma visão do tempo desenrolado, e não consegue dar conta do tempo que é pura mobilidade. Ao identificar uma trajetória, ao delimitar uma duração no intervalo de dois instantes, está dada uma temporalidade já pronta, sem movimento e que, portanto, seria tão-somente uma representação espacial e limitada do tempo real. O desenrolar do tempo escapa à espacialização; mantém-se qualquer coisa da ordem do desenrolado.

A “metafísica” do tempo pergunta: “por que voltar à duração real se a espacialização nos leva além?”. No processo de espacialização do tempo passado e do tempo presente, se nos afigura também, como numa bonificação, o próprio futuro. Não é possível espacializar o tempo em partes, de modo que “o ato pelo qual introduzimos o passado e o presente no espaço esparrama nele, sem nos consultar, o porvir” (Bergson, 2006d, p.72). Assim, julga-se possível observar nos elementos do presente e do passado os desdobramentos inevitáveis do futuro; por outro lado, olha-se para o passado como se a explicação para os eventos presentes estivessem disponíveis àquele momento. A idéia de “possibilidade” só deve se aplicar na observação do passado, segundo Bergson (2006c, p.15), no sentido de que um determinado evento presente não enfrentou nenhum obstáculo intransponível, ou seja, que não era impossível. Nessas condições se pode afirmar, retrospectivamente, que o evento foi possível

nas condições observadas. Contudo, dessa noção se tem passado à outra, dessa vez positiva, no sentido de que teria sido possível entrever no passado qualquer acontecimento que se tenha produzido hoje. Mas o tempo real é mobilidade pura e carrega consigo a imprevisibilidade radical, a inovação. A concepção de que o porvir consta sempre nos dados do presente e do passado é possível apenas no seio de uma metafísica do tempo espacializado. Nela a duração real seria uma potência negativa, o fator que nos impediria de ver além, de entrever o porvir.

Bergson utiliza termos que podem causar desentendimentos, se não compreendidos no fluxo do texto. O contexto e a idéia geral são particularmente relevantes, sob o risco de a seleção de trechos passageiros no fluxo conflitarem com a idéia geral do próprio texto e da obra bergsoniana. Assim, Bergson pode falar em “abolição da sucessão real”², por exemplo, quando a sucessão real não é jamais abolida. O tempo (sucessão real) não cessa de passar e a duração não se interrompe jamais, segundo se depreende da filosofia bergsoniana. No contexto em que inscreve a afirmação, porém, e aí deve ser compreendida, há um sentido específico: a metafísica imanente à representação do tempo espacializado aboliu a sucessão real da sua representação, o que sob nenhum aspecto indica que a sucessão real cessou de fato.

Na passagem recém citada, Bergson argumenta que o tempo teria virado uma potência negativa (“pura negação”) na visão tradicional de tempo espacializado. O autor, inclusive, já havia escrito nesse sentido no mesmo texto (Bergson, 2006d, p.72/73). De novo, sob nenhuma hipótese a assertiva pode significar que o tempo real se tenha tornado potência negativa. O tempo real, diferentemente, é evolução criadora. Bergson, ao utilizar a terminologia da negação, não trouxe para o interior da sua filosofia a negatividade como função da transformação, da produção do novo. Como observa Deleuze (2008, p. 35/36), trata-se justamente de um filósofo que combateu a negatividade. Portanto, ao referir em Bergson a potência negativa do tempo, apenas se pode mirar na negatividade que esse tempo ganhou na sua representatividade tradicional espacializada.

A representação espacializada do tempo só pode ser fruto de uma metafísica, segundo Bergson, e, portanto, sua realidade é convencional. Não se trata de dizer que está certa ou errada; trata-se, sobretudo, de afirmar-lhe a parcialidade. A censura parte do fato de tais teorias buscarem exprimir a questão da temporalidade em geral, a realidade total do tempo. A própria “Teoria da Relatividade” teria caído nesse equívoco, sendo mais uma das

² “Ora, é impossível espacializar pelo pensamento apenas uma parte: uma vez iniciado, o ato pelo qual desenrolamos o passado e abolimos assim a sucessão real nos conduz a um desenrolar total do tempo; fatalmente, então, somos levados a atribuir à imperfeição humana nossa ignorância de um porvir que seria presente e ter a duração por pura negação, uma ‘privação de eternidade’” (Bergson, 2006d, p.74).

representações espacializadas do tempo. Bergson não se propõe a combater tais teorias como um todo, mas no que elas têm de pretensão à generalidade. O fato de haver uma representação espacializada não incomoda Bergson, o que incomoda é que as representações visam à explicação geral do tempo, fazendo com que a duração real, que jamais se torna espaço, seja “abolida”.

Mas o que restará do tempo se eliminarem dele a sucessão? E que resta da sucessão se vocês suprimirem até a possibilidade de perceber um antes e um depois? Concedo-lhes o direito de substituir o tempo por uma linha, por exemplo, porque é preciso medi-lo. Mas uma linha só deverá chamar-se tempo ali onde a justaposição que ela nos oferece seja convertível em sucessão; caso contrário, será arbitrariamente, convencionalmente que vocês darão a essa linha o nome de tempo: terão de nos advertir a esse respeito para não nos expor a uma grave confusão (Bergson, 2006d, p. 78).

Bergson não se preocupou em construir uma nova metafísica do tempo, preferindo pensar a temporalidade no nível da experiência. A metafísica seria sempre hipotética e, portanto, convencional; a experiência seria sempre o real. Mas uma não prescinde da outra, e parece ser isso que Bergson resente nas explicações convencionais do tempo – a exclusão do único dado que é real, a experiência da duração.

Nesse ponto, o filósofo vai além. Ainda que entenda a complementaridade das duas formas de entendimento do tempo, e que sua crítica seja principalmente ao fato de a teoria tradicional negar a duração real, Bergson reitera que o conhecimento só pode ser construído se seguirmos a linha da duração. Seguir a duração significa pensar em termos de tempo e de processos, enquanto ficar no tempo espacializado significa não sair do âmbito dos produtos: “E por isso uma psicologia que se atém ao *acabado*, que conhece apenas *coisas* e ignora *os progressos*, só perceberá desse movimento as extremidades entre as quais ele oscila” (Bergson, 2006a, p. 189/190). Ater-se ao acabado e às extremidades é o mesmo que ater-se ao tempo espacializado, porque o acabado e as extremidades não passam de instantâneos artificialmente capturados no tempo indivisível. Logo, as teorias do tempo servem de base privilegiada para a compreensão do que é ultrapassar o nível dos produtos e pesquisar em nível de processos.

Vimos que o tempo, ao ser desenrolado, expõe inevitavelmente o futuro. Passado e presente, vistos numa contiguidade linear, subentendem o porvir nos seus elementos já dados. Portanto, não há criação do novo nesse sistema, apenas um rearranjo a partir dos dados desenrolados. O gesto de expor o tempo já desenrolado pressupõe a seleção de fatos a serem demonstrados: são fatos do passado e do presente organizados numa linha de sucessão. A partir desses elementos, o esquema tradicional do tempo julga que obtém o porvir, que o

futuro está nos próprios dados do passado e do presente e exige apenas interpretação. Mas o futuro não pode ser assim previsto justamente porque os eventos do passado e do presente não são assim demonstráveis. Ao representar o que teria acontecido no passado necessariamente se elege o sabido, de modo que jamais a totalidade (incluindo virtualidades) será demonstrada. A mirada histórica seria assim sempre parcial por responder ao que se atualizou no presente. Bergson (2006c, p. 17) afirma que podemos vincular a realidade aos acontecimentos precedentes, mas que, todavia, outras realidades muito diferentes (ainda que não quaisquer realidades) também poderiam estar vinculadas. Assim, a visão dos acontecimentos passados depende da mirada que fazemos no presente.

Bergson explica que na duração, evolução criadora, há criação perpétua de possibilidade, e não apenas de realidade (Bergson, 2006c, p.15). Não apenas o que se realiza é gestado nos eventos precedentes, mas também o que não se realiza. Assim, as possibilidades mantêm-se, no mais das vezes, apenas como possibilidades, sem a realização que as traria visibilidade. Os entendimentos tradicionais admitem apenas as circunstâncias que levaram aos fatos realizados, como se não houvesse num mesmo período elementos para evoluções criadoras as mais diversas possíveis.

Alguns eventos específicos agem sobre previsibilidades, mas são casos restritos, em que os elementos incontroláveis não incidem ou são desconsiderados, como, por exemplo, nas áreas da física, da química e da astronomia. Bergson inclusive compara o desenrolar desses eventos com a de um filme cinematográfico, no qual os fotogramas se sucedem previsivelmente. O equívoco, porém, seria estender ao conjunto do universo os moldes desses sistemas fechados.

Teoricamente, o filme sobre o qual estão desenhados os estados sucessivos de um sistema inteiramente calculável poderia desenrolar-se com toda e qualquer velocidade sem que nada se visse mudado. Realmente, essa velocidade é determinada, uma vez que o desenrolamento do filme corresponde a uma certa duração de nossa vida interior – a esta e não a uma outra. O filme que se desenrola, portanto, está provavelmente vinculado a uma consciência que dura e lhe rege o movimento. Quando queremos preparar um copo de água com açúcar, como dissemos, forçoso é esperar que o açúcar se derreta. Essa necessidade é o fato significativo. Exprime o fato de que, embora possamos recortar no universo sistemas para os quais o tempo é apenas uma abstração, uma relação, um número, o universo ele própria é outra coisa. Se pudéssemos abarcá-lo em seu conjunto, inorgânico, mas entremeado de seres organizados, veríamos-lo tomar incessantemente formas tão novas, tão originais, tão imprevisíveis quanto nossos estados de consciência (Bergson, 2006c, p. 14/15).

Assim, a previsibilidade de sistemas específicos restringe-se a construções de elementos manipulados por uma consciência e que, ainda assim, estão inscritos num contexto de variabilidade que os direciona permanentemente.

Bergson utiliza o cinema também em outras passagens para explicitar suas idéias, como, por exemplo, quando intenta explicar a diferença entre a pura mobilidade da duração e a mobilidade pensada através de instantâneos estáticos. Por menor que seja o intervalo entre esses instantâneos, eles não são jamais um fluxo contínuo. O exemplo do aparato cinematográfico parece elucidativo para Bergson explicar sua teoria, por ser uma série de fotogramas (instantâneos estáticos) que produz uma ilusão de movimento por força do aparelho cinematográfico. Um filme pode ser rodado num tempo maior ou menor sem alteração da narrativa que se desenrola. A história é a mesma independentemente de os fotogramas serem executados em qualquer velocidade. O tempo, portanto, seria acessório, um simples local onde se justapõem os instantes, e sem a importância na criação de novidades. Ao se observar o movimento como uma série de instantes, e não como fluxo contínuo, a consequência é semelhante (Bergson, 2006c, p. 11/12).

Nos casos expostos, Bergson utiliza o cinema como exemplo. Observa a técnica, principalmente quanto ao modo com que procede ao movimento, mas também como exemplo de sistema “previsível” (conforme o dito acima) e a sua relação com a duração. É o aparato que envolve a película que lhe interessa. Mas a atualização que Deleuze faz das teorias de Bergson aplicadas ao cinema vai além. Envolve o núcleo da teoria geral do autor, os conceitos fundantes, como duração e memória, e não fica restrita ao aparato tecnológico. É o que veremos no terceiro capítulo desta dissertação. Mas, antes, devemos compreender outros fundamentais conceitos de Bergson, os quais também são necessários para compreendermos a atualização de Deleuze e para podermos posteriormente analisar os conceitos de tempo implicados na concepção da violência no cinema brasileiro contemporâneo.

1.2 Os processos de atualização

Duração, memória e impulso vital formam as três grandes fases da filosofia de Bergson, e, além disso, são os três aspectos do virtual. Esse é um entendimento exposto por Deleuze (2008 e 2006) que utilizarei para tratar dos conceitos relacionados ao virtual e aos processos de atualização.

No início de “Matéria e Memória”, Bergson apresenta sua hipótese de que “as questões relativas ao sujeito e ao objeto [ou seja, ao conhecimento] devem ser colocadas mais

em função do tempo que do espaço”. E, no final, conclui: “tínhamos portanto razão” (Bergson, 2006a, p. 75 e p. 259, respectivamente). Veremos em que medida o conceito de virtual é talhado no tempo, mas, antes, para compreendermos mais pragmaticamente essa questão, convém observar sua aplicabilidade no dualismo matéria-memória. Nesse caso, pensar em termos de tempo significa observar a memória e seguir sua linha até o ponto em que conforma a matéria, ponto esse que nos mostra a necessária relação entre ambas. A memória é o lado temporal do misto, o lado que, chamado pela matéria (necessidade de agir no presente), incide sobre ela. O tempo não cessa de passar e de constituir o espaço, e, portanto, seguindo a sua linha, veremos como isso acontece em cada misto específico. Entretanto, Bergson denuncia certo “dualismo vulgar” que se mantém em nível de espaço e que, portanto, não supera a separação idealismo-realismo. Escolhendo entre um dos lados, o “dualismo vulgar” não chegaria nunca ao ponto de inflexão. O ponto de vista do espaço mostra-nos objetos fixos e divisíveis, e não adiantaria procurar neles os rastros, os vestígios pelos quais se atualizaram daquela maneira³. A mirada espacial encerra um entendimento geral de mundo, que vê o espaço como precedente ao tempo que se desdobraria sobre ele⁴. Pensar em termos de tempo tem a ver com seguir a duração, observando os pontos em que o movimento contínuo cria e transforma a matéria divisível.

Os mistos bergsonianos são construídos sobre uma diferença de natureza – atual/virtual, espaço/tempo, matéria/memória. Um dos lados do misto será sempre um produto, um resultado, enquanto o outro será a pura tendência, a duração. A duração não cessa de evoluir e de constituir o produto. Logo, não há produtos e resultados que não contenham como implicação necessária a duração (tendência) que os constitui. Tal é o sentido da expressão: “A própria experiência só nos proporciona mistos” (Deleuze, 2008, p. 14). Não há pureza na experiência – apenas espaço ou apenas tempo –, de modo que os produtos sempre têm sua duração correlata que é preciso seguir. O método de Bergson leva-nos, portanto, para além do produto, em direção à tendência. Mas é fundamental que se parta do misto, sem fixar o produto (atual) e querer investigar suas razões anteriores. O passado, por exemplo, jamais será encontrado se partirmos do presente e não do próprio passado, porque o presente (atual, produto), nos mostrará apenas causas e possibilidades, e não a tendência que é o devir criador. Vimos que Bergson critica a idéia de possibilidade porque ela só poderia ser visualizada a

³ “A verdade é que jamais atingiremos o passado se não nos colocarmos nele de saída. (...) em vão se buscaria seu vestígio em algo de atual e já realizado: seria o mesmo que buscar a obscuridade sob a luz” (Bergson, 2006a, p.158).

⁴ “O espaço não é o suporte sobre o qual o movimento real se põe; é o movimento real, ao contrário, que o põe abaixo de si. Mas nossa imaginação, preocupada antes de tudo com a comodidade da expressão e as exigências da vida material, prefere inverter a ordem natural dos termos” (Bergson, 2006a, p. 255/256).

partir de um presente que se atualizou, ou seja, através de uma mirada aos antigos presentes. Se nos instalarmos no presente, os eventos que se atualizaram são entrevistados nas causas contidas nos antigos presentes. Contudo, apenas retroativamente podemos inferir causas e possibilidades, de modo que, pelo caráter de criação contínua do tempo, muitos outros presentes seriam possíveis. As causas e as possibilidades, portanto, estariam no âmbito dos problemas colocados em nível de espaço, os quais, como vimos, não bastam para separar as articulações do real (diferenças de natureza misturadas nos mistos da experiência) e as intersecção do real (ponto virtual onde as linhas do espaço e do tempo se cruzam, formando a imagem virtual das misturas da experiência) (Deleuze, 2008, p. 14/20, e 2006, p. 48/49). A duração (tendência) é anterior às causas e possibilidades: ela é mais do que criação de realidade, é criação contínua de possibilidades (Bergson, 2006c, p. 15).

Chegamos num ponto decisivo: a diferença de natureza está entre os lados do misto, mas, antes, a diferença de natureza é um dos lados do misto (Deleuze, 2006a, p. 53/58). O lado do tempo é a diferença de natureza consigo mesma, e não uma diferença que seria apenas uma característica de algo em comparação com outras coisas. Tal é o conceito de duração (ou, antes, um dos sentidos): “É justamente essa continuidade indivisível de mudança que constitui a verdadeira duração” (Bergson, 2006b, p. 16). A duração é, portanto, diferença e movimento indivisível, mas um movimento que existe em si (assim como a diferença): “Era o que eu expressava ao dizer que há mudança, mas não há coisas que mudam” (Bergson, 2006b, p. 17). Falar em indivisibilidade implica reconhecer que não há antes e depois em termos de duração. O movimento ininterrupto desdobra-se continuamente de modo que o antes e o depois são apenas pontos artificialmente captados no transcorrer dessa transformação. São pontos fixados na ordem do espaço, pontos em que a duração, que é da ordem do tempo, constitui o presente, a matéria. Mas, por uma inversão, o ponto de vista que entende o mundo sob a mirada espacial, não veria mais do que fixidez na forma de instantâneos, desconhecendo, portanto, a duração que é movimento ininterrupto. Aqui novamente vemos como o problema posto em nível de tempo leva-nos necessariamente ao ponto de inflexão entre o tempo e o espaço: o tempo que flui necessariamente deve tocar o espaço na constituição dos instantâneos, porque o tempo constitui os produtos, ou seja, o tempo se manifesta na matéria (atual).

A duração é um dos lados do misto, mas é a chave para compreendermos a inflexão entre ambos os lados, “contém o segredo da outra metade”, como diz Deleuze. A duração, que difere de si, o faz em duas tendências: uma para o lado do tempo (diferença interna), a outra para o lado do espaço: “O misto se decompõe em duas tendências, uma das quais é o

indivisível, mas o indivisível se diferencia em duas tendências, uma das quais, a outra, é o princípio do divisível” (Deleuze, 2006a, p. 56). Logo, o lado temporal nos leva até o lado espacial, e a matéria figura como uma das tendências da duração, assim como o atual é uma das tendências do virtual e o presente é uma das tendências do passado. Enfim, o lado dominante (do tempo) nos conduz ao espaço, no seu grau extremo. Daí a afirmação de Bergson: “concebe-se uma infinidade de graus entre a matéria e o espírito plenamente desenvolvido” (Bergson, 2006a, p. 260). Os graus estão mais ou menos distendidos, de acordo com a proximidade do lado espacial – a contração é tendência à duração pura, a distensão é tendência à matéria. Bergson adverte que a concepção que só vê produtos, e não tendências, está sempre sobre o grau extremo da duração, ou seja, sobre a matéria, por que não vê os graus. Na prática, contudo, isso dificilmente ocorrerá, porque esses graus extremos funcionam sobretudo como indicativos, como tendências, já que são os elementos puros da duração e da matéria. É, antes, nos graus da duração, em regiões mais ou menos tensas, de acordo com nossa intensidade de vida, que o espírito vai buscar o grau suficiente para a atitude sensório-motora. A riqueza contida nos graus da duração determinará a atitude de um ser que reflete, que pensa, que escapa ao ritmo do hábito, enfim, do indivíduo livre (Bergson, 2006a, p.260/261).

A partir dessas características da duração podemos depreender o sentido da memória. Ambas estão na ordem do tempo. Podemos dizer inclusive que a memória está conexas à duração. Poderíamos dizer, ainda com Deleuze, que a memória é menos abrangente do que a duração (assim como o impulso vital é menos abrangente do que a memória) (Deleuze, 2006a, p.62). Assim se encadeiam os três aspectos do virtual – duração, memória e impulso vital.

A duração é o que flui mudando de natureza incessantemente. A memória é o que se conserva dessa duração e contribui à sua maneira para a produção contínua do porvir. Em certa passagem, Bergson explica: “A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança” (Bergson, 2006b, p. 47/48). A memória é esse passado se conservando e inchando à medida que a duração avança. Assim, o passado não se conserva nos elementos materiais: em “Matéria e Memória”, Bergson faz uma análise rigorosa contra o argumento corrente na ciência e na filosofia (se não ainda hoje, pelo menos àquela época) de que a memória se conserva no corpo humano, no cérebro, nos neurônios. Qualquer tipo de recipiente para a memória é combatido pelo autor, porque, para ele, a memória conserva-se em si. Não poderia se conservar no cérebro porque o cérebro não é mais do que uma imagem

entre outras, e, nesse sentido, não conserva sequer a si próprio⁵. Bergson denuncia o ponto de vista que procura sempre um conservatório: trata-se de um ponto de vista espacializado, que requer a ordem do espaço (no caso, o cérebro) para conservar os elementos temporais (no caso, a memória). Novamente, vemos aqui o autor denunciando a perspectiva filosófica que põe os problemas em nível de espaço: “a relação entre continente e conteúdo retira sua clareza e sua universalidade aparentes da necessidade que temos de abrir sempre diante de nós o espaço, de fechar sempre atrás de nós a duração” (Bergson, 2006a, p. 174).

O corpo, uma imagem entre outras, seria um intermediário entre a memória e a matéria, entre o passado (que se conserva na memória) e o presente. Não é outra a consideração que o autor atinge ao analisar as patologias da memória (Bergson, 2006a, p. 202/208), visto que encontra apenas perturbações que implicam no funcionamento de união entre a memória e os dispositivos sensorio-motores. As perturbações podem afetar o funcionamento da memória (a) mecanicamente, quando a capacidade de ação, a última fase no processo de atualização das imagens, é prejudicada, ou (b) dinamicamente, quando as partes psíquicas de atualização (translação e rotação) são afetadas, sofrendo uma ruptura no equilíbrio que as impede de oferecer a adequada posição da memória em face da atenção à vida. O primeiro caso atinge o reconhecimento automático, enquanto o segundo atinge o reconhecimento atento⁶. A afasia é um caso específico de perturbação dinâmica que, à primeira vista, dá a entender que as lembranças mesmas estão afetadas. Porém, Bergson (2006a, p. 207) argumenta que, nesse caso, são prejudicadas determinadas regiões de acesso estimuladas pelas funções visuais e auditivas e por seus anexos que atuam psiquicamente no processo de atualização das lembranças. Logo, em qualquer situação, as patologias demonstram que as lembranças puras são independentes do recipiente, do corpo.

É possível entrever agora porque o passado “é” e o presente “age”. O passado conserva na memória as lembranças puras e, portanto, não é correto dizer que elas não “são” mais. Inversamente, a lembrança é justamente o que se conserva, o que “é”, mas que (apenas) deixou de ser útil. O presente, pelo contrário, nunca “é”, mas “age”. Analisando o cone invertido (Bergson, 2006a, p. 190), que dá a ver o processo da memória, vemos que o ponto mais contraído é o presente, e o passado corresponde ao restante. Mas não há divisão entre eles, não há um hiato que separa esses dois elementos que diferem por natureza.

⁵ “Será preciso então que o cérebro, para conservar a lembrança, conserve pelo menos a si mesmo. Mas este cérebro, enquanto imagem estendida no espaço, nunca ocupa mais que o momento presente; ele constitui, com o restante do universo material, um corte incessantemente renovado do devir universal” (Bergson, 2006a, p. 174).

⁶Sobre reconhecimento automático e reconhecimento atento ver Bergson, 2006, cap. II.

Você define arbitrariamente o presente como *o que é*, quando o presente é simplesmente *o que se faz*. (...) Quando pensamos esse presente como devendo ser, ele ainda não é; e quando o pensamos como existindo, ele já passou. (...) *Nós só percebemos, praticamente, o passado*, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro (Bergson, 2006a, p. 175/6).

Já fizemos um caminho suficiente para perceber que se trata justamente de uma tendência da teoria: entre os lados do misto há um ponto de inflexão que os comunica. Bergson usa a figura de dois trilhos que se comunicam em curva, de modo que o transeunte passa insensivelmente de uma esfera à outra (Bergson, 2006a, p. 261). No cone da memória, há um ponto de inflexão entre passado e presente, cujos limites iniciais e finais são impossíveis de fixar (exceto artificialmente), porque está na duração indivisível. De modo que, insensivelmente, estamos de um lado a outro, entre o passado (memória) e o presente (ação).

Antes de seguirmos adiante, convém ressaltar: a memória é a coexistência virtual de todos os graus da duração. Não é uma coexistência real, de modo que apenas uma pequena parte desses graus chega a se atualizar nas ações da vida. É uma coexistência que está em potência na duração, do grau mais contraído ao grau mais distendido. Mas não devemos confundir esses graus com a quantidade de lembranças, associar o maior ou menor número de lembranças aos graus extremos de contração e distensão. Em cada um deles, de fato, é a memória inteira que está contida, todas as lembranças. Todavia, a maior contração nos indica que as lembranças estão misturadas, não delimitadas, enquanto o grau máximo de distensão nos indica as lembranças em seu estado mais cristalino, em sua forma mais singularizada. A memória opera um movimento de (a) translação, através do qual se dirige por inteiro, mais ou menos contraída, ao encontro da ação, e, simultaneamente, opera um movimento de (b) rotação, pelo qual ela gira sobre si própria para apresentar à ação sua face mais útil (contraída ou distendida de acordo com o movimento de translação) (Bergson, 2006a, p. 197/198).

Devemos atentar aqui para a diferença entre os processos de contração/distensão da memória e da duração. Nesta, como vimos, o grau mais contraído indica-nos a face mais pura da duração, enquanto o grau mais distendido nos leva ao ponto de inflexão que é o princípio da matéria⁷. Na memória, o ponto mais próximo ao presente, à ação, é justamente o ponto mais contraído, como podemos observar no cone da memória. Assim, memória e duração, ambos conceitos temporais, não se confundem. Vemos como a memória é menos abrangente que a duração, sendo apenas uma função desta. A memória é, portanto, também um conceito talhado no tempo, mas sobre uma função que é específica no âmbito da duração.

⁷ “O espaço é decomposto em matéria e duração, mas a duração se diferencia em contração e distensão, sendo a distensão o princípio da matéria” (Deleuze, 2006, p. 56).

Após duração e memória, vejamos agora o terceiro aspecto do virtual, menor em abrangência. “A duração é a diferença consigo mesma; a memória é a coexistência dos graus da diferença; o impulso vital é a diferenciação da diferença” (Deleuze, 2006a, p.62). O impulso vital é, portanto, o aspecto que atribui ao virtual o ímpeto de atualização. Mas, contudo, não estaríamos aqui em contradição? Vimos que diferença e movimento em Bergson existem em si e, portanto, não precisariam de um fator externo como o impulso vital para existirem, em última instância, para se diferenciarem e se movimentarem. Penso, todavia, que a contradição aqui não é definitiva. A diferença e o movimento estariam adstritos à duração, “diferença consigo mesma”, e assim seriam um dos aspectos do virtual. O impulso vital seria o aspecto que atribui ao virtual o ímpeto de atualizar-se, de fazer com que a diferença da duração diferencie-se moldando a matéria. Inclusive, as passagens em que Bergson nos fala da tensão entre a tendência de vida e a matéria denotam esse sentido. O autor refere o impulso vital como um “único grande esforço”, que encontra pela frente a resistência da matéria nos seus processos de atualização (Bergson, 2006b, p.122/125). Ou, ainda, refere que “(...) a vida é, antes de mais nada, uma tendência a agir sobre a matéria bruta” (Bergson, 2006b, p.110). Logo, a diferença interna permanece na duração, enquanto o impulso vital oferece o ímpeto de avanço sobre a matéria no movimento de atualização.

O impulso vital é referido por Bergson como uma finalidade ao contrário, uma finalidade inicial comum a todas as formas de vida. O autor aceita que sua teoria esteja mais próxima do finalismo do que do mecanicismo, todavia faz essa ressalva que inverte todo o sentido da afirmação (na prática, pouco resta de parecido com o finalismo). Segundo essa vertente, a evolução das espécies deu-se no sentido de uma finalidade, qual seja, atingir uma forma aprimorada de vida, harmônica. Mas a verdadeira harmonia não estaria adiante, e sim, antes, nos termos precedentes em que a vida ainda não se havia diferenciado: “(...) a harmonia se encontraria antes atrás do que na frente. Prende-se a uma identidade de impulsão e não a uma aspiração comum” (Bergson, 2006b, p. 120). Não nos confundamos, todavia, em pensar que todas as formas de vida estavam contidas virtualmente nesse “momento anterior”, que formas vitais pré-existentes em potência apenas foram se desdobrando ao longo da história. Afinal, a evolução é criadora, a duração não cessa de diferenciar-se de si. A duração, como vimos, é criação perpétua de possibilidade, o que significa dizer que é criação contínua dessa potência virtual, de modo que as tendências da vida são continuamente renovadas e partem em direções impossíveis de conhecer previamente.

Convém delimitar que o impulso vital não se confunde com um dos graus da duração. O impulso vital é um extra grau da duração, é um elemento que está na duração, mas é

externo ao processo de contração/distensão. Os graus da duração (podemos dizer: os graus da própria diferença⁸) são uma espécie de matéria prima no virtual, no sentido de que é a partir deles, que coexistem na memória, que o virtual tende a se atualizar. Essa tendência, ímpeto de avanço sobre a matéria, é justamente o impulso vital. Daí que esse aspecto seja distinto dos termos que definem a duração. A confusão pode surgir quando Bergson comenta que o impulso vital esteve presente desde o início em todas as formas de vida. Poderíamos pensar que é o impulso vital que se atualizou nas formas da vida, o que seria incorreto, porque o impulso vital não se atualiza. O impulso vital é um conceito temporal, que oferece o ímpeto ao virtual, mas que, em si mesmo, não chega a se atualizar na matéria.

Em resumo: a memória participa nos graus da diferença sendo a função que permite a coexistência virtual. A vida, a necessidade de agir no presente, nos convoca a vasculhar a memória em busca dos circuitos de lembranças mais úteis, no processo de (a) translação, que expande as lembranças (contraídas no ponto de contato com a ação presente) até particularizá-las. A um só tempo, também, a memória realiza um processo de (b) rotação, pela qual gira sobre si e oferece à ação sua face mais útil e já contraída ou distendida na medida da necessidade. Nesse ponto, havendo uma afinada conexão das lembranças com o esquema sensorio-motor, passamos de uma a outro, lembrança e percepção, e já não podemos distinguir com clareza onde termina um e começa o outro. Trata-se do ponto de inflexão entre o espírito e a matéria – ou, podemos dizer também, entre a duração e a matéria. Aqui a duração está em seu grau mais baixo, mais distendido (ainda que a memória possa estar em graus contraídos, com as lembranças indivisas, não particularizadas). Não podemos confundir, portanto, os processos de contração e distensão nos âmbitos da memória e da duração. A memória é menos abrangente que a duração e é o aspecto do virtual que proporciona a coexistência virtual de todos os graus da diferença – são os graus (ou nuances) coexistentes na memória que se atualizam: “A virtualidade só pôde diferenciar-se a partir dos graus que coexistiam nela. A diferenciação é somente a separação do que coexistia na duração. As diferenciações do impulso vital são mais profundamente os graus da própria diferença” (Deleuze, 2006a, p. 62). Logo, o virtual tem um largo espectro de atualização, mas não ilimitado. Quanto maior for a potência dos graus que coexistem, tanto maior é a força do virtual para criar formas distintas. Mas a chave da questão é que os próprios graus da duração estão sempre se diferenciando, as lembranças que coexistem recebem continuamente o aporte de novas lembranças e assim tem melhores condições de potencializar os graus da diferença

⁸ “Inicialmente, é verdadeiro que Bergson retorna aos graus, mas não as diferenças de grau. Toda sua idéia é a seguinte: que não há diferenças de grau, mas graus da própria diferença” (Deleuze, 2006, p. 69).

que coexistem na memória. Quando Bergson vê um falso problema no conceito de possibilidade é porque ele não abrange o virtual, que vai além, que é mais profundo, que justamente cria as possibilidades e faz com que a evolução da vida seja imprevisível. O problema da possibilidade, se pensado em termos de tempo, mostra-nos a insuficiência do conceito e conduz-nos a outro, talhado no tempo – o virtual. Deleuze ensina-nos, inclusive, que o pensamento talhado no tempo se confunde com o pensamento da diferença, da irreduzibilidade: “A diferença é o verdadeiro começo” (Deleuze, 2006a, p. 70).

Em “Matéria e memória”, Bergson explica a importância da memória para a liberdade e para a criação do futuro: “(...) força interior que permite ao ser vivo libertar-se do ritmo do transcorrer das coisas” (Bergson, 2006a, p. 261). A memória faz com que não sejamos determinados pela matéria, que possamos reagir ao “transcorrer das coisas” e fazê-las, também, transcorrer com a nossa vontade. Porém, em “A evolução criadora”, Bergson enfatiza a resistência da matéria na limitação do *elã vital*: “as formas de vida são, por definição mesmo, formas viáveis” (Bergson, 2006b, p. 124). Não quero dar a entender que ele não houvesse escrito sobre as limitações da matéria já em “Matéria e Memória” (Bergson, 2006a, p. 247, por exemplo), mas há uma ênfase nessas passagens de “Evolução Criadora”. A existência é vista como uma grande disputa entre o impulso vital e a matéria (os seres, as espécies), constituindo uma inesgotável negociação, uma tensão permanente de avanço da vida (do virtual) sobre a matéria (atual). Os atuais são, por um lado, um grande sucesso – pelo êxito de atualização – mas são também, quase sempre e a um só tempo, um insucesso, porque a potência do virtual era mais radical, mais ousada, iria a direções ainda mais criativas não fosse a limitação imposta pela matéria. As atualizações do virtual são, portanto, uma disputa que não cessa, em que não raro há tensão, conflito. De certa maneira, inclusive, – ainda que Bergson fale-nos em distração, hipnose, num tom que sugere certas artimanhas do virtual nos processos de atualização⁹ – podemos pensar que no geral é sempre de uma tensão que se trata, se a diferença não cessa de querer diferenciar-se e a matéria não cessa de querer conservar-se.

⁹ “De cima para baixo no mundo organizado, o que há é sempre um único grande esforço; mas, em geral, esse esforço dá em nada, ora paralisado por forças contrárias, ora distraído do que deve fazer pelo que está fazendo, absorvido pela forma que se empenha em assumir, hipnotizado por ela como por um espelho. Até mesmo em suas formas mais perfeitas, quando parece ter triunfado das resistências exteriores e também da sua própria, está à mercê da materialidade que teve de dar a si mesmo” (Bergson, 2006b, p. 122).

2. DA DESCONSTRUÇÃO E DA VIOLÊNCIA

Aos olhos do observador, uma menina bate em outra, que, magoada, vai ao observador contar-lhe um segredo: o nome da agressora. Derrida comenta a passagem de “Tristes trópicos” (Lévi-Strauss, 1996) em que o observador descobre os nomes próprios das crianças e dos adultos da aldeia. Por uma casualidade se lhe apresenta a oportunidade de conhecer um segredo que os líderes da aldeia não lhe confiavam. O observador tinha conhecimento de nomes fictícios (Júlio, José Maria, Luísa) ou de apelidos aleatórios (Lebre, Açúcar, Cavanhaque). E não perdeu a ocasião. Ao firmar uma fortuita amizade com as crianças que lhe revelaram seus nomes, ficou sabendo de todos os nomes próprios das pessoas da aldeia, e conheceu, assim, um segredo que o povo da aldeia não confiava aos outros, aos de fora.

Derrida usa a história de Lévi-Strauss em “Tristes trópicos” para mostrar a violência que “expõe à efratura¹⁰”. A agressão da menina, diz-nos Derrida, não é uma verdadeira violência: “Nenhuma integridade foi encetada” (Derrida, 2008, p.140). A violência está na violação que a presença do *voyeur* desencadeia. A violência não é uma perturbação da harmonia original, não é uma agressão que vem perturbar a inocência e a paz, como vemos no sentido tradicional da idéia de violência.

A história do *voyeur* permite observar a violência em três níveis: (a) violência da nomeação: dar nomes é já uma violência, é o primeiro gesto que abala o próprio, a presença de si do próprio, que o inscreve na linguagem, o classifica e identifica. É o que Derrida chama de arquiviolência, por ser a violência da arquiviolência. Num segundo nível, essa violência originária precisa ser garantida pela (b) violência da instituição: a violência da lei, que age para garantir a efetividade e a naturalização da violência originária. Todavia, num terceiro nível, a artificialidade da violência primeira é revelada: (c) violência de reflexão, que mostra a “não-identidade nativa”. É porque a violência nominativa se pretende imperceptível. Dar nomes, classificar, identificar é um gesto que tende a se esconder, naturalizando a linguagem. A consequência é que só se vêem realidades inocentes e naturais ali onde já houve uma violência nominativa e inscritiva. Daí a defesa de Derrida para situar o conceito de violência no terceiro nível, cujo objetivo è expor à efratura (ou desconstruir, como veremos) a arquiviolência e o sistema que a sustenta e naturaliza (Derrida, 2008, p. 139).

Em “Força de Lei”, no qual Derrida se debruça sobre o tema do direito e da justiça, a violência aparece numa relação complexa com o ato fundador das ordens jurídicas. Digo

¹⁰ Efratura é um termo médico que significa arrombamento. O termo foi usado para traduzir *effraction*, que em francês tem o sentido de arrombar de uma porta. Explicação dos tradutores: Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro (Derrida, 2008, p. 42).

complexa porque não é exterior ao direito, como se poderia supor ao pensar em direito e força como dois fatores independentes que servem um ao outro. A violência está junto do direito e é sua condição de possibilidade, porque qualquer direito supõe uma força que o torne aplicável. Por isso, Derrida simpatiza com a expressão em inglês *to enforce the Law*, que perde o sentido de força inerente ao direito quando é traduzida para “aplicar a lei” (Derrida, 2007, p. 7). A natureza da relação entre força e direito é mística em sua fundação, em consequência da inexistência de direito precedente para legitimar a nova ordem. Assim, o discurso da fundação tem seu limite em si mesmo e, nesse sentido, possui um apelo místico, de crença (no futuro, no sucesso da nova ordem).

Em que sentido as noções de violência são (ou podem ser) desconstrutivas? No primeiro caso, relativo aos níveis de violência, parece ser evidente que a desconstrução está no terceiro nível, porque se trata de avanço sobre o instituído e naturalizado, um avanço para dar a ver uma arquiviolência que se pretende naturalizada. No segundo caso, relativo à violência e ao direito, porém, precisamos estender o entendimento, porque a desconstrução está numa ordem ainda não mencionada – a da justiça. Se pensarmos a violência que é do direito, no sentido de *enforce the law*, na necessária idéia de recurso à força que esse direito traz consigo, estamos nos níveis primeiros do quadro da violência, apresentado acima, seja da nomeação, que funda um direito, seja da instituição, que o conserva. Nesse caso, a possibilidade de desconstrução está na noção de justiça, pois o direito é desconstrutível, e a justiça, indeseconstrutível. A desconstrução ora se confunde com a justiça¹¹, ora está no intervalo entre o indeseconstrutível e o desconstrutível¹². A possibilidade da desconstrução está na diferenciação entre as duas esferas, no hiato que existe entre elas. Mas não quer dizer que necessariamente aconteça. Como nos lembra Derrida (2007, p. 28), trata-se de uma possibilidade. Penso que podemos estender essa noção para a ordem geral da desconstrução, ainda que o tema específico aqui seja do direito e da justiça.

Derrida mostra-se preocupado com certas interpretações da conexão entre desconstrução e força. Ele próprio aproxima os termos, mas esclarece que é preciso cuidado, e que sempre os utilizou acompanhado de um alerta. A força da desconstrução não está na agressão, tampouco está na imposição, não está na “diferença como diferença de força”:

Nos textos que acabo de invocar, trata-se sempre da força diferencial, da diferença como diferença de força, da força como *différance* ou como diferença de *différance* (a *différance* é uma forma diferida-diferente); trata-se sempre da relação entre força e forma, entre a força e a significação; trata-se sempre de força ‘performativa’, força

¹¹“A desconstrução é a justiça” (Derrida, 2007, p. 27).

¹²“(…) a desconstrução é possível como impossível, na medida (ali) em que *existe* X (indeseconstrutível), portanto na medida (ali) em que *existe* (o indeseconstrutível)” (Derrida, 2007, p. 28).

ilocucionária ou perlocutória, força persuasiva ou de retórica, de afirmação da assinatura, mas também e sobretudo de todas as situações paradoxais em que a maior força e a maior fraqueza permutam-se estranhamente (Derrida, 2007, p. 11).

Qual é o sentido, então, de falar em força e violência da desconstrução? Miranda (2009) observa a desconstrução como “guerra generalizada” contra o fechamento de uma época e as suas hierarquias. A desconstrução não seria uma análise, uma crítica, um método e tampouco um ato. A análise exigiria uma decomposição até elementos mínimos indecomponíveis; a crítica exigiria um juízo, de fundamentação transcendental; o método exigiria um conjunto de instrumentos, de regras e de procedimentos técnicos; o ato exigiria um sujeito ativo que coordenasse a ação (Miranda, 2009). A desconstrução, tida como o movimento contra o fechamento de uma época, está em qualquer palavra ou nas instituições, está em qualquer das partes mas atinge o todo. Miranda afirma que agir de dentro é um paradoxo da desconstrução: “é preciso sair, mas a saída é impossível; é impossível sair-se mas sai-se sempre parcialmente” (Miranda, 2009). Segundo o autor, este paradoxo é observado se apreendermos a desconstrução na circularidade que separa dois textos fundamentais, a “Gramatologia” e a “*Lettre à un ami Japonais*”. O primeiro reforça o sentido de intervenção no todo da desconstrução (exorbitância), enquanto o segundo foca no específico, no empírico que oferece a consistência ao trabalho da desconstrução.

Podemos entender, portanto, a aproximação da desconstrução com a força, a violência e a guerrilha. Mas essa força não é da ordem da agressão direta. Ela é uma violência porque atenta contra o instituído, uma guerrilha porque faz do combate a cada elemento do todo (palavras, instituições) uma oportunidade para desnaturalizar a relação de forças ali subsumida. Podemos entender o sentido da força da desconstrução pelo inverso das características que Derrida denuncia, diferente, portanto, da imposição, do convencimento, da reivindicação de hegemonia de forma e significação, ou, até mesmo da imposição da diferença. A força da desconstrução está em revelar devires minoritários, em mostrar as relações de força subsumidas, sempre no sentido de liberar a diferença, dar chance à diferenciação. Porque a diferenciação não era possível no sistema de forças antes da desconstrução, a diferença já estava neutralizada. Daí que a desconstrução precisa encontrar uma potência que a leve além. Ela requer estratégias que mostrem a constituição do sistema vigente e as hierarquias e devires minoritários nele subsumidos e neutralizados. A desconstrução é feita na opacidade do “já-dado”. No nível do “já-dado”, não há espaço para a diferença: “todas as decisões já foram tomadas no arquivismo generalizado do quadro da época, foram todas previstas, mesmo as mais radicais” (Miranda, 2009).

Uma das repostas possíveis para o problema que se nos afigura está no tema dos indecíveis. A indecibilidade é a resposta antecipada para a pergunta: como escapar das decisões previstas, das soluções já contidas nos problemas que o sistema oferece? Como fazer surgir a novidade de fato por trás de uma “novidade” que não é mais do que a realização dos elementos da estrutura? A indecibilidade é uma das respostas em Derrida, e não é por acaso que se a tenha associado à desconstrução (Derrida, 2007, p. 46). Os indecíveis revelam-nos uma questão insolúvel que expõe o teor de artificialidade dos textos pretensamente naturalizados. É como se uma operação demonstrasse que as coisas não se “encaixam”, não “conferem”. Assim, o justo encadeamento do texto encontra no indecível o seu colapso. Nascimento alerta que o termo desconstrução não deve ser confundido com filosofema, conceito, categoria, noção, ou qualquer outro elemento que proporcionasse ao indecível um chão, um território, que é justamente o que o conceito visa abalar (Nascimento, 1999, p.93).

A indecibilidade encontra sua potência numa série de elementos que se estende ao infinito. Derrida (*apud* Nascimento, 1999, p.92/93) aponta alguns com os quais trabalha: *hymen*, *phármakon*, suplemento e *diférance*. Veremos adiante um uso específico dos indecíveis. Por ora, o importante é ressaltar algumas de suas características comuns. Derrida fala-nos em “valor duplo e contraditório”, em “significações incompatíveis” em relação à sintaxe, “exterior” ou “interior” às palavras (“sob o mesmo jugo”), entre os termos e o contexto, a frase, o discurso. A menção ao par dentro-fora, todavia, não sobrevive à “composição ou decomposição sintática”, servindo apenas para uma explicação inicial. O principal é o sentido de incompatibilidade de significações no interior do texto, mais restritas ou mais ampliadas, que atravessam mais ou menos elementos do texto e do contexto.

Derrida mostra-nos, ao analisar o problema da justiça e do direito, que indecibilidade e desconstrução são questões conexas. O indecível figura aqui como uma espécie de procedimento que permite a desconstrução. Qualquer decisão que se pretenda justa deve passar pela “prova do indecível”, mas sabendo que essa prova não cessará, e sabendo, ainda, que a decisão não será plenamente justa. A decisão será da ordem do direito, que é desconstrutível. Quando passa a prova da indecibilidade e materializa-se em decisão, já não estamos mais no âmbito da justiça pura. É nesse sentido que não há decisão plenamente justa, mas pode haver justiça na decisão. Trata-se, nesse caso, de inserir a “decisão de calcular” na decisão, porque “se o cálculo é cálculo, a *decisão de calcular* não é da ordem do calculável, e não deve sê-lo” (Derrida, 2007, p. 43). Não entendamos por cálculo a quantificação das sentenças e das penas, mas a operação simples da regra, a aplicação direta de leis e princípios

sem a prova do indecível, sem a qual a decisão não é livre. O indecível introduz o incalculável no calculável. Uma decisão proferida com essa marca jamais a perde, pois se constrói internamente desconstrucionista. Nesse sentido, a prova do indecível não cessa jamais, permanece antes e depois da decisão em si, e afasta-se de ser somente uma etapa burocrática do processo¹³.

O desdobramento da indecidibilidade, compreendido como abertura dos possíveis e do impossível, que introduz o incalculável no calculável, é sempre um ato de criação. Não há respostas prontas, não há continuidade, há a introdução da diferença que implica uma nova materialidade, uma nova condicionalidade. Quando fala em hospitalidade, Derrida diz-nos que a sua experiência implica sempre na invenção de uma nova linguagem: “Deve ser possível falar imediatamente a partir deste não-saber. Aí surge a palavra poética: é preciso inventar uma língua” (Derrida *apud* Bernardo, 2005, p. 197). Mas isso não se restringe à hospitalidade. A hospitalidade é uma face da desconstrução, é uma das faces nas quais a desconstrução dá-se a ver. A hospitalidade pura é indesconstrutível tanto quanto a justiça, e está para a hospitalidade condicional tanto quanto a justiça está para o direito. As leis do direito e as leis da hospitalidade são condições de efetividade da pureza enquanto justiça e hospitalidade pura. Mas não há mal que seja assim: “Que o direito seja desconstrutível, não é uma infelicidade” (Derrida, 2007, p. 26). É porque essa é a chance inclusive de avançar o direito, de desconstruí-lo e de buscar a melhor condicionalidade possível, qual seja, aquela mais próxima possível do indesconstrutível.

O conhecimento construído a partir desse “não-lugar” da desconstrução, da hospitalidade e da indecidibilidade carrega consigo a marca que o difere. Trata-se sempre, como vimos, de uma novidade, mas de uma novidade que não termina em si. A decisão que passou pela prova da indecidibilidade carrega consigo a marca que a desconstrói por dentro – “ao menos como um fantasma, mas um fantasma essencial”, que “desconstrói do interior toda garantia de presença, toda certeza ou toda pretensa criteriologia que nos garanta a justiça de uma decisão” (Derrida, 2007, p. 48). A desconstrução libera a diferença e deixa sua marca no produto de manifestação dessa diferença, uma marca-fantasma que existe e que age para evitar a solidificação e a neutralização da diferença desde o interior desse produto.

A desconstrução não está adstrita ao par construção e destruição, assim como não exige um após necessário de reconstrução. É porque a desconstrução, via indecíveis, via hospitalidade, ou via uma infinidade de outras formas, mostra e libera o que está neutralizado

¹³ “(...) a memória da indecidibilidade deve conservar um rastro vivo que marque, para sempre, uma decisão como tal” (Derrida, 2007, p. 47).

no conceito, na instituição, na decisão, e o que está assim liberado, a diferença, existe por si. A diferença infatigável, afirmativa, alegre e inocente, foge sorratamente do desconstrutível e constrói-se com independência. Ela tem sua vida própria, e irá manifestar-se se condicionando, porque essa é uma condição de efetividade. A desconstrução tem um sentido positivo de facilitar as novas formas, as novas condicionalidades, os novos produtos com a marca da novidade, e, portanto, não se aproxima da destruição. Tampouco se aproxima da construção, que é uma função do desconstrutível (o direito toma as decisões, a hospitalidade condicional faz suas leis de hospitalidade).

Em Bergson, encontramos no método intuitivo uma idéia de criação que o aproxima de Derrida. A intuição ultrapassa a inteligência; é um pensamento que se faz em termos de duração, enquanto a inteligência é o pensamento espacializado, o qual está no nível dos produtos e não no nível dos processos (Bergson, 2006c, p.32). Pensar em termos de tempo é, portanto, pensar intuitivamente. Mas a expressão do pensamento é feita inevitavelmente em nível de inteligência, tanto quanto o processo se materializa em produto. A diferença está no trajeto do conceito: se partir da inteligência, não atinge a duração, porque apenas o conceito de origem intuitiva mantém a marca da duração, da diferença, e constitui-se em matéria com a marca da diferença¹⁴. Além disso, trata-se de uma expressão que exige sempre a criação da novidade, porque não há recurso de linguagem pré-existente que o exprima. Bergson chega a referir, inclusive, que os filósofos em geral não têm a paciência necessária para essa experiência de criação, que exige tempo para a construção dos conceitos precisos de acordo com a diferenciação da duração¹⁵.

Vemos em Derrida e Bergson, portanto, a noção de uma realidade para além dos produtos e da linguagem, mas que coexiste com ambos necessariamente. Há uma série de tensões que perpassam a relação entre o incondicional e o condicional, a duração e a matéria, mas há uma relação necessária, porque os produtos (materiais) são o requisito de efetividade das tendências (Bergson) e dos indesejáveis (Derrida). Em cada caso, dobrado às necessidades do momento, e atento à vida, são as situações do presente que inspiram os movimentos de diferenciação. Provocados, o homem e a vida respondem à sua maneira, talvez inventivamente, mas a diferenciação jamais está definitivamente subjugada.

¹⁴ “Estas [idéias com base intuitiva] podem começar por serem interiormente obscuras; mas a luz que projetam a seu redor volta por reflexão, penetra-as cada vez mais profundamente; e têm então o duplo poder de iluminar o resto e de se iluminarem a si mesmas” (Bergson, 2006c, p. 34).

¹⁵ “Não obstante, cabe dar-lhes o tempo necessário. O filósofo nem sempre tem essa paciência. O quanto não é mais simples ater-se às noções armazenadas na linguagem!” (Bergson, 2006c, p. 34).

A violência nos processos de diferenciação é quase metafórica, sequer chega a ser violência, se nos ativermos ao entendimento do senso comum. Em qualquer caso, a agressão não participa da diferenciação, e Derrida já nos dava uma pista ao falar nos três níveis de violência na história do *voyeur*. A afirmação da diferença pela força está numa fase posterior à desconstrução ou à atualização. A diferença que pretende impor-se já escapou sorrateiramente e agora está no âmbito da condicionalidade, no âmbito do direito (imposição do direito), da lei, da desconstrutibilidade, mas não da justiça e do indesejável. Se pensarmos em Bergson, o princípio é similar: a inserção da memória na matéria define a atitude do homem livre, mas as lembranças ao agirem já são imagens-lembrança, ou seja, lembranças atualizadas¹⁶. Logo, quando se fala em tensão e violência é num âmbito anterior à imposição, num âmbito libertário e não impositivo. A resistência dos desconstrutíveis não é vencida com a agressão, com o exercício da força como diferença. Essa violência, inclusive, soa-lhe estranha, porque não está no nível da indesejabilidade. Assim, a violência da força é alvo da desconstrução, mas não é, em nenhuma hipótese, um dos seus métodos.

¹⁶ Bergson (2006a, p. 155/160) explica que no processo de atualização ocorre o seguinte movimento: lembranças puras/lembrança-imagem/percepção. A lembrança é um meio termo que participa tanto da lembrança pura quanto da percepção: “A lembrança-imagem (...) participa da ‘lembrança pura’ que ela começa a materializar, e da percepção na qual tende a se encarnar”. Quando se atualiza, a lembrança é imagem: “(...) uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem”. Logo, a diferença de lembrança-imagem e imagem-lembrança, uma em vias de atualização, outra atualizada. Deleuze (2007a, p. 70), na atualização dos conceitos para o cinema, não faz esta distinção: “A imagem-lembrança é uma imagem atualizada ou em vias de atualização (...)”.

3. DAS IMAGENS

No primeiro capítulo, vimos em Bergson as etapas de espacialização do tempo real, e, mais do que isso, vimos que o tempo espacializado pressupõe um tempo real. De modo que, se desconhecemos esse movimento, é no âmbito apenas teórico, de uma metafísica, que faz questão de negar a duração, e não no âmbito da experiência. O movimento é o que conduz as etapas de espacialização do tempo: (a) da duração interior para um movimento indiviso; (b) do movimento indiviso para a trajetória no espaço; e (c) da trajetória no espaço para a medida do tempo. Podemos ver a explicação do movimento em três níveis também na atualização de Deleuze (1983, p.20/21): há a própria duração (ou o todo aberto), há movimento de translação que conecta espaço e duração, e há conjuntos ou sistemas fechados no espaço. É nesse sentido que a tese sobre o movimento em Bergson atinge sua complexidade, desdobrando-se da tese mais célebre, que, segundo Deleuze (1983, p. 9), serve como uma introdução: “(...) o movimento não se confunde com o espaço percorrido”. Essa tese se explica a partir dos níveis que vimos acima: o movimento não está no espaço, não se refere aos objetos que ele viria movimentar, até porque a matéria não se move. O movimento está na duração e age insuflando novidade ao espaço, aos sistemas de conjuntos fechados.

Portanto, o instante é um corte imóvel do movimento e o movimento é um corte móvel da duração. O movimento exprime uma mudança na duração. O conceito de imagem-movimento reside nessa idéia de corte móvel. Segundo Deleuze (1983, p. 20/21), esses cortes, que exprimem a duração, que conectam o todo às partes e aos instantes, são a própria imagem-movimento. Deleuze (1983, p. 37) aproxima a fotografia do corte imóvel e argumenta que a imagem fotográfica opera uma moldagem do instantâneo, ou seja, que a fotografia “organiza as forças internas da coisa”, a ponto de atribuir-lhas o equilíbrio. O cinema, por outro lado, faz um molde variável, ou seja, mostra através do movimento a relação de forças que, na retroalimentação entre duração e instante, jamais chega ao equilíbrio. Assim, nas teses sobre o movimento, cinema e fotografia se complementam. O primeiro é um corte móvel da duração, e o segundo é um corte imóvel efetuado sobre um corte móvel que (de direito) o antecedeu.

Uma das bases para a teoria de cinema de Deleuze é o conceito de imagem em Bergson. As imagens têm uma acepção bastante ampla em Bergson. Como diz o próprio autor, as imagens são percebidas ou despercebidas de acordo com a abertura e o fechamento dos sentidos (Bergson, 2006a, p. 11). Segundo Bergson, o conceito está a meio termo entre o realismo e o idealismo, vertentes opostas na filosofia. E esse meio termo seria o modo com

que o senso comum entende a questão, já que tanto realismo quanto idealismo soariam ao senso comum como teses extremas e exageradas. O senso comum acharia igualmente estranhas as afirmações de que a matéria só existe para a consciência que a percebe, e que, portanto, não teria uma realidade em si, ou, então, que a matéria tem uma realidade em si, mas não é aquilo que ele percebe, que o perceptível é tão-somente a representação de uma esfera além. “Portanto, para o senso comum, o objeto existe nele mesmo, e, por outro lado, o objeto é a imagem dele mesmo tal como a percebemos: é uma imagem, mas uma imagem que existe em si” (Bergson, 2006a, p. 2). Talvez soe estranho falar em imagens que existem em si, em imagens que sequer precisam aparecer para alguém. Segundo Deleuze (1983, p. 81), trata-se de uma reversão em filosofia, que aproxima matéria e luz e, assim, subverte a concepção de que a matéria é uma escuridão que apenas recebe a luz de determinada consciência ou vida. O fato de a luz estar na matéria implica que possamos considerar a imagem que existe em si, uma luminosidade que não precisa de vetores externos para revelar-se. Trata-se, ao que tudo indica, de uma premissa fundamental da imagem-movimento: “A identidade da imagem e do movimento funda-se na identidade da matéria e da luz” (Deleuze, 1983, p. 81).

A matéria é para Bergson um conjunto de imagens que existe num regime de variação universal, em que todas elas variam entre si segundo todas as suas características (Berson, 2006a, p. 34). As imagens relacionam-se previsível e ininterruptamente segundo todos os seus aspectos, de acordo com as leis da natureza, o que implica dizer que não há percepção consciente no âmbito da matéria, exceto nas zonas de indeterminação. Tais zonas são tidas por imagens especiais e existem no âmbito dos seres vivos. É nesse nível que acontece a produção da novidade, porque os seres vivos, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, conseguem transcender a variação da matéria. De certo, há variações de grau segundo os níveis de complexidade dos seres vivos, mas constituir-se em zona de indeterminação é invariavelmente sua prerrogativa como imagens especiais, desde o nível mais primário, que pouco se distingue da matéria sem vida, até o mais complexo, que pouco tem em comum com a matéria sem vida.

As zonas de indeterminação funcionam para que a luz da matéria não se propague indefinidamente. O que fazem é retrair dessas imagens apenas o que interessa, de acordo com sua atenção à vida e com a necessidade de agir no presente. Por isso, nos seres vivos não há variação universal segundo todas as partes da imagem, como na matéria simples. E é essa justamente a possibilidade de ação consciente. A ação consciente implica que na percepção não haja um “mais” do que na matéria, mas um “menos”, compreendendo a percepção como

uma “tela” que deixa passar a ação real, mas que retém a ação virtual da imagem percebida (Bergson, 2006a, p. 32/33).

Deleuze alerta para que, em qualquer caso, em ambos os sistemas da variação, referentes ou não às zonas de indeterminação, não deixamos de falar da “imagem-matéria-movimento”. É que as zonas de indeterminação apenas oferecem um intervalo no fluxo contínuo da variação universal, o que faz com que partamos das imagens em qualquer caso, e com que entendamos o cérebro como uma imagem entre outras, especial, mas incapaz de ser uma criadora de imagens. À primeira vista, pode parecer que essa perspectiva entre em conflito com a tese de que a mente atualiza lembranças em imagens-lembrança. Não devemos esquecer, porém, que o cérebro (o corpo em geral), atua como um intermediário entre as imagens do presente e as lembranças da memória, as quais se atualizam na mente. Portanto, mesmo desse ponto de vista, o cérebro não é um centro de criação de imagens, mas uma imagem entre outras, apenas com uma capacidade específica.

Nesse ponto é possível compreender a profunda relação das teorias de Bergson com o cinema. Na referência explícita ao cinema, Bergson privilegiou o nível da tecnologia, do modo como o movimento é produzido através da exposição dos fotogramas em velocidade não perceptível ao olho humano. Mas a relação que faz Deleuze é de outra ordem: a concepção de uma matéria fluente que aparece como imagem é a própria imagem-movimento, o próprio mundo pensado como cinema. Por isso, Deleuze diz que o cinema explicita uma idéia de mundo que consta na teoria de Bergson.

Mas é preciso atentar para o fato de que o cinema nem sempre mostrou a imagem-movimento, ou, antes, como prefere Deleuze, para o fato de que o cinema só veio a se desenvolver anos depois da invenção do aparato tecnológico que lhe serviu de base. Assim, nos primeiros anos, antes da liberação da câmera e da consolidação da montagem, o cinema mostrava imagens em movimento, mas não a imagem-movimento. É que, nos primórdios, o movimento era reconstruído através do instantâneo, porque subordinado à fixidez da câmera, ou seja, era o instante + o movimento artificial, a imagem fixa + o movimento. Depois, os movimentos de câmera e a montagem liberaram o movimento, que o cinema passou a mostrar como existindo em si, não subordinado ao instantâneo. E foi apenas nesse momento que o cinema passou a existir, na concepção de Deleuze, porque passou a mostrar a imagem-movimento e não mais as imagens em movimento.

A variação nas zonas de indeterminação permite a Deleuze especificar as imagens-movimento em três avatares principais: imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção. A percepção é um dos lados do hiato que constitui a zona de indeterminação, é a porta de

entrada na qual a imagem encontra a barreira que a impede de variar segundo todas as suas características. Do outro lado do hiato está a ação, que restitui ao exterior o movimento recebido. Os seres vivos primeiro recebem as imagens-movimento, na percepção, e depois as restituem à variação universal, na ação. As imagens que se referem a tais processos são as imagens-percepção e as imagens-ação.

Entre as duas extremidades da variação está a afecção, que enseja a imagem-afecção. Na definição de Deleuze (1983, p.87), a afecção surge “no sujeito, entre uma percepção perturbadora sob certos aspectos e uma ação hesitante”. A idéia de uma ação hesitante, que não se realiza, parece fundamental para não confundirmos a imagem-afecção com as imagens óticas e sonoras puras, do modo como o neo-realismo italiano as concebeu: “supunham que um personagem se encontra numa situação, seja cotidiana ou extraordinária, que transborda qualquer ação possível ou o deixa sem reação. É forte demais, ou doloroso demais, belo demais. A ligação sensório-motora foi rompida” (Deleuze, 1992, p.68). Ao contrário, a afecção não rompe o esquema sensório-motor, e tampouco é uma falha no sistema de percepção e ação. A afecção é uma qualidade do ser vivo de absorver o movimento, sem transformá-lo em objeto de percepção ou em ato de sujeito. Deleuze lembra que a face dos seres vivos responsável pela percepção é imóvel, ao passo que a mobilidade, capacidade de reação, está relegada a outros órgãos. O autor está autorizado pela afirmação de Bergson, segundo a qual não há diferença de natureza entre a matéria e a percepção da matéria: como a matéria é o instante, não se move, apenas está no movimento, pode-se dizer também da percepção que é imóvel (Bergson, 2006a, 75/76). Retomando, na afecção, os órgãos de percepção não refletem o movimento para a posterior reação dos órgãos competentes. Pelo contrário, absorvem em si esse movimento, mas, sem competência necessária para restituição do movimento, o movimento soa como um “esforço motor numa placa receptora imobilizada” (Deleuze, 1983, p. 88). A reação ao movimento na afecção define-se, então, por uma tendência de resposta que não chega jamais a acontecer. Longe de ser uma falha no sistema, é uma qualidade dos seres vivos que, assim, ao absorver a imagem (matéria), se conectam a ela, marcando uma verdadeira coincidência entre sujeito e objeto (Deleuze, 1983, p. 88).

Os três tipos de imagens-movimento são elementos cujo funcionamento expõe momentos do movimento de variação universal com relação às zonas de indeterminação. O cinema tem o mérito de conceber-se sobre a autonomia desse movimento, porque nele são as coisas que estão no movimento e não o movimento que está nas coisas. Porém, Deleuze considera que nem assim o cinema tenha desenvolvido o seu maior potencial. Para o autor, a

característica que revelaria a essência do cinema só viria a acontecer quando ele transcendesse o próprio movimento para chegar ao tempo.

Nas teses sobre o movimento, expostas no início deste item, os três níveis revelaram que o movimento é um intermediário que conecta, de um lado, o tempo, e, de outro, o espaço. O tempo é o todo aberto, a duração, enquanto o espaço é a matéria, o instantâneo. O movimento é um corte móvel da duração que insufla vida e novidade na matéria, e, por outro lado, retorna as posições da matéria à duração. A retomada da explicação foi necessária para situar a imagem-tempo: uma imagem que se constitui como a própria duração. A imagem-movimento está ainda no âmbito do atual, ainda que seja um avanço no sentido de mostrar que o atual não precede ao movimento. É por isso que Deleuze explica que as imagens-movimento fazem uma representação apenas indireta do tempo – o tempo está pressuposto à medida que é uma condição da imagem-movimento como corte móvel da duração. Mas o tempo, como objeto direto do cinema, ocorre apenas com a insuficiência da imagem-movimento e do esquema sensório-motor que ela enseja. Assim, quando o esquema sensório-motor não consegue responder às urgências da vida do pós-guerra, por exemplo, é preciso que o cinema encontre novos caminhos, o que o levará ao tempo real como o elemento mais fundamental da imagem.

O esquema sensório-motor esteve baseado num entendimento de mundo que encontrou seu apogeu nos Estados Unidos. O mundo organizado, que repousa na crença em ações sistematizadas já inscritas no contexto de um grande projeto geral, e que pretende a diminuição das imprevisibilidades, foi o seio cultural em que floresceu ao máximo o esquema sensório-motor. Assim, quando ruiu o esquema sensório-motor, a um só tempo ruiu o projeto que lhe servia de base, sem importar qual processo antecedeu ao outro (se é que seja possível pensar em anterioridade nesses casos em que a imbricação é umbilical). Daí a afirmação de Deleuze (1983, p. 257/258): “É a crise, a uma só vez, da imagem-ação e do sonho americano”. Mas obviamente não se trata de dizer que esse projeto desapareceu do cinema, pelo contrário, ele permanece vivo. O que Deleuze nos diz é um pouco diferente: tal projeto, embora rentável e comercialmente bem sucedido, já não comporta mais a alma do cinema¹⁷.

O esquema sensório-motor começou a enfraquecer no cinema estadunidense sob cinco aspectos: (1) as situações dispersivas, em que os elementos “globalizantes” e “sintéticos” cederam lugar a outros, de características menos definidas, mais gasosas e flexibilizadas; (2)

¹⁷ “A alma do cinema exige cada vez mais pensamento, mesmo se o pensamento começa por desfazer os sistemas de ações, das percepções e afecções dos quais o cinema se alimentara até então” (Deleuze, 1983, p. 253).

as ligações frágeis, pelas quais os encadeamentos sensório-motores ficaram menos rígidos; (3) a perambulação, na qual as personagens trilhavam sem destinos, sem direção e orientação, geralmente respondendo a uma profunda necessidade de fuga; (4) o uso dos clichês, que se tornaram conscientes, ou seja, foram reconhecidos e re-significados nos filmes sob outros usos, não ingênuos como os de outrora; e (5) o complô, que foi denunciado como poder oculto no interior do grande programa, do grande sonho estadunidense (Deleuze, 1983, p. 252/258).

Todos esses fatores mostraram um enfraquecimento da imagem-movimento nos Estados Unidos, mas foi apenas na Itália, no neo-realismo italiano, que a grande ruptura aconteceu. No cinema estadunidense, a contestação ficou ainda presa à crítica, à paródia, à denúncia, ou seja, teve um caráter antes negativo do que positivo, mostrando-se portanto insuficiente para criar uma nova estética cujas bases transcendessem o esquema sensório-motor, e não apenas o denunciassem. Por outro lado, na Itália do pós-guerra, as condições estavam dadas, porque o cinema não estava massacrado pelo nazismo, como na Alemanha, e não havia um projeto global, como na França, onde a existência de um “sonho francês” pós-guerra levou a cinematografia à outra direção. Na Itália devastada, sem ilusões, sem sonho italiano, restava pôr em imagens a vida pós-opressão: “(...) bastava um novo tipo de ‘narração’ capaz de compreender o elíptico e o não-organizado, como se o cinema tivesse de recomeçar de zero” (Deleuze, 1983, p. 259).

Deleuze ressalta que não se trata de explicar a genialidade pelas condições em que estava inserida, o que significa que as mesmas condições materiais poderiam ter levado a outras cinematografias. Nos termos de Bergson, poderíamos dizer que a realidade material constituía a necessidade de agir no presente para os cineastas italianos do pós-guerra. O cinema que daí adveio, porém, o modo como os cineastas procederam frente ao mundo que se lhes afigurava, o nascimento do neo-realismo italiano, não é outra coisa menos do que a criação, que transcende as condições materiais que a incitou de alguma maneira.

Quando rui o esquema sensório-motor, é uma nova imagem e novos signos que surgem em seu lugar. Trata-se da imagem ótica e sonora pura, correspondente aos opsignos e sonsignos. A potência da imagem que vale por si, sem referência a esquemas motrizes prévios que ela viria materializar. Na verdade, a matéria sinalética da nova imagem é o próprio tempo (Deleuze, 2007a, p. 57). Não é por acaso, aliás, que nas situações de aberração (anormalidade) do movimento, o tempo surge diretamente, pois o movimento, nesses casos, mostra sua não primariedade, revelando a imperfeição e incoerência que a todo curso tentava esconder sob os centros de equilíbrio.

As imagens-tempo podem ser concebidas como ordem ou como série do tempo. Para uma primeira aproximação, vale dizer que a ordem do tempo se refere às relações interiores do tempo, a coexistência dos múltiplos graus da memória. Por outro lado, a série do tempo concebe o devir na imagem, o movimento do passado avançando sobre o futuro. Deleuze trabalha em ambos os casos sob uma perspectiva bergsoniana, como vimos, o que não poderia ser diferente, a partir do momento que os próprios conceitos de imagem, movimento e tempo advém desse filósofo. Todavia, ao contrário do tempo como ordem, fundado basicamente em Bergson, o tempo como série chama à participação a noção de crítica à verdade e de potência do falso, de Nietzsche. Aqui se dá um encontro entre Bergson e Nietzsche que me parece um dos pontos luminosos dos livros de cinema de Deleuze, em que ambos os autores são aproximados, e aproximados de cineastas, no que têm de filosofia da arte e da vida (“única oportunidade para a arte ou a vida...”) (Deleuze, 2007a, p. 168/179).

A imagem-tempo serial é um cronosigno corporal, enquanto a imagem-tempo como ordem, que é um cronosigno cerebral. É que as corporalidades são um campo de disputa entre um passado que se mantém e um futuro inexorável: “O corpo nunca está no presente, ele contém o antes e o depois, o cansaço, a espera” (Deleuze, 2007a, p. 227). Tal aspecto autoriza Rodowick (1997, p. 153) a afirmar que as imagens-tempo como série são sempre políticas, pois implicam a constituição de novos corpos e novos mundos. Não é por acaso, portanto, que França (2003) e o próprio Rodowick (1997, p.162/167) atribuem importância a essa imagem-tempo nas suas análises do cinema político.

As imagens do cinema estão ligadas a formas mentais que abrangem todo o sistema de pensamento da época. De um modo mais geral, elas estão inseridas na cultura que lhes serve de base. É possível, então, ler os filmes tal como eles conflitam ou corroboram modelos de pensamento que transpassam a ciência, a filosofia e a arte. Tanto é que Deleuze aponta o cinema como a arte que devia fazer avançar o pensamento moderno, reconhecendo que Bergson deixara esse caminho aberto em sua obra. O cinema seria o “órgão da nova realidade a ser aperfeiçoado” (Deleuze, 1983, p.16/17).

A concepção moderna reporta o movimento à composição de instantes quaisquer na matéria, enquanto a concepção antiga o recompõe com base em poses eternas, elementos inteligíveis, Formas, Idéias¹⁸. Em ambos os casos há o erro primordial de não considerar o

¹⁸ “Formularíamos esta diferença dizendo que a ciência antiga julga conhecer suficientemente bem o seu objeto depois de lhe ter isolado os momentos privilegiados, ao passo que a ciência moderna o considera em qualquer momento” (Bergson, 1964, p. 320). “Supõe-se que elas [formas ou idéias] (...) caracterizam um período cuja quintessência exprimiriam, sendo todo o resto deste período preenchido pela passagem, em si desprovida de interesse, de uma forma a outra forma” (Bergson, 1964, p. 320).

movimento real, mas de recompô-lo a partir de instantes no espaço. Ou seja, o movimento seria na matéria. Já vimos como Bergson condena essa concepção, porque afirma que o movimento existe em si e é anterior à matéria. Contudo, a concepção moderna do movimento impõe a questão da produção da novidade, da produção dos novos instantes quaisquer, ao contrário da concepção antiga, em que a questão não se colocava devido à existência das poses eternas. E é nesse sentido que seria preciso conceber novos modos de pensamento que avançassem a questão, no qual filosofia e cinema estariam implicados.

Podemos encontrar em Deleuze outras referências a como o cinema inseriu-se nas questões relativas à imagem do pensamento de sua época. Quando comenta o neo-realismo italiano, por exemplo, censura tanto Bazin quanto outros teóricos que o precederam, dos quais não cita os nomes, por analisarem a escola no nível da realidade. Bazin centrava-se em critérios formais que garantiriam que o cinema chegasse o mais perto possível do real, enquanto os outros autores centravam-se no conteúdo realista dos filmes. Mas a grande inovação do neo-realismo italiano teria sido em nível “mental”, “em termos de pensamento” (Deleuze, 2007a, p. 9/10). Assim, liberando o tempo da subordinação que tinha do movimento através das imagens óticas e sonoras puras, o neo-realismo teria criado uma nova imagem do pensamento, o que vai além da discussão quanto aos critérios formais ou materiais utilizados nos filmes.

Portanto, a imbricação do cinema com a sua época ocorre numa relação complexa, que não se resume ao filme como um “ponto de mirada” sobre a realidade. Não apenas em termos de conteúdo, mas também em termos de critérios formais, essa mirada seria insuficiente para abarcar a dimensão referente à imagem do pensamento de uma época. Assim, se pudermos dizer que o cinema representa, será num sentido bastante específico: os filmes estão atravessados pela época, participam das disputas no contexto da imagem do pensamento. Diferentemente seria entender a representação como função da imagem, como se a imagem existisse para dar a ver uma realidade que lhe é externa ou anterior. Pelo contrário, apesar de possuir uma forte característica indicial, por natureza a imagem não representa mais do que quaisquer objetos que também dão a ver os atravessamentos culturais nos quais estão inseridos. Poderíamos dizer, portanto, que o fator indicial da imagem a faz diferir apenas em grau, e não em natureza, dos demais elementos em que se pretende ver a realidade contextual.

É por isso que Deleuze prefere falar em “leitura da imagem”, pois “os elementos da imagem, não só visuais, mas sonoros, entram em relações internas que fazem com que a imagem inteira deva ser ‘lida’ não menos que vista, legível tanto quanto visível” (Deleuze, 2007a, p. 34). A leitura das imagens foca nos elementos da própria imagem sem reduzi-los a

exterioridades – o esquema sensório-motor, por exemplo, que subordinava a imagem ao padrão de ação e reação que a impedia de liberar seus signos mais potentes, quais sejam, além dos opsignos e dos sonsignos, os cronosignos, lektosignos e noosignos (Deleuze, 2007a, p. 35).

Há uma ressalva necessária de que não se trata de um impedimento de direito, mas apenas de fato. Ou seja, a imagem de cinema de direito sempre foi mais ampla do que sua função representativa. A questão é que um determinado modo de concebê-la, que implica todo um entendimento de mundo, como temos visto, o fez com relação a esses elementos exteriores. Assim, tanto a produção das imagens quanto a sua interpretação utilizaram critérios que as reduziram a questões supostamente maiores e anteriores. Quando essa redução se quebra, é outro potencial da imagem que surge, implicando em novos conceitos, em outra epistemologia, em suma, numa nova imagem do pensamento.

Mas a idéia de imagem em si, de Bergson, já nos mostrava o sentido de refutar quaisquer esferas para além da imagem. O autor diz que a imagem tem uma existência além da representação, porém aquém da coisa, o que seria exatamente o sentido que lhe atribui o senso comum (Bergson, 2006a, p. 1/2). Se a imagem representa, sua existência exigiria uma esfera além, de outra natureza (representado); por outro lado, se a imagem é a própria coisa, as coisas não existiriam em si, mas apenas para uma consciência que as percebesse. Enfim, já vimos o que é uma imagem para Bergson: existe em si, é luz, é a própria matéria¹⁹.

Deleuze e Guattari fazem de Hjelmslev um intercessor decisivo para pensar as questões relativas à linguística e as relações acerca dos agenciamentos entre conteúdo e expressão. Todavia, quando estuda o cinema, Deleuze toma outro caminho. A teoria dos agenciamentos de conteúdo e expressão não se aplica ao estudo do cinema, justamente porque é específica para pensar as questões relativas à língua, e o cinema (a imagem-movimento em geral) não é uma língua, nem uma linguagem. Devo tecer uma breve explicação da teoria dos agenciamentos de conteúdo e expressão, com o objetivo de compreender o ponto de estranhamento de Deleuze com relação à linguística aplicada ao cinema. O objetivo é tornar mais sensível a importância do conceito de imagem para o estudo deleuzeano de cinema. Ao mesmo tempo, deverá ficar mais sensível a orientação metodológica desta pesquisa, que, por explorar a interface entre Bergson e Deleuze, não pode prescindir dos impactos provocados pelo conceito de imagem.

Hjelmslev concebeu um dualismo dividido em conteúdo e expressão. Cada um deles tem a sua própria forma e a sua própria substância. Além disso, tanto conteúdo quanto

¹⁹ “A matéria, para nós, é um conjunto de ‘imagens’” (Bergson, 2006a, p.1).

expressão possuem a sua própria matéria não formada. Em primeiro lugar, há essa matéria não formada, que são intensidades, sensações, fluxos, devires. Depois, quando a forma a recorta, ela deixa de ser do âmbito das intensidades puras, para compor-se em forma e substância. A forma é o próprio “recorte”, enquanto a substância é a matéria formada. Através da forma, portanto, a matéria torna-se substância. Isso ocorre em ambos os planos, do conteúdo e da expressão. Assim, cada plano tem a sua própria matéria, forma e substância. Poderíamos dizer, cada plano tem a sua própria vida, a sua própria duração, que é garantida pela presença desses três elementos (matéria, forma, substância).

Porém, é preciso destacar a pressuposição entre os planos. Não existe plano de conteúdo que não implique um plano da expressão, e vice-versa, a expressão é sempre a expressão de um conteúdo. Todavia, essa pressuposição não opera uma combinação necessária, de modo que conteúdo e expressão se compõem de modos variados de acordo com os seus termos práticos. Não há hierarquia ou sobreimportância de um plano sobre o outro, devido ao fato de que ambos afetam-se mutuamente, intervêm sobre o outro de acordo com a realidade prática que Deleuze e Guattari chamam de “agenciamento”. Podemos definir o agenciamento como as relações entre conteúdo e expressão, o “agenciamento maquínico dos corpos” (conteúdo) nas intersecções específicas que mantém com “agenciamento coletivo de enunciação” (expressão). Por outro lado, os agenciamentos têm um constante processo de territorialização e desterritorialização, em outras palavras, uma consolidação e dissolução dos amálgamas constituídos entre corpos (conteúdos) e enunciados (expressões). Os autores abordam o agenciamento sob diversas perspectivas no terceiro e quarto textos de “Mil Platôs” (Deleuze e Guattari, 1995a e 1995b).

Alguns autores dimensionam a importância da concepção de matéria em Hjelmslev e oferecem-nos motivos para pensar que se trata de uma das suas grandes contribuições para a área da semiologia. Para Silva, a matéria formada, ou seja, a substância, “retém da matéria um mínimo de realidade”, de modo que a matéria seria, portanto, a realidade em si, da ordem do virtual (Silva, 2003, p.74). Já Metcalf relaciona o conceito de matéria em Hjelmslev com o conceito de substância em Spinoza. A autora faz associações que desvelam a influência de Spinoza sobre Hjelmslev, seguindo a trilha que Deleuze e Guattari deixam em aberto em Mil Platôs (1995b, p.57).

Spinoza's Substance is Hjelmslev's unformed matter or “amorphous Purport”. (...) Hjelmslev finds the real-formal distinction of double articulation and projects this onto the amorphous Purport (unformed Substance) to find a really different singularity actualized as a new formed substance each time (Metcalf, 2010).

Hardt, por sua vez, destaca pontos comuns da leitura deleuzeana de Substância, em Spinoza, e de Virtual, em Bergson: “(...) parece que podemos identificar a leitura que Deleuze faz da virtualidade bergsoniana com sua leitura da substância espinosista” (Hardt, 1996, p. 109/110). Trata-se de dois conceitos básicos nas teorias desses autores e que sustentam filosofias da diferença em si.

Enfim, há uma rede de conceitos articulados por Deleuze que, tensionados, compõem a originalidade da sua filosofia. O conceito de Matéria de Hjelmslev, tal como Deleuze o lê, ressoa nos conceitos de Substância e de Virtual. Depois, ao escrever sobre cinema, Deleuze aproveita a definição. Na oportunidade, faz uma rápida nota a Hjelmslev, para dizer que nesse autor “matéria” é um elemento não formado linguisticamente, mas o é sob outros aspectos (Deleuze, 2007a, p.42). Veremos na definição de Deleuze acerca da imagem de cinema o quanto isso é fundamental para sua própria teoria, que se insere justamente no escopo desses outros elementos já formados da matéria de cinema.

Estes compostos de imagem-movimento, do duplo ponto de vista da especificação e da diferenciação, constituem uma matéria *sinalética* que comporta traços de modulação de todo tipo (...) mesmo com seus elementos verbais, esta não é uma língua nem uma linguagem. É uma massa plástica, uma matéria a-significante, e a-sintática, matéria não linguisticamente formada, embora não seja amorfa e seja formada semiótica, estética e pragmaticamente (Deleuze, 2007a, p.42).

Deleuze não nega que a imagem-movimento produza enunciados, mas ressalva que tais enunciados são posteriores a ela, ainda que de direito, não de fato. É nesse hiato que separa a imagem-movimento enquanto massa plástica não formada linguisticamente e os enunciados que ela venha a produzir que Deleuze situa o seu estudo. Podemos dizer que Deleuze pesquisa diretamente essa massa plástica, no ponto em que ela ainda não foi possuída pela linguagem. Mas é sobretudo importante salientar que essa massa plástica que constitui a imagem-movimento não é amorfa e é formada semioticamente. No estudo sobre o cinema, é esse nível que interessa a Deleuze, e não a perspectiva da linguagem, com seus planos de conteúdo e de expressão.

Mas para tanto foi preciso que Deleuze delimitasse um espaço numa discussão com a tradição linguista de pensar o cinema. Esse espaço é garantido no capítulo segundo de “Imagem-tempo”, cujo projeto já é indicado pelo próprio título: “Recapitulação das imagens e dos signos”. É preciso ali recapitular para demarcar o espaço da pesquisa e fazer emergir a originalidade da concepção de Bergson e de Peirce frente à perspectiva que Deleuze quer refutar.

O grande erro seria associar as imagens de cinema a um enunciado, ou seja, ao plano da expressão, nos termos que vimos anteriormente. Nesse caso, a imagem teria em pressuposição recíproca um plano de conteúdo e seria sempre a enunciação ou o enunciado. Em termos práticos, o cinema, assim como os quadrinhos, as telenovelas etc., seria matéria e substância de expressão e um mesmo conteúdo poderia ter em reciprocidade mais de uma dessas matérias de expressão (Fiorin, 2003, p.50). Outro desdobramento prático é dito por Deleuze, já no capítulo sexto de “Imagem-tempo”, quando o autor retoma brevemente o tema da linguística para argumentar que Metz e seus continuadores entendem a imagem como o enunciado de uma narrativa subjacente (Deleuze, 2007a, p. 167). A narrativa nessa concepção remete ao plano do conteúdo em pressuposição.

A concepção de imagem em Bergson, que, como vimos, serve de base ao trabalho de Deleuze, implica que a imagem seja a própria matéria. A matéria dá-se a ver através de imagens. Num sentido bastante largo, quando abrimos ou fechamos os sentidos, são imagens que percebemos e deixamos de perceber. Para Deleuze, o que o cinema faz é conceber essas imagens. É uma concepção, portanto, radicalmente divergente daquela que associa imagem e enunciado. Desde essa perspectiva, o que o cinema faz é criar imagens que tornam as coisas sensíveis: o movimento, o tempo, a percepção, a pulsão etc. Tais imagens sensíveis concebidas pelo cinema não diferem por natureza das imagens percebidas cotidianamente, “quando abrimos ou fechamos os sentidos”, como diz Bergson. Mas a singularidade do cinema seria conceber certas imagens próprias, específicas, complexas e não sensíveis cotidianamente ou através de outros procedimentos. Daí que, por exemplo, a imagem-tempo seja o próprio tempo, “o tempo em estado puro”, e não a representação ou um conceito de tempo.

Logo, a perspectiva de Deleuze é estudar a constituição dessas imagens, segundo os seus processos de especificação e diferenciação (Deleuze, 2007a, p. 41/42). Não tem sentido, portanto, falar em conteúdo, mas também não tem sentido falar em expressão. Os recursos do cinema que Deleuze analisa, alguns detidamente, inclusive, como o primeiro plano e o plano sequência, não são tratados como elementos de linguagem. Eles são tidos como recursos, técnicas, procedimentos que os cineastas utilizam para lapidar, especificar e diferenciar as suas imagens. Arrisco-me a dizer: é analisar o processo de artesanato da imagem.

De modo geral, portanto, a pesquisa de imagens nessa perspectiva envolve observá-las enquanto coisas, ou, conceitualmente, imagens-matéria-movimento. Assim, não se trata de interpretar enunciados, nem de ver como operam enunciações ou de refletir acerca dos seus

conteúdos pressupostos. Mas de compreender a lógica interna das imagens, suas técnicas, e saber quais elementos nos são dados diretamente à experiência.

II. SÉRIES DE IMAGEM-VIOLÊNCIA

4. DA APRESENTAÇÃO: DURAÇÃO, CARTOGRAFIA E SERIALISMO

Um dos desafios da pesquisa, a partir da base teórico-metodológica inspirada em Bergson, foi conseguir trabalhar em duração, de modo com que as múltiplas virtualidades do objeto, do pesquisador e da própria pesquisa engendrem relações que possam de fato resultar em atualizações relevantes ao campo de estudo. Veremos como essa premissa orientou tomadas de decisões na prática desta pesquisa.

Não é por acaso que fiz a referência a objeto, pesquisador e pesquisa, mas sim porque essas formam as principais durações envolvidas nesse projeto. Em “Bergsonismo”, Deleuze (1999) pergunta-se se a duração é uma só, ou se são várias, no sentido de que cada “objeto” ou cada “ser vivo” possa ter a sua própria duração. A questão se resolve da seguinte maneira: há várias durações específicas dos objetos e dos seres vivos, mas elas reportam ao todo, que é a grande duração na qual as outras durações estão conectadas. E é só por isso que podemos falar em simultaneidade de fluxos, como vimos acerca da teoria de Bergson. Do contrário, não havendo esse todo comum, as durações seriam exteriores entre si e apenas poderiam se relacionar de modo “simbólico” e não “vivido” (Deleuze, 1999, p.65).

Nesses termos, portanto, é possível falar das principais durações que compõem o universo desta pesquisa. E após compreendermos os principais aspectos do conceito de duração é possível entrever claramente que há uma multiplicidade em nível virtual que deve ser considerada no objeto, no pesquisador e na própria pesquisa. A questão da articulação no seio deste trabalho é, portanto, sobre como maximizar essa potencialidade e não fixá-la em de critérios estáticos (atuais).

Talvez possa causar estranheza a postulação da própria pesquisa no contexto das principais durações que compõem este trabalho. Contudo, a pesquisa tem a sua própria duração que é diferente das durações do pesquisador e do objeto, e que é constituída pelo seu universo específico de problema, objetivos e teorias, entre outros. Há nesse contexto, também, tanto quanto no pesquisador e no objeto, as dimensões do virtual (duração, memória e impulso vital) e seus impulsos de atualização, que ocorrem aqui na complexidade da relação que mantêm com as durações que compõem a pesquisa.

Enfim, digo isso porque, na perspectiva dessa pesquisa, há um esforço de não engessar as durações dos três níveis acima descritos. Por exemplo: durante algum tempo no processo de pesquisa pensei que estudar conceitos de violência antes de analisar o objeto fosse restringir a observação, direcioná-la no sentido de ver no objeto apenas o ensejado pela teoria

previamente estudada. Nesse caso, a duração da pesquisa estaria estagnada num conceito teórico e isso fatalmente estagnaria também a observação do objeto quanto à multiplicidade da sua duração. Todavia, percebi que o principal não é a ordem com que se procede à leitura ou à observação dos filmes, mas o modo com que esses procedimentos são tratados. A leitura preliminar pode ser incorporada de uma maneira não fixada, de modo a enriquecer a pesquisa e a observação do objeto com aportes virtuais, que servem para expandir e não para estancar o horizonte observacional. Obviamente, trata-se de um erro fixar conceitos preliminares, mas do mesmo modo parece um erro fixar observações preliminares do objeto e não deixá-las afetarem-se pela teoria. Enfim, essa parece ser uma questão menos de ordem dos fatores e mais de como proceder às etapas necessárias da pesquisa.

Para atingir o objetivo de potencializar as virtualidades que compõem esta pesquisa, o procedimento principal utilizado é o da cartografia. É o procedimento, digamos, que orienta os grandes encontros da pesquisa, os quais envolvem a articulação entre as principais durações já mencionadas. A cartografia não tem uma carta de regras a serem seguidas, como talvez seja o caso das metodologias mais tradicionais, e por isso se constitui no que Passos e Barros (2010) chamam de um *hódos-metá*, ou seja, um caminho do qual se depreendem as regras, ao contrário das metodologias mais tradicionais inspiradas no *metá-hódos*, que compõem um conjunto de regras para percorrer o caminho. Todavia, a falta de uma carta de regras aplicáveis não implica que a cartografia seja um procedimento desprovido de princípios. Digamos, são sobretudo eles que compõem o procedimento e não as regras aplicáveis. Alguns desses princípios são mais relevantes nesta pesquisa e portanto serão aqui expostos. Para tanto, utilizo como base o livro organizado por Passos, Kastrup e Escóssia (2010), intitulado “Pistas do método da cartografia”. Tentarei expor os princípios explorando a interface com a teoria de Bergson, na condição de principal fonte teórico-metodológica desta pesquisa.

No âmbito da cartografia, é fundamental que os dados não sejam coletados, mas produzidos. Segundo Kastrup (2010, p. 33), a produção ocorre através da atualização de elementos que já estavam dados, porém virtualmente. Daí que não é apenas uma coleta, mas uma atualização que exige produção. Dessa forma, não se pode dizer que os dados são puramente objetivos, tampouco subjetivos, ou seja, não estão no objeto, mas também não estão no pesquisador, na sua realidade interna ou na sua memória, por exemplo.

Destaco, ainda, a presença da duração da própria pesquisa como fonte produtiva nesse encontro entre pesquisador e objeto. Ele não é apenas um encontro qualquer possível entre pesquisador e objeto, mas um encontro produzido em sede de pesquisa, com os seus objetivos

específicos. A própria pesquisa, como vimos, tem sua dimensão virtual que age na produção desses dados. Se não, vejamos: Kastrup (2010) alerta para o risco de o pesquisador perder-se num emaranhado de percepções e afecções que lhe acometem durante a cartografia. Para evitá-lo, a pesquisadora afirma que é preciso que o cartógrafo esteja atento ao “problema que move a pesquisa”, o que sem dúvida é uma forma de orientar a produção dos dados de acordo com a duração da pesquisa.

Outro risco prático de estancamento da duração é a fixidez nos saberes prévios do pesquisador. Tais saberes fixados podem exercer uma indesejável influência no sentido do direcionamento do encontro com o objeto. Nesse caso, é a força do já estabilizado na subjetividade que inibe a produção da novidade na pesquisa. Parece-me que esse é um risco permanente em qualquer nível de pesquisa e tensioná-lo incessantemente com a duração do objeto e a duração da pesquisa faz parte de todas as *performances* de produção de conhecimento.

A utilização do termo *performance* não ocorre aqui de modo gratuito, mas como uma decorrência inevitável das propostas da cartografia. Como a cartografia depende das vicissitudes do encontro específico entre as durações envolvidas, há em cada pesquisa um desafio que impõe novas soluções, novos procedimentos, enfim, novas invenções. Assim, não é apenas um aprendizado que pode ser executado depois de conhecido, mas sempre uma nova *performance*: “Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida ‘competência’” (Deleuze e Guattari, 1995a, p.22).

Kastrup (2010) elaborou um roteiro dinâmico acerca do trabalho da atenção do cartógrafo. Como veremos, no processo pensado pela autora não há uma categoria teórica prévia que presida a atenção do cartógrafo. São quatro etapas que implicam progressivamente uma focalização no objeto, até chegar à fase do reconhecimento atento, na qual é feita a observação específica. Digamos que seja um processo que compreende a formação do objeto empírico de pesquisa, na sua relação dinâmica com o objeto conceitual. Mas cumpre ressaltar que o funcionamento da atenção do cartógrafo presta-se também, no meu entendimento, à pesquisa teórica, justamente porque permite trabalhar em duração e, nesse caso, estar atento às virtualidades que compõem a teoria e que podem ganhar visibilidade na dinâmica com as durações do pesquisador, do objeto e do problema de pesquisa.

A atenção do cartógrafo possui quatro variedades: rastreio, toque, pouso e reconhecimento atento. Rastreio é o ato de “atingir uma atenção movente”, “rente ao objeto-processo”. Acerca dessa etapa, há uma frase da autora que parece-me incrivelmente elucidativa: “A atenção do cartógrafo é, em princípio, aberta e sem foco, e a concentração se

explica por uma sintonia fina com o problema” (Kastrup, 2010, p.40). Segundo a autora, a ação do problema nessa etapa é fundamental para afastar a intermediação do “saber anterior” e das “inclinações pessoais”. Durante o rastreio, ocorre o toque, comparável à afecção por parte do objeto. Da atenção ao toque, procede-se ao pouso, que já é uma restrição do foco ao material específico. Após o pouso, o cartógrafo deve passar ao reconhecimento atento dos objetos que geraram o toque. O reconhecimento atento compreende a detenção no objeto com vistas ao seu conhecimento e não a sua utilização. É o momento em que os níveis da memória estabelecem circuitos com o objeto a fim de lhe compreender, já que por algum motivo ele não foi simplesmente assimilado como a maioria dos objetos que nos deparamos ao longo do rastreio.

Nesta pesquisa, todos os excertos de filmes que constituem o objeto empírico passaram pelas quatro variedades de atenção do cartógrafo. A exposição e análise constantes no capítulo quinto são referentes à fase de reconhecimento atento e às reflexões que daí decorreram.

Para compor as análises, inspirei-me no procedimento de organização em série utilizado por Deleuze em “Lógica do Sentido” (2007b). As análises estão dispostas em três blocos, que servem de sugestão de encadeamento, mas que não constituem um trajeto necessário para a compreensão dos argumentos expostos. As séries possuem uma autonomia que faz com que possam ser lidas isoladamente. A aproximação com as demais séries pode ocorrer em várias direções, a depender do ponto de contato construído entre elas. Sobre esses pontos de contato, que Deleuze denomina de “instância paradoxal”, voltarei adiante.

A composição em série foi utilizada por Deleuze em “Lógica do Sentido”, mas o princípio do procedimento aparece também em outras obras do autor. Em “Mil Platôs” (1995a), Deleuze e Guattari evitam os capítulos para que o fluxo do texto não tenha “pontos culminantes” e “de conclusão”, para que os textos se conectem uns aos outros por “microfendas”, “como no cérebro” (Deleuze e Guattari, 1995a, p. 33). Em “Lógica da sensação” (2007), Deleuze compõe “rubricas”, com aspectos da obra de Francis Bacon que se sucedem em nível de complexidade, mas cuja “ordem é relativa”, porque “todos os aspectos coexistem”. Deleuze diz: “Cada um dos aspectos pode servir de tema para uma sequência particular na história da pintura” (Deleuze, 2007c, p.9). Sabemos que a “história da pintura” nesse caso é um modo de encarar o trabalho de Bacon, já que “cada pintor resume à sua maneira a história da pintura...” (Deleuze, 2007c, p.123/134). O objetivo, enfim, é potencializar os múltiplos caminhos possíveis entre virtualidades que compõem cada um dos aspectos. Em última análise, há em comum nesses projetos de Deleuze, e de Guattari, no caso

de Mil Platôs, o objetivo de compor livros em que as virtualidades não sejam desde logo neutralizadas por uma composição puramente atual, de desdobramentos necessários que imponham uma fixidez nas relações entre as idéias do texto.

Acerca da organização em série, em primeiro lugar, é relevante observar que não há série isolada, de modo que toda série aparentemente única já é constituída por pelo menos duas séries, que diferem por natureza. Deleuze apresenta essa reflexão a partir do paradoxo da regressão infinita: “cada nome designador tem um sentido que deve ser designado por um outro nome, $n_1 \rightarrow n_2 \rightarrow n_3 \rightarrow n_4 \dots$ ” (Deleuze, 2007b, p.39). Assim, numa série de apenas um nome designador (n_1 , por exemplo), teremos a série do designado, mas teremos também a série do sentido do nome designador. Esse sentido de n_1 pode vir a ser designado por outro nome (n_2), que terá também o seu sentido, designável por n_3 , e assim infinitamente. Mas em cada elemento dessa cadeia de séries já há a série do designado e a série do sentido, que são indissociáveis e que diferem por natureza.

Então, mesmo as séries únicas dividem-se em duas séries que diferem por natureza. Mas, e quando há mais de uma série? Nesse caso, Deleuze diz que as séries compõem-se como série significante e série significada. Devemos ter cuidado com essa terminologia, já que o autor confere um sentido bastante ampliado aos termos. Segundo Wahl (2000, p.131), inclusive, seria melhor que Deleuze nem tivesse utilizado essa denominação, pois gera equívocos devido ao sentido largo que ele atribui aos termos. Nessa acepção, significante é a série que possui “um aspecto qualquer de sentido”, enquanto significada é a série definida em correlação, em “dualidade relativa”, e que remete, por sua vez, às coisas e aos estados de coisas (Deleuze, 2007b, p.40). Vemos, portanto, que a divisão entre termos que diferem por natureza segue o mesmo princípio das séries únicas. Quando há duas séries, uma se refere ao sentido, enquanto a outra se refere às coisas e aos estados de coisas.

Entre as séries a conexão é feita por um elemento que, nos termos de Deleuze, constitui a “instância paradoxal”. É ela que assegura a comunicação, que faz com que ambas, embora diferentes, se interconectem. E, ainda, é ela quem distribui as séries entre significante e significada.

Quais são os caracteres desta instância paradoxal? Ela não pára de circular nas duas séries. E é mesmo graças a isto que assegura a comunicação entre elas. É uma instância de dupla face, igualmente presente na série significante e na série significada. É o espelho. (...) Ela assegura, pois, a convergência das duas séries que percorre, com a condição, porém, de fazê-las divergir sem cessar (Deleuze, 2007b, p.43).

Mas por que a instância paradoxal não apenas assegura a comunicação como faz as séries divergirem? Vejamos um exemplo de organização em série inspirado na interpretação

de Jacques Lacan sobre o conto “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe, que Deleuze cita em, pelo menos, duas ocasiões (Deleuze, 2007b, p.39/44) (Deleuze, 2006b, p.236). Primeira série: o rei que não vê a carta comprometedora recebida por sua mulher; a rainha, aliviada por ter melhor escondido a carta justamente por tê-la deixado em evidência; o ministro que vê tudo e se apodera da carta. Segunda série: a polícia, que não acha nada na casa do ministro; o ministro que teve a idéia de deixar a carta em evidência para melhor escondê-la; Dupin que vê tudo e retoma a carta. Nesse caso, a instância paradoxal que liga as séries é a carta. Ela faz com que as séries se aproximem, mas, ao mesmo tempo, expõe uma espécie de estranheza, porque varia as posições e faz o ministro tomar o lugar da rainha de uma série a outra.

Devemos chegar às séries que compõem as análises desta pesquisa. Há pelo menos um elemento que conecta todas as séries e que, portanto, pode servir de instância paradoxal entre todas elas. Trata-se da violência. Ela consta em todas as séries, sob perspectivas diferenciadas. Porém, há outros elementos que atravessam as séries, ainda que sem a mesma constância. A partir de cada um deles, é possível trazer outras séries que igualmente os abordem. Desse modo, será instaurada uma relação de série “significada” com série “significante”, conectadas pela instância paradoxal formada a partir do elemento instigador.

Em princípio, digamos que a primeira série, que requereu a outra, seja “significada”. Portanto, a série requerida será “significante”, ou seja, virá para designar o sentido da primeira. Mas essa ordem pode mudar, e a relação se inverter, de acordo apenas com a mudança do ponto de vista. Aqui podemos observar na prática uma característica dita por Deleuze acerca das séries: a série “significante” demonstra um excesso com relação à série “significada”. Trata-se, no meu entender, de uma observação lógica, visto que a série “significada” está de certa forma estática, tem a função de um estado de coisas, enquanto a série “significante” opera uma liberação de potência virtual, um movimento de atualização que é reclamado como modo de atribuir sentido à série correlata. Mas a relação pode se inverter entre as séries, ou pode haver substituições entre elas, o que tende a gerar novas conexões com capacidade de suscitar a potência virtual das séries sob novos pontos de vista.

Enfim, é possível que certas combinações pareçam mais coerentes e façam as séries encadearem-se entre si, talvez pela “continuidade”, ou, ainda, pela “semelhança das situações” (Deleuze, 2007b, p.41). Mas restringir-se nesse âmbito de justos encadeamentos não é o objetivo deste projeto.

Ao longo deste capítulo expus os procedimentos metodológicos e procurei explicitar suas conexões e pertinência para com os conceitos fundantes da pesquisa, sobretudo acerca dos conceitos de virtual e de duração, que de certa forma concentram a epistemologia de base

que aqui procurei seguir. A opção pela organização em série das análises que seguem responde, também, a esse horizonte de base. A composição em série é o procedimento para que a escritura do trabalho não apenas reflita, mas potencialize as virtualidades das durações que resultaram nas análises que ora apresento.

5. DAS SÉRIES

5.1 Violência em dois planos na imagem

Primeira série – Sobre os planos de protagonismo e de ambiência

A imagem-violência produzida no cinema brasileiro contemporâneo tende, numa de suas vertentes, a conceber uma grande ambiência de violência que age em tensão com os protagonistas do filme. Nesse cinema, é demarcada uma independência entre ambiência e protagonismo. Todavia, por determinados motivos, esses universos se encontram, de modo a produzir os tensionamentos que caracterizam a imagem.

Não tenho condições, nesta primeira série de análises, de situar essa tendência de imagem-violência no contexto do cinema contemporâneo. Mas, com o avanço das análises, será possível pensar a respeito dessa questão. Por ora, é preciso verticalizar a observação dos filmes sugeridos para este primeiro momento, para apreender sua lógica e construir insumos para, depois, pensar a respeito dela de modo contextual. Na terceira série de análise já será possível fazer uma reflexão contextual. E será possível, ainda, ensaiar uma análise sobre “Cidade de Deus”, que é um dos filmes que dialoga contextualmente com os filmes e com a lógica das imagens aqui observadas.

Esta primeira série é composta pela análise dos filmes “Verônica”, “Salve Geral” e “Cidade dos Homens”. Tais filmes estruturam a imagem em dois planos, um relativo à ambiência e o outro relativo ao protagonismo, e procedem a relação entre ambos através do que denomino lógica de aproximação e de afastamento. Num primeiro momento desta série, observo cenas de “Verônica” e de “Salve Geral” que consomem a intersecção entre os planos e, em “Cidade dos Homens”, analiso uma cena que explicita o afastamento que há entre os planos. Posteriormente, num segundo momento, observo as cenas finais dos três filmes, com o objetivo de compreender como ocorrem os derradeiros desdobramentos das relações entre os planos. A estratégia na seleção de cenas desses filmes é observar especificidades, de modo que cada uma ressalta aspectos que correspondem a pontos diferentes dessa lógica que constitui sua tendência comum. As cenas selecionadas são, em minha opinião, os pontos de maior notoriedade dos filmes na atualização dessa lógica.

Em “Verônica”, o plano do protagonismo é composto pela personagem que dá nome ao filme e pela criança que ela se vê impelida a proteger de traficantes e de policiais. A criança é alvo porque possui um *pen drive* com fotos da corrupção policial relacionadas ao

tráfico de drogas no Rio de Janeiro. Como seus pais foram assassinados e a criança não tem familiares dispostos a assumi-la, resta à Verônica, a professora, cumprir esta função. A ambiência é composta por essa trama de policiais e traficantes e recai definitivamente sobre o protagonismo através de um transe, no qual o filme consoma a intersecção entre os planos e inicia os desdobramentos decorrentes dessa relação. É esse transe em “Verônica” que passo a observar a partir de agora.

A intersecção entre os planos ocorre de maneira abrupta. Há um momento limite em que o conflito do filme se completa e recai quase que subitamente sobre a personagem. Para tanto, o filme lança mão de uma espécie de transe que introduz a personagem na nova realidade que a conecta com a ambiência. Nos frames abaixo, é possível observar o momento em que a personagem recebe a notícia e começa o transe. Há um movimento de câmera em 180 graus que opera uma transformação na paleta de cores, de modo a pontuar a transição para uma etapa sombria.



Figura 1: primeiro grupo de *frames* de “Verônica”

Em seguida, após o movimento de câmera, começa o transe propriamente dito, com a personagem estática, imobilizada pelo choque (*frames* a seguir). A montagem nesse momento se faz frenética, alternando rapidamente fragmentos desconectados da personagem em transe com outros fragmentos de várias ordens: (a) do passado, vivenciado pela personagem e já mostrado na narrativa, (b) do passado, não vivenciado pela personagem, tampouco mostrado anteriormente na narrativa, (c) do presente, em maior número, do carro policial e das luzes da sirene, azul e vermelha, que dão o tom geral das cores do transe, e (d) do futuro, que aparecem desfocadas, de dentro de um ônibus, o que antecipa a fuga que ocorrerá no final da sequência, ainda que depois o filme não repita os mesmos planos que constam nesse transe.



Figura 2: segundo grupo de *frames* de “Verônica”

Em “Verônica”, o transe cumpre função importante para marcar os grandes momentos de transição na narrativa. Além desse, há outro, no final do filme, que conduz à superação do conflito em que a personagem é jogada após esse primeiro transe. No segundo transe, a montagem é notadamente diferente, privilegiando fragmentos já vistos no filme e intercalando apenas com imagens da personagem imergindo em uma banheira de sangue. Na oportunidade, os planos são eminentemente construídos com pequenos movimentos de câmera, sempre da direita para a esquerda do quadro, o que acentua uma tendência de retorno na história.

A fotografia do filme é alterada pelos transes. Eles funcionam como pontuações que fazem variar a paleta de cores das três partes do filme (antes, durante e depois da intersecção entre os planos). O primeiro par de *frames* abaixo é extraído da cena do primeiro transe em “Verônica”. São *frames* retirados de momento imediatamente anterior e de momento imediatamente posterior ao transe. Podemos observar que a fotografia torna-se acinzentada no segundo *frame*, o que é uma característica que vai marcar todo o período de intersecção entre protagonismo e ambiência no filme. Depois, por força do segundo transe, a fotografia torna-se novamente amarelada. No segundo par de *frames* podemos observar a alteração. Aqui, também, os *frames* mostram instante anterior e instante posterior ao transe.



Figuras 3 e 4 – terceiro e quarto grupos de *frames* de “Verônica”

Em “Salve Geral” há um plano do protagonismo composto pelas personagens Lucia e Rafa. Por uma situação ocasional, Rafa, jovem de classe média, é preso e condenado. Na prisão, ele entra em relação com o “Partido”, como é chamada a organização de presidiários cujo nome é “Primeiro Comando da Capital” (PCC). Já na delegacia e, depois, na penitenciária, Rafa vê-se obrigado a participar da organização, para obter proteção e regalias na penitenciária. Já Lucia, sua mãe, também se envolve com o “Partido” para obter benefícios para o filho, os quais lhe parecem impossíveis por outros caminhos.

A seguir analiso cenas que demonstram a estratégia de “Salve Geral” para consumir a intersecção dos planos, a qual é bastante diferente da utilizada em “Verônica”. A intersecção é construída em eventos sutis, de modo que, quando há a efetiva conjunção, esta ocorre com naturalidade. Nesse filme, há um paralelismo das duas personagens principais vivenciando o

ambiente da violência. Daí que é recorrente a utilização das montagens paralela e alternada, que aproximam a trajetória de ambos em relação às conexões com a ambiência.

Nessa primeira cena, em uma conversa com o carro em andamento, Lucia se oferece à Ruiva para trabalhar para o “Partido”. A cena transcorre sem rupturas, dando continuidade à tendência para a qual o filme conduzia, qual seja, a sedução da professora de piano por parte do “Partido”. Antes dessa, são cinco cenas nesse processo, que compreendem (a) a abordagem de Lucia pelo “Partido”, através da advogada Ruiva, (b) a demonstração de força do “Partido”, no sentido de que pode melhorar a situação do filho, (c) a demonstração de relevância social do “Partido”, quando ajuda famílias de presidiários, e, enfim, (d) a necessidade pessoal de Lucia, que perde todos os seus alunos e se vê impelida a aceitar o suporte do “Partido”. Nesse último ponto, a relação é explícita na montagem: após receber o telefonema da desistência de um aluno, Lucia encoraja-se e, na cena seguinte, procura a advogada que havia lhe prometido ajuda. Desse modo, o acerto entre Lucia e o “Partido”, a intersecção entre personagem e ambiência, é uma atualização natural de uma tendência que se construiu hegemônica nas cenas anteriores. A construção da cena em um carro em movimento, que termina avançando e deixando pra trás a câmera que permanece estática no final da cena, indica a continuidade, a transição sem rupturas que essa cena opera para um novo estado de coisas, qual seja, a inserção da personagem na realidade da ambiência.



Figura 5 – primeiro grupo de *frames* de “Salve Geral”

No caso da personagem Rafa, a cena acentua o fato de que a aliança com o “Partido” é a única forma de sobreviver no sistema penitenciário. Ele está sozinho, transitando entre presos que desordenadamente conversam, fumam, jogam futebol. A primeira imagem dos presos nessa cena é a de uma discussão, em primeiro plano no quadro (primeiro *frame*). Antes mesmo de vermos a personagem Rafa, vemos a discussão dos presos, o que serve de tônica para o pano de fundo que caracteriza o novo *habitat* da personagem.

A personagem caminha nesse panorama no início da cena, que dura 14seg, dos 1min e 6seg de duração total. O resto do tempo é dedicado ao diálogo entre Rafa e um dos líderes do “Partido”. O líder tem a posição de autoridade, produzida inclusive pelo diálogo em campo e contracampo, no qual Rafa é visto em câmera *plongée*, enquanto ele é visto em *contra-plongée*.



Figura 6 – segundo grupo de *frames* de “Salve Geral”

A estratégia dessa cena confirma a tendência que já vinha sendo indicada anteriormente no filme, qual seja, a dificuldade de sobrevivência no ambiente hostil do sistema penitenciário (primeiro trecho da cena) e a necessidade de submissão e inserção ao grande “Partido” (segundo trecho). Antes, essa tendência havia sido construída sobretudo na cena do assassinato de um líder não integrado ao “Partido”, e a subsequente rebelião que esse ato possibilita, e nas cenas de demonstração de força do “Partido”, inclusive frente à diretoria do presídio.

Por isso, penso que vemos em “Salve Geral” uma estratégia diferente, mas também eficaz, de composição da intersecção entre personagem e ambiência. Ao contrário de “Verônica”, em que a intersecção ocorre de súbito e produz um transe na imagem, “Salve Geral” opera uma composição sutil, como num movimento de mundo em que o novo estado de coisas surge como inevitável.

Para ampliar o espectro da questão, podemos observar outro filme que atualiza a mesma tendência observada nos filmes precedentes. Refiro-me a “Cidade dos Homens”. Nesse filme, a aproximação se faz pelo convívio de Acerola e Laranjinha na favela, suas relações pessoais e familiares com os agentes que movimentam a criminalidade da ambiência, enquanto o afastamento se faz por tendências naturais das personagens. O que mantém Laranjinha e Acerola afastados da violência é o caráter, a índole. Na cena selecionada para analisar o filme, sobressai-se esse aspecto, relativo à separação dos planos. Pelo contrário, nas cenas dos filmes anteriores, vimos que se sobressaíram os aspectos referentes à intersecção dos planos. Essa cena de “Cidade dos Homens” explicita o ponto de afastamento que perpassa a relação entre os planos da ambiência e do protagonismo por todo o filme, e, portanto, tem suma importância no contexto da narrativa.

A operação de montagem compara Acerola e Madrugadão, um dos líderes do tráfico na favela. Madrugadão é uma personagem da ambiência, o líder do tráfico que é um dos responsáveis pelos eventos que movimentam a ambiência e que a levam a tensionar o plano do protagonismo. A montagem intercala várias cenas, (a) do presente, nas conversas entre Laranjinha e Camila e entre Acerola e Madrugadão, e (b) do passado, acerca do pai de Acerola e dos primeiros tiros de Madrugadão. A montagem é cuidadosa ao mostrar em

sequência imediata as frases de Laranjinha e do próprio Acerola, acerca da possibilidade de Acerola juntar-se ao grupo de Madrugadão: “nunca que ele ia fazer isso” (Laranjinha) e “não sô disso não, irmão” (Acerola).

Após, a sequência se detém em Acerola e Madrugadão para contar a história do pai de Acerola, que o traficante revela ter conhecido. Esse é o assunto que norteia a conversa, mas há outro ponto, potencializado pela montagem, que constitui o fundamental no excerto. Madrugadão revela que desde pequeno já “era muito louco” e que insistia para o pai de Acerola lhe emprestar a arma. A imagem, enquanto o traficante conta a história, mostra uma criança em êxtase com a arma em punho, mirando os gatos que circulavam pela rua. A afirmação e a imagem de Madrugadão ainda criança vibrando com a violência ressoam com o dito acerca de Acerola instantes antes, nessa mesma sequência, conforme descrito no parágrafo acima.

Portanto, a sequência produz uma comparação entre Acerola e Madrugadão, potencializada pela montagem que opõe discursos acerca de ambos. Aqui é nítido o ponto de afastamento entre as personagens da ambiência e as personagens do protagonismo. Acerca desse ponto de separação, podemos ter aqui claro que reside na própria violência, ou, para ser mais preciso, na aptidão à violência.



Figura 7 – primeiro grupo de *frames* de “Cidade dos Homens”

Pode-se dizer que “Cidade dos Homens” tem influência direta de “Cidade de Deus” ao pautar a questão do caráter inato para separar os agentes que exercem e os que não exercem a violência. Essa já era a condição para Buscapé, o jovem fotógrafo de “Cidade de Deus”, cujo irmão foi um dos maiores traficantes nos anos 1960, não aderir à violência, apesar das indicações sociais nesse sentido.

Nos três filmes ocorre uma lógica de aproximação e de afastamento entre os planos da imagem. Essa lógica é um pressuposto necessário para que o plano do protagonismo não se confunda com o plano da ambiência (afastamento) e para que entre ambos haja uma conexão (aproximação) que constitua o mote de tensionamentos da narrativa. Isso não quer dizer que

finalmente o plano do protagonismo não possa dissolver-se na ambiência, ao confundir-se ou ser aniquilado por ela. Os três filmes até aqui analisados exploram essa possibilidade: em “Verônica”, há o risco de desaparecimento do plano do protagonismo pela morte dos protagonistas, enquanto em “Salve Geral” há o risco de integração total dos protagonistas à ambiência, o que ocorre também com relação à personagem Acerola, de “Cidade dos Homens”. Em todos os casos haveria, por fim, o desaparecimento da diferença entre os planos. Mas isso não afastaria a consideração de que as imagens analisadas sejam concebidas com a lógica de aproximação e de afastamento, pelo fato de que o desaparecimento de um dos planos seria precisamente um efeito final desta lógica. Seria, portanto, um resultado que confirmaria a potência dessa lógica, digamos, que a levaria até as últimas consequências num de seus desdobramentos possíveis.

Já vimos aspectos fundamentais referentes às lógicas de relação entre os planos de protagonismo e ambiência nos três filmes. Devemos, agora, observar os finais dos três filmes para compreender como ocorre o desdobramento final dessa tensão entre os dois planos que sustentam a imagem. A lógica do afastamento determina que os protagonistas não se confundam com a ambiência. Isso implica que os finais conduzam à reafirmação dessa separação, o que se repete em “Salve Geral”, “Verônica” e “Cidade dos Homens”. Nos três filmes, as personagens resolvem os conflitos que as conectam à ambiência e reafirmam os fatores que as afastam.

“Verônica” e “Salve geral” adotam parecida estratégia de encerramento: o automóvel em movimento, com as personagens principais em trânsito, pacífico e sem destino. Na última cena de “Verônica” há um agenciamento explícito de vários elementos que indicam uma nova realidade por vir: a luz do sol que se abre sobre as personagens, o carro em movimento, a trilha sonora de Tim Maia²⁰ e até um inusitado discurso político-institucional, que não esteve presente durante todo o filme²¹. Esse discurso introduz uma dimensão evolutiva da protagonista, mas podemos nos perguntar se não se trata de um elemento isolado e sem lastro nas sequências precedentes da narrativa. De todo modo, ela é uma evolução no nível da personagem, associada a uma esperança tanto maior quanto mais afasta o plano do protagonismo do plano da ambiência.

²⁰ “Já virei calçada maltratada / E na virada quase nada / Me restou a cortiça / Já rodei o mundo quase mudo / No entanto num segundo / Este livro veio à mão / Já senti saudade / Já fiz muita coisa errada / Já pedi ajuda / Já dormi na rua / Mas lendo atingi o bom senso / A imunização racional” (Tim Maia, 1975).

²¹ “Que lei é essa que impede um filho de enterrar seus pais assassinados? Que lei eu transgredir impedindo que ele fosse assassinado? Eu sei que vou ser julgada porque fugi com uma criança. Não importa, eu fiz isso pra salvar uma vida. Essa é a lei que me orienta. Vou lutar para que os responsáveis recebam punições tão pesadas quanto as que me impuserem. O futuro com Leandro será melhor”.



Figura 8 – quinto grupo de *frames* de “Verônica”

A cena do automóvel, a última de “Salve Geral”, é um plano longo, com amplitude contínua, sem cortes e com mínimos movimentos, exceto pelo trafegar do automóvel. É uma cena noturna, de perambulação. Aqui, não há raios de sol, não há perspectiva e apenas as necessidades imediatas podem ser satisfeitas: “tenho fome” é a última frase do filme. A câmera frontal confirma a falta de perspectiva das personagens, porque inibe o horizonte e, assim, estabelece uma espécie de caixa sem saída, sem arejamento, formada pela restrição do enquadramento apenas ao interior do automóvel.



Figura 9 – terceiro grupo de *frames* de “Salve Geral”

Na cena final de “Cidade dos Homens”, é ressaltada a polaridade de protagonismo e ambiência através da composição do quadro, que separa favela (pano de fundo) e personagens (primeiro plano). O recurso é recorrente no filme e inclusive marca parte do material de divulgação da obra, como, por exemplo, o *layout* do *website* oficial (Cidade dos Homens, 2011). Na última cena, Acerola, Laranjinha e Cleiton atravessam o enquadramento, que se mantém apenas com a favela ao centro até o encerramento da cena e do filme.



Figura 10 – segundo grupo de *frames* de “Cidade dos Homens”

Nos filmes observados, os finais reforçam a distinção entre a ambiência e o protagonismo. Além disso, apontam para a imutabilidade da ambiência. O que as personagens deixam para trás são seus conflitos particulares, mas não alteram a ambiência, que segue o seu curso com independência. Na verdade, sequer os conflitos particulares são resolvidos: Verônica ainda precisa enfrentar a Justiça por ter fugido com uma criança, Rafa ainda deve à Justiça, talvez ainda mais depois da participação na rebelião do “Partido”, e Acerola e

Laranjinha não podem voltar para a favela porque ainda devem aos líderes do tráfico. Desse modo, apenas o conflito imediato está resolvido. Daí que o final em trânsito seja a opção escolhida. Há uma necessidade de fuga, uma esperança pessoal em todos os casos (acentuada pelos raios de sol que despontam em “Verônica” e “Cidade dos Homens”), mas resta uma espécie de reintegração impossível à ambiência.

Segunda série – Sobre a lógica de aproximação e de afastamento

A lógica de aproximação e de afastamento é o procedimento que liga os dois planos, do protagonismo e da ambiência. Nessa lógica, os planos podem ser mais ou menos distantes, mas sempre se conectam ao longo da narrativa. Podemos observar, ainda, que a unificação dos planos é uma possibilidade constante, porque os protagonistas podem integrar-se e confundir-se com a ambiência ou podem ser aniquilados por ela. Em ambos os casos, haveria a dissolução do plano do protagonismo por força da ação da ambiência. Nos filmes observados, essa é uma tensão permanente na narrativa, que, todavia, não se confirma em nenhum caso.

Podemos apontar nos filmes analisados os pontos de conexão e de afastamento entre os planos. Acerca do ponto de conexão, podemos ver que em “Verônica” está no *pen drive*, que contém as imagens de corrupção policial; já em “Salve geral” está na prisão de Rafa, que se desdobra naturalmente e inevitavelmente nos ingressos dos protagonistas nos quadros do “Partido”, como vimos na primeira série de análise; e, em “Cidade dos Homens”, o ponto de conexão está na proximidade dos protagonistas às personagens da ambiência, o que acarreta na expulsão de Laranjinha da favela, por ser parente do antigo mandatário do tráfico, e também na expulsão de Acerola, por ser tomado, por força de um mal entendido, como inimigo do novo regime do tráfico no local.

Já o ponto de afastamento, em “Cidade dos Homens”, está na índole das personagens. Em “Verônica”, está no exercício da criminalidade, que caracteriza a ambiência do ponto de vista da ação sobre o protagonismo. Nesse filme, a questão das índoles à violência e à criminalidade não é explicitada, como ocorre em “Cidade dos Homens”. Quanto a “Salve Geral”, podemos observar um aspecto relevante que o diferencia dos outros dois filmes: os protagonistas são em princípio externos à ambiência. É apenas depois, por força da prisão, que eles passam a conhecer essa ambiência, que age em relação ao plano do protagonismo. Por isso há a necessidade de uma apresentação da ambiência e de conceber o aprendizado sobre um novo universo, o qual chega, inclusive, a seduzir os protagonistas, que são tentados a aderir ao movimento de mundo característico daquela ambiência, mas que, por fim, optam por afastar-se.

Em “Verônica”, a aproximação coloca em confronto a ambiência e o protagonismo e o filme extrai a sua ação desse tensionamento. Há um conflito de interesse entre os planos, de maneira que a continuidade de um é nocivo ao outro. Nesse filme, havia o risco de interromper-se o plano do protagonismo, se houvesse a morte de Verônica e da criança.

Todavia isso não ocorre e o elemento que fazia os planos convergirem é dissolvido, o *pen drive* passa para as mãos da polícia e as personagens se libertam da conexão com a ambiência (mas veremos, ainda nesta série, que essa libertação é apenas relativa e se refere apenas ao elemento de conexão imediata).

Em “Salve Geral” a conexão não é conflitiva, pelo contrário, é convergente na maior parte da narrativa. Há uma aproximação de interesses que faz Lucia e Rafa aderirem ao movimento do plano da ambiência, contribuir para ele e usufruírem seus efeitos, até o ponto em que essa reunião torna-se impossível, sob pena da dissolução do plano do protagonismo no plano da ambiência. É quando Lucia mata Ruiva e rompe com a cadeia de eventos que a aproximação ao “Partido” impunha, justamente no ponto em que a aproximação deixa de ser necessária para beneficiar Rafa. Portanto, repete-se a prevalência da ordem do afastamento dos planos: a protagonista converge com o plano da ambiência apenas na medida e durante o tempo que convém, de acordo com o seu interesse pessoal, que, quando cessa, também é o mesmo que a leva a romper com o plano correlato.

Já em “Cidade dos Homens” a dinâmica do tráfico afeta Acerola e Laranjinha e impõe que ambos deixem a favela onde vivem. O filme põe em risco o limite que separa os dois planos, qual seja, como vimos, a tendência das personagens. Isso ocorre da seguinte maneira: Acerola é tentado pela violência, quase adere a ela, mas, no final, prevalece aquilo que constitui sua tendência natural e que o difere das personagens da ambiência. Daí a resolução do filme, que, como os outros, reafirma esse afastamento. Por outro lado, a conexão dos dois planos é resolvida, ainda que parcialmente, com a morte de ambos os traficantes, um dos quais ameaçava Laranjinha e Acerola, e o outro que obrigou Acerola a pegar em armas.

Mas apenas parcialmente podemos falar em resolução da conexão entre os planos, já que em nenhum dos casos a ordem de coisas retorna ao seu lugar. Daí, no meu entender, a opção pelos finais em trânsito, no carro, em “Verônica” e “Salve Geral”, ou a pé, em “Cidade dos Homens”. O que se resolve é a conexão imediata, seja a perseguição pela posse do *pen drive*, os ataques do “Partido” ou a ameaça dos chefes do tráfico. Todavia, as personagens ainda permanecem sem destino, conectadas à ambiência por profundas razões, ainda que o ponto de diferenciação da ambiência seja fortalecido. Por exemplo, Verônica consegue fugir, mas não pode retornar para casa, o que também acontece com Laranjinha e Acerola em “Cidade dos Homens”. Em “Salve Geral”, a paz é momentânea, porque o tempo de condenação de Rafa será provavelmente aumentado após os ataques, sem contar que a sua inserção no “Partido” ainda é plena.

Vimos até aqui que uma das tendências do cinema brasileiro contemporâneo que trabalha a violência é operar com dois planos distintos: ambiência e protagonismo. Para tanto, é fundamental que ambos os planos sejam heterogêneos, mas é igualmente fundamental que se conectem, já que é desse encontro que as obras tiram a sua força. Chamei essa dinâmica de lógica de aproximação e de afastamento. Nos filmes analisados, o afastamento é sempre acentuado nos finais da narrativa, o que reforça o sentido da não-reunião dos planos. Mas aqui é preciso ressaltar outro ponto: é sempre no plano do protagonismo que ocorrem as rupturas, jamais no plano da ambiência. Os protagonistas vivem seus conflitos, se debatem, se transformam, talvez, mas isso jamais acontece com o plano da ambiência. A observação dos finais dos filmes revela, portanto, a perenidade da ambiência, a sua continuidade cíclica e a renovação incólume apesar dos conflitos da narrativa.

Terceira série – Sobre algumas tendências de imagem-ação

Podemos compreender “Verônica”, “Salve Geral” e “Cidade dos Homens” como atualizações de imagem-ação no cinema brasileiro contemporâneo. Veremos o que significa essa afirmação, de acordo com o conceito deleuzeano de imagem-ação. Mas é preciso atentar desde logo para o fato de que os três filmes referidos são apenas uma tendência específica de imagem-ação, que se atualiza de acordo com as características observadas nas séries anteriores, sobretudo com a distinção de plano de protagonismo e plano de ambiência e com a lógica de aproximação e de afastamento. Porém, ocorre que há nas fronteiras outras atualizações de imagem-ação que o fazem através de diferenciadas opções. Apontarei algumas dessas tendências, sem, contudo, pretender esgotá-las. Trata-se, na verdade, de um reconhecimento de outras direções possíveis de compreensão das imagens-ação vinculadas à violência, extraídas das reflexões tecidas nas séries anteriores. De fato, os três filmes citados são a minha porta de entrada na questão da violência em relação à imagem-ação, e, nesta pesquisa, dei preferência a concentrar-me em apreender sua lógica, que é de um aspecto específico no âmbito maior das imagens-ação. Ainda assim, vou arriscar-me na análise de um filme específico que demonstra uma dessas outras tendências: “Cidade de Deus”. Mas também aqui a reflexão é de certa forma comparativa, ou ao menos ensejada pelas reflexões das primeiras séries, porque se dedica a pensar uma forma diferenciada de conceber o plano da ambiência e o plano do protagonismo, agora em relação também com um plano de narração.

Segundo Deleuze, as imagens-ação são constituídas por meio de uma concepção Realista. Mas o conceito adquire em Deleuze uma acepção bastante específica. Para ele, o Realismo se define pela encarnação das qualidades e das potências. No Realismo, as forças, os afetos e as pulsões estão sempre materializados, em meios definidos geográfica, história e socialmente e em personagens individualizadas que organizam essas forças. De outra maneira, como nas imagens afecção e pulsão, as qualidades e potências existem por si, em estados pré-individualizados.

As qualidades e potências não se expõem em espaços-qualquer, já não povoam mundos originários, e sim atualizam-se diretamente em espaços-tempos determinados, geográficos, históricos e sociais. Os afetos e as pulsões só aparecem encarnados em comportamentos, sob a forma de emoções ou de paixões que os regulam e desregulam. É o Realismo (Deleuze, 1983, p.178).

O Realismo constitui sempre uma imagem-ação pela relação inevitável dos seus dois grandes elementos, os meios e os comportamentos. É através dos meios e dos comportamentos que as qualidades e potências se atualizam no Realismo. Uma vez

atualizados, a tensão entre ambos produz a ação em si. Há variações na relação entre meios e comportamentos, e pode haver inclusive variações que impliquem um fortalecimento ou enfraquecimento desse Realismo, quando as qualidades e potências já não se atualizam perfeitamente.

O que constitui o realismo é simplesmente o seguinte: meios e comportamentos; meios que se atualizam e comportamentos que encarnam. A imagem-ação é a relação entre os dois, e todas as variedades desta relação. (...) O meio atualiza sempre várias qualidades e potências. Nelas ele opera uma síntese global, ele próprio é *Ambiência* ou *Englobante*, enquanto as qualidades e as potências tornaram-se forças no meio. O meio e suas forças se encurvam, agem sobre o personagem, lançam-lhe um desafio e constituem uma Situação na qual ele é apreendido. O personagem, por sua vez, reage (ação propriamente dita) de modo a responder a Situação, ou modificar o meio ou a sua relação com o meio, com a Situação, com outros personagens (Deleuze, 1983, p. 178).

Podemos observar que a Situação de que fala Deleuze é o modo com que a *Ambiência* ou o *Englobante* se apresenta especificamente à personagem central. A ação seria a reação dessa personagem à Situação que lhe é imposta. Passa por esse ponto a concepção geral de imagem-ação e de Realismo. Nesse espectro, consta a especificidade do que venho observando, com seus planos de *ambiência* e protagonismo característicos e com a dinâmica de aproximação e afastamento que os caracteriza.

Trata-se de uma marca de “*Verônica*”, “*Salve Geral*” e “*Cidade dos Homens*” a concepção de uma poderosa separação entre os dois planos da imagem, que se sobressai mesmo sendo posta à prova na aproximação que os filmes operam. O que podemos aprender com essa separação dos planos da imagem? É evidente que nos filmes analisados a *ambiência* é o terreno da violência. Não podemos confundir a violência com a ação que resulta do conflito entre os planos. Em certo sentido, podemos afirmar que a violência consta como qualidade de apenas um dos planos, qual seja, o da *ambiência*. O plano do protagonismo é um terreno de não-violência, inclusive de resistência à violência. O afastamento que há na imagem determina uma dinâmica específica que separa protagonistas e *ambiência*, e portanto se abstém de investir em profundas relações que pudessem denotar uma relação de efetiva interdependência entre eles, e não apenas de uma conexão provisória que mais indica uma espécie de aventura de violência urbana.

Por um lado, na imagem-ação a *ambiência* sempre se converte em Situação e tensiona a personagem. Logo, há sempre um plano de *ambiência* na imagem-ação, o que inclui “*Verônica*”, “*Salve Geral*” e “*Cidade dos Homens*”. Também sempre há um plano do protagonismo, cujas personagens são tensionadas e reagem sobre a ação da Situação. Mas é possível que haja, ainda, um plano da narração, que deve reagir conjuntamente aos outros dois planos da imagem. Refiro-me à existência de um plano com personagem narradora, e não à

narração ou instância narradora que é resultado da organização geral dos elementos do filme, conforme veremos na nona série de análise. A existência do plano de narração pode ser independente do plano de protagonismo, como em “Carandiru”, no qual o narrador restringe-se a narrar e comentar as ações da narrativa. Mas o narrador pode ser também protagonista, como ocorre em “Tropa de Elite”. Ou, ainda, pode oscilar, sendo ora apenas narrador das ações e ora também protagonista das ações. Esse é o caso de “Cidade de Deus”, conforme veremos a seguir.

Antes, porém, é preciso atentar para outra forma das imagens-ação segundo a teoria de Deleuze. Ela torna-se imprescindível nesse momento porque corresponde ao observado em “Cidade de Deus”. Nesse caso, não há uma ambiência dada e contextual, de modo que a própria constituição da ambiência é objeto da narrativa. Essa construção opera com aquilo que Deleuze chama de “pequena forma”, a narrativa feita em termos de ação-Situação-ação^I (ASA^I). A nomenclatura é o menos importante, e, inclusive, parece não guardar relação com o procedimento em si. O próprio Deleuze afirma que cunhou o termo apenas para firmar uma oposição ao outro grande procedimento da imagem-ação, caracterizado por Situação-ação-Situação^I (SAS^I), tido por “grande forma”. Enfim, o decisivo aqui é que a Situação é construída ou desvelada através da ação.

“Cidade de Deus” é concebido em três blocos principais, claramente diferenciados, principalmente pelas opções de fotografia e de montagem, e que compreendem respectivamente os anos 1960, 1970 e 1980. Mas, além disso, os três blocos do filme parecem-me corresponder notadamente aos períodos do formato ASA^I. As primeiras ações conduzem à Situação que, desequilibrada, leva à derradeira ação. Por fim, há uma reafirmação do cíclico: a nova geração assume o comando e a ambiência renova-se.

Em cada bloco há uma decisiva ação que conduz ao bloco seguinte ou, no último bloco, ao final do filme. No primeiro, é o assalto ao motel, que desintegra o primeiro grupo de criminosos da comunidade, conhecido como “Trio Ternura”. Esse bloco é o menor do filme, com cerca 30 minutos de duração. Através de um *raccord* sobre o movimento da personagem e sobre a arquitetura do espaço percorrido, a montagem indica de uma vez a passagem de tempo, porque os caminhantes estão mais velhos, e há alteração da arquitetura através de uma pequena obra inacabada, conhecida popularmente como puxadinho. Ao mesmo tempo em que se apóia sobre elementos de continuidade, a transição acentua a diferença de ambos os blocos, através da súbita alteração da paleta de cores e da trilha sonora, de modo a demarcar claramente a passagem do primeiro para o segundo bloco.



Figura 11 – primeiro grupo de *frames* de “Cidade de Deus”

No final do segundo bloco, é o assassinato de Bené que de imediato opera a transição entre os blocos. A montagem que conduz a esse momento alterna trechos de atmosfera *hippie* e da violência que cria o conflito da morte de Bené. Acerca da violência, podemos observar a seguinte linha evolutiva: polícia encontra corpo na favela, Zé Pequeno agride Neguinho, que deixou o corpo na favela e atraiu a polícia, Neguinho tenta matar Zé Pequeno, mas erra o alvo e acerta Bené. Ocorre que essa sequência está intercalada pelas seguintes cenas, de composição do universo cultural dos anos 1970: (a) a primeira é uma cena de estrada, construída em linhas horizontais, numa imensidão cortada pelo Fusca em que estão Buscapé, Barbantinho e o motorista que lhes deu carona. A fumaça da maconha faz uma moldura móvel à cena, enquanto a trilha sonora de Luiz Melodia completa o ambiente de inspiração *hippie*. (b) A segunda é a cena do diálogo de Bené e Angélica. Eles tocam o vinil de “Na rua, na chuva, na fazenda” (Hyldon, 1975). Os corpos nus são parcialmente mostrados. O movimento de câmera segue as ondulações da fumaça da maconha, sempre lentamente e apoiado por pequenos cortes que participam do jogo entre a fumaça, a câmera e a montagem. (c) A terceira é a grande festa de despedida de Bené, com a reunião de alguns dos principais grupos que compunham o final os anos 1970 (*hippies*, religiosos, sambistas, funkeiros). Assim, resta claro que o filme confronta violência e cultura na montagem, de modo a produzir e explorar uma oposição entre ambos. No fim, oferece destaque à violência, que se sobressai e conduz a transição ao bloco seguinte do filme.

A montagem paralela encaminha para o assassinato de Bené, onde imediatamente o filme passa ao terceiro bloco. Essa etapa é inteiramente dominada pela guerra entre as facções do tráfico. No final, há a última batalha, que conduz ao encerramento do filme, com os líderes mortos e a nova geração do tráfico assumindo o comando da ambiência.

O que vemos no bloco inicial é a formação da comunidade e as primeiras violências de “Cidade de Deus”. Depois, no segundo bloco, há uma longa Situação, uma espécie de cotidiano da favela, posto e violento, que é abalado pela morte de Bené. No terceiro, há uma nova ação, a grande guerra.

O bloco intermediário do filme dura 45 minutos. Desses, os primeiros 30 são dedicados a descrever a ambiência. Mas, como há um lapso temporal entre o primeiro e o

segundo blocos, é necessário primeiramente estabelecer o elo que ficou perdido entre eles. Daí os *flash-backs* da história de Dadinho/Zé Pequeno e da “Boca dos Apês”. A retomada da história de Dadinho serve também para iluminar pontos que estavam obscuros no primeiro bloco do filme e, assim, atribuir consistência à Situação que eles geraram. Além disso, há o processo de Zé Pequeno tornar-se o grande líder do tráfico na comunidade. E, por fim, há as cenas que explicitam a ambiência propriamente dita, referentes, entre outros, à vida dos “cocotas”, ao institucional da boca, que descreve funcionamento do tráfico, e à violência de Zé Pequeno sobre os assaltantes que descumprem as regras impostas pelo traficante.

A transição entre os blocos finais não comporta um lapso temporal, como na primeira. Ela não tem esse hiato temporal, de modo que não há necessidade de explicações, tampouco de demonstrar uma ambiência que é novidade no filme. Pelo contrário, a ambiência nesse momento já está dada, de modo que é apenas preciso explicitar as ações que conduzem à sua entropia.

Um dos desafios para os filmes construídos dessa maneira é realizar a conexão entre os focos de ação para que eles ofereçam sustentabilidade à nova Situação. É o que Deleuze chama de espaço-ossatura:

Ao contrário do *espaço-respiração* da forma orgânica, é portanto um espaço inteiramente diferente que se constitui: um *espaço-ossatura*, com intermediários que faltam, heterogêneos que pulam de um a outro ou se conectam em cheio um ao outro. Não é mais um espaço ambiente, mas um espaço vetorial, um espaço vetor, com distâncias temporais. Não é mais o traço englobante de um grande contorno, mas o traço quebrado de uma linha de universo, através dos buracos. O vetor é o signo de tal linha. É o signo genético da nova imagem-ação enquanto o índice era o seu signo de composição (Deleuze, 1983, p. 210).

Em “Cidade de Deus” esse desafio é enfrentado através do recurso ao narrador. O narrador opera a conexão entre os focos da ação, atribuindo-lhes uma ossatura. Já no começo do filme fica claro o poder do narrador, quando ele interrompe a ação e volta duas décadas na história da “Cidade de Deus”. Mas é sobretudo no segundo bloco que essa função da narração torna-se mais necessária, para suprir o hiato existente entre o primeiro e o segundo blocos. É por isso que se situam nesse período os principais desvios de linearidade do filme, quando o narrador interrompe a linha dos fatos para explicar através de quais ações a Situação chegou àquele ponto. Por exemplo, quando Buscapé vai à “Boca dos Apês” e a história é parada duas vezes, para contar a história da própria “Boca” (*frames* 1, 2 e 3 da Figura 12) e a história de Zé Pequeno (*frames* 4, 5 e 6 da Figuras 12). Ou, ainda, quando o narrador interrompe a linearidade dos fatos para ressaltar um aspecto que será importante na sequência da narrativa, como o faz quando encontra Mané Galinha, ainda um secundário cobrador de ônibus.



Figura 12 – segundo grupo de *frames* de “Cidade de Deus”

O plano do protagonismo pressuposto à ambiência possui características diferentes do plano da narração que vemos em “Cidade de Deus”. Naquele caso, o protagonista está inserido na ambiência e transita por ela, de acordo com uma lógica de aproximação e de afastamento. Em “Cidade de Deus”, o plano da narração também se relaciona ao plano da ambiência, todavia, ele tem principalmente a missão de concatenar os fatos para atribuir a consistência da ambiência. Ou seja, tem a função de garantir que as ações levem à ambiência.

No livro que inspirou “Cidade de Deus”, com o mesmo título e escrito por Paulo Lins (2007), não havia a figura da personagem narradora. Na adaptação para o cinema, foi escolhida uma dentre as inúmeras personagens do romance para exercer a função de narração. Mas essa personagem não estava pronta no livro, e foi preciso incluir características que a atribuíssem a relevância pretendida para a nova função. Daí a inclusão de dramas pessoais, como a perda da virgindade, a obsessão por uma das integrantes do grupo de “cocotas”, o parentesco com um dos lendários bandidos da primeira época da comunidade. São procedimentos para integrar o narrador à história, para atribuir-lhe relevância no desenrolar dos fatos, para construir um lugar de fala privilegiado que o justifique enquanto narrador e, obviamente, para fornecer elementos de empatia para com o público espectador. Segundo Lund, co-diretora do filme, o narrador ganhou em importância ao longo das várias versões do roteiro, sempre no sentido de atribuir-lhe maior profundidade. Ela revela que trabalhou pessoalmente nesse sentido (Lund, 2010). Portanto, ao longo de toda a produção, podemos pensar que se foi desenvolvendo outra concepção para a posição do narrador. Em princípio mais afastado da Situação e com menores contornos psicológicos, ele ganhou relevância em sua função de também participante da Situação. Na sequência dessa linhagem é que surgiu “Cidade dos Homens”, com suas personagens principais que apenas transitam na Situação. Ali já não é mais necessária a função de narração, porque a Situação já está dada e não é preciso uma narração que ligue os fatos para constituí-la.

O narrador é sobretudo narrador nos dois primeiros blocos de “Cidade de Deus”. Ele é fundamental para fazer a ligação entre os blocos, no hiato que os separa. É nesse ponto que ocorre o amálgama das ações que fazem a Situação. Depois, no terceiro bloco, ele torna-se um vivente decisivo para a Situação, e por fim tem a história do desfecho da guerra no seu poder, através das fotos que faz dos últimos instantes de vida do grande traficante da comunidade. Enfim, o narrador em “Cidade de Deus” exerce mais de uma função, mas sua principal atribuição é justamente constituir a ambiência. É isso o que garante a forma ASA¹ do filme, é o recurso pelo qual o filme constitui o espaço-ossatura, a convergência das linhas para dar consistência ao nascimento da ambiência.

Quarta série - Sobre o cíclico nos planos da imagem

Nas imagens-ação que vimos nas séries anteriores, é possível destacar uma tendência à resolução cíclica do esquema sensório-motor. Já vimos no capítulo terceiro o conceito de esquema sensório-motor, mas podemos fazer uma breve retomada devido à sua importância no âmbito das imagens-ação. Digamos, o esquema sensório-motor é a economia de ações que rege a relação entre os meios e os comportamentos, os quais, como vimos, organizam as qualidades e as potências. Através do esquema sensório-motor, essas forças mantêm-se realizadas em meios e comportamentos, que se tensionam sem perder sua função de organização dessas qualidades e potências. Talvez seja possível entrever no cinema brasileiro episódios em que há uma desorganização desse Realismo, em termos semelhantes aos observados por Deleuze no neo-realismo italiano. Por exemplo, em “Salve Geral”, a cena final no carro surpreende as personagens sem reação. A vida cotidiana já se havia desarticulado, assim como a ideologia do Partido, que moveu as personagens durante uma parte do filme. Assim, não há mais nada a ser feito ou dito, ou seja, não há mais ação possível, apenas a fome e o tráfego sem rumo. Mas não é o que ocorre, por exemplo, em “Cidade dos Homens”, em que as personagens descobrem uma nova ação depois de uma Situação de vacilo. Sem poder voltar para o morro, desempregados e com o filho de Acerola para cuidar, as personagens caminham sem rumo, para em seguida reencontrá-lo: recomeçar a partir do apartamento vazio e disponível do pai de Laranjinha. É a retomada da ação, esse comportamento que vai prolongar a ordem das ações e das situações para além do encerramento do filme.

Em “Verônica”, não há fator cíclico no desfecho da narrativa porque a aproximação entre os planos não produz um impacto significativo no plano da ambiência, o que poria em pauta as questões relativas à sua destruição e renovação. Em “Salve Geral”, existe um fator cíclico relacionado à renovação do “Partido”, mas esse termina por ser secundário nas cenas finais, já que o filme explora as bordas do próprio Realismo, conforme vimos acima. A questão da renovação e do cíclico são suscitadas pelos outros filmes observados nesse bloco e, portanto, será neles, acrescidos dos dois filmes da sequência “Tropa de Elite”, que vou concentrar-me nesta série.

Podemos observar a renovação cíclica da ambiência em “Cidade de Deus”. Após a grande ação final que se estende por quase toda a terceira parte do filme, há uma derradeira resolução composta de modo diferente, sem a agilidade dos cortes e o desprezo aos *raccord*, que caracterizam a maior parte do último bloco. No final, acentua-se o aspecto vidente do

narrador, já que ele detém a posição privilegiada de ser o único sabedor dos fatos na comunidade. A imagem deixa de ser frenética e se posta como uma distante espionagem. A imagem é instável porque é feita com câmera na mão, seguindo o padrão do filme, mas o número de cortes diminui, dando lugar a movimentos que aproximam e afastam o enquadramento do objeto e a tremores que acompanham o ritmo do objeto (por exemplo, um forte tremor de câmera no momento do tiroteio sobre o traficante caído).

A trama final pode ser descrita assim: (a) o narrador/fotógrafo assiste e fotografa o traficante ser extorquido pela polícia e assassinado pela nova geração do tráfico, (b) fica em dúvida sobre qual versão da história publicar, (c) opta por se omitir, para preservar sua vida, e expõe apenas a foto do traficante morto, (d) a nova geração assume o tráfico e o ciclo se refaz.



Figura 13 – terceiro grupo de *frames* de “Cidade de Deus”

O narrador ganha importância ao longo da história até o ponto em que pode interferir sobre destino da nova Situação. É possível pensar que poderia inclusive romper o ciclo que se impôs no filme. Mas a Situação renasce e se recria sem mudar de natureza. Ou seja, é uma repetição do mesmo, só que com mais violência. A Situação se repete através do aumento da violência.

No fim, há o plano fixo, que corrobora a estabilidade da nova Situação da comunidade. A vida é retomada na favela, os transeuntes passeiam no plano fixo com jornal, com suas bolsas, com a tranquilidade da nova Situação estabilizada. Só a paleta de cores que permanece acinzentada, sem retomar as cores vibrantes que um dia tivera.



Figura 14 – quarto grupo de *frames* de “Cidade de Deus”

Em “Cidade dos Homens”, há uma cena que faz o elo para o ciclo da Âmbiência. De início, há restos da guerra, depois há planos fixos e gerais do morro, e por fim há a polícia em primeiro plano, passando para segundo plano com a entrada dos protagonistas no quadro. A violência da guerra extinguiu um ciclo. O movimento cíclico é retomado através da expressão da personagem: “Até quando eu não sei, mas agora eu tô fora do lugar onde eu nasci, do lugar que eu tinha”.

Nesse filme, a violência extingue a Situação, deixando quase apenas ruínas. A continuação do ciclo é feita pela polícia que invade o morro, pelo traficante que carrega o companheiro morto e pelas palavras da personagem fugindo do morro. Após a grande violência, sobra um vazio perto do absoluto, que faz vacilar o esquema sensorio-motor. É uma diferença para “Cidade de Deus”, em que não há vacilação, porque a maior violência já faz restituir a continuidade, ao substituir um ciclo por outro antes mesmo da sua destruição. Agora, em “Cidade dos Homens”, a violência destrói ao ponto de deixar um vazio e de fazer as personagens vagar. O esquema sensorio-motor só é restituído quando uma nova ação se faz possível: “Vamo pro ap. do meu pai, tô com a chave”. É quando o Realismo se fortalece novamente, depois do vacilo imposto pela grande destruição.

Para uma compreensão mais abrangente da questão dos ciclos podemos aproximar os também Realistas “Tropa de Elite” e “Tropa de Elite 2” dos filmes até aqui trabalhados. Nesse caso, não será feita análise detalhada, como dos outros quatro filmes que compõem este bloco de análise, mas apenas o exercício de lançar sobre “Tropa de Elite” e “Tropa de Elite 2” a mirada obtida na análise principal que vem sendo feita até agora.

“Cidade de Deus” e “Cidade dos Homens” entendem o momento limite como um grande ciclo em que a Situação se renova. Daí que localizam suas histórias nesses grandes momentos, quais sejam, em ambos os casos, as grandes guerras pelo controle da favela. Em “Tropa de Elite”, não há esse momento limite. A ambiência não se renova. O aspecto cíclico aqui existe no nível estritamente pessoal, do policial que procura uma substituição. Há uma alteração de medidas nesse caso, uma personalização que reforça o poder do plano do protagonismo e destitui o poder do plano da ambiência. Nos outros casos, a ambiência é auto-suficiente e os protagonistas são impotentes. A ambiência então é sobretudo cíclica. Agora, em “Tropa de Elite”, o plano da personagem é cíclico, na mesma medida em que detém o poder frente à ambiência, já não mais inalcançável.

Em “Tropa de Elite 2”, o equilíbrio entre o meio e o comportamento se alterna ao extremo. De uma poderosa personagem/instituição, no primeiro filme, vai-se a um Sistema

ainda mais poderoso, no segundo. As cenas finais desses filmes são emblemáticas. No primeiro, a última cena afirma a renovação do plano do protagonismo ao concluir o filme com um plano do jovem policial empunhando a arma em direção à câmera, que nesse momento é uma subjetiva do traficante subjugado (podemos ver esse plano no segundo *frame* da figura 22). No segundo, a última cena renova e amplia o espectro do Sistema, que antes esteve restrito ao estado do Rio de Janeiro e agora subitamente estende-se para todo o país, através de uma panorâmica da capital federal e da referência a uma sessão no Congresso Nacional. Duas das personagens engajadas nas teias do Sistema em nível estadual repetem agora sua interação numa amplitude maior, de modo a produzir o efeito de existência de Sistemas por trás dos Sistemas. No segundo filme, as grandes personagens do protagonismo perderam a potência: o novo policial está morto, o grande Capitão está afastado e o ativista está estéril nos grandes ciclos do Sistema.

Podemos compreender como a violência funciona nesse Realismo que rege meios e comportamentos. Em “Cidade de Deus”, a violência esgota a ambiência para em seguida fundar uma nova ambiência, dessa vez impulsionada por um acréscimo de violência. Em “Cidade dos Homens”, a violência também esgota a ambiência, para deixar quase tudo devastado, exceto por pequenas linhas que recuperam o esquema sensório-motor e impedem que ele se dissolva no vazio deixado pela violência. Tais linhas estão no recomeço dos protagonistas, na ocupação policial da favela e na sobrevivência do traficante. Entre “Tropa de Elite” e “Tropa de Elite 2” a violência balança entre os dois extremos do Realismo, o plano da ambiência e o plano do protagonismo. No primeiro filme, é o protagonismo que tem o poder de renovação e que achata a ambiência. No segundo, a balança pende ao extremo e o protagonista torna-se estéril frente à ambiência apesar da máxima revolta. Aqui a superambiência é inclusive nomeada: é o “Sistema”.

Segundo Deleuze, o esquema sensório-motor teve seu maior rendimento nos Estados Unidos, porque era a concepção cinematográfica que melhor encarnava o sonho estadunidense. A organização, o encadeamento, as reações sempre possíveis faziam parte de um projeto de nação. Não à toa, também, que o esquema sensório-motor teria encontrado a sua falência na Itália do pós-guerra, um país devastado, em que os sonhos de nação haviam sido todos destruídos. O encadeamento sensório-motor, portanto, deu lugar ao elíptico, ao não-organizado, à reação impossível. Quanto ao Realismo nos filmes aqui analisados, parece que o cíclico é o maior padrão. A Situação quase sempre se renova num ininterrupto ciclo, às vezes conduzido por mais violência (“Cidade de Deus”), pela recuperação após o grande vazio (“Cidade dos Homens”), pelo imbatível “Sistema” (“Tropa de Elite 2”). Por outro lado,

a Situação pode ser minimizada pela maximização do plano pessoal (“Tropa de Elite”). Apesar de encontrar experiências em que o sensório-motor é levado aos seus próprios limites (“Salve Geral”), parece que a polarização é uma marca que subsiste no sensório-motor brasileiro, através de uma distribuição que ora afirma a renovação de uma Situação cíclica e ora o poder da força de uma personagem/instituição.

5.2 Violência e julgamento na imagem

Quinta série – Sobre a violência nominativa

Se pensarmos nas personagens que compõem os filmes de violência brasileiros encontramos uma constância e um padrão. A primeira corresponde à pergunta: quais são essas personagens e com qual frequência aparecem? E a segunda: como são essas personagens e quais são os seus graus de variação? Nos filmes analisados até aqui observamos uma constância de traficante, policial corrupto e policial honesto, prisioneiro organizado e violento, agente penitenciário corrupto e igualmente violento. Enfim, são personagens que compõem um universo. Obviamente, essa constância jamais chega a ser absoluta, nem nos filmes que aqui observamos. Por exemplo, “Cidade de Deus” não trabalha a questão das prisões, e portanto não há presos e agentes penitenciários, enquanto “Salve Geral” não trabalha a questão do tráfico, logo, não há o grande traficante. Por outro lado, existe um padrão nessas personagens, um limite que elas não devem romper sob pena de afrontarem demais um entendimento mais ou menos compactuado socialmente acerca da violência. Por exemplo, a personagem do policial corrupto é recorrente. Se um filme conceber apenas policiais honestos, provavelmente romperá esse entendimento comum. Obviamente, há uma série de questões envolvidas, às quais remetem ao pensamento majoritário da sociedade brasileira, ao imaginário dos espectadores, enfim. Essas questões se referem a um sistema de nomes. Já vimos no segundo capítulo: dar nomes, conservar nomes, desconstruir nomes são procedimentos não separáveis de práticas da violência. Nesse contexto, veremos como “Tropa de Elite” apresenta-se como uma obra nomeativa. Não discuto aqui a pertinência dos nomes, tampouco o impacto social dessa nomeação, mas o procedimento através do qual a imagem nomeativa é talhada.

Nesta série observarei uma cena específica em que é produzida a violência nominativa que é característica do filme. Não se trata de um momento único do filme, mas me parece o mais explícito. Na série seguinte observarei essa cena, dentre outras, inseridas no fluxo do filme, cuja consideração é fundamental para compreender as violências exercidas na obra, inclusive a violência a que se refere a presente série.

Nessa cena, a polícia chega até uma pequena reunião na favela, de jovens conversando e consumindo entorpedentes ilícitos (aparentemente, maconha). O espaço da cena é claramente delimitado. Em bancos fixos, numa espécie de praça, os jovens estão agrupados. Há dois integrantes do tráfico armados fazendo a segurança. Eles estão dispostos à esquerda

do quadro, separados do grupo. A fotografia da cena é amarelada, de resto como em todas as cenas noturnas do filme. A constituição do espaço indica uma área preparada para a convivência na favela. Os bancos e mesas são fixos, de cimento, e dispõe de marcação para jogos de tabuleiro. Há uma grande bandeira do Brasil pintada na parede, à esquerda do quadro, que aparece em alguns enquadramentos da cena (segundo *frame* abaixo). O local é cimentado em forma de círculo, formando um platô no morro, o qual é bastante íngreme nesse trecho. Desse modo, é evidente que se trata de um local de convivência pública para os moradores, provavelmente construído pelo Estado ou por associação de bairro, mas não pelo tráfico, devido à enorme bandeira brasileira pintada na parede. Daí o reforço no sentido de invasão do espaço comunitário, da ilicitude da prática compartilhada pelo tráfico e pelos usuários que se torna ainda mais grave pela ocupação do espaço projetado para convivência na comunidade.

A marcação dessa cena parece-me cuidadosamente encenada. Trata-se presumivelmente de uma locação real, mas com potencial e utilização nos moldes de um cenário. De baixo para cima, há um trajeto composto por ruelas e um canal de escoamento de águas que levam direto à base do platô (primeiro *frame* abaixo), também um local estratégico, protegido da visibilidade dos traficantes que estão acima, mas que oferece oportunidade de visão para os policiais. Em cima do platô, as personagens estão convenientemente distribuídas, os dois guardas exatamente na mira dos policiais e os demais presentes na cena aglutinados no canto direito do enquadramento, longe dos tiros. Do outro lado do platô, há duas vielas que servem de entrada e saída da cena. De fato, essa condição é rigorosamente aproveitada na cena: primeiro, os policiais a fecham, para evitar as fugas, em seguida, escondem um jovem traficante numa delas, para depois o trazerem à cena novamente e, por fim, o deixarem sair pela outra saída desse lado do platô. Portanto, o espaço da cena é aproveitado como um palco, com seu espaço central, mais iluminado, e as suas vias de entrada e saída, subiluminadas e perfeitamente integradas à ação da cena.



Figura 15 – primeiro grupo de *frames* de “Tropa de Elite”

Após a tomada do espaço, a polícia ordena a todos que sentem lado a lado (terceiro *frame* acima). Mas, depois de uma rápida explanação coletiva, o capitão focaliza a ação, ao

escolher um deles e levá-lo até o corpo de um dos traficantes mortos na ocupação. Ao postar todos sentados lado a lado, o capitão questiona sobre quem estava com a carga, ou seja, quem seria o integrante do tráfico que forneceu a droga para o grupo. Quando um deles diz que não sabe e que é estudante, o capitão revolta-se e o retira do grupo para junto de um dos corpos. A ação estava voltada para descobrir quem detinha a posse da droga, mas a manifestação do estudante fez o capitão interrompê-la. Para mim, nessa cena, a interrupção é o fundamental. Digamos, a ação que vinha sendo construída é antes um pretexto na processualidade da cena, que visa, antes de tudo, à nomeação que se desencadeia a partir desse momento.

Após a focalização, o enquadramento se detém no capitão e no estudante. Essa parte da cena é filmada com a câmera na mão, sem cortes convencionais e com alguns falsos *raccords* quase imperceptíveis. A câmera está sempre em primeiro plano, variando apenas para chegar ao primeiríssimo plano do estudante e do capitão. Mas a iluminação ressalta sobretudo a figura do capitão. O capitão está sempre iluminado enquanto o estudante está sempre no escuro, mesmo quando tem a câmera perto de si. Desse modo, não há uma individualização do estudante. Trata-se de um estudante qualquer, indiferente à trama do filme, recoberto pelo escuro da cena, apesar da agressividade da câmera que se aproxima para captar a sua expressão de pavor. A estratégia do filme é construir um tipo, uma peça que deve ocupar um lugar na engrenagem da violência urbana, o que talvez seja mais forte sem individualizar a personagem. Não é uma personagem com contornos definidos e com importância específica na trama, mas, mais do que isso, é um tipo, uma personagem em geral, para o filme e para além dele.

O excerto da cena em análise dura aproximadamente 50 segundos. Nos primeiros 20 segundos, o capitão pergunta quem matou o traficante. Depois, nos outros 30 segundos, diz que não foi a polícia, que o estudante o fez: “Você financia essa droga (...) você matou esse cara aqui”, afirma repetidamente. As palavras do capitão nesses 50 segundos reforçam a nomeação em curso na cena.



Figura 16 – segundo grupo de *frames* de “Tropa de Elite”

Observamos nessa cena o que Derrida chama de violência da nomeação, segundo o quadro da violência aludido no capítulo segundo. Trata-se do primeiro nível de violência, segundo o filósofo: dar nomes é já uma violência. O segundo nível seria o da garantia da primeira violência. Esse é o nível principal das instituições mantenedoras da ordem em geral, inclusive da instituição policial: já é nomeado que os traficantes são criminosos, resta às instituições garantir que essa nomeação se exerça e se mantenha. Esse é o segundo nível de violência, segundo a proposta de Derrida, que compreende a conservação da violência nominativa.

Ocorre que na cena em análise há uma violência de primeiro nível, que inicia justamente na quebra que há na ação inicial da cena. A ação inicial era capturar os traficantes e para isso a polícia procedeu à operação, mas algo despertou a ira do grande capitão, o suficiente para fazê-lo interromper a ação e dedicar-se à nomeação. É que o termo estudante é característico de outro regime de nomes, em relação àquele que o grande capitão impõe. O estudante reivindica para si o nome “estudante”, pela força que ele possui em sua nomeação socialmente compartilhada. Ele reivindica essa força para se diferenciar do tráfico e sair da mira da ação policial. É um jogo de força que o estudante usa ao reivindicar sua condição. Mas assim desperta a ira do policial que à força busca reverter essa primeira nomeação, de modo que “estudante” perde sua força convencional e cede lugar a “financiador do tráfico” e “responsável pela violência”.

O filme constrói para essa cena uma situação-limite que reforça a violência nominativa. Essa violência é disparada no momento em que o estudante reivindica a força do seu nome “estudante”. Mas o efeito do termo é despotencializado, ou, melhor, é potencializado em outro sentido, de sua própria destituição enquanto nome constituído.

A questão ganha em relevância quando a pensamos sob o prisma do terceiro nível de violência, que seria o nível da reflexão, aquele em que são desveladas as violências anteriores,

sobretudo a primeira, que se pretende natural. Poderia a ação do filme ser tida por uma violência de terceiro nível com relação ao nome estudante? Estaria o filme agindo com violência contra a instituição desse nome, a primeira violência que o constituiu e que está em jogo na construção dessa cena?

Para contribuir nessa questão abordarei acessoriamente a partir de agora a violência também com base em Benjamin (1986), sobretudo através da leitura que faz Agamben (2004) acerca dos conceitos de violência na obra do filósofo alemão. Através da leitura de Agamben, sobressaem-se aspectos que permitem fazer dialogar a perspectiva de Benjamin com a de Derrida, do modo como a tenho pensado até aqui. É relevante que Derrida (2007) tenha feito uma crítica direta ao referido texto de Benjamin, mas não é certo que os argumentos sejam irrefutáveis e que separem definitivamente os projetos dos autores. Não analisarei os argumentos de Derrida acerca do texto de Benjamin, porque esse ponto não é central para a dissertação. O procedimento de estudo de Benjamin será através de Agamben, cujo trabalho, parece-me, explicita pontos em Benjamin que remetem a princípios desconstrucionistas.

Em Benjamin, há uma violência cuja especificidade está em não fundar nem conservar o direito. Essa violência dialoga diretamente com a violência reflexiva de que fala Derrida. É uma violência fora do Estado, que não põe nem conserva o direito, mas, pelo contrário, que o afronta, que o revoluciona: “Benjamin chama essa outra figura da violência de ‘pura’ (*reine Gewalt*) ou de ‘divina’ e, na esfera humana, de ‘revolucionária’” (Agamben, 2004, p. 84).

Segundo Agamben, a existência desse extrato de violência é o que opõe Benjamin e Schmitt, o intelectual alemão que se tornou um dos grandes juristas do III Reich. Para Schmitt, a violência seria sempre fundadora ou conservadora do direito. Ou seja, teoricamente é uma discussão acerca da existência da violência enquanto instância puramente revolucionária, ou, poderíamos pensar, desconstrutiva.

A cena de “Tropa de Elite” apóia-se no uso de um direito posto, qual seja, o direito que subjaz no nome “estudante”, mas para contrapô-lo ao novo direito a ser fundado. É a afirmação do novo nome. Mas se a cena apóia-se na crítica ao “estudante”, não o faz de modo revolucionário, mas para sustentar a sua própria fundação. É uma crítica ao nome posto que converge com a estratégia geral da cena para essa nova fundação.

O fato de haver na cena uma grande quantidade de violência para a instituição do nome apenas reforça a questão nominativa. Quando há uma violência de terceiro nível, não é propriamente de uma violência comum que falamos, de uma imposição pela força. Pelo contrário, é violência num outro sentido. O próprio Derrida demonstra preocupação acerca do uso do termo violência quando associado às estratégias da desconstrução, em que consta essa

violência de terceiro nível, conforme vimos no segundo capítulo. Penso que o mesmo se aplica à idéia de violência pura em Benjamin, cujo sentido está longe de ser a imposição, mas antes a implosão de uma estrutura erigida e amalgamada que ele estudou em torno do direito. Em “Tropa de Elite”, há uma macroestrutura que envolve essa cena e que lhe reforça o sentido, no que a meu ver constitui uma estratégia de atribuir consistência à uma nova nomeação – de, por um lado, impor a nomeação (o filme sabe que isso se faz com violência), e, por outro, sempre justificá-la.

Sexta série – Sobre o amálgama da violência

As grandes cenas de violência em “Tropa de Elite” são envolvidas por um amálgama que lhes direciona a experiência. Esse amálgama é constituído por rígidos encadeamentos que desdobram as cenas por meio de relações causais. Os filmes que compõem imagens-ação são sempre concebidos sobre encadeamentos desse tipo, mas “Tropa de Elite” é um caso especial porque os encadeamentos e a necessidade de explicação e justificação são particularmente sobressalentes.

Devemos elencar as principais cenas de violência explícita (sete, no total) e observar a estrutura que as recobre: veremos que há sempre um forte disparador sensorio-motor que direciona a experiência do filme e veremos, ainda, que a violência aumenta à medida que o ganha consistência na narrativa. Portanto, não é à toa que as últimas cenas do filme se permitem um extremo de violência como o auge de um processo construído cuidadosamente ao longo da narrativa. O grupo de cenas selecionado é composto pelas torturas e pelas mortes concebidas com maior grau de violência. Talvez pudéssemos inserir outras cenas ou alterar algumas das cenas selecionadas, mas creio que o resultado da análise não seria diferente.

A estratégia desta série é a seguinte: analisarei as sete cenas de violência selecionadas, às quais chamarei de “a”, “b”, “c”, “d”, “e”, “f” e “g”. As últimas quatro serão analisadas conjuntamente, pelos motivos que apresentarei adiante. Em cada análise, exporei um fluxograma das cenas anteriores às analisadas, porque será para a conjunção desse fluxo com a cena em si que direcionarei a observação.

A cena “a” é mesma que observamos na série anterior. Por esse motivo, optei por não inserir *frames* dessa cena novamente, ao contrário do que faço com as outras analisadas nesta série. O “Batalhão de Operações Especiais Policiais” (BOPE) sobe o morro para uma incursão diária por conta da “Operação Papa”, instituída pelo comando da corporação para a contenção da violência por ocasião da visita do Papa ao Rio de Janeiro. Essa informação é ofertada em duas cenas, sendo que a segunda é imediatamente anterior a esta analisada (cenas 1 e 8 do fluxograma). Na oportunidade, o “Morro do Turano”, próximo à universidade, é designado para o grupo do Capitão Nascimento. Além disso, o comandante adverte para o grupo tomar cuidado, porque há vários estudantes na região. Ocorre que, intercalada com a apresentação da “Operação Papa”, está uma sequência maior de apresentação da universidade, que chamarei de “sequência de apresentação dos estudantes”, das aulas e da ONG que alguns deles frequentam, bem como da íntima relação que mantêm com o tráfico (cenas 2 a 7 do fluxograma).

Fluxograma relativo à cena “a”: **Cena 1:** Comandante do BOPE anuncia “Operação Papa” e Capitão Nascimento protesta; **Cena 2:** Matias chega à aula e inscreve-se no grupo de trabalho sobre o livro “Vigiar e Punir”, de Foucault; **Cena 3:** Matias estuda Foucault com afinco; **Cena 4:** O grupo se reúne na ONG. Matias pretende trabalhar, mas os colegas desconcentram-se devido à maconha; **Cena 5:** Na saída da ONG, Matias observa crianças com armamento, fazendo a segurança do tráfico; **Cena 6:** Estudantes encontram os líderes do morro para cheirar cocaína e buscar maconha para vender na universidade; **Cena 7:** Estudante entrega maconha para o responsável pelo setor de fotocópias revender; **Cena 8:** Comandante do BOPE distribui as tarefas da “Operação Papa”, Capitão Nascimento está irrisignado; e **cena 9(“a”):** BOPE chega à favela, ocupa praça em que jovens consomem maconha e Capitão Nascimento violenta estudante.

A primeira cena da sequência de apresentação dos estudantes (cenas 2 a 7 do fluxograma) é uma aula em que se forma o grupo para estudar Foucault. O aspirante Matias integra o grupo, mas os colegas não sabem da sua profissão. Ele prepara-se com seriedade para o trabalho de classe. Depois, vai à sede da ONG no morro para a reunião do grupo, mas na reunião os colegas estão mais preocupados em consumir maconha. Em seguida, Matias observa a íntima relação dos estudantes com o tráfico, sobretudo o modo com que eles sustentam o discurso da consciência social do tráfico na favela. A cena mostra o contato imediato dos estudantes com crianças armadas, no exercício da atividade de segurança dos traficantes. Por fim, o grupo de estudantes está com o líder do tráfico, consumindo cocaína e comprando maconha para vender na universidade. Após essa primeira parte da sequência de apresentação dos estudantes, há uma cena que mostra a divisão de tarefas do Bope para a incursão no morro, e, em seguida, a cena da incursão, que observei em detalhes no texto precedente.

Vimos na quinta série que a função principal dessa cena não é propriamente a incursão na favela, mas o seu desvio para afirmar o discurso do “estudante-financiador do tráfico”. Acontece que esse desvio não está “solto” na cena, ele é preparado pela organização das cenas anteriores. Afinal, não é por acaso que consta imediatamente após a sequência de apresentação dos estudantes, que constrói a interdependência dos estudantes com o tráfico através do ponto de vista crítico do jovem policial Matias. A cena “a”, portanto, é a resolução de um processo que se desenhou anteriormente. Ela está calçada na construção do estudante feita em detalhes na sequência anterior, de modo que a violência da cena já tem um direcionamento prévio amalgamado na montagem.

Antes de prosseguirmos, há outro aspecto que merece destaque com relação à primeira cena, ainda que vá adquirir maior centralidade na análise a seguir. Trata-se do desequilíbrio emocional do capitão por força do eminente nascimento do seu primeiro filho. Essa é outra justificativa para o desencadeamento da violência. Ela já havia sido apresentada numa cena anterior à sequência de apresentação dos estudantes e é retomada através da voz *over* do capitão no início da cena (a): “A ‘Operação Papa’ era uma burrice. Numa situação normal eu só ia ficar puto, mas o meu filho ia nascer. Eu não podia dar boqueira”. Portanto, além do direcionamento que oferece o amálgama para o argumento do capitão na violência nominativa, há o direcionamento que constrói o amálgama para a situação psicológica da personagem, o qual compõe o quadro geral que explica a violência nominativa da cena.



Figura 17 – terceiro grupo de *frames* de “Tropa de Elite”

Os *frames* acima foram extraídos da cena “b”. Trata-se da tortura exercida sobre um suposto integrante do tráfico para obter informações acerca do corpo do “fogueteiro”, assassinado pelos traficantes após o capitão Nascimento liberá-lo com vida depois da captura numa operação na favela. Os “fogueteiros” são integrantes do tráfico, geralmente crianças, que avisam, através de foguetes, quando a polícia aproxima-se da favela. Em primeiro lugar, devemos ter em mente que o filme já havia oferecido indícios acerca do descontrole emocional do capitão Nascimento por força da gravidez da sua esposa, conforme vimos na análise da cena “a”. Agora, para o amálgama da cena (b), o filme compõe o descontrole emocional com a culpa do capitão, que soltara o “fogueteiro” mesmo sabendo que os traficantes o matariam.

Fluxograma relativo à cena “b”: **Cena1:** Capitão Nascimento escuta por telefone os batimentos cardíacos do seu filho; **Cena2:** Capitão Nascimento entra em transe, com imagens que reconstituem a história da captura e da soltura do “fogueteiro”, da mãe do “fogueteiro” chorando por ter perdido o filho único e da imagem de um bebê recém nascido (essa é a única imagem do transe inédita na narrativa). No transe, a narração do capitão Nascimento opera uma ligação entre os fatos: “Toda vez que eu pensava no meu filho eu me lembrava da mãe do fogueteiro. Caralho, deve ser foda não poder enterrar o filho”; **Cena3:** como resultado do transe, o capitão Nascimento convoca a equipe e vai imediatamente à favela buscar o corpo do “fogueteiro”; **sequência do baile funk:** aqui há uma sequência de aproximadamente

quatro minutos, relativa ao tiroteio no baile *funk*; **Cena 4 (“b”)**: o capitão tortura o suposto integrante do tráfico como única forma de saber o paradeiro do corpo do fogueteiro assassinato. Em seguida, é solicitado para dirigir-se ao baile *funk* onde ocorre o tiroteio. Antes de sair, ordena à equipe que dispare contra o refém.

A grande culpa do capitão é construída por haver deixado o jovem livre, mesmo sabendo que o tráfico não o perdoaria pela delação. Mas isso não impede que a maior explicação para a morte da criança seja as práticas do tráfico. É o tráfico que mata quem delata: “Você acha que eles iam perdoar?”, pergunta a mãe do garoto. Esse é o sistema do tráfico e sequer é preciso mostrar a sua violência para apresentá-lo condenando-o. A máxima violência no filme é a da polícia, com uma exceção que veremos em seguida, mas essa violência é realizada para amenizar uma violência do tráfico (assassinato do fogueteiro) e atizada pela crise emocional do grande capitão. O máximo de erro do capitão é não proteger o jovem “fogueteiro” que integra o tráfico, mas por isso o capitão se culpa ao ponto de entrar em crise e procurar auxílios médicos. E é com essa orientação que somos convidados a experimentar a violência da tortura no saco.

Não deixa de ser curioso que as violências mais explícitas do filme são exercidas pelo narrador, que empresta seu ponto de vista à obra. Há uma clara disparidade entre a quantidade de cenas de violência explícita por parte dos policiais e por parte dos traficantes. De fato, há apenas uma cena de violência explícita por parte dos traficantes, que veremos a seguir. Mas nem por isso o amálgama deixa de fixar ao tráfico, ou seja, o tráfico não deixa de ser exposto como inimigo e culpado por causa da carência de cenas de violência explícita exercida pelos seus integrantes.



Figura 18 – quarto grupo de *frames* de “Tropa de Elite”

A cena “c”, cuja amostra de *frames* consta acima, é a violência exercida pelos traficantes sobre dois integrantes da ONG. Assim como nas cenas “a” e “b”, há um forte processo de atribuir consistência ao amálgama que a envolve, porém, nesse caso o amálgama produz outro direcionamento com relação à experiência da violência. O amálgama implica investir em elementos de explicação causal para a violência. Vimos que na violência exercida pelo capitão Nascimento há um argumento para a violência e uma explicação para o estado

emocional da personagem na cena. O justo argumento (denunciar os estudantes que financiam o tráfico e são responsáveis pelas mortes no morro ou torturar o suposto traficante como único modo de obter informações que vão permitir à mãe encontrar o corpo do único filho, assassinado pelos próprios traficantes) ao ser associado ao descontrole emocional da personagem, desencadeado pelo eminente nascimento do primeiro filho, que aumenta o estresse da profissão, constituem o amálgama que conduz (explicando e justificando) à violência das cenas “a” e “b”.

Agora, vejamos o seguinte fluxograma:

Fluxograma relativo à cena “c”: Cena 1 e Cena 2: São construídas em montagem paralela. Os traficantes descobrem que Matias vai à favela levar óculos à criança (cena1). Neto diz que vai à favela em lugar de Matias, para que este não perca entrevista de estágio (cena2); **Cena 3:** Matias faz entrevista de estágio; **Cena 4:** Em emboscada na favela, traficantes disparam contra Neto; **Cena 5:** Traficantes capturam integrantes da ONG; **Cena 6:** Fernanda vai ao hospital em que Neto está internado solicitar o auxílio de Matias para resgatar os amigos que estão em poder dos traficantes; **Cena 7(“c”):** Traficantes matam os integrantes da ONG, amigos de Maria.

Em primeiro lugar, devemos observar que a emboscada executada pelos traficantes ocorre devido à presença de um policial na favela. Depois, quando a emboscada revela-se um erro, por ter atingido um policial do grupo temido pelos traficantes, eles vão à captura dos integrantes da ONG (cena 5). No início da cena, o narrador opera a ligação entre a falha da emboscada e a captura dos membros da ONG: “O Baiano sabia que matar um homem do BOPE era assinar a própria sentença de morte. Só que traficante também não deixa barato. O Baiano já tinha avisado que não queria PM na favela. Dessa vez ele ia cobrar geral”. A explanação apenas confirma o que observamos na cena: que a presença de policiais na favela deixa os traficantes transtornados e que isso os leva a agir com violência. Mas a narração serve para oferecer coesão, para não deixar dúvida acerca do encadeamento sugerido para a ligação das cenas. Esse é, digamos, o fio condutor que leva à violência da cena “c”. Porém, há ainda outro fator de extrema relevância que age em conjunção com esse fio condutor. Trata-se da montagem paralela e dos elementos alternados para confrontar a atitude dos traficantes.

A história que conduz à violência da cena “c” é composta pela alternância de duas linhas condutoras. De um lado, está a história do tráfico, da emboscada, da captura dos membros da ONG e da violência que vemos na cena. De outro, está a história de Neto e Matias. Sabemos desde o início da narrativa que ambos são muito amigos, mas o filme resguarda para esse trecho algumas das principais demonstrações dessa amizade. Assim, na

cena 2, Neto refere que confirmou a ida de Matias à entrevista de estágio e que vai cumprir o compromisso que o amigo havia assumido. Sabemos que Neto está incentivando Matias a prosseguir com o sonho de tornar-se advogado, já que o amigo está abalado pela desilusão com os colegas de classe. Por óbvio, essa história explicita também o elemento de perseverança de Matias através da referência ao antigo sonho de tornar-se advogado. Por fim, há ainda o altruísmo de Neto e Matias ao ajudar a criança, potencializado pela determinação de ambos mesmo sabendo que não são bem recebidos na favela.

Assim, podemos ver uma cisão no fluxo da cena “c” : de um lado, estão os traficantes e a sua violência, de outro, estão os jovens policiais e o seu exemplo de amizade, de perseverança e de altruísmo. Não é à toa, também, que o narrador do filme se refere, na cena cinco, à divisão ocasionada pela guerra e à impossibilidade de intersecção entre os dois lados que disputam essa guerra: “Só rico com consciência social é que não entende que guerra é guerra”. O que há na montagem paralela é, portanto, uma divisão bélica, que separa e confronta dois lados incomunicáveis.

Essa reflexão expõe uma cisão no filme e torna clara a existência de duas violências na imagem: a violência dos traficantes e a violência do batalhão de elite da polícia. O critério de diferenciação dessas violências não consta na violência em si, mas nos elementos que constituem os seus amálgamas. Ou seja, são os critérios externos à violência em si, relacionados a fatores como justificação e legitimidade. Nas séries seguintes veremos a importância dessa questão, acerca de atingir a violência em si ou de relegá-la à esfera dos meios, em que sempre pensada através da ótica dos fins e das justificativas.

A relação entre cinema e violência possui uma larga tradição, que tem em Eisenstein um dos seus primeiros grandes expoentes. Para o cineasta e escritor russo, o cinema tem a capacidade de violentar o espectador e retirar-lhe da inércia. Em outros termos, o cinema pode e deve confrontar o espectador de modo a obrigá-lo ao movimento tanto quanto as próprias imagens de cinema são fundamentalmente caracterizadas pelo movimento.

Shaviro (1993) faz um resgate das teorias que pensam o impacto sensorial do cinema no espectador. O autor evidentemente cita Eisenstein, mas busca suas principais referências em outros autores. Suas principais influências são Benjamin, com a noção de taticidade do cinema, e Deleuze, com a noção de masoquismo. Mas Shaviro explora os autores para produzir sua própria teoria acerca da “fascinação visual”, que é relevante para compreendermos alguns aspectos da relação entre imagem e violência.

Em primeiro lugar, é decisivo compreender que tanto a percepção dita “natural” quanto a percepção cinematográfica são mediadas. Qualquer percepção já está submetida a

um processo de “estratificação” das forças e intensidades. Logo, não há uma percepção natural que não esteja mediada através dessa “estratificação”. Há sempre códigos linguísticos, por exemplo, que contribuem nessa estratificação. De fato, há incontáveis fenômenos que agem nas estratificações, e os sistemas linguísticos são apenas um deles. Enfim, a percepção jamais é “natural”, se por “natural” se compreende uma ausência de mediação (Shaviro, 1993, p.25/33). No caso do cinema, o processo é ontologicamente o mesmo. Apenas há o acréscimo da mediação feito pelo aparato cinematográfico. Podemos pensar, talvez, que no caso do cinema há mais mediação do que na percepção não cinematográfica, mas não é propriamente uma diferença entre existir ou não existir mediação.

Todavia, o cinema guarda uma grande potência: a violência das suas imagens, associada à passividade que impõe ao espectador, é capaz de produzir uma visceral desestabilização das forças e intensidades estratificadas principalmente no conjunto do “Eu”. O hábito tende a impor a estagnação de forças e intensidades num dado estrato, mas há eventos que a desestabilizam. Tais eventos podem ocorrer de incontáveis formas, em excepcionais ou cotidianas ações. Ocorre que o cinema, para Shaviro, possui um enorme potencial para engendrar essas situações: “Film viewing resists the canons of perceptual ‘truth’. The insubstantial flicker of ‘moving pictures’ cannot easily be contained within systems of stratification” (Shaviro, 1993, p.28).

Para entender o porquê dessa característica do cinema é preciso considerar o que Shaviro chama de masoquismo e passividade frente às imagens. O automatismo do cinema se apodera do corpo do espectador num estágio pré-reflexivo, ou seja, antes de o espectador poder organizar racionalmente e avaliar as informações que recebe do filme segundo seus critérios habituais pessoais. Ele é tomado em seu próprio corpo pelo impacto materialista das imagens do cinema. O fluxo das imagens surpreende o espectador de modo a dificultar a apreensão do filme sob uma mirada estratificada. Assim, o cinema tem a capacidade de falar direto às forças, às intensidades, aos devires comumente organizados sob a ação do hábito. Obviamente, é sempre de um jogo que se trata. O espectador deve pôr-se à disposição para assistir ao filme, em primeiro lugar, mas é preciso também deixar-se afetar pela força das imagens. Digamos, na concepção de Shaviro, esse é o modo de viver o cinema.

Todavia, se essa é uma prerrogativa do cinema, cada filme a utiliza à sua maneira. Há o risco, por exemplo, de essa violência das imagens ser confundida com a violência do que é representado. Segundo Deleuze (2007a, p.190), esse era um grande medo dos primeiros teóricos que pensaram a relação entre violência e cinema. A violência da imagem é diferente da violência do representado, elas têm naturezas distintas. Mas há também o risco dos clichês

existentes no nível da própria sensação. Há sensações habituais exploradas pelo cinema. E, portanto, penso que não podemos tratar a fascinação das imagens de modo leviano, como se esse potencial por si só produzisse uma subversão no âmbito das intensidades e das forças estabilizadas. Assim, não basta reconhecer que o cinema tem um potencial diferenciado para conectar-se ao corpo, é preciso investigar se o faz isso de modo a desestabilizar as forças estratificadas. Poderíamos observar a tutilidade existente no cinema de ação de Hollywood, por exemplo, e possivelmente encontraríamos um território de sensações dominantes, que reafirma o estratificado a partir das forças que o constituem. Então, além de compreender essa característica do cinema, de fascinação visual, nos termos de Shaviro, é preciso investigar os usos específicos dessa fascinação, ou seja, a constituição do hábito no próprio terreno da fascinação e das forças com as quais ela se comunica.

Essa questão é pertinente a “Tropa de Elite”. Trata-se de um filme que utiliza várias cenas de violência explícita, mas qual é a concepção dessas cenas? A violência é sempre um fator que comunica à sensação, mas devemos nos perguntar como ocorre essa comunicação. Em “Tropa de Elite”, como temos visto até aqui, há um processo de direcionamento que antecede e envolve as cenas de violência explícita. Penso que esse procedimento opera a organização da sensação, o direcionamento da experiência. Portanto, nesse caso, a sensação produzida pela violência tende a agir no sentido da organização das forças, e não o inverso. A sensação da violência atua como o coroamento de um discurso cuja trama está solidamente alicerçada.

Após observarmos três cenas de violência relativamente isoladas em “Tropa de Elite” e de analisarmos os conceitos básicos de Shaviro, é momento de passarmos à análise das cenas “d”, “e”, “f” e “g”, que constam na parte final do filme. A descrição sumária dessa sequência é a seguinte: o capitão pretende capturar o líder do tráfico, que matou um colega do BOPE e, para tanto, recorre sistematicamente à violência. Abaixo constam, em ordem, pares de *frames* relativos às quatro cenas referidas.



Figuras 19, 20, 21 e 22 – quinto, sexto, sétimo e oitavo grupos de *frames* de “Tropa de Elite”

Podemos dividir o filme em seis núcleos principais que se estendem por toda a narrativa: (a) BOPE, (b) polícia militar convencional, (c) universidade, (d) ONG, (e) vida pessoal de Nascimento e (f) vida pessoal de Neto e Matias. É curioso que o tráfico não tenha propriamente um núcleo, de modo a ser apresentado sempre através de incursões dos outros grupos. Enfim, esses núcleos se compõem finalmente de modo a impelir à maior violência das cenas finais do filme. O que acontece é o mesmo fenômeno observado nas outras cenas, mas em escala maior, que abrange a construção de toda a narrativa. É como se apenas agora o amálgama estivesse suficientemente coeso para suportar as violências mais drásticas que estão na parte final do filme.

Fluxograma relativo às cenas “d”, “e”, “f” e “g”: **Cena 1:** traficantes matam policial Neto em emboscada; **Cena 2:** traficantes capturam dois integrantes da ONG. Maria assiste, mas consegue escapar; **Cena 3:** no hospital, Maria pede ajuda a Matias para resgatar os amigos capturados; **Cena 4:** traficantes matam os dois integrantes da ONG; **Cena 5:** Nascimento chega estressado em casa, devido aos problemas no trabalho; **Cena 6:** o traficante líder do morro esconde-se da eminente investida policial; **Cena 7:** jornal televisivo noticia o encontro dos corpos dos integrantes da ONG; **Cena 8:** enterro do policial Neto, Maria revela a Matias informações sobre a esposa do traficante líder do morro; **Cena 9(“d”):** BOPE tortura esposa de traficante; **Cena 10(“e”):** BOPE agride traficante; **Cena 11:** Capitão Nascimento recebe a notícia de que a esposa mudou-se de casa; **Cena 12:** Matias interrompe passeata dos estudantes pela paz e agride o estudante que o traiu; **Cena 13:** Matias apreende maconha escondida no setor de fotocópias da universidade; **Cena 14:** BOPE volta à favela, mas parte do grupo deixa a operação por se dizer contra a tortura; **Cena 15(“f”):** BOPE tortura jovem integrante do tráfico, inclusive com ameaça de violação de cunho sexual; **Cena 16(“g”):** BOPE captura e mata o líder do tráfico.

Se acompanharmos a resolução dos núcleos do filme, veremos que eles se compõem finalmente para solidificar o amálgama que envolve a violência. Todas as cenas descritas no fluxograma, as últimas dezesseis do filme, operam sua função nesse sentido. As vidas pessoais de Nascimento e Matias estão abaladas por força do trabalho (cenas 5, 11, 12, 13). O principal fator é o assassinato de Neto, cometido pelos traficantes (cenas 1 e 4). Nascimento e Matias precisam vingar a morte de Neto e capturar o traficante líder para que o assassinato de um membro do BOPE não fique impune (cena 6). Para tanto, fazem o que, em sua ótica, é o necessário. Nesse caso, o necessário é a violência (9, 10, 14, 15, 16). Esse é o quadro de inscrição da escalada de violência das cenas finais do filme.

Mas devemos considerar ainda a dissolução dos núcleos que exerceram o contraponto no filme. São os núcleos da universidade e da ONG. É também a implosão desses núcleos que suporta a violência das cenas finais. A ONG já se havia dissolvido na própria violência do tráfico (cena 2). Não por acaso, a única cena de violência do tráfico foi contra a ONG que o defendia (cena 4). Assim, o discurso da ONG, que afrontava o discurso principal do grande capitão, não sustenta a si próprio.

A personagem mais individualizada tanto do núcleo da universidade quanto do núcleo da ONG é Maria. Ela sobrevive ao tráfico e recorre ao BOPE (cenas 2, 3, 7, 8). Essa é a personagem que durante todo o filme mais encarnou o discurso dos estudantes e da ONG e, agora, no final, vê suas convicções desabarem. Trata-se, evidentemente, da ruína do discurso que ela portava frente ao discurso dominante do BOPE. As idéias dos estudantes e da ONG não se sustentam profundamente, são sobretudo vulneráveis aos próprios traficantes que elas defendem. Mas, mais do que isso, quando rui esse discurso, é ao BOPE que eles recorrem. São duas cenas em que a personagem Maria vai à polícia: primeiro, para pedir ajuda pelos amigos capturados, depois, para fornecer informações sobre o líder traficante (cenas 3 e 8).

Resumindo, as últimas dezesseis cenas do filme contêm a maior explosão de violência e essa violência tem relação proporcional à consolidação do amálgama que a sustenta. O filme torna-se mais violento ao passo que esse amálgama ganha em consistência. Poderíamos seguir em todo o filme as linhas de consistência que encaminham à explosão final da violência, mas as cenas finais expostas no fluxograma já nos são reveladoras, porque é ali que as linhas que vêm desde o início do filme se resolvem, se compõem de tal modo a fixar o amálgama geral da violência no filme.

O cinema tem um potencial de fascinação visual, como vimos em Shaviro, e as cenas de violência são talvez um de seus pontos altos. Ocorre que não há uma equivalência necessária entre as cenas de violência explícita e as cenas que violentam o espectador para retirar-lhe da inércia. Em “Tropa de Elite”, há por um lado uma elevada carga de violência explícita e, por outro, uma elevada carga de explicação e justificação da violência. É possível observar que quanto mais coeso está o discurso, mais a violência explícita aparece. Logo, no mesmo processo, a violência precisa da coesão do discurso, e a coesão do discurso lança à violência. Desse modo, a experiência das grandes cenas de violência explícita no filme já está direcionada pela operação de montagem.

Por um lado, com Shaviro, podemos pensar que essa é a potência da imagem de cinema, qual seja, a passividade do espectador que o leva a experienciar a cena de violência por outro viés, que não o seu habitual. Contudo, pensando um pouco adiante, vemos que essa

questão se enquadra na lógica mais geral da violência segundo Derrida: a violência desconstrutiva não opera uma afirmação do discurso, mas antes uma afronta violenta às suas lógicas. A violência que nomeia é a mesma que naturaliza, é a violência interna ao direito. Em minha opinião, a potência que Shaviro reivindica à imagem é desconstrutiva e não nominativa. Como diz o autor, o cinema possui um “(...) radical potential to subvert social hierarchies and decompose relations of power lies in its extreme capacity for seduction and violence” (Shaviro, 1993, p. 65). A imagem tem o seu potencial na passividade e na fascinação que sugere ao espectador, todavia cada filme trabalha essa potência a seu modo. Parece-me claro que, para realizá-la, ainda segundo Shaviro, é preciso desconstruir (*subvert e decompose*) e não impor outra instituição, nome ou ordem. Em “Tropa de Elite”, a montagem que constrói a violência direciona a sua experiência como um ponto culminante do amálgama no qual ela está inserida. Esse amálgama, como temos visto, procede por nomeação. E voltamos novamente à consideração de que o filme concebe uma violência nominativa... Portanto, se, por um lado, a lógica de nomeação (violência de primeiro nível) direciona a experiência da violência explícita, por outro, a experiência de violência explícita é o coroamento e impulsiona retroativamente a lógica de nomeação.

Sétima série – Sobre o julgamento inscrito na imagem

Já vimos que a violência pura é um dos aspectos centrais na teoria de Benjamin. Resta agora compreender como essa pureza constitui-se no único modo de compreender a violência em si mesma, e não como meio relacionado a uma finalidade. O conceito de puro em Benjamin tem um caráter específico e não pode ser confundido com o uso dicionarizado do termo. Para Benjamin, fora da violência pura não há violência em si, mas apenas violência como meio. Isso quer dizer basicamente que a violência que funda ou conserva, ou seja, a violência interna ao direito, como vimos, é sempre um meio (justamente, para fundar ou conservar algo). Portanto, há sempre esse algo além pelo qual a violência é uma espécie de instrumento, um meio necessário. O projeto de Benjamin seria escapar dessa violência, pensar um conceito de violência que não se restrinja à avaliação da violência subordinada aos objetivos que ela viria a exercer:

[O problema não é, então, identificar fins justos, mas, sobretudo,] caracterizar um outro tipo de violência que então, certamente, não poderia ser meio legítimo ou ilegítimo para esses fins, mas não desempenharia de modo algum o papel de meio em relação a eles e manteria com eles outras relações (Agamben, 2004, p. 95).

A questão, portanto, é conceber a violência como um fenômeno que opera uma cisão entre meios e fins. A justa conexão entre fins e meios que há nas violências que fundam e que conservam é aqui denunciada. É nesse nível de cisão que a violência pura vem primeiro se exercer e é aqui que seguramente encontra uma de suas características mais fundamentais: é uma violência contra a naturalização da conexão entre meios e fins. No caso do direito e da violência, por exemplo, a violência pura “expõe e corta o elo”, ao contrário da violência enquanto meio fundador, que reforça e naturaliza o elo, porque existe em função dele. Essa violência se desdobra na violência que governa e que executa. A violência pura “simplesmente age e se manifesta” (Agamben, 2004, p. 96).

Portanto, é possível compreender o porquê de a violência pura ser descrita por Benjamin como um meio sem finalidade, um meio puro. Ela existe sem a necessidade dos fins. Segundo Agamben, aqui está a chave para o conceito de pureza em Benjamin: o meio sem fim. A pureza não é substancial, o que significa dizer que não está na coisa e tampouco reside num momento inicial de não contaminação. Pelo contrário, a pureza é relacional, é definida por um tipo de relação em que o meio torna-se independente do fim. Esse é o puro meio que oferece pureza à violência.

Além disso, a pureza implica que a violência não exista isolada, mas apenas na exposição da relação entre a violência e o direito, ou, poderíamos dizer, entre a violência e o instituído. A pureza, enfim, não é substancial, mas relacional. Ela entra em relação para expor a artificialidade das conexões naturalizadas entre meios e fins. Assim, é sempre de uma relação que se trata, e a pureza indica o modo dessa relação, o meio puro, que pode encarnar-se na violência pura, na língua pura etc.

E como a língua pura não é uma outra língua, não ocupa um outro lugar que não o das línguas naturais comunicantes, mas se mostra nelas expondo-as enquanto tais, do mesmo modo a violência pura se revela somente como exposição e deposição da relação entre violência e direito (Agamben, 2004, p. 96).

Já vimos qual é a natureza da violência em “Tropa de Elite”: é sobretudo uma violência que institui. A violência no filme está sempre a serviço de uma finalidade. Quando o filme afronta uma nomeação é para substituí-la, de acordo com o projeto encarnado pelo narrador do filme. Nesse filme, há um especial apreço pelas finalidades da violência, de modo que a violência jamais está desconectada dos amálgamas que constituem seus fins e sua explicação. Vimos que quanto mais a trama de justificação da violência se torna coesa, mais as cenas de violência se expandem. Até mesmo quando a motivação da violência é questionada, como faz o capitão Nascimento ao questionar a coerência do projeto da “Operação Papa”, ela é avaliada com relação à finalidade. Assim, a violência pode estar equivocada com relação aos seus fins, mas não deixa de ser julgada com relação a eles. Inclusive, esse parece ser o esquema geral do segundo filme da série. Em “Tropa de Elite 2” é amplificada a figura do Sistema, que afeta a legitimidade da violência e das ações do batalhão nas favelas. De certa forma, essa concepção já está no primeiro filme da série (o narrador inclusive refere-se ao Sistema em passagens pontuais), mas ainda sem a centralidade que viria a adquirir. Por exemplo: quando as relações políticas determinam que a violência seja usada na “Operação Papa”, no primeiro filme, é ao Sistema que a ação está respondendo. No segundo filme, essa deslegitimação da violência por força do Sistema se acentua. Mas em ambos os casos o movimento é o mesmo, sempre no sentido de operar sobre as justificações.

As justificativas de violência usualmente existem nas narrativas verídicas. O vetor oposto do verídico, o falso, não convive com a justificação. Digamos, o verídico na narrativa carrega consigo a justificação. Em primeiro lugar, é preciso compreender que a narrativa verídica aspira ao verdadeiro, ela se pretende coerente e possível. A narrativa verídica supõe a independência do seu objeto e um conjunto de “relações localizáveis, de encadeamentos

atuais, conexões legais, causais e lógicas” (Deleuze, 2007a, p. 155/167). Nelas, segundo Parente (2000, p. 41), é como se o acontecimento preexistisse à narrativa.

As narrativas verídicas supõem uma narração orgânica, qual seja, aquela que é baseada no esquema sensório-motor das imagens-ação. “A narração orgânica consiste no desenvolvimento dos esquemas sensório-motores (...). É uma narração verídica (...), até mesmo na ficção” (Deleuze, 2007a, p. 157). Seria preciso que compreendêssemos uma linha que faz a transição entre o esquema sensório-motor das imagens-ação, com sua narrativa verídica, e as imagens-tempo, com sua narrativa falsificante. O esquema sensório-motor ruí nos Estados Unidos, com o afrouxamento das conexões que o constituíam. Mas é o neo-realismo italiano que procede a uma grande superação, levando-o ao colapso, nas situações-limite em que as reações já não são mais possíveis. Porém, não podemos afirmar que o neo-realismo concebe imagens-tempo, apesar da grande importância que possui na história que leva a elas. Seria preciso, após derrubar os vínculos sensório-motores, abrir-se para “revelações poderosas e diretas, as da imagem-tempo”, fazendo com que os *opsignos* e os *sonsignos* fossem compostos em *cronosignos* (Deleuze, 2007a, p. 34/35). Assim, a quebra do sensório-motor não faz por si só uma narrativa falsificante [“a revolução neo-realista ainda mantinha uma referência à forma do verdadeiro” (Deleuze, 2007a, p. 165)], mas é um requisito, um primeiro nível essencial. Digamos, não há imagem-tempo e narrativa falsificante que não se assente em imagens óticas e sonoras puras. Se pensarmos no neo-realismo italiano, ou nos filmes que não chegam ao tempo da duração apesar de romperem com o esquema sensório-motor, os encontraremos talvez a meio caminho, não totalmente verídicos, e não totalmente temporais.

É possível compreender agora como a narrativa verídica se assenta no esquema sensório-motor, ainda que subsista quando esse é afrontado, como no neo-realismo. De fato, é apenas com as imagens-tempo, sejam ordens ou séries do tempo, que a narrativa chega a ser propriamente falsificante.

Nesse ponto das análises, o mais fundamental é compreender como e por que a narrativa verídica é sempre uma justificação. Sumariamente, podemos dizer que o esquema sensório-motor, ao fazer um sistema de ações que se desdobram em reações, constrói um terreno de razões e de consequências. Em outras palavras, a ação é sempre a razão da reação.

A narração verídica se desenvolve organicamente, segundo conexões legais no espaço e relações cronológicas no tempo. Certamente, o alhures poderá avizinhar-se do aqui, e o antigo do presente; porém essa variabilidade dos lugares e dos momentos não põe em questão as relações e conexões, determina antes seus termos ou elementos, tanto assim que a narração implica uma investigação ou testemunhos

que a referem ao verdadeiro. O investigador, as testemunhas podem inclusive ganhar uma figura explícita autônoma, como nos filmes propriamente ‘judiciários’. Mas, explícito ou não, é sempre a um sistema de julgamento que a narração se refere: mesmo quando a absolvição se faz em benefício da dúvida, ou quando o culpado só é culpado pelo destino. A narração é falsificante, ao contrário, escapa a tal sistema, ela quebra o sistema de julgamento, pois a potência do falso (não o erro ou a dúvida) afeta tanto o investigador e a testemunha quanto o presumido culpado. (...) Há uma razão profunda para essa nova situação: contrariamente à forma do verdadeiro que é unificante e tende à identificação de uma personagem (sua descoberta ou simplesmente sua coerência), a potência do falso não é separável de uma irreduzível multiplicidade. ‘Eu é outro’ substitui Eu=Eu (Deleuze, 2007a, p. 163).

Em qualquer caso, portanto, a narração verídica compõe um sistema de julgamento. Evidentemente, há graus que implicam um fortalecimento ou um esvanecimento das conexões sensório-motoras, numa linha de transição que nos leva à narração falsificante como vetor extremo oposto.

É fundamental destacar na citação de Deleuze que o conceito de tempo das narrativas verídicas é sempre cronológico. Na oitava série veremos com mais detalhes as implicações dessa afirmativa. Mas já é possível entrever essa questão se pensarmos que o tempo cronológico é sempre atual, e, portanto, sempre presente. Nos termos de Bergson, conforme vimos no capítulo primeiro, seria o tempo espacializado, aquele que nega a existência das virtualidades e da duração.

A violência concebida veridicamente guarda consigo a justificação das violências fundadora e mantenedora, de acordo com a teoria de Benjamin. A violência na narrativa verídica sempre é determinada por uma causa, sendo, portanto, explicada. Logo, a pura violência de Benjamin, no cinema, tende a se fortalecer com o enfraquecimento dos vínculos sensório-motores, encontrando definitivamente a possibilidade de sua realização nas narrativas não verídicas.

O julgamento da violência no esquema sensório-motor não necessariamente recobre uma acusação, tampouco uma personalização. Às vezes, como diz Deleuze na citação acima, o culpado é o destino. Penso que podemos observar essa questão no filme “Última parada 174”. Trata-se de uma obra que opera com uma rígida conexão entre justificação e violência e que faz com que essa conexão seja assentada numa sucessão de acasos, acrescida de um elemento de misticismo.

Em “Última Parada 174”, devemos observar a organização das cenas para compreender a sucessão de acasos veridicamente concebidos para explicar a violência. Para uma aproximação inicial, é preciso notar que a trajetória do protagonista atinge um pico de esperança, para em seguida declinar vertiginosamente até a tragédia do ônibus que constitui o tema do filme. A personagem tem a perspectiva de gravar um cedê e fazer uma construção

junto da casa da mãe adotiva para morar com a namorada. É o ponto alto para o protagonista, cuja história começou com a tragédia em nível familiar. Porém, a partir daí, as cenas sucedem-se em única direção. A construção que possibilitou o pico de esperança do protagonista é desfeita em cenas montadas em sequência: (cena a) vê esvaír-se o sonho de gravar um *cedê* de rap, (cena b) sofre desilusão com a namorada e com o melhor amigo, (cena c) sente-se rejeitado pela mãe adotiva. As duas primeiras cenas (a) e (b) estão em sequência, logo após o referido pico de esperança. Depois, há cenas em que a personagem rouba uma prostituta e é espancada pelo polícia. E, em seguida, vem a cena (c). Portanto, é radical a dissolução das ambições do protagonista. Há, portanto, uma queda vertiginosa na imagem, da intensa esperança até a tragédia que consoma o filme. O fio condutor dessa queda, como veremos, é uma sucessão de acasos.

Após as cenas mencionadas, a sequência é a seguinte: (d) rouba dinheiro e arma de pastor, ex-companheiro da mãe adotiva, (e) compra e cheira cocaína e tenta trocar arma pela droga, (f) um copo quebra-se, indicando uma tragédia, (g) entra num ônibus aleatoriamente, amedrontado pela presença da polícia, (h) um passageiro denuncia à polícia a presença de um homem armado no ônibus, (i) a polícia para o ônibus e o cerco se inicia. Assim, completa-se a estrutura final do filme.

Todos esses elementos são articulados pelo acaso. Mas, dentre eles, há um que se destaca sob esse ponto de vista: a arma. Ela entra fortuitamente na história, mas é responsável por desencadear o conflito final. A personagem pega a arma do pastor, que ameaçou dispará-la. Em princípio, o objetivo frente ao pastor era apenas pegar o dinheiro. Depois, a personagem tenta se livrar da arma, trocando-a por cocaína, mas não consegue. Finalmente, é a arma que provoca o cerco da polícia ao ônibus. Aqui é um passageiro que, por acaso, vê a arma sob a camisa da personagem e avisa a polícia. Trata-se, portanto, de uma sucessão de detalhes que implica que a arma continue com a personagem e que produza o efeito de despertar a atenção da polícia. É



Figura 23 – primeiro grupo de *frames* de “Última Parada 174”

O misticismo também constitui a imagem do filme. O filme estabelece marcas místicas para duas situações da trajetória da personagem, o assassinato da mãe e a chacina da

qual sobreviveu. Tais marcas identificam as principais violências que marcaram a vida da personagem. Depois, tais marcas são introduzidas na montagem que antecede a violência final, o que faz uma recuperação das violências da trajetória da personagem, ao mesmo tempo em que anuncia a chegada de uma nova violência.

A primeira marca é o copo que quebra. No filme, é reforçado que a personagem associa o assassinato da mãe ao copo que quebrou nos instantes anteriores ao crime (terceiro *frame* abaixo). A partir daí, a quebra de um copo indica uma tragédia iminente, e é o que acontece antes da personagem entrar no ônibus que marca a violência final (quarto *frame* abaixo).

Além disso, há a trilha sonora que o filme utiliza na construção da cena do assassinato acima referido. Essa trilha é retomada na sequência final, entre as cenas (e) e (g) descritas acima. Apenas com o ônibus em movimento, já no curso da cena (g), sem a personagem no enquadramento, é que a trilha sonora se desfaz, cedendo lugar a sons típicos de trânsito.

Há ainda o raspar de dedos, que remonta à chacina. Na ocasião, a personagem fez o gesto motivada pela tensão da chacina (primeiro *frame* abaixo). A repetição no final do filme procede a uma recuperação da tensão anterior, ao mesmo tempo em que indica uma nova tragédia por vir (segundo *frame* abaixo). Dessa forma, o raspar de dedos entra em relação com a trilha sonora e com o copo quebrado para indicar o sentido de uma nova tragédia se formando.



Figura 24 – segundo grupo de *frames* de “Última Parada 174”

Podemos ver, ainda, que a entrada no ônibus é ocasional. A personagem sente-se amedrontada pela presença da polícia, justamente quando passa pelo local em que ocorreu a chacina. Os policiais transitam de carro pela rua e param na esquina, em frente à personagem, mas não é claro se a observam. De certo que não fazem sinal para ela, nem a ameaçam. O local, a presença da polícia e o copo quebrado remontam à chacina. A personagem assusta-se com a presença da polícia e entra aleatoriamente num ônibus. O enquadramento do plano destaca que se trata do ônibus 174.



Figura 25 – terceiro grupo de *frames* de “Última Parada 174”

No final, a cena imediatamente anterior à consumação da tragédia, configurada pelas mortes da refém da personagem e pela morte da própria personagem, constrói duas possibilidades imediatas de evitar a tragédia. Duas personagens que tinham a sua confiança tentam se aproximar. A montagem é alternada no percurso de ambas. Elas descem do ônibus e se dirigem ao local do evento. Se conseguissem chegar, seria a solução pacífica do conflito. Contudo, uma após a outra tem o seu acesso barrado por policiais desavisados acerca da sua importância. Imediatamente depois disso, um corte seco conduz à consumação da tragédia.

Possivelmente, uma análise mais acurada dos acasos de “Última parada 174” poderia concluir que, finalmente, por detrás dos acasos, o filme oferece outras justificativas para a violência final. Mas de todo modo isso ocorre dentro da estratégia principal do filme, que é assentada no esquema sensório-motor. Logo, o importante nem é tanto a presença do acaso, mas o modo com que a narrativa verídica baseada num modelo de tempo cronológico produz sempre uma explicação que implica um julgamento das ações, no caso, da violência. Essa composição não tem limites, no sentido de que a justificativa já está inscrita e pode direcionar-se a quaisquer elementos da imagem, inclusive ao próprio acaso, como vimos.

O sistema de julgamento das narrativas verídicas é diferente daquele analisado por França no documentário brasileiro contemporâneo. A autora observa estratégias de inserção do espectador, a criação de procedimentos que convocam o espectador a agir por “avaliação, classificação, punição, reparação”. “O espectador faz o movimento de avaliar a boa ou a má representação dos sujeitos envolvidos, de querer classificar quem é ‘o ator’, ‘o personagem’, ‘o réu’, o que é ‘passado’ ou o que é ‘presente’ (...)” (França, 2010). França se refere aos filmes “Serras de desordem”, “Juízo” e “Jogo de cena”. No sistema de julgamento aqui analisado, que procede por coesão das motivações da violência, penso que o processo é justamente o inverso. A violência está sob um amálgama que direciona o seu entendimento, de modo que o espectador é mais convidado a deixar-se levar do que a julgar. Digamos, o julgamento é construído em cena, está na imagem, e prescinde do espectador que a observa. Imagem e espectador têm, portanto, uma relação de outra natureza. A imagem fílmica não

convoca o espectador a inserir-se enquanto julgador, mas a acompanhar uma violência cujo julgamento já está construído de antemão.

Oitava série – Sobre a impossibilidade do julgamento

Na terceira série de análises vimos o conceito de imagem-ação em Deleuze, e vimos como, para o autor, ela é fruto de uma tendência realista no cinema. Em suma, no realismo as qualidades e potências estão sempre atualizadas em meios e em comportamentos. Tal consideração está necessariamente relacionada a um conceito de tempo que deve animar a narrativa. Acerca dessa temporalidade é possível de pronto adiantar, aproveitando a teoria do tempo em Bergson, que vimos no primeiro capítulo, que se trata de um conceito de tempo espacializado. Ou seja, é um tempo que não tem duração e que, logo, não considera a existência em nível virtual. Mas, para compreendermos essa questão, optarei por uma porta de entrada complementar, qual seja, a distinção entre tempo de Cronos e de Aion. Parece-me que esse viés esclarece a insuficiência que há na relação puramente causal que funda o realismo das imagens-ação e aponta para a concepção de outro tipo de imagem. Dessa vez, já uma imagem com fundamento no tempo.

Para começar, devemos atentar para uma separação fundamental: há um universo das causas e há um universo dos efeitos. O das causas é relacionado ao ser e o dos efeitos é relacionado ao extra-ser. O universo das causas produz uma variação de causas entre si, de modo que uma causa gera outra e assim sucessivamente. Mas os efeitos são de outra natureza. Eles têm seu próprio universo, mas não é certo dizer que constituem causas entre si. Deleuze diz que, no máximo, constituem “quase-causas” (Deleuze, 2007b, p. 7).

Ambos os universos coexistem, mas cada um deles tem a sua própria temporalidade. O universo das causas é regido pelo tempo de Cronos, em que só o presente existe, ao passo que o universo dos efeitos é regido pelo tempo de Aion, em que só existem o passado e o futuro. Quando uma causa gera outra causa, a relação é previsível, ou, poderíamos dizer, é atual. Porém, quando as relações de causas provocam os efeitos, entramos num universo temporal que é o terreno da imprevisibilidade, porque comporta um passado virtual que vai proceder por atualização. Segundo Deleuze (2007b, p. 64), ambas as leituras do tempo são necessárias e excluem-se mutuamente.

Se pensarmos na teoria de Bergson, o universo das causas é aquele da variação universal longe dos centros de indeterminação, em que as imagens reagem entre si de acordo com todas as suas características. Quando as imagens atingem os centros de indeterminação, há um complexo processo que envolve o acionamento da memória e a seleção de apenas algumas características dessas imagens. Nesse caso, já estamos distantes da previsibilidade que é ocasionada pela reação de todos os elementos entre si. Nos encontros produzidos nos

centros de indeterminação, há uma operação de memória que implica uma seleção de apenas algumas partes das imagens, o que introduz a imprevisibilidade no processo. Logo, se pensarmos a questão do corte da relação causal de acordo com essa perspectiva de Bergson, veremos também que o encontro de uma imagem qualquer com o centro de indeterminação não é suficiente para explicar a reação desse centro de indeterminação, porque isso envolve toda uma operação de memória e de atualização de um passado que é virtual.

Sobretudo relevante é termos em mente a necessidade de introduzir essa dimensão que é o tempo da duração ou o tempo de Aion, ainda que compreendamos que o tempo de Cronos ou o tempo espacializado é também relevante para entender a complexidade das relações. Ocorre que essa questão é determinante para a construção das imagens de cinema e podemos obter importantes reflexos pertinentes a esta pesquisa.

Ao definir o terceiro tipo de imagem-tempo, que denomina como “série do tempo”, Deleuze recupera uma afirmação de Godard segundo a qual os filmes ruins estão no presente (Deleuze, 2007a, p.187/188). Já sabemos qual é o alcance dessa afirmação. Estar no presente indica uma concepção puramente cronológica do tempo. Todas as imagens-tempo rompem com essa concepção e introduzem a dimensão do tempo aiônico. Mas nesse ponto chegamos a uma diferença entre as imagens-tempo que existem como ordem e aquelas que existem como série do tempo. As primeiras, que se dividem em lençóis de passado e pontas de presente desatualizadas, implicam em mostrar a simultaneidade dos elementos que coexistem no tempo. Já a segunda situa-se na esfera do fluxo do tempo, para mostrar que não há antes e depois sucessivos e que o presente não passa de um instante artificialmente captado no movimento incessante de desdobramento do passado em direção ao futuro. Enfim, vejamos a definição nas palavras do próprio autor:

Uma série é uma sequência de imagens, mas que tendem em si mesmas para um limite, o qual orienta e inspira a primeira sequência (o antes), e dá lugar a outra sequência organizada como série que tende, por sua vez, para outro limite (o depois). O antes e o depois já não são, portanto, determinações sucessivas do curso do tempo, mas as duas faces da potência, ou a passagem da potência a uma potência superior (Deleuze, 2007a, p. 326).

O antes e o depois não são dois presentes que foram, são ou serão. O antes é o passado que se desdobra rumo ao depois, futuro. Nessa concepção, as causas existentes na narrativa não servem para explicar os efeitos. Elas caem no imenso passado e contribuem ou não para transformações de potência no interior desse passado. É por isso que Deleuze fala em passar de uma a outra potência, mas não de um antes a um depois sucessivos no curso do tempo. Os filmes que estão no presente desdobram um efeito a partir de uma causa. Os filmes de

imagem-tempo lançam tais causas num passado e fazem daí surgirem os seus efeitos. Nessa operação, revelam a presença do tempo existente para além da atualização nos meios e nos comportamentos.

Nos filmes que estão no presente, é necessário que haja a crença numa causa, ainda que ela permaneça omitida ou pressuposta. Contudo, nos filmes de imagem-tempo os efeitos existem para além das causas, apresentando-se como maiores e desconexos. É possível que uma pequena incitação gere efeitos imensos, porque as causas vão somando-se ao existente virtualmente no passado para só daí gerar efeitos, que, assim, constituem sempre processos de atualização.

As imagens-ação estão sempre no presente. Elas oferecem uma explicação necessária porque delimitam a causa que gera o efeito. Tal explicação pode produzir uma justificativa, uma absolvição ou uma condenação. Já vimos esse processo nas duas séries anteriores. Mas o mesmo não se pode dizer dos filmes de imagem-tempo. Nesse caso, as causas potencializam ou não devires que estão para muito além e, portanto, não se pode dizer que o filme designe uma causa para aquele efeito.

Penso que tais questões são relevantes para uma análise da violência no cinema. Num caso, a violência é um efeito de causas delimitadas e, conseqüentemente, é inscrita num sistema de explicação. No outro, a violência é um efeito maior do que a causa, que não apenas responde a ela. As causas potencializam devires, mas quais devires? Porque esses devires não são apreensíveis em sua totalidade. Assim, as violências neste tipo de filme, de imagem-tempo, são efeitos para além do que o próprio filme pode delimitar.

Chegamos agora a “Contra Todos”, em que poderemos observar uma cisão com relação aos filmes anteriormente analisados. O filme concebe uma separação entre a causa e o efeito (violência), ressaltando o excesso que existe entre eles. Não é questão de pensar que o filme não tenha causas, que a violência surja de modo absolutamente isolado, mas que entre causas e efeitos o filme considere a ação do tempo. Observaremos essa questão, destacando que o filme introduz o tempo de Aion no excesso que separa a violência do seu elemento disparador.



Figura 26 – primeiro grupo de *frames* de “Contra Todos”

Na cena acima, Soninha não quer rezar antes de comer e o faz de modo desafiador ao pai: “Não vou rezar porra nenhuma”. O pai responde com um tapa no rosto. Como podemos ver no segundo e no terceiro *frames*, o enquadramento ressalta a agressão. Ele deixa o gesto no centro do quadro, incluindo o movimento do braço e o rosto da personagem agredida. Depois, na continuação, há mais violência associada ao descontrole.

É evidente que o filme instaura um disparador da violência, que é o desafio de Soninha ao pai. Mas esse desafio explica a reação? O filme faz questão de conceber essa reação de modo excessivo e descontrolado. Assim, há uma aproximação entre o elemento disparador e o descontrole que caracteriza a violência, mas não sabemos o que há entre eles. O mesmo elemento disparador poderia gerar incontáveis reações, mas gerou a violência descontrolada. Poderemos procurar na narrativa antes e depois desse fato algum elemento que explique o descontrole e a violência, mas não o acharemos. Poderemos, evidentemente, compor um quadro com possíveis devires em ação naquele instante. Mas o filme não oferece uma resposta definitiva (no presente).

Para uma comparação, vejamos o descontrole de “Tropa de Elite”, aproveitando-nos do dito na quinta e na sexta séries de análise. O capitão Nascimento descontrola-se e realiza uma violência nominativa. Ali também há um elemento disparador, que é a reivindicação do estudante. Esse elemento dispara o descontrole que leva à violência nominativa. Mas, nesse caso, o descontrole já vinha sendo previamente explicado. A personagem está fragilizada porque o filho nascerá e porque não concorda com a incursão na favela. O elemento disparador vem associar-se a esses dois fatores previamente construídos para embasar o descontrole e a violência nominativa. É por isso que a narrativa é uma sucessão de presentes. Já na cena de “Contra Todos” a violência excede o elemento disparador e não encontra

explicação em demais fatores presentes da narrativa. O elemento disparador produz uma intensificação no nível de um passado virtual, que por fim conduz ao descontrole e à violência. Mas o próprio passado não está delimitado.

“Contra Todos” possui uma história, que tem sua ordem de fatos, seus eventos principais, seus encontros que incitam acontecimentos. Mas vimos que essa ordem de fatos não é concebida de modo apenas cronológico, que os acontecimentos dessa história ocorrem por meio de processos de atualização e não de uma sucessão de presentes. A violência que decorre nessa história é concebida nesses termos. Entretanto, há outro aspecto relevante que gostaria de destacar. É que a violência não possui sempre uma relevância na ordem de fatos do filme. Por exemplo: em “Tropa de Elite”, a história é conduzida por encadeamentos sensório-motores, mas, além disso, todos os eventos participam da história, e sobretudo as cenas de violência, que são seus pontos culminantes. Já em “Contra Todos”, há eventos que pouco ou nada agem com relação à história, e dentre eles estão inclusas algumas das principais cenas de violência do filme.

Há violências no filme que estão relacionadas à ordem dos fatos, como, por exemplo, a grande violência final, em que Theodoro e Cláudia matam-se um ao outro. Ou a violência do estupro de Theodoro sobre Terezinha, que encerra o sonho de Theodoro de começar uma nova vida. Ou, ainda, o assassinato de Júlio por Waldomiro, que leva Cláudia a fugir de casa. Essas são cenas de violência com relevância na ordem dos fatos. Vale ressaltar que todas elas constam no final do filme, inclusive o assassinato de Júlio, que produziu efeitos no princípio da narrativa, mas cuja cena foi-nos revelada apenas no final.

Porém, há outras violências que não possuem relevância na ordem de fatos da história, mas que são de primeira grandeza para o filme em geral. Nessa situação, está a cena que já vimos nesta série, relativa à agressão sobre Soninha. Além dela, podemos observar duas cenas de violência com a mesma característica. Essas cenas estão entre as violências mais explícitas do filme. Talvez, como elas, haja apenas a violência relativa ao estupro de Theodoro sobre Terezinha. Na primeira delas, cujos *frames* podemos observar logo abaixo, Theodoro e Waldomiro assassinam uma família inteira. Nessa cena, o filme destaca os tiros na cabeça do homem caído e os tiros à criança escondida sob a cama. Podemos observar que o enquadramento exposto no segundo *frame* ressalta a inocência da criança que se esconde sob a cama e deixa pés e chinelos para fora. Tal violência não é um ponto culminante e sequer participa das principais linhas que conduzem os fatos da história. Isso não significa, obviamente, que não é relevante na imagem ou que não tem implicações na narrativa, mas que

devemos procurar tais implicações em nível virtual, na memória que habita o filme e as personagens.



Figura 27 – segundo grupo de *frames* de “Contra Todos”

Na segunda, Theodoro mata Marcão. Nesse caso, podemos apenas inferir intersecções secundárias com relação à ordem de fatos principal da história do filme. É o assassinato de Júlio que leva seu pai a contratar Theodoro para assassinar Marcão. Com esse dinheiro, Theodoro pretende mudar-se de casa para morar com a nova namorada. Além disso, Soninha, filha de Theodoro, tem afeto por Marcão, e choca-se com sua morte. Portanto, nessa segunda cena não podemos observar uma ausência de relações com a ordem de fatos principal, mas devemos compreender que se tratam de relações transversais.

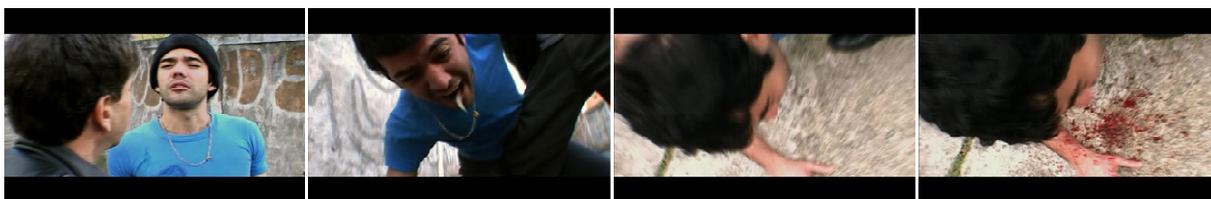


Figura 28 – terceiro grupo de *frames* de “Contra Todos”

Logo, podemos afirmar que, em “Contra Todos”, a posição da violência com relação à ordem de fatos difere, por exemplo, de “Tropa de Elite”, no qual a violência consta em pontos culminantes da narrativa. Em “Contra Todos”, as violências podem estar distante dos fatos ou manter com eles relações apenas transversais.

Se pensarmos no amálgama da violência, “Contra Todos” distancia-se nos dois aspectos aqui comentados. Primeiro, por introduzir o tempo de Aion na produção dos eventos da narrativa, o que faz com que o amálgama jamais se consolide. E, segundo, por distanciar a violência da ordem dos fatos, jogando-a para outras regiões, de modo a inibir os encadeamentos que fixam amálgamas.

Ao introduzir o tempo aiônico na imagem, “Contra Todos” concebe uma violência que se efetua por processos de atualização. Não é o caso de perguntarmos se isso faz com que a violência do filme seja reflexiva ou pura, nos termos de Derrida e Benjamin, porque tais violências implicam na denúncia de conexões que se pretendem justas ou naturais. Penso que

não é o que ocorre no filme. Contudo, ao conceber a violência por processos de atualização, o filme faz com que ela carregue consigo a marca que a desconstrói por dentro, como diria Derrida, nos termos em que vimos no segundo capítulo. Quando concebida em processos de atualização, a violência carrega consigo uma memória viva que oferta constantemente elementos de desconstrução. Isso não ocorre se a violência é concebida numa sucessão de presentes, porque nesse caso a violência já está inscrita num sistema prévio que delimita as suas razões e fixa a sua memória em instantes do presente.

Há ainda a necessidade de refletir se o filme não instaura uma imagem-pulsão, que rompe as amarras do tempo puramente cronológico, mas que o faz em nome de uma concepção negativa do tempo. Nesse caso a imagem não tem compromisso com o realismo, mas tem com uma ordem maior, um mundo originário que comanda as situações direcionando-as para a entropia ou condenando-as à repetição infinita. Nas séries seguintes veremos com mais detalhes essa questão. Mas é preciso desde logo referir que “Contra Todos” não compõe uma imagem-pulsão porque não concebe um mundo originário. Esse mundo originário é uma esfera que possui predominância sobre ela, porque se revela uma esfera à qual as situações estão condenadas. Logo, não é por uma entropia apenas que o filme concebe uma imagem-pulsão, é preciso ainda que haja a ação de um mundo originário. Por exemplo, em “Cronicamente inviável”, há uma esfera inviável que anima as situações, em “Amarelo manga”, há uma esfera da “podridão”, vinculada ao conceito de “amarelo”, que se manifesta em todas as personagens, condenando-as a uma perpétua repetição, e, em “O invasor”, há uma personagem que encarna o mundo originário. Mas em “Contra Todos” não há mundo originário. Podemos identificar o título “Contra Todos” com a personagem Waldomiro, cujos atos revelam-se finalmente decisivos para a desintegração que ocorre nas relações. Porém, não é correto que essa personagem constitua ou encarne um mundo originário, porque ela está no mesmo nível das demais. Em suma, na imagem-pulsão o mundo originário distingue-se do mundo derivado que é o seu correlato, a tal ponto de constituir-se como o conceito de tempo da imagem. O mundo originário não está no tempo, mas é o próprio tempo da imagem, apenas tomado numa visão negativa. No caso de “Contra Todos”, não há constituição de uma esfera independente que pudéssemos observar como o mundo originário. Logo, trata-se de uma narrativa que concebe uma entropia, uma desintegração no âmbito das relações familiares, mas não por força da ação de um tempo negativo.

5.3 Violência e as visões negativas do tempo

Nona série – Sobre o tempo do inviável

A violência em “Cronicamente Inviável” ocorre no limite das situações. A violência no filme é o elemento que confronta o estabelecido das situações ou é o que resta desse confronto. Contudo, tal violência, à primeira vista desconstrutiva, reporta a um mundo originário, que conforma uma temporalidade composta para determinar que tudo é inviável. Daí que a violência remete sempre ao mesmo lugar, ele próprio um próprio tempo negativo e indesconstrutível.

Começarei esta série observando três cenas sucessivas no filme, que configuram o que chamarei de sequência da “mulher carioca de classe média”. É o ponto em que a narrativa se aproxima da história dessa mulher, que até aqui estava sendo construída apenas de relance. Todas as cenas são conduzidas por um trilha sonora de Bossa Nova, que é uma identificação do Rio de Janeiro no filme.

Na primeira cena, a mulher surpreende em seu próprio quarto a empregada com um namorado desconhecido. De repente, o homem torna-se violento, o que deixa a situação tensa. A dona da casa grita com a empregada, o que revolta a mulher. Nessa situação-limite, são evidenciados elementos que estavam subsumidos no discurso conduzido pela mulher de classe média até aqui, no sentido de ser amiga da empregada, e de esta ser integrante da família. Mas na situação-limite, a empregada revela o quanto se sente humilhada ao longo dos anos. A planificação da cena, que corresponde aos planos utilizados para a sua consecução (Burch, 1973, p.11), confere destaque a esse momento, ao enquadrar a empregada sozinha no quadro (quarto *frame*). Trata-se de uma ruptura, porque apenas a dona da casa aparecia sozinha no quadro até o momento (primeiro *frame*). É como se a revolta da empregada conferisse-lhe o poder da exclusividade. Em seguida, a dona da casa, novamente sozinha no quadro, após dividi-lo com o homem (terceiro *frame*), choca-se com a revolta. Por fim, o grupo é reunido no mesmo enquadramento, que resolve a cena.



Figura 29 – primeiro grupo de *frames* de “Cronicamente Inviável”

Nessa primeira cena, a violência é a situação não habitual que faz ruir o entendimento de mundo que vinha sendo construído para a mulher carioca de classe média. Pudemos ver que a planificação da cena confere destaque a tais momentos de ruptura ao enfatizar a discussão entre a dona da casa e a empregada. Nas duas outras cenas da sequência da “mulher carioca de classe média”, a violência também existe no contexto de ruptura do entendimento de mundo da mesma personagem, o que nos leva a crer que a violência no filme é pensada para ser um elemento de dissolução do naturalizado, aquilo que o põe à prova, ou, ainda, aquilo que resta quando a coerência do naturalizado é confrontada. Mas veremos que essa concepção da violência, que em princípio aproxima-se da violência reflexiva, de que fala Derrida, e da violência pura, de que fala Benjamin, é comprometida pela construção da instância doadora no filme e sobretudo pela concepção de um grande plano do inviável, uma esfera além e no controle, como a realidade mais fundamental que anima os fatos da situação cronicamente inviável.

A composição de todos os elementos fílmicos determina o que Machado chama de instância doadora do filme. Podemos dizer que a instância doadora é uma comunicação do filme ao espectador para conduzir o entendimento. É uma comunicação feita entre filme e espectador, por parte do filme, no sentido de direcionar o entendimento e de conduzir o espectador na complexa organização dos elementos fílmicos. Alguns autores chamariam de narração, num sentido ampliado do termo, o que Machado repudia devido à excessiva influência da literatura (Machado, 2007, p. 84). Em obra anterior, o mesmo autor já havia alertado para a insuficiência do termo, ainda que na ocasião o tenha adotado “um tanto ingenuamente” (Machado, 1997, p. 146). Enfim, essa instância doadora não se confunde com o narrador, no sentido estrito do termo, que é apenas um de seus elementos. A instância doadora é maior, ela inclusive compõe o próprio narrador.

A instância doadora, enfim, não é simplesmente um olho, nem está simplesmente numa certa posição ('ausente') em relação ao quadro que organiza: ela é um fato da produção ficcional e, como tal, conduz os procedimentos de 'leitura' que o espectador irá incorporar (Machado, 2007, p. 85).

Devemos na segunda e na terceira cenas da sequência selecionada observar a estratégia da câmera, que vai revelar-nos o tom da instância doadora no filme. Essa é caracterizada por um distanciamento analítico dos fatos, uma postura observacional que não se confunde com nenhuma das personagens. Nem mesmo com a personagem Alfredo, que atua como narrador do filme. De certo, essa personagem mantém uma postura analítica com relação aos fatos, inclusive com o privilégio do viés intelectual, da publicação de um livro que repercute na história. Mas Alfredo também sofre o efeito do inviável e revela-se, por fim, como uma personagem comum, unida às outras pela submissão ao inviável. É relevante que as observações de Alfredo afirmem basicamente que o Brasil é um país inviável, de modo a confundir-se com a estratégia geral do filme. Assim, devido a essa equivalência em termos, poder-se-ia pensar que, quando o inviável atinge Alfredo, seria um espécie de auto-crítica do filme, o reconhecimento de que nem o próprio filme escapa à ação do inviável. Penso, contudo, que isso ocorre apenas se tomarmos a personagem Alfredo como a instância doadora do filme, o que me parece ser um equívoco, porque a instância doadora existe para além da personagem. A instância doadora no filme não é atingida pelo inviável. É por isso que Ramos argumenta que "Cronicamente inviável" deixa uma postura cômoda para o espectador, que se identifica com o posicionamento da "voz narrativa" e, assim como ela, exclui-se do que é cronicamente inviável. Enfim, assim como Ramos (2004), penso que a instância doadora não é atingida pelo inviável. Na verdade, ela cria a esfera do inviável que faz com que todas as situações declinem previsivelmente para a entropia.

Na segunda cena, durante a ação que envolve o assalto, a captura do assaltante e a briga entre o filho e a mãe (*frames* 2 a 5 abaixo), a câmera permanece distanciada, sempre em plano conjunto. O movimento da câmera é mínimo e ocorre apenas para manter a ação no centro do quadro. A câmera observa a ação de longe, sem dramatizá-la sob o efeito dos planos aproximados, de movimentos agressivos que recortem a ação, ou que denotem sua própria autonomia. Em suma, é uma postura observacional da câmera e da planificação da cena. É como se estivessemos assistindo à cena de um ângulo relativamente privilegiado, mas não mais privilegiado do que as demais personagens que habitam a praia e que assistem aos fatos. A estratégia de câmera e de planificação da cena não desenha o espaço e a ação dramática, sobretudo a observa. Isso é o que Deleuze conceitua como descrição orgânica, em

que o objeto é tido como independente da câmera que o observa: “O que conta é que, cenários ou exteriores, o meio descrito seja posto como independente da descrição que a câmera dele faz, e valha por uma realidade supostamente independente” (Deleuze, 2007a, p. 155).



Figura 30 – segundo grupo de *frames* de “Cronicamente Inviável”

Por um lado, poderíamos pensar que há uma composição disjuntiva nessa cena do filme. E penso que, em parte, esse raciocínio está correto: a trilha de Bossa Nova reage com as cenas de miséria da cidade do Rio de Janeiro, e a câmera calma e distanciada confronta-se com a violência da ação. Todavia, para além dessa composição no quadro específico, a postura orgânica da câmera na descrição da ação prossegue o tom do filme em geral. É uma postura de distanciamento e análise dos fatos. É a postura do intelectual e de várias personagens, mas é mais do que isso a postura da câmera com relação aos fatos. Logo, por mais que os elementos entrem em suposta disjunção na cena, há uma continuidade que segue essa linha mais geral e que configura a instância doadora do filme.

Ao longo do filme, não apenas o intelectual observa passivamente e comenta as situações, as outras personagens também o fazem. Todavia, o intelectual detém um privilégio desse papel, ele está aí basicamente para isso, tem seu discurso autorizado pela publicação de um livro que repercute em programa de televisão. Isso não quer dizer que o local do intelectual seja inquestionável. O filme, seguindo sua linha geral, não deixa essa personagem longe da estratégia do “cronicamente inviável”, visto que, no final, ela se revela participante de uma rede de tráfico de órgãos. Porém, isso não afronta propriamente a instância doadora do filme. A postura de observação e análise distanciada do filme permanece até o fim. Ela está na personagem do grande intelectual e passa pelas demais personagens (quando conversam no restaurante, quando refletem sobre a situação do ônibus lotado, por exemplo), e, quando faltam personagens, ela está na própria descrição orgânica que o filme faz. Na sequência da

“mulher carioca de classe média” é a personagem que observa, no caso da primeira e da terceira cenas, cujos *frames* constam logo adiante. Mas na segunda, quando a própria personagem está no centro da ação, é a câmera que cumpre essa função. Trata-se, portanto, de uma postura da instância doadora que não é questionada. Assim, a regra geral é que os elementos do filme sejam corroídos pela ação do inviável, exceto a própria instância doadora, da onde emana o inviável como manifestação de um centro único e poderoso.

Mas há ainda um outro aspecto fundamental nessa linha que compõe o cronicamente inviável no filme. É a maneira como as situações são sempre levadas à entropia. Como já mencionei, a sequência selecionada se refere à dissolução do discurso da personagem “mulher carioca de classe média”. Ao longo do filme, seu discurso foi exposto, e essa sequência é o momento de questioná-lo. Em primeiro lugar, desnuda-se a relação com a empregada, depois com o filho e, por fim, com relação à sua consciência social.

Vejamos o caso da terceira cena da sequência selecionada. Primeiro, (a) a “mulher carioca de classe média” conversa carinhosamente com as crianças de rua, depois (b) doa brinquedos a duas delas, e, em seguida (c) assiste passivamente à briga gerada pela disputa dos brinquedos e reflete, em voz *over*, sobre a situação das crianças de rua brasileiras. As duas primeiras partes da cena, até ela doar os brinquedos às crianças, compõem um entendimento que é subvertido pela terceira parte. Em princípio afeita às crianças, a personagem pouco se importa com a briga que o brinquedo gera. Pelo contrário, a câmera a enquadra detidamente em primeiro plano e é possível perceber uma expressão de satisfação com o acontecimento (*frame 5*). Aqui há uma quebra de expectativa na cena, radicalizada pelo teor da reflexão: “(...) o Estado tem que ter o seu papel. Ele tem que dar é crack pras crianças de rua. Já que elas vão morrer mesmo, de frio, de umidade, de coceira, que seja com felicidade”. Essa reflexão afronta a primeira parte da cena, em que a personagem carinhosamente conversa com as crianças e doa os brinquedos, e além disso, afronta toda a construção discursiva prévia dessa personagem. Se as outras cenas dessa sequência já faziam isso, esta, agora, vai ao extremo. É isso que chamo de composição do inviável no filme: há sempre um fundo nefasto revelado.



Figura 31 – terceiro grupo de *frames* de “Cronicamente Inviável”

Há várias maneiras de compor o inviável nas cenas, mas, a exemplo desta última, quase sempre há um grande ponto de virada dentro da própria cena, que opera uma reversão de expectativa. A reversão pode ser através da reflexão da personagem, ou pode ser como na cena a seguir, que não consta na sequência que viemos observando até aqui, mas que, enfim, demonstra com clareza esse procedimento do filme: (a) dois foliões urinam na porta de uma casa, (b) eles são censurados por uma transeunte por urinar na casa alheia, (c) eles revelam-se donos da casa, (d) a urina escorre até um mendigo que dorme no chão. Os foliões são censurados, mas essa censura logo perde o sentido quando ficamos sabendo que a casa é deles próprios. Todavia, uma miséria ainda maior é revelada no plano seguinte.



Figura 32 – quarto grupo de *frames* de “Cronicamente Inviável”

Segundo McKee (2006, p. 222/225), toda cena tem (ou deveria ter) um ponto de virada, que corresponde à mínima função que a cena possui na narrativa. Esses pontos de virada podem ter vários graus. Nas cenas analisadas de “Cronicamente inviável”, há grandes pontos de virada, que procedem por surpresa e indicam uma nova direção. Porém, esse pontos de virada das cenas analisadas estão inscritos numa estratégia maior, que conduz sempre para o mesmo sentido, qual seja, a inviabilidade das situações. Desse modo, as surpresas e as mudanças de direção perdem o fôlego ao longo do filme, porque respondem a um mesmo impulso, a uma perspectiva segundo a qual tudo é inviável.

A concepção da violência no filme, portanto, responde à esfera do inviável. No meu entendimento, isso é justamente o que a impede de constituir-se em violência reflexiva ou violência pura. A violência reflexiva é desconstrutiva por excelência e por isso não pode ser manifestação de uma esfera superior e negativa. O mesmo podemos falar da violência pura. Mas é talvez a pretensão geral do filme conceber a violência como uma acidez que afronta situações naturalizadas. Acontece que tal característica é dissipada por responder ao inviável, que pré-determina sua acidez e, assim, lhe retira a potência pela previsibilidade e pela caracterização de um circuito já delimitado.

A existência de uma esfera do inviável no filme com tais características implica na produção de uma imagem-pulsão. Em suma, essa é uma imagem que concebe uma visão negativa do tempo. Na teoria de Deleuze, a imagem-pulsão é uma especificação de imagem-movimento que existe no hiato que separa as imagens afecção e ação, sem confundir-se com elas. A imagem-afecção é concebida através do par “espaços quaisquer-afetos”, enquanto a imagem-ação é concebida em “meios determinados-comportamentos”. A primeira comporta estados pré-individualizados, forças e qualidades puras, descritos por Deleuze como “parte inesgotável e fulgurante que extravasa sua própria atualização” (Deleuze, 1983, p. 137). Já a outra é sempre atualizada, em meios e em comportamentos, que encarnam e operam uma determinada organização das qualidades. A imagem-pulsão está num estágio intermediário de ambas porque de um lado possui meios derivados e comportamentos, que se aproximam da imagem-ação, mas de outro possui meios originários e pulsões, que se aproximam da afecção. Na imagem-pulsão, a existência de ambos os lados é uma condição, de modo que na ausência de algum deles, já não é mais dessa imagem que estamos falando, mas sim das outras imagens que estão em suas fronteiras.

A um só tempo: o mundo originário só existe e opera no fundo de um meio real, e só vale por sua imanência a este meio, cuja violência e crueldade revela; mas, também o meio só se apresenta como real na sua imanência ao mundo originário, tem o estatuto de um meio ‘derivado’ que recebe do mundo original uma temporalidade como destino (Deleuze, 1983, p. 159).

Os meios originários configuram a temporalidade inscrita na imagem-pulsão. De certa maneira, os mundos originários são uma espécie de virtual que existe em relação aos mundos derivados, sempre atualizados. Deleuze (1983, c.8, p. 162) diz que isso aproxima a imagem-pulsão da imagem-tempo, que todavia não chega a se concretizar devido à fixação pelo abjeto, pelos efeitos negativos do tempo (“usura”, “degradação”, “desgaste”, “destruição”, “perda”, “esquecimento”). As imagens-tempo, como vimos, assentadas na concepção bergsoniana de duração, são pura diferença e potência de vida, portanto incompatíveis com essa fixação pelo

negativo. Mas o cinema brasileiro contemporâneo, como demonstra a esfera do inviável, possui uma tendência para a visão negativa do tempo, e faz a sua violência existir como um efeito dessa negatividade.

Décima série – Sobre as variedades de violência na imagem-pulsão

A caracterização do mundo originário em “Amarelo Manga” ocorre pela delimitação do conceito de amarelo. Veremos em linhas gerais a delimitação desse conceito, para, em seguida, passarmos à análise específica da violência nesse contexto. É preciso atentar que as imagens-pulsão atualizam uma tendência naturalista no cinema, porque concebem uma pulsação que parte de um mundo primeiro e dominante com relação ao mundo atualizado dos meios derivados. Essa questão fica particularmente evidente em “Amarelo Manga”, que concentra sua força e sua violência nas tensões existentes nos processos que vão dos mundos originários aos meios derivados. No filme, o mundo originário é tido pelo “amarelo”, com as características que veremos a seguir, enquanto o meio derivado aproxima-se da civilidade. Mas não devemos confundir o naturalismo nesse contexto com aquele naturalismo relacionado à transparência do aparato cinematográfico. De um modo geral, Deleuze não se detém nas questões relativas à quantidade de mediação do aparato cinematográfico, o que fica evidente nas acepções de dois conceitos comumente relacionados a essa esfera, quais sejam, o naturalismo, referente à imagem-pulsão, e o realismo, que, como vimos, é referente às imagens-ação.

Podemos selecionar três grandes elementos de constituição do mundo originário em “Amarelo Manga”, os quais repercutem entre si no decorrer da narrativa. O primeiro é preliminar: o próprio título. Sua caracterização é feita por elementos implícitos até aproximadamente a metade do filme, quando o conceito de “amarelo” é apresentado explicitamente, através de uma personagem secundária que o lê num livro Renato Carneiro Campos: “(...) Amarelo das doenças, das remelas dos olhos dos meninos, das feridas purulentas, dos escarros, das verminoses, das hepatites, das diarreias, dos dentes apodrecidos. O tempo interior amarelo, velho, desbotado, doente”. Esse é o segundo elemento de constituição do mundo originário. A proximidade com o dito por Deleuze acerca da imagem-pulsão é notória e impressiona inclusive pela referência à negatividade da concepção de tempo. Portanto, nesse ponto o filme esclarece o conceito de amarelo, que reverbera o seu título. Já no final, na última cena, consta o terceiro elemento selecionado, que se adiciona aos demais, quando a personagem recém liberta da moral religiosa joga fora a aliança e vai ao cabeleireiro, onde pede decididamente que o cabelo seja pintado de “amarelo manga”. Esses três excertos indicam a concepção do mundo originário no filme e o seu conceito de amarelo manga, mas são apenas as indicações mais explícitas. Além delas, há todo um projeto que

reforça essa concepção naturalista com referência a várias instâncias, como ao sexo, à religião e à violência.

Todavia, nestas análises, não é o caso de compreender o funcionamento em geral dessa imagem-pulsão. Talvez devesse referir apenas que se trata de uma imagem-pulsão cuja ação se dá por repetição, como em Buñuel, e não por entropia, como em Strohein (Deleuze, 1983, p. 166/169). É que “Amarelo Manga” cria um dia que flui entre tantos outros, desde o amanhecer até o amanhecer do dia seguinte. Os períodos do dia são claramente demarcados pelos hábitos das pessoas: as lojas abrindo, as pessoas tomando o café da manhã, depois almoçando, esperando o ônibus ao anoitecer. O naturalismo de repetição implica que tudo retorne sempre ao ponto de origem, qual seja, a pulsão do mundo originário, que inviabiliza a vida no meio derivado. Deleuze (1983, p. 169) considera que esse é um tipo de naturalismo com potencial para transcender a si próprio justamente porque as sucessivas repetições podem conduzir à criação do novo, podem induzir o cineasta a conceber uma repetição com diferença, o que seria uma implosão da própria imagem-pulsão.

Retomando, o relevante nesta pesquisa é observar como a violência é concebida no seio desse naturalismo. É preciso ter em mente que se trata de um filme-mosaico, sem uma personagem principal, mas com um grupo de personagens que tem similar importância em termos de protagonismo. Além, é claro, de outras tantas personagens secundárias que contribuem para o funcionamento do mosaico. Podemos dizer, portanto, que em “Amarelo Manga” o principal não está nos conflitos internos ou externos de uma personagem em primeiro plano. Talvez o mais correto seja afirmar que o principal no filme é a cidade, é o dia na cidade, que é composto através das personagens e das suas relações. Em cada uma delas, é a cidade que pulsa, mas a cidade constituída enquanto uma disputa entre o abjeto, a perversão e as demais características relacionadas ao amarelo em geral e à sua esfera correlata, aquilo que Deleuze chama de meio derivado, e que no filme aparece como algo relacionado à civilidade.

Para começar, podemos observar uma espécie de violência despotencializada no filme, a qual parece ser uma das suas grandes marcas. É uma violência que existe, mas que não tem potência, não afronta diretamente a esfera do civilizado, senão por efeitos adjacentes. A violência aqui é sobretudo um ritual, destinado ao prazer e ao gozo. O primeiro plano do rosto excitado da personagem, que inclusive encerra a cena, destaca o prazer do ato (*frame* 6, abaixo). Já outro primeiro plano, da arma, traz para a cena um objeto que é comumente associado à potência, ao poder sobre a vida e ao universo da violência urbana no país (*frame* 5, abaixo). O diretor faz questão de enquadrar esse objeto em primeiro plano e assim trazer à

cena o universo associado à arma de fogo. Porém, o sentido convencional aqui é subvertido, já que a arma tem um uso impotente, oposto àquilo que ela usualmente encarna. Há portanto um jogo entre a potência, que é o comum do objeto, e a impotência, que é o uso na cena.



Figura 33 – primeiro grupo de *frames* de “Amarelo Manga”

O primeiro plano da arma é o recurso utilizado para inserir na cena a memória comum de arma de fogo. Assim, ele cumpre aqui uma função de expressividade, conforme a reivindicação de Eisenstein para esse tipo de plano.

Nesta comparação, a primeira coisa a aparecer claramente diz respeito à principal função do primeiro plano em nosso cinema – destina-se não apenas, e não tanto, a *mostrar* ou *apresentar*, mas a *significar*, a *dar significado*, a *expressar* (Eisenstein, 2002, p. 207).

Sabemos que tudo significa no cinema, mas a utilização do primeiro plano é sobretudo significante por oferecer destaque a um elemento da cena em geral. Eisenstein, inclusive, prefere chamar de “grande plano”, ao invés de “primeiro plano”, porque a terminologia acentua o aspecto de ampliação do objeto na tela, de maneira a reforçar a idéia de atribuir relevância ao objeto e não a questão da proximidade do objeto com a câmera, como no uso do termo primeiro plano (Eisenstein, 2002, p. 207). Enfim, é o que ocorre na cena analisada, com relação à arma. Através do primeiro plano, recorre-se à memória convencional do objeto arma, que é ao mesmo tempo questionado por um outro uso do objeto que se faz em cena. Configura-se assim um conflito entre potência e impotência, a violência potente e o prazer da violência desprovido de potência.

Penso que essa violência permanece no nível do próprio mundo originário, diferente de outras violências que veremos no filme. Ainda na mesma cena, podemos destacar a nítida quebra de luz entre uma fotografia cinza e outra amarela. Sabemos já o que significa o

amarelo, através do conceito que o filme explicitamente oferece. E nessa cena o amarelo está no lado do corpo, ocupa a sua porção do espaço.



Figura 34 – segundo grupo de *frames* de “Amarelo Manga”

Nessa outra cena, há o abate de um boi concebido de modo a ressaltar a violência do ato. O enquadramento destaca o sangue em primeiro plano e o deixa no centro do foco, ainda que para isso tenha que deixar o próprio animal fora de foco, como no sexto frame. A partir da metade (*frames* 3, 4, 5 e 6), a cena passa a ser construída a partir do sangue, não dos trabalhadores e sequer do boi em si. É uma concepção que faz uma plástica do sangue aproveitando-se do sentido de violência e crueldade a que ele remete.

As duas cenas até aqui analisadas tem projetos obviamente diferentes mas guardam relação na concepção da violência. Na imagem-pulsão, há dois pares, que Deleuze chama de mundo originário-meio derivado e pulsão-comportamento. Em “Amarelo Manga”, veremos que as outras violências se inscrevem na intersecção que há em ambas as coordenadas. Todavia, aqui a situação é diferente. Para mim, essas violências são a caracterização do mundo originário, desse lugar descrito no filme sob o conceito de “amarelo”. Há outras caracterizações do mundo originário no filme, mas as duas apresentadas são as propriamente violentas. As outras violências estão no nível da tensão entre os dois lados das coordenadas acima referidas, só que em vetores opostos. Por um lado, é a pulsão que emerge, por outro, é o comportamento que reage. Tais violências estão inseridas num sistema de ação e reação e assim contribuem nos desdobramentos dos fatos da narrativa.

Os *frames* dispostos abaixo compõem a cena em que a personagem religiosa ortodoxa descobre a traição do marido. Em outra cena, ela havia dito que não perdoaria traição. Depois, após receber uma notícia anônima (para ela, porque o espectador sabe quem a enviou) ela flagra o marido com a amante. No momento em que vê o ato, a personagem enfurece-se e

atenta raivosamente contra a amante, praticando o gesto animalesco de arrancar-lhe um pedaço da orelha. A partir daí a personagem deixa de modo radical a religiosidade que era sua característica, assumindo a postura “Amarelo Manga”, conforme a nova cor do cabelo que escolhe na última cena do filme.

A exposição da sequência é relevante para observarmos como essa violência está inserida num fluxo narrativo. Há uma progressão de situações que encaminham a ela, bem como uma consequência imediata. Em “Amarelo Manga” todas as personagens vivem o limite da tensão que separa o mundo originário, no filme concebido como o “amarelo”, e o meio derivado, que no filme é da ordem da civilidade. Na cena em questão, a violência é a pulsão propriamente dita, o mundo originário que irrompe sobre o meio derivado. Por isso, é uma violência visceral, súbita, e capaz de afetar a personagem num único rompante.

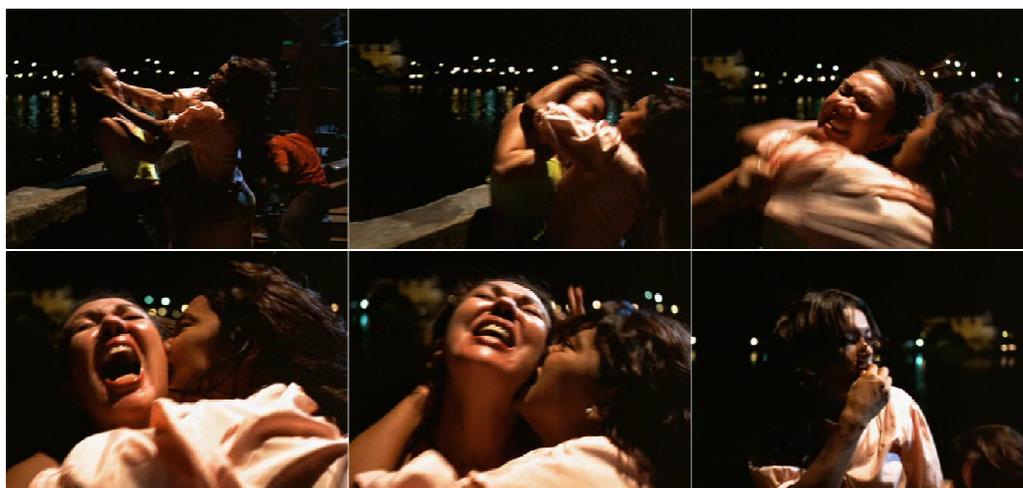


Figura 35 – terceiro grupo de *frames* de “Amarelo Manga”

Por outro lado, podemos distinguir no filme uma violência que é a reação do meio derivado à pulsão. Essa violência também tem característica reativa e é sempre impulsionada por uma ação fortemente demarcada. A reação é igualmente instantânea, com a diferença, porém, de não ser animalesca, como a da cena anterior. Outra diferença é que essa violência acontece várias vezes ao longo do filme, sempre relacionada à mesma personagem, e não provoca uma consequência súbita, ao estilo de uma grande transformação nas personagens. Resumindo, essa terceira violência do filme é uma reação do meio derivado à pulsão, ocorre várias vezes ao longo do filme, sempre com a mesma personagem e é disparada pela repetição, não pela gravidade de um único evento.



Figura 36 – quarto grupo de *frames* de “Amarelo Manga”

“Amarelo Manga” constitui uma violência de cunho naturalista no cinema brasileiro e cuida para explorar as tensões nos diferentes sentidos que compõem a imagem-pulsão. Difere, por exemplo, de “Cronicamente inviável”, em que a violência é sempre relativa à ação do mundo originário sobre o meio derivado. Em “Amarelo Manga”, o espectro amplia-se. Em resumo, o filme concebe uma violência despotencializada, que é uma espécie de descrição da violência contida do mundo originário. Além dessa, cria uma violência que é a do mundo originário avançando sobre o meio derivado, que seria a violência da pulsão propriamente dita. E, ainda, constitui uma violência que é a reação do meio derivado sobre os avanços do mundo originário. O filme se coloca, assim, como um estudo das várias possibilidades da violência de imagem-pulsão. Dentre os filmes aqui analisados, é sem dúvida o que leva mais longe a investigação sobre a variedade de violências que podem surgir dos conflitos entre mundos originários e meios derivados.

Décima primeira série – Sobre a utilização criativa dos regimes de câmera

A construção do mundo originário em “O invasor” ocorre via personagem Anísio. Essa personagem não está no plano das demais, por alguns motivos. Devo citar o estilo de interpretação, que é caracterizado por gestos exagerados em Anísio, enquanto nas demais personagens é caracterizado pelo comedimento. Há também a relação de Anísio com o cão rotweiller. O filme associa Anísio ao cão, estabelecendo uma relação de cumplicidade entre eles. Nagib também nota esse ponto e destaca que ele faz parte da estratégia de constituição de Anísio como símbolo do Diabo no filme (Nagib, 2006, p.165/173). É relevante também que Deleuze tenha referido que as personagens relacionadas aos mundos originários possuem características animais (Deleuze, 1983, p.157/158).

Anísio possui uma diferenciação com relação às demais, mas isso por si só não indica que ele encarna um mundo originário no filme. Isso atesta apenas o poder da personagem e atesta que ela constitui uma outra esfera na imagem. A constituição do mundo originário completa-se com a força que a personagem exerce para levar as situações à entropia. O caso é diferente, por exemplo, do que ocorre no filme “Contra Todos”, em que também há uma personagem que poderia ser associada ao título do filme e que se revela por fim responsável por desencadear os fatos que conduzem à entropia. Todavia, em “Contra Todos”, a personagem está no mesmo plano das demais, de modo que não tem poder para constituir um mundo originário.

Pelas razões já expostas, podemos considerar que Anísio constitui a encarnação do mundo originário no filme. Mas gostaria ainda de ressaltar outro aspecto que denota a diferença dessa personagem com relação às demais. Dedicarei o restante desta série para analisar esse fator. Talvez soe despercebido a minúcia concedida a tal aspecto, em comparação com os demais. Mas é que os outros parecem-me mais evidentes. O que analisarei a seguir é em primeira análise mais sutil e pode passar despercebido numa observação não atenta. Porém, é um aspecto que produz uma ação efetiva na imagem e investe na sensação do poder da personagem e do mundo originário. Trata-se das implicações entre a personagem e a variação no regime de câmera do filme. Anísio é a única personagem que faz variar o regime.

O filme começa em câmera subjetiva na personagem Anísio. É a cena da contratação de Anísio por Ivan e Gilberto para assassinar o sócio, Estevam. Toda a cena é feita em câmera subjetiva, de modo que não se vê a figura de Anísio, apenas as figuras de Ivan e Gilberto. Há alguns desenquadramentos devido ao reposicionamento do olhar subjetivo da câmera, para desenhar o que é mais relevante (subjetivamente) na ação.



Figura 37 – primeiro grupo de *frames* de “O invasor”

Nesse momento inicial, a câmera subjetiva é assimilada à personagem de Anísio e será assim até o momento decisivo em que ocorre uma transição e Anísio passa a ser construído via câmera objetiva.

Na cena abaixo, que ocorre pouco depois, ainda antes dos 10 minutos de filme, Ivan conversa com Estevam e imagina a morte do colega. Para ser mais preciso, ele imagina a abordagem de Anísio a Estevam e o susto que este último levaria. Obviamente, Estevam ainda não havia sido assassinato. Nessa cena, a estratégia para a concepção de Anísio é a mesma: câmera subjetiva. A personagem imagina a abordagem duas vezes e nas duas Anísio é construído através da câmera subjetiva.

Podemos ver nos *frames* que a partir de uma conversa, construída em campo e contracampo, Ivan se distrai e imagina o encontro de Anísio e Estevam. Em seguida, após voltar à conversa no escritório, Ivan se distrai e tem imaginação semelhante. Em ambos os casos, vemos uma aproximação subreptícia, em situações cotidianas (sair do banco e guardar o carro na garagem). Quando Estevam se depara com a câmera (Anísio), assusta-se. É possível observar no quarto *frame* selecionado que Estevam não olha exatamente para a câmera ao se assustar, o que, ao que tudo indica, se trata de uma falha de filmagem. De todo modo, é evidente pelo contexto da narrativa que a câmera subjetiva em ambos os casos está ligada à figura de Anísio, contratado para assassinar Estevam.



Figura 38 – segundo grupo de *frames* de “O invasor”

Nessas duas cenas, constrói-se e fortalece-se a vinculação da personagem com a câmera subjetiva. Na primeira, ainda mais, já que o próprio Anísio fala, demonstrando ser ele

o sujeito do olhar da câmera. Mas também na segunda, já que ela está relacionada diretamente ao devaneio de Ivan e sabemos pela narrativa que ele está imaginando a abordagem de Anísio em Estevam. Porém, depois, noutra cena é possível ver a construção em câmera subjetiva, com a diferença de que agora não há uma referência tão explícita à figura de Anísio. Há uma câmera que percebe à espreita, escondida e atenta aos movimentos de Estevam. A câmera move-se, trêmula e procura sempre o seu objeto, no que é atrapalhada pela presença dos carros, atrás dos quais está escondida. Podemos pensar, talvez, que a câmera não se manteve tão escondida em alguns momentos, como aquele de que o quarto *frame* é um exemplo. Pelo contrário, ela assim o estava nos demais, como nos *frames* primeiro e segundo. Mas é uma construção que indica uma câmera subjetiva em Anísio, novamente. Isso é reforçado pelo fato de que, num trecho da cena, há uma outra concepção de câmera, que reverbera e acentua as diferenças de ambas. Como pode ser visto nos *frames* 5 e 6, a câmera está próxima de Estevam no momento em que ele liga o carro. Sabemos que não se trata da personagem que empresta sua visão à câmera subjetiva porque ela chegou a Estevam através de um corte, o que não ocorre no resto da cena. Ou seja, a câmera subjetiva mostra a visão ininterrupta da personagem, inclusive sem falso *raccord*. No corte, há uma ruptura da câmera subjetiva. Depois, para retornar a ela (*frames* 7 e 8), é utilizado novamente o procedimento do corte. O que também acentua a diferença é que a câmera objetiva na cena é estática, ao contrário da subjetiva, que é trêmula. Portanto, é clara a presença de dois regimes de câmera nessa mesma cena, objetivo e subjetivo, e já não é mais preciso vincular Anísio tão explicitamente à câmera subjetiva para sabermos que se trata dele.



Figura 39 –terceiro grupo de *frames* de “O invasor”

A câmera subjetiva mostra os objetos a partir da visão de uma personagem, que pode ou não aparecer objetivamente em outros trechos do filme. Já a câmera objetiva mostra os fatos de um ponto não-subjetivo. Obviamente, não devemos esquecer que são ambas determinadas pela instância narradora. Ocorre que há ainda um outro procedimento que torna

mais complexa a relação entre o subjetivo e o objetivo: a câmera subjetiva indireta livre. É quando a câmera age como subjetiva, mas sem respeitar a visão de uma personagem.

No “cinema de poesia”, a distinção se esvanecia entre o que a personagem subjetivamente via e o que a câmera objetivamente via, não em favor de uma ou de outra, mas porque a câmera adquiria uma visão interior, que entrava numa relação de *simulação* (mímesis) com a maneira de ver da personagem (Deleuze, 2007a, p. 181).

A teoria da subjetiva indireta livre remete a Pasolini, por isso Deleuze refere o “cinema de poesia”, que o autor italiano opôs ao “cinema de prosa”. Vemos que para conceber esse regime é preciso que a câmera seja objetiva, mas aja como subjetiva, que aja como se tivesse uma consciência própria e simule a maneira de ver da personagem. Sobre este último ponto, é preciso referir que não necessariamente a câmera simula a maneira de ver de uma personagem específica, mas sim de uma personagem em geral, ou seja, como se uma personagem detivesse o olhar sob a câmera. Esse ponto é sobretudo relevante para compreender o trecho seguinte. O filme utiliza o recurso à câmera subjetiva indireta livre e a torna relevante na transição que leva à constituição da figura de Anísio.

Há uma sequência de três cenas que culmina na apresentação objetiva de Anísio. Todas elas são interligadas pela trilha sonora de *Sabotage*, o *rapper* que inclusive atua numa pequena cena do filme e que contribuiu na constituição da personagem Anísio. O refrão da música, entoado exaustiva e claramente no início da sequência, diz: “Bem vindo ao pesadelo da realidade”, ao que acrescenta o termo “*playboy*” na última vez em que é repetido: “Bem vindo ao pesadelo da realidade, *playboy*”. A trilha acrescenta sentido e oferece unidade à sequência. Essa música remete ao sentido “periferia”, o que resta ainda mais explícito pelo termo “*playboy*”. Então, é algo como a “realidade”, vinculada à periferia, falando aos *playboys*, empresários de classe alta.

Como esse é um ponto importante no filme, que finaliza a primeira parte de apresentação das personagens e a consolidação do conflito, é possível entrever que o período intermediário que passa a ocorrer a partir de agora seja referente à “realidade” e aos *playboys* que a enfrentam. A trilha é apenas mais um elemento, mas esse sentido está em consonância a narrativa anterior e posterior à cena. O conflito do filme poderia ser sumariamente descrito assim: dois empresários vão à periferia contratar alguém para assassinar um sócio, mas o desfecho não sai conforme o planejado, porque o assassino não se contenta em realizar o contratato e decide ele próprio participar das vidas daqueles que o contrataram. A sequência ora analisada é justamente o ponto de transição que expõe definitivamente esse conflito: o assassinato é consumado (primeira cena da sequência), em seguida há um velório (segunda

cena) e, por fim, o assassino vai à empresa e a cena indica que vai participar do seu dia-a-dia e que não responde mais às ordens dos empresários (terceira cena).

Acerca dessa terceira cena, a indicação de que Anísio constituirá um problema para Ivan e Gilberto ocorre sobretudo através da negativa: após circular pela empresa e afrontar os empresários, Anísio recebe o dinheiro e diz: “uma hora acaba”. Depois, a cena termina com a frase de Gilberto: “tá pago, acabou!”. Todavia, esse “acabou” funciona como um índice do oposto, da situação que de fato não acabou. É esse o sentido da expressão em toda a sequência, a começar pela trilha sonora (“Bem vindo ao pesadelo da realidade”), mas sobretudo pela estratégia de materialização do próprio Anísio, através da alternância nos regimes de câmera.

A primeira cena é construída toda em câmera objetiva, conforme consta nos *frames* abaixo. É nessa cena que é entoado de forma exaustiva o refrão da música de Sabotage. Nas cenas seguintes, a trilha sonora se mantém, mas não repete o refrão e varia com uma sonoridade de grunhidos e outros sons descompassados.



Figura 40 – quarto grupo de *frames* de “O Invasor”

Não é apenas a trilha sonora que conecta as cenas. A transição da primeira cena para a seguinte é feita num *raccord* sobre o movimento, como podemos observar nos *frames* a seguir. A personagem dirige-se para abraçar a outra e nesse movimento há um corte para a cena seguinte, que já começa em movimento de câmera na mesma direção do abraço. O *raccord*, portanto, aproveita um movimento da personagem e um movimento da câmera para operar a ligação. O filme em geral prescinde da submissão ao uso de *raccords*, de modo que a sua ocorrência é acompanhada de uma força maior, agregada pela raridade. No caso aqui apontado, por exemplo, não é um *raccord* qualquer, mas um *raccord* que precisa ser forte o suficiente para amalgamar as cenas e formar a unidade da sequência, no mesmo sentido exercido pela trilha sonora.

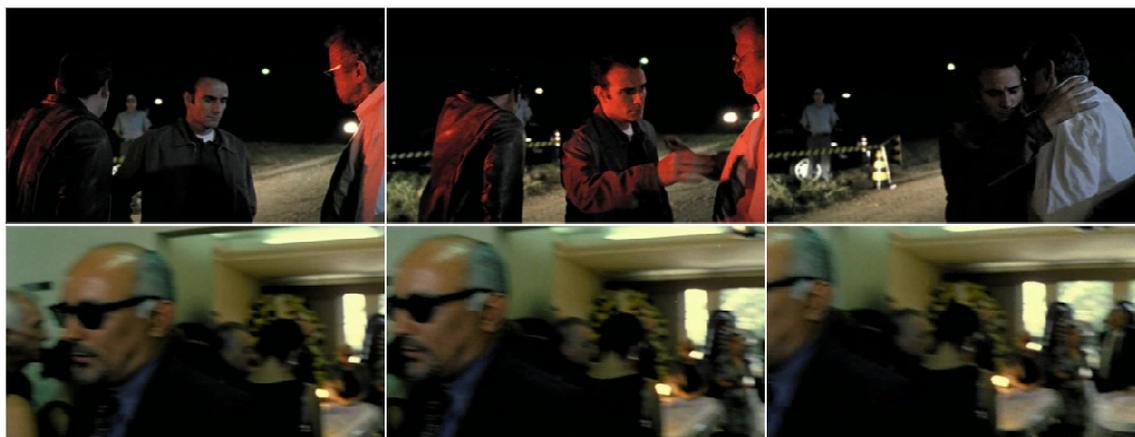


Figura 41 –quinto grupo de *frames* de “O invasor”

Porém, na cena seguinte, temos a alteração no regime de câmera. De objetiva, ela passa a subjetiva indireta livre. Os movimentos da câmera simulam uma subjetiva, conforme podemos observar nos *frames abaixo*. Mas o que torna especialmente relevante é o fato de a subjetiva indireta livre remeter a uma personagem específica, qual seja, Anísio. Assim, não é uma simulação em abstrato. Sabemos que Anísio não está no velório e, portanto, está desde logo descartada a presença de Anísio em câmera subjetiva simples.

Todavia, há elementos suficientes para assimilá-lo à câmera. Em primeiro lugar, já sabemos que Anísio é a única personagem que altera o regime de câmera no filme. As outras personagens estão em câmera objetiva desde o início do filme. Mas Anísio é primeiro assimilado com a câmera subjetiva, depois com a subjetiva indireta livre e, por fim, com a objetiva. Além disso, é a personagem que, em cena posterior, olha para a objetiva de modo a denunciar a presença da câmera. O fundamental agora é compreender que as demais personagens são passivas e impotentes em relação ao regime de câmera e que as alterações no regime de câmera remetem sempre à Anísio.

Mas não somente por isso vinculamos a câmera subjetiva indireta livre à Anísio: os movimentos da câmera correspondem aos seus movimentos típicos – aproximar-se e enquadrar os rostos. É um postura agressiva que se repete nas câmeras subjetivas em Anísio, e talvez fique ainda mais claro na cena seguinte. De resto, há uma reação das personagens ao olhar da câmera. O pai de Estevam olha frontalmente para a câmera (*frame 6*), já a esposa de Ivan não consegue mirá-la, vira-se de lado e baixa a cabeça quando a câmera insiste em tê-la no enquadramento (*frames 7 e 8*).



Figura 42 – sexto grupo de *frames* de “O invasor”

A transição é preparada dessa cena para a seguinte através de uma parada no movimento de câmera. Nessa cena, é a única vez que a câmera fixa-se (*frames* 7 e 8). Dessa fixidez, ela recomeça o movimento na cena seguinte, agora já de modo estritamente subjetivo.

Anísio chega à empresa e circula até chegar ao escritório de Ivan. É possível observar como ele mira nos olhos das personagens que encontra pelo caminho, assim como faz a câmera subjetiva indireta livre, que observamos na cena anterior. Depois, na última parte da cena, Anísio bruscamente passa à objetiva no plano. Podemos dizer, Anísio materializa-se, personifica-se numa presença que antes havia sido concebida apenas em elementos sonoros, recursos de câmera e numa discreta aparição das suas mãos, nas primeiras cenas do filme. Ao mesmo tempo em que ocorre a materialização de Anísio, há uma interrupção da trilha sonora e o abandono da câmera subjetiva. No final da cena, há um diálogo entre Anísio e os sócios, e a partir daí ele consta no filme sempre via câmera objetiva.



Figura 43 – sétimo grupo de *frames* de “O invasor”

Porém, devemos observar que Anísio já está marcado como a personagem pela qual o regime de câmera varia e teremos outras indicações dessa relação. Nesse sentido, ocorre no filme o que Deleuze chama de descrição cristalina, que vale por seu objeto, e não o pressupõe. Segundo Deleuze, há dois tipos de descrição: (a) orgânica, em que o objeto é tido como pré-existente à imagem, cuja função seria apenas de descrevê-lo, e (b) cristalina, em que a imagem cria o objeto, não age como se ele já existisse e a sua função fosse apenas retratá-lo

(Deleuze, 2007a, p.155). A descrição de Anísio é cristalina porque utiliza as variações no regime de câmera do filme para construí-lo, de modo que ele seja mais do que um objeto comum supostamente pré-existente à imagem.

Ainda sobre as diferenças em termos de descrição, penso que é necessário distinguir dois níveis da questão. O primeiro é quanto à natureza da imagem fílmica: de um lado, se a imagem for representação de qualquer coisa, as descrições são sempre orgânicas. Mas Deleuze refuta essa concepção, de modo que para ele a imagem é antes de tudo uma massa plástica, uma matéria a-significante, de modo que tudo o que se apodera dela o faz posteriormente (de direito e não de fato) e é da ordem da criação. O autor critica inclusive a concepção semiológica de que a imagem daria a ver uma narração anterior (Deleuze, 2007a, p. 37/43). Portanto, nos termos de Deleuze, em última instância todas as descrições são cristalinas, porque elas sempre criam seus objetos (e não mostram, nem representam). Logo, a distinção entre descrição orgânica e cristalina vale para a concepção que os próprios filmes fazem da sua relação com o objeto. E, nesse caso, haveria uma progressão, uma escala de graus que leva do máximo orgânico ao máximo cristalino. Nessa progressão, penso que “O invasor” esteja num ponto extremo, de ampla cristalização, porque se dedica vigorosamente a criar a personagem através da técnica cinematográfica, notadamente as variações no regime de câmera.

Após a sequência analisada, a câmera subjetiva é utilizada apenas mais uma vez (figura 44, inserida na série seguinte). É na cena em que Ivan, desesperado, entrega-se à polícia, confessando seu crime e denunciando os demais envolvidos. Trata-se de uma tentativa baseada no desespero, depois de elaborar outros planos (fugir e matar Anísio) que não surtiram efeito. Essa opção insere Anísio na cena, do lado de cá, na posição de ouvinte, porque sabemos que no filme a variação no regime de câmera refere-se sempre a ele. Sabemos pelo fluxo narrativo que não é Anísio em câmera subjetiva nessa cena, todavia há uma clara referência a ele pela simples adoção da câmera subjetiva. A cena seguinte, a última do filme, vai confirmar esse indício: os policiais que ouviram Ivan são ligados a Anísio. Então, resumindo: o filme faz uma descrição cristalina de Anísio e procede, além disso, a uma assimilação da variação do regime de câmera a sua personagem. Depois, quando esse regime alterna-se, sobretudo com a utilização da câmera subjetiva, ocorre uma referência direta a Anísio, que funciona como a própria inserção dessa personagem na cena.

Décima segunda série – Sobre a violência da sensação

No terreno da pintura e da violência, Deleuze, inspirado no pintor Francis Bacon, propõe a distinção entre o sensacional (ou espetacular) e a sensação. O primeiro seria a violência do representado, enquanto o outro seria a violência da pintura. A relação entre eles abre um desafio: como sair da violência do representado e fazer uma violência da pintura? Daí a afirmação de Bacon: “Quando se fala de violência da pintura, isso nada tem a ver com a violência da guerra” (Bacon *apud* Deleuze, 2007, p. 46).

O livro de Deleuze sobre Bacon é específico acerca da pintura, mas penso que, com o devido cuidado, é possível apreender conceitos e considerações para o âmbito do cinema. Por exemplo, o conceito de figurativo. Esse é um conceito recorrente nas várias rubricas do livro, ele está no âmago do projeto de Deleuze, assim como na obra de Bacon. A concepção inicial é aparentemente simples: figurativa é a imagem que tem sua força num objeto representado. Por trás dessa idéia simples, contudo, penso que existe uma enorme complexidade do conceito. Como saber se a imagem é figurativa? No meu entendimento, não se trata de uma categoria, em que as imagens se enquadrariam ou não. Trata-se sobretudo de um conceito que comanda a criação e a análise da imagem. Neste caso, a observação da imagem faz-se na procura do objeto representado, na interface da imagem com esse objeto, e não no que a imagem possui de novidade em si, de produção de diferença com relação aos objetos e às temáticas com os quais estabelece relação.

Mas não é simples romper com o figurativo. Para Deleuze e Bacon, o figurativo consta inevitavelmente como um primeiro estágio da produção da imagem. Daí é preciso um árduo trabalho para chegar ao Figurativo, dessa vez grafado em maiúsculo, que seria a Figura da imagem e não a figura do objeto. O trabalho de criação que há entre ambas é o que conduz a outro nível da imagem, produzindo uma verdadeira diferença de natureza entre a primeira e a segunda ordem do figurativo. De uma imagem a outra, há um árduo trabalho de criação que depende do sucesso do criador e não apenas da intencionalidade de romper com a representação.

E essas duas figurações, a figuração apesar de tudo conservada e a figuração reencontrada, a falsa fiel e a verdadeira, não são de forma alguma da mesma natureza. Produziu-se entre as duas um salto, o surgimento da Figura no próprio lugar, o ato pictural. Entre aquilo que o pintor quer fazer e o que ele faz houve necessariamente um como, ‘como fazer’. *Um conjunto visual provável (primeira figuração) foi desorganizado, deformado por traços manuais livres, que, reintroduzidos no conjunto, vão tornar a Figura visual improvável (segunda figuração)* (Deleuze, 2007c, p. 100/101).

Deleuze argumenta nesse trecho que a superação da representação passa por uma desorganização do representado. A referência ao objeto vai constar inevitavelmente como uma primeira figuração, e resta à segunda Figuração constituir a Figura, propriamente pictural.

Digamos que a figuração conste como uma ameaça dos clichês: a figuração é sempre a manutenção de um clichê, de aquilo que se entende como o real. Ocorre que esse real não está dado. Logo, para ser tido como real, é preciso que o objeto esteja naturalizado, ou seja, que exista enquanto um clichê. O tema dos clichês apareceria novamente em Deleuze nos seus trabalhos sobre cinema, poucos anos após o lançamento da primeira edição do livro sobre Bacon. Deleuze então refere o clichê como sendo imagem sensório-motora, calçada na recorrência do hábito, da justificação e da reprodução mecanicizada. Em outras palavras, o clichê, sendo sensório-motor, é uma imagem naturalizada. O desafio para a produção de novidade, então, é romper sempre com o clichê, que é figurativo e sensório-motor.

Portanto, há um grande e permanente desafio de superação dos clichês. Os filmes analisados nesta pesquisa tematizam uma violência social que é um fenômeno poderoso. Tratá-lo com objetividade, no sentido de apenas retratá-lo, deve constituir um risco para a construção de uma violência propriamente cinematográfica e um alento para a reprodução dos clichês que se naturalizam e se perpetuam. Aqui retornamos a “O invasor”, para afirmar porque ele parece ser uma experiência radical de afastamento da violência do representado e de aposta na violência do cinema.

Já vimos na série anterior como o filme utiliza a variação do regime de câmera para criar a personagem e constituir o mundo originário. Esse é certamente um recurso para fazer a violência própria do cinema, porque explora o potencial da câmera em relação dinâmica com os demais elementos da imagem e da narrativa. Mas “O invasor” possui ainda outra característica que o diferencia no contexto da imagem-violência contemporânea: é o fato de não mostrar a violência explícita.

A violência no filme é concebida através dos efeitos que produz. Por um lado, a violência é produzida na imagem através da recorrência às ameaças. A violência é introduzida, nesse caso, no nível das sensações que as ameaças produzem. A violência não está explícita, mas está presente na imagem, concentrada num nível diferente que a sua concepção explícita poderia gerar.

Além de constar nas sensações introduzidas pela ameaça, a violência é concebida na ótica dos efeitos que produz nas personagens. A violência está incessantemente agindo sobre as personagens. Nos *frames* abaixo, podemos observar a cena em que Ivan entrega-se à

polícia. É notória a correspondência com o procedimento de Bacon, no sentido de não conceber figuras de violência explícita, mas de conceber Figuras que sofrem as ações da violência. O enquadramento concentra-se na expressão da personagem, de modo a destacar seu estado emocional. A utilização de falsos *raccord* contribui para aumentar a instabilidade da imagem. Devemos ter em mente que essa cena é apenas o final de um processo de ação da violência sobre a personagem. De um lado, a personagem buscou meios para fugir da violência, e, de outro, a violência lhe cerceou as possibilidades. Deste processo, não vimos a violência explícita, mas apenas as sensações que provocou na personagem.



Figura 44 – oitavo grupo de *frames* de “O invasor”

Assim, é necessário reconhecer em “O invasor” a radicalidade do projeto, pelo menos em relação aos demais filmes que tematizam a violência no período aqui pesquisado. Num cenário de aposta na violência explícita em filmes com variadas tendências, “O invasor” destaca-se por investir no sentido oposto. O resultado parece inovador, pois configura uma violência das sensações. De certo que mostrar a violência explícita na imagem não retira a operação referente às sensações de violência. Todavia, dedicar-se apenas a elas constitui uma experiência e uma imagem de outro porte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – O DESAFIO DA VIOLÊNCIA DE CINEMA

O grupo de filmes analisados nesta dissertação tem em comum a tendência de tematizar a violência do Brasil contemporâneo. O meu esforço na pesquisa foi pensar as concepções dessa violência nos próprios filmes. Tematizar a violência é um dado relevante, mas é preciso compreender como os filmes operam um movimento de fazer da violência do tema a sua própria violência.

A construção de uma violência própria constitui um desafio para o cinema brasileiro contemporâneo. A tarefa torna-se talvez mais complexa devido à natureza do fenômeno tematizado. Por vezes, pode ocorrer que a tentação de manter-se na violência do objeto faça esquecer a necessidade da produção de uma violência verdadeiramente cinematográfica. A violência do cinema é aquela que existe na construção da própria imagem. Se a imagem se pretende apenas representativa, tende a abstrair-se da própria violência em nome da potência da violência do objeto representado.

Existe um grande número de conceitos e sentidos da violência. Desperta-me interesse que a violência possa variar entre opostos de repressão e liberalização. De um lado, parece uma força para perpetuar estratificações, e, por outro, parece uma força para superá-las. Tal dinamismo é operado conceitualmente por Derrida e Benjamin. Em ambos, a violência é pensada em três níveis, num quadro em que os dois primeiros referem-se à fundação e à manutenção, e o terceiro refere-se à destituição. Derrida chama o terceiro nível de violência reflexiva, enquanto Benjamin o chama de violência pura. Esse nível de violência é aquele em que as justificativas e naturalizações das demais violências são afrontadas.

Pergunto-me se o cinema brasileiro contemporâneo esculpe imagens desse terceiro nível de violência. A resposta é que o cinema brasileiro contemporâneo, nos filmes aqui analisados e pelos motivos expostos nas séries de análise, não concebe imagem-violência pura ou reflexiva. Mas é preciso considerar que isso não significa que os próprios filmes não possam exercer reflexão ou pureza com relação a outras instâncias sociais. Contudo, eles não concebem uma violência pura ou reflexiva na própria imagem. É possível que se aproximem da pureza e da reflexividade, mas em seguida afastam-se pela restauração de um circuito formado pela ação de um tempo negativo.

Os filmes brasileiros de violência são obcecados pela causalidade. Isso faz com que a violência esteja inscrita num sistema sensorio-motor que a um só tempo a explica e a julga. Assim, mesmo nas violências de filmes voltados para o entretenimento, a violência consta já julgada na imagem. Talvez essa questão dificulte a construção da violência propriamente

cinematográfica, porque responde a um esforço de significação da violência social. O cinema assim tende a construir para si um espaço de análise, explicação e julgamento de uma violência que lhe é externa. É por isso que se sobressaem a tendência nominativa na imagem e as tendências referentes à imagem-ação.

Mas não podemos deixar de considerar rupturas nessa tendência, que ocorrem por força da introdução do tempo da duração na imagem. A violência aqui não é mais concebida por relações causais, mas por processos de atualização. Ela possui um elemento disparador, mas entre ele e a própria violência há um excesso que corresponde à ação da memória e do tempo. O resultado é que a imagem não completa um encadeamento atualizado que explicaria e justificaria a violência e faz com que a imagem-violência tenda a constituir-se como uma experiência de violência mais do que como uma significação dirigida a elementos externos.

Todas as tendências analisadas possuem campo para expansão. Há linhas de fluxo em todas elas, as quais permitem atualizações em diversas direções. Gostaria de ressaltar uma delas, que é a oportunidade dessas análises avançarem para abranger outros formatos e suportes audiovisuais. As imagens-violência de cinema são, sobretudo, caracterizadas pelas tendências que vimos nesta pesquisa, porém, noutros formatos e suportes, tais tendências devem apresentar significativas variações. As imagens-violência produzidas pelo cinema contemporâneo ainda são muito marcadas pelas relações de causalidade e pelas justificações de violência. Penso que noutros formatos e suportes audiovisuais mais dinâmicos isso poder reverter-se devido à maior amplitude e liberdade para lidar com os recursos técnicos.

Entre a violência social e a violência do cinema que a tematiza há uma eterna diferença que faz com que ambas não se confundam. De certo modo, todos os filmes, até mesmo os que se pretendem fiéis à violência da realidade, concebem a sua própria violência. Neste trabalho, pesquisei tendências dessas concepções. A pesquisa demonstrou algumas tendências que dialogam fortemente entre si, mas demonstrou uma relativa pluralidade entre elas e entre os filmes que as atualizam. Por isso, penso que as generalizações acerca desse cinema estão fadadas, pelo menos, à imprecisão. De todo modo, este trabalho constitui uma etapa de um processo maior de pesquisa acerca da violência específica do cinema brasileiro. Assim, a pesquisa insere-se num movimento em curso, que existe para além dos próprios realizadores, relativo ao desafio da construção de uma violência propriamente cinematográfica no Brasil contemporâneo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

AMARELO Manga. Direção: Cláudio Assis. Produção: Cláudio Assis e Paulo Sacramento. Olhos de cão produções, 2003. 1 DVD.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos**. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Rio de Janeiro: Delta, 1964.

BERGSON, Henri. **Duração e simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006d.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**: ensaios e conferências. São Paulo: Martins Fontes, 2006c.

BERNARDO, Fernanda. *Mal de hospitalidade*. In: NASCIMENTO, Evando (org.). **Jacques Derrida: Pensar a desconstrução**. São Paulo: Estação liberdade, 2005.

BURCH, Noël. **Praxis do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. Produção: Hector Babenco e Flávio R. Tambellini. Globo Filmes, 2003. 1 DVD.

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles. Co-direção: Kátia Lund. Produção: Walter Salles. Videofilmes, O2 Filmes, 2002. 1 DVD.

CIDADE dos Homens. Site oficial do filme. Disponível em: <<http://www.cidadedoshomens.com.br/pt/>>. Acesso em: 20 dez 2011.

CIDADE dos Homens. Direção: Paulo Morelli. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Fernando Meirelles e Bel Berlinck. O2 Filmes, Globo Filmes, Fox Filmes do Brasil, 2007. 1 DVD.

CONTRA Todos. Direção: Roberto Moreira. Produção: Fernando Meirelles, Roberto Moreira, Geórgia Costa Araújo, Andréa Barata Ribeiro e Bel Berlinck. Coração da Selva, O2 filmes, 2004. 1 DVD.

CRONICAMENTE Inviável. Direção: Sérgio Bianchi. Produção: Sérgio Bianchi, Gustavo Steinberg e Alvarina Souza e Silva, 2000. 1 DVD.

DELEUZE, Gilles. A concepção da diferença em Bergson. *In: A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006a.

DELEUZE, Gilles. Em que se pode reconhecer o estruturalismo? *In: A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006b.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: 34, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007c.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Vol. 1. São Paulo: 34, 1995a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Vol. 2. São Paulo: 34, 1995b.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DERRIDA, Jacques. **Força de lei**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FIORIN, José Luiz. O projeto hjelmsleviano e a semiótica francesa. **Revista Galáxia**, São Paulo, vol.3, n.5, p.19-52, 2003.

FRANÇA, Andrea. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio De Janeiro: 7Letras, 2003.

FRANÇA, Andrea. O documentário entre a cena do tribunal e a cena do teatro. **XXIII Encontro da Compós**, PUC/MG, Belo Horizonte, jun 2009. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1142.pdf>. Acesso em: 15 ago 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque Holanda. **Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

HARDT, Michael. **Gilles Deleuze: um aprendizado em filosofia**. São Paulo: 34, 1996.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1 DVD.

HYLDON. **Na rua, na chuva, na fazenda**. Compositor: Hyldon. Álbum: Na rua, na chuva, na fazenda. Gravadora: Polydor. Rio de Janeiro, 1975.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LUND, Kátia. **Minha experiência**. Disponível em: <<http://cidadedededeus.globo.com/>>. Acesso em: 10 jan 2011.

MACHADO, Arlindo. Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. *In*: PARENTE, André. **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: ed. 34, 1993.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas, SP: Papirus, 1997.

MCKEE, Robert. **Story – Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

METCALF, Beth. **Hjelmslev's Univocity**. 2009. Disponível em: <<http://users.rcn.com/bmetcalf.ma.ultranet/Hjelmslev's%20Univocity.htm>>. Acesso em: 10 dez 2010.

MIRANDA, José Bragança de. A questão da desconstrução em Jacques Derrida: contribuição para a análise do discurso do método na modernidade. **Revista de comunicação e linguagens**, Lisboa, n. 3, jun 1986. Disponível em: <<http://www.cecl.com.pt/rc1/03/rc103-02.html>>. Acesso em: 10 jun. 2009.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro – matrizes, nostalgias, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura – notas de literatura e filosofia nos textos da Desconstrução**. Niterói: EdUFF, 1999.

O INVASOR. Direção: Beto Brant. Produção: Renato Ciasca e Bianca Villar. Pandora filmes, 2002. 1 DVD.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade – os cinemas não narrativos do pós-guerra**. Campinas: Papirus, 2000.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

RAMOS, Fernão. Má-consciência, crueldade e “narcisismo às avessas” no cinema brasileiro contemporâneo. **Crítica Marxista**, Campinas/SP, n.19, p. 104-113, 2004.

RODOWICK, D. N. **Gilles Deleuze`s time machine**. Durham: Duke University Press, 1997.

SALVE Geral. Direção: Sérgio Rezende. Produção: Joaquim Vaz de Carvalho. Toscana Audiovisual, 2009. 1 DVD.

SHAVIRO, Steven. **The cinematic body**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

SILVA, Alexandre Rocha da. **Elementos para uma comunicação pós-midiática**. 2003. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, RS, 2003.

TIM MAIA. **Bom senso**. Compositor: Tim Maia. Álbum: Tim Maia Racional. Gravadora: Vitória Régia Discos Ltda. Editora: Seroma Produções e Edições Musicais Ltda. Rio de Janeiro, 1975.

TROPA de Elite. Direção: José Padilha. Produção: José Padilha e Marcos Prado. Zazen produções, 2007. 1 DVD.

TROPA de Elite 2. Direção: José Padilha. Produção: Marcos Prado. Zazen Produções, 2010. 1 DVD.

ÚLTIMA Parada 174. Direção: Bruno Barreto. Produção: Patrick Siaretta, Paulo Dantas, Bruno Barreto, Antoine de Clermont-Tonnerre. Moonshot Pictures, Movie&art, Mact Productions, Paramount Pictures, Globo Filmes, Canal+, 2008. 1 DVD.

VERÔNICA. Direção: Maurício Farias. Produção: Silvia Fraiha. Fraiha Produções, Globo Filmes, Boa Vida, 2009. 1 DVD.

WAHL, François. O copo de dados do sentido. *In*: ALLIEZ, Éric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: 34, 2000.