

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

BRUNO BUENO PINTO LEITES

QUANDO A IMAGEM FAZ SINTOMA

Imagem-pulsão e neonaturalismo no cinema brasileiro dos anos 2000

PORTO ALEGRE

2017

BRUNO BUENO PINTO LEITES

QUANDO A IMAGEM FAZ SINTOMA

Imagem-pulsão e neonaturalismo no cinema brasileiro dos anos 2000

Tese de doutorado apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS) como requisito parcial para a obtenção do título de doutor.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

PORTO ALEGRE

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Leites, Bruno Bueno Pinto

Quando a imagem faz sintoma: imagem-pulsão e
neonaturalismo no cinema brasileiro dos anos 2000 /
Bruno Bueno Pinto Leites. -- 2017.

287 f.

Orientador: Alexandre Rocha da Silva.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e
Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Cinema brasileiro. 2. Imagem-pulsão. 3.
Neonaturalismo. 4. Sintomatologia. 5. Pulsão (de
morte). I. Silva, Alexandre Rocha da, orient. II.
Título.

BRUNO BUENO PINTO LEITES

QUANDO A IMAGEM FAZ SINTOMA

Imagem-pulsão e neonaturalismo no cinema brasileiro dos anos 2000

Tese de doutorado apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS) como requisito parcial para a obtenção do título de doutor.

Aprovado em: __/__/__ .

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva – UFRGS (Orientador)

Prof.^a Dr.^a Carmen Silveira de Oliveira – PUC-SP

Prof. Dr. Guilherme Carvalho da Rosa – UFPEL

Prof.^a Dr.^a Nísia Martins do Rosário – UFRGS

Prof.^a Dr.^a Ramayana Lira de Sousa – UNISUL

Prof.^a Dr.^a Ana Taís Portanova Barros – UFRGS (Suplente)

À Cacia.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu orientador, Alexandre Rocha da Silva, que foi incansável para orientar esta tese e é um dos grandes responsáveis pela minha formação como pesquisador, desde que abriu as portas para mim em uma seleção de Mestrado, lá em novembro de 2008.

Estendo o agradecimento a demais professores que foram importantes nesta trajetória: Ione Bentz, que orientou a dissertação de Mestrado da qual partiu a afecção para investir no tema desta tese; Teresa Castro, que me recebeu para um estágio na *Nouvelle Sorbonne*; Tania Galli e Cristiane Gutfreind, que participaram da banca de qualificação; Carmen Oliveira, Guilherme da Rosa, Nísia Rosário e Ramayana Lira, que estarão na banca final.

Também merecem agradecimento os pesquisadores que me concederam entrevistas sobre temas importantes da tese [Roberto de Gaetano e Antonio Somaini] e que se dispuseram a debater resultados parciais deste trabalho em vários fóruns, congressos e bares [cito Luiz Cláudio da Costa, Rafael Tassi Teixeira e Eduardo Tulio Baggio].

Os colegas de grupo de pesquisa merecem sinceros agradecimentos. Menciono aqueles que estiveram mais presentes nos debates sobre o meu trabalho nos últimos oito semestres: André Araújo, Cássio Lucas, Demétrio Pereira, Felipe Diniz, Guilherme da Luz, Jamer Mello, João Flores da Cunha, Luís Abreu, Kailã Isaias, Marcelo Conter, Márcio Telles, Mário Arruda, Suelem Freitas. [Mas é claro que o trabalho não teria se constituído desta maneira sem o aporte de todo o grupo e de todos os que por ele passaram.]

Agradeço, ainda: aos colegas professores dos cursos de cinema da UFPel, pela acolhida em um rico ambiente de trabalho; aos meus orientados de TCC na UFRGS e na UFPel, que nunca deixaram de me desafiar; a todos os professores e TAs do PPGCOM em Comunicação e Informação da UFRGS; à CAPES pela bolsa de Doutorado e de Doutorado Sanduíche no Exterior; aos meus sócios na produtora Trilhas do Cinema [Alexandre Masotti e Salete Bueno]; à equipe da BaH! Filmes; aos amigos com quem compartilhei bibliotecas, filmes, exposições e muito mais ao longo destes quatro anos [Rogério Oliveira, Eva Mota, Igor Câmara, Laurène Duréault, Osmar Gonçalves, Nicole Duarte, Lucas Bloc, Niely Pontes, Patrícia Machado, Luís Garcia, Greice Cohn, Benjamin Léon, Sassá Nascimento, Jônatas Costa, Raíza Dittgen, Fabrício Casarin, Letícia Casarin, Alex Damasceno e tantos outros].

Os agradecimentos de ordem pessoal são destinados à minha família, aqui reconhecida no nome dos meus pais e irmãos, Antônio Leites, Márcia Bueno, Nina Leites e Bernardo Carapeto: sempre tive todo o incentivo afetivo e material para seguir o caminho acadêmico. Agradeço também aos meus sogros, Elizabete e Volmar Costa e a todos os seus familiares que têm se revelado bons amigos nos últimos cinco anos. Nesse sentido, menciono João e Hernani Casarin, em cujo apartamento dois terços desta tese foram escritos.

O agradecimento final e especial é para Stefânia Costa, que contribuiu com inúmeras conversas, revisões e formatações de tantos textos ao longo dos últimos quatro anos, e que, sobretudo, soube partilhar cada pequena dificuldade e alegria do percurso que se encerra com esta tese.

Obrigado a todos.

Os outros elementos surgem daí, dessa violência dentro de nós.

CLÁUDIO ASSIS

*Não estou obrigado a ser naturalista [...] Esta não é a minha ideia,
sente-se imediatamente que é um mundo muito obscuro.*

GILLES DELEUZE

RESUMO

Nesta tese, pesquisamos filmes que investigaram o Brasil com o objetivo de revelar as suas doenças ocultas. Esse projeto do início dos anos 2000 gerou imagens repletas de deformações, de repetições, de estados de descontrole, de doenças do olhar e de crueldade, entre outras características que destacamos ao longo do trabalho. A hipótese que desenvolvemos é de que houve uma profusão da referida estética no início dos anos 2000 e que ela se dispersou ao longo da década. Podemos vê-la em filmes como *Cronicamente inviável*, *Através da janela*, *Latitude zero*, *O invasor*, *Amarelo manga*, *Contra todos*, *Quanto vale ou é por quilo?*, *O cheiro do ralo* e *Baixio das bestas*. Defendemos ainda que essas imagens atualizam um projeto naturalista e se desdobram em uma sintomatologia. Para enfrentar o desafio de análise, apropriamo-nos do conceito de imagem-pulsão proposto por Gilles Deleuze na sua taxonomia de imagens. Trata-se de um conceito marginal na taxonomia do autor, que no entanto se revelou adequado porque oferece um método rigoroso para lidar com o problema da pulsão (de morte) no cinema. As imagens-pulsão em Deleuze são aqui compreendidas como um desdobramento dos conceitos instinto de morte e corpo sem órgãos, que o autor havia desenvolvido ao longo dos anos 1960 e 1970. Com relação às análises, a tese está composta em três eixos: imagens-pulsão, neonaturalismo e sintomatologia. No primeiro, procuramos evidenciar nas imagens a articulação que existe entre a dimensão da realidade (meios derivados), a dimensão da doença (mundos originários) e as dinâmicas de ação das doenças sobre a realidade (momentos privilegiados). É nesse eixo que tecemos algumas das principais proposições deste trabalho: os deslocamentos naturalizantes; os espaços centrados; os métodos de testemunho da pulsão (de morte) irrepresentável; a plasmaticidade de retorno ao inorgânico; as repetições que condenam no tempo; os estados de descontrole que revelam uma impossibilidade de agir. No segundo eixo, evidenciamos a influência naturalista nessas imagens: a visão entrópica; a associação entre o trágico e o cotidiano; a opção por narrativas em queda ou circulares; o gosto pelo submundo, pelas deformações e pela violência animalesca; o interesse pelos diagnósticos e sua eficácia. No terceiro eixo, propomos que o gesto político nessa estética é a sintomatologia, no sentido de que a própria imagem é concebida para fazer sintoma em civilização. A sintomatologia tem dupla estratégia: desconfortar e satisfazer o espectador. Finalmente, sistematizamos as proposições da tese e evidenciamos aquilo que julgamos ser o desafio por excelência dessas imagens: descobrir e testemunhar a pulsão (de morte) que elas acreditam encontrar nas profundidades da realidade brasileira.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Imagem-pulsão. Neonaturalismo. Sintomatologia. Pulsão (de morte).

ABSTRACT

Title: When the image makes a symptom: impulse-image and neo-naturalism in the 2000s Brazilian cinema

In this Thesis, we study Brazilian films that investigated the country with the intention of revealing its inner diseases. This project from the beginning of the 2000s led to images replete of deformation, repetitions, uncontrolled behaviors, eye diseases and cruelty, among other characteristics we demonstrate in this work. Our hypothesis is that this aesthetics has expanded in the beginning of the 2000s and dispersed over the decade. We can see this aesthetics in films such as *Chronically Unfeasible*, *Through the Window*, *Latitude Zero*, *The Trespasser*, *Mango Yellow*, *Up Against Them All*, *What Is It Worth?*, *Drained* and *Bog of Beasts*. We also assert that these images update a naturalistic project and result in a symptomatology. In order to analyze the images, we employ the concept of impulse-image proposed by Gilles Deleuze in his taxonomy of images. It is a less popular concept in his taxonomy, but it has been suitable to this research because it offers a rigorous method for working with the instinct of (death) in the cinema. In this work, we understand Deleuze's impulse-images as a development of the concepts of death instinct and body without organs, proposed by the author in the 1960s and the 1970s. Concerning the analysis, the Thesis is composed in three axes: impulse-images, neo-naturalism and symptomatology. In the first, we highlight the connection between the spheres of reality (derived milieu), the one of disease (originary world), and the dynamics of action from disease to reality (privileged moments). It is in this axis that we make some of the key proposals in this work: the naturalizing displacements; the centered spaces; the methods of testifying the unrepresentable instinct (of death); the repetitions that condemn in time; the plasmaticity of the return to the inorganic; the uncontrolled behaviors that reveal an impossibility of action. In the second axis, we demonstrate the naturalistic influence in these images: the entropic vision; the association between the tragic and everyday life; the option for narratives based either in falls or in circularity; the taste for the underworld, the deformations and the animalistic violence; the interest in diagnosis and its efficacy. In the third axis, we propose that the political gesture in this aesthetics is the symptomatology, in the sense that image itself should stand as a symptom in civilization. The symptomatology has a double strategy: producing discomfort and satisfaction in the spectator. Finally, we systematize the propositions from the Thesis and put in evidence what we believe is the key objective in these images: discovering and testifying the instinct (of death) that they believe lies deep in Brazilian reality.

Keywords: Brazilian cinema. Impulse-image. Neo-naturalism. Symptomatology. Instinct (of death).

RÉSUMÉ

Titre: Quand l'image fait symptôme : images-pulsion et néo-naturalisme au cinéma brésilien des années 2000

Dans cette thèse on a recherché des films qui ont investigué le Brésil avec le but de montrer ses maladies occultes. Ce projet du début des années 2000 a créé des images pleines de difformités, de répétitions, d'états de manque de contrôle, de maladies du regard et de cruauté, entre autres caractéristiques que l'on détache au long du travail. L'hypothèse développée est celle d'une profusion de cette esthétique au début des années 2000 qui s'est dispersée au long de la décennie. On peut la voir dans des films comme : *Cronicamente inviável* (*Chronically Unfeasible*), *Através da janela* (*Par la fenêtre*), *Latitude zero* (*Latitude zéro*), *O invasor* (*O invasor, l'intrus*), *Amarelo manga* (*Couleur de mangue*), *Contra todos* (*Up Against Them All*), *Quanto vale ou é por quilo?* (*What Is It Worth?*), *O cheiro do ralo* (*L'Odeur du siphon*) et *Baixio das bestas* (*Marais des bêtes*). Encore, on défend que cette esthétique mette à jour à sa façon un projet naturaliste et se déploie dans une symptomatologie d'images. Pour faire face au défi de l'analyse, on s'est approprié du concept d'image-pulsion proposé par Gilles Deleuze dans sa taxonomie d'images. Il s'agit d'un concept marginal dans la taxonomie proposée par l'auteur mais qui s'est révélé très efficace car il présente une manière spécifique de traiter le problème de la pulsion (de mort) au cinéma. Les images-pulsion de Deleuze sont comprises ici comme un dépliement des concepts de l'instinct de mort et du corps sans organes, développés par l'auteur au long des années 1960 et 1970. À propos des analyses, la Thèse est composée de trois axes : images-pulsion, néo-naturalisme et symptomatologie. Dans le premier, on cherche à mettre en évidence l'articulation qui existe parmi la dimension de la réalité (dit moyens dérivés), la dimension de la maladie (dit mondes originaires) et les dynamiques d'action de la maladie dans la réalité (dit moments privilégiés). Il est dans cet axe que l'on produit quelques-unes des propositions principales de ce travail : les déplacements naturalisants ; les espaces centrés ; les méthodes de témoignage de la pulsion (de mort) irréprésentable ; la plasmaticité de retour à l'inorganique ; les répétitions qui font une condamnation dans le temps ; les états de manque de contrôle qui impliquent une impossibilité d'agir. Dans le deuxième axe, on a mis en évidence l'influence naturaliste dans ces images : la vision entropique ; l'association entre tragique et quotidien ; l'option pour des narratives en chute ou en répétition ; le goût de la pègre ; des difformités et de la violence animalesque ; l'intérêt par les diagnostics et son efficacité. Dans le troisième axe on propose que le geste politique dans cette esthétique soit la symptomatologie, dans le sens que l'image elle-même est conçue pour faire symptôme en civilisation. La symptomatologie a une double stratégie : simultanément déconforter et satisfaire le spectateur. Finalement, on a systématisé les propositions de la Thèse et on a mis en évidence ce que l'on juge être le défi par excellence de ces images : découvrir et témoigner la pulsion (de mort) qu'elles croient trouver dans les profondeurs de la réalité brésilienne.

Mots-clés : Cinéma brésilien. Image-pulsion. Néo-naturalisme. Symptomatologie. Pulsion (de mort).

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – O fluxograma do argumento da tese.....	28
Quadro 2 – Referências ontológicas do naturalismo.....	136

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Quadros naturalistas nas imagens-pulsão.....	26
Figura 2 – Espaços sob análise em <i>Cronicamente inviável</i> e <i>Baixio das bestas</i>	68
Figura 3 – A figura e a contemplação do espaço em <i>Árido movie</i>	68
Figura 4 – A forma-queimada em <i>Baixio das bestas</i>	71
Figura 5 – A forma-penhasco em <i>Latitude zero</i>	72
Figura 6 – A forma-pedra em <i>Árido movie</i>	73
Figura 7 – O espaço industrial que pesa sobre as figuras em <i>O cheiro do ralo</i>	74
Figura 8 – Os espaços áridos que envolvem as figuras em <i>Latitude zero</i> e <i>Árido movie</i>	75
Figura 9 – Espaço e figura em duas pinturas naturalistas	75
Figura 10 – Quadros naturalistas – cinema e pintura	76
Figura 11 – Ferrugem e moldura do espaço em <i>Contra todos</i>	78
Figura 12 – Os corredores internos e externos de <i>Contra todos</i>	78
Figura 13 – Representação gráfica dos espaços centrados com um ou mais núcleos	80
Figura 14 – Três conceitos de espaço em <i>O invasor</i>	80
Figura 15 – Câmera objetiva no início do deslocamento em <i>O invasor</i>	82
Figura 16 – Câmera e presença incômoda na continuação do deslocamento em <i>O invasor</i>	82
Figura 17 – Câmera torna-se subjetiva no deslocamento em <i>O invasor</i>	82
Figura 18 – Câmera objetiva e visualização de Anísio em <i>O invasor</i>	83
Figura 19 – Representação gráfica dos espaços bicentrados	83
Figura 20 – Deslocamentos paralelos em <i>Deserto feliz</i>	86
Figura 21 – Deslocamento desnaturalizante em <i>Deserto feliz</i>	87
Figura 22 – Uma morte simbólica em <i>Árido movie</i>	88
Figura 23 – Buracos como zonas de invisibilidade não passivas em <i>O cheiro do ralo</i>	97
Figura 24 – Escuridão do quadro e travessia em <i>Amarelo manga</i>	98
Figura 25 – Zona de invisibilidade, excesso de luz e degradação em <i>Baixio das bestas</i>	98
Figura 26 – Reverência pelo gesto em <i>O cheiro do ralo</i>	100
Figura 27 – Prédio, nuvens e a filosofia do tempo entrópico em <i>Baixio das bestas</i>	101
Figura 28 – Figuras e enfrentamento da zona de invisibilidade em <i>Cabra-cega</i>	102
Figura 29 – O buraco como espaço de desejos em <i>Febre do rato</i>	103
Figura 30 – Performatividade na banheira em <i>Febre do rato</i>	103
Figura 31 – Intervenção didática: o amarelo recebe função textual em <i>Amarelo manga</i>	106
Figura 32 – Buraco é significado pela palavra em <i>Baixio das bestas</i>	106
Figura 33 – Palavra agencia espaços em <i>Febre do rato</i>	108
Figura 34 – Palavra e agenciamento antiautoritário em <i>Febre do rato</i>	109
Figura 35 – A palavra excitante em <i>Febre do rato</i>	109
Figura 36 – Pedacos de corpos e corpos deformados em vários filmes	111
Figura 37 – Deformação por multidão em <i>Cronicamente inviável</i>	112
Figura 38 – Mundo originário e repetição no tempo em <i>Quanto vale ou é por quilo?</i>	116
Figura 39 – Repetição e atropelamento em <i>Cronicamente inviável</i>	118
Figura 40 – Exercícios de repetição em <i>Cronicamente inviável</i>	119
Figura 41 – Reinvenções que não mudam nada em <i>Cronicamente inviável</i> - 1.....	120
Figura 42 – Reinvenções que não mudam nada em <i>Cronicamente inviável</i> - 2.....	120
Figura 43 – Tourada e êxtase em Eisenstein	123
Figura 44 – Estupro e primeiro plano de rosto em <i>Contra todos</i> e <i>Deserto feliz</i>	124

Figura 45 – Horror e primeiro plano de rosto em <i>O invasor</i>	124
Figura 46 – A oposição entre o êxtase e o conhecimento em <i>Cronicamente inviável</i>	125
Figura 47 – Berro, mordida e estado de descontrole em <i>Amarelo manga</i>	127
Figura 48 – O final em fuga do espaço degradado em <i>Latitude zero</i>	152
Figura 49 – Caricaturas do naturalismo 1 – A obsessão do excremento	155
Figura 50 – Caricaturas do naturalismo 2 – Os porcos naturalistas na redação de um jornal	159
Figura 51 – Caricaturas do naturalismo 3 – Intimidade entre o escritor e o sórdido.....	159
Figura 52 – Caricaturas do naturalismo 4 – Variações do porco-Zola.....	160
Figura 53 – Caricaturas do naturalismo 5 – Merda, cu e a obsessão do olhar	162
Figura 54 – Violência do olhar em <i>O cheiro do ralo</i>	164
Figura 55 – Forma-palco e violência do olhar em <i>Baixio das bestas</i>	165
Figura 56 – Do olhar ao toque na bunda em <i>O cheiro do ralo</i>	167
Figura 57 – Toque e confirmação da violência do olhar em <i>Baixio das Bestas</i>	167
Figura 58 – Toque e o tesão da pulsão (de morte) em <i>Amarelo manga</i>	168
Figura 59 – Quadro e primeiro olhar em <i>Crime delicado</i>	169
Figura 60 – Decupagem do quadro em <i>Crime delicado</i>	170
Figura 61 – Quadro e a impossibilidade do olhar em <i>Crime delicado</i>	170
Figura 62 – Quadro e a nova possibilidade de olhar em <i>Crime delicado</i>	171
Figura 63 – A produção de um argumento em <i>Quanto vale ou é por quilo?</i>	174
Figura 64 – Estratégia analítico-observacional da câmera em <i>Cronicamente inviável</i>	176
Figura 65 – Primeira possibilidade de conhecimento místico em <i>Árido movie</i>	179
Figura 66 – Segunda possibilidade de conhecimento místico em <i>Árido movie</i>	179
Figura 67 – Sangue, pele e crueldade em <i>Através da janela</i>	194
Figura 68 – Pedacos de corpos e crueldade em <i>O cheiro do ralo</i> e <i>Cronicamente inviável</i> ..	195
Figura 69 – Crueldade, sangue e corpo definhado em <i>Amarelo manga</i> e <i>O cheiro do ralo</i> ..	196
Figura 70 – A crueldade e a carne crua em <i>Amarelo manga</i> e <i>Contra todos</i>	197
Figura 71 – O rosto e experiência do horror em <i>O invasor</i>	198
Figura 72 – Gritos e a experiência do horror em <i>Munch, Bacon</i> e <i>O invasor</i>	199
Figura 73 – Rosto, silêncio e horror em <i>Através da janela</i>	200
Figura 74 – A violência em um gesto cotidiano - <i>Através da janela</i>	201
Figura 75 – Proliferação de objetos fálicos em <i>Amarelo manga</i>	203
Figura 76 – O tesão do objeto arma em <i>Amarelo manga</i>	203
Figura 77 – Arma e função de violência em <i>Cidade de deus</i>	204
Figura 78 – Forma-palco em <i>Baixio das bestas</i>	205
Figura 79 – A beleza da degradação em <i>Latitude zero</i> e <i>Baixio das bestas</i>	211
Figura 80 – Primeiro plano pulsional de uma vagina em <i>Amarelo manga</i>	212
Figura 81 – Primeiros planos pulsionais de uma bunda em <i>O cheiro do ralo</i>	213
Figura 82 – A estetização do corpo feminino violentado em <i>Baixio das bestas</i>	216
Figura 83 – O pudor com o corpo masculino em <i>O cheiro do ralo</i>	217
Figura 84 – O pudor com o corpo masculino em <i>Baixio das bestas</i>	217
Figura 85 – Exibição do corpo masculino típico-normativo em <i>Cronicamente inviável</i>	218
Figura 86 – Olhar voyeurístico não desconfortado em <i>Baixio das bestas</i>	219
Figura 87 – Primeiros planos desejanter em <i>Madame Satã</i>	221
Figura 88 – Câmera voyeurística e externa ao descontrole em <i>Cronicamente inviável</i>	222
Figura 89 – A exterioridade do ponto de vista em <i>Cronicamente inviável</i>	223
Figura 90 – A devolução do olhar em <i>Cronicamente inviável</i>	225

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 AS IMAGENS-PULSÃO	32
2.1 AS IMAGENS-PULSÃO NA TAXONOMIA DELEUZEANA	32
2.1.1 Exposição inicial das imagens-pulsão	32
2.1.2 Imagens-pulsão: local de passagens na taxonomia de imagens.....	35
2.2 GENEALOGIA DAS IMAGENS-PULSÃO	39
2.2.1 Pulsões e o sentido do dualismo em Sigmund Freud	41
2.2.2 A perigosa pulsão de morte. Ou seria instinto?	45
2.2.3 A mudança de paradigma: do instinto de morte ao corpo sem órgãos	52
2.2.4 O que há de pulsão (de morte) nas imagens-pulsão	60
3 AS IMAGENS-PULSÃO NO CINEMA BRASILEIRO.....	65
3.1 A DIMENSÃO DOS MEIOS DERIVADOS	65
3.1.1 A aderência aos meios derivados e aos espaços	65
3.1.2 Os espaços como formas localizadas.....	69
3.1.3 As figuras e sua inserção nos espaços	73
3.1.4 Deslocamentos e caracterização dos espaços	77
3.1.5 [Dispersão n. 1] Deslocamento desnaturalizante (<i>Deserto feliz</i> e <i>Árido movie</i>)	86
3.1.6 Individualizada, naturalizante e afetiva – três relações de espaço e personagem no cinema brasileiro desde os anos 1990	89
3.2 A DIMENSÃO DOS MUNDOS ORIGINÁRIOS	94
3.2.1 Mundos originários por figuração direta	94
3.2.2 Mundos originários por figuração negativa.....	96
3.2.3 [Dispersão n. 2] O enfrentamento da zona de invisibilidade (<i>Cabra-cega</i>)	101
3.2.4 [Dispersão n. 3] Do buraco à banheira (<i>Febre do rato</i>).....	102
3.2.5 Os mundos originários, a pulsão (de morte) e a palavra.....	104
3.2.6 [Dispersão n. 4] – A palavra ativa (<i>Febre do rato</i>)	108
3.3 OS MOMENTOS PRIVILEGIADOS	109
3.3.1 Deformações – a plasmaticidade do retorno ao inorgânico.....	110
3.3.2 Repetições – a condenação no tempo	115
3.3.3 Estados de descontrole e impossibilidade de agir.....	121
3.4 DAS IMAGENS-PULSÃO AO NEONATURALISMO E À SINTOMATOLOGIA	129
4 O NATURALISMO – DA LITERATURA AO CINEMA	131
4.1 O QUE É O NATURALISMO	132
4.2 NATURALISMO NO BRASIL, NATURALISMO DO OUTRO.....	139
4.3 NATURALISMO E CINEMA	142
4.4 O TRÁGICO NATURALISTA.....	145
4.5 NATURALISMO, NEONATURALISMO E SUAS CRÍTICAS	153
4.6 A POLITIZAÇÃO DO OLHAR E A POSSIBILIDADE DO TOQUE	164

4.6.1 [Dispersão n. 5] Uma nova partilha de olhares (<i>Crime delicado</i>)	168
4.7 CRISE DA DIAGNÓSTICA NAS IMAGEM-PULSÃO	171
4.7.1 [Dispersão n. 6] A eficiência do conhecimento místico (<i>Árido movie</i>).....	178
4.8 A EMERGÊNCIA DE UMA SINTOMATOLOGIA.....	180
5 SINTOMATOLOGIA DE IMAGENS	183
5.1 O SENTIDO DA SINTOMATOLOGIA.....	183
5.2 A IMAGEM QUE DESCONFORTA.....	189
5.2.1 O retorno da crueza.....	194
5.2.2 Rostos, gritos e a experiência do horror	197
5.2.3 Quando a violência é maior que o ato	200
5.2.4 A crueldade como indissociação entre sexo e violência.....	202
5.2.5 Transição: desconforto, sensação e crueldade na imagem que faz sintoma	206
5.3 A IMAGEM QUE SATISFAZ	207
5.3.1 Investir no prazer da imagem	207
5.3.2 Materialidade da imagem, normatividade dos corpos e o impasse do método sintomatológico	211
5.3.3 [Dispersão n. 7] Do primeiro plano pulsional ao desejanter (<i>Madame Satã</i>).....	220
5.3.4 A satisfação pelo voyeurismo	221
5.4 DESCONFORTO, SATISFAÇÃO E PULSÃO (DE MORTE).....	225
6 A IMAGEM E A PULSÃO (DE MORTE)	227
6.1 UM PARADOXO E TRÊS RISCOS POLÍTICOS NAS IMAGENS-PULSÃO	227
6.2 A IMAGEM E A PULSÃO (DE MORTE)	234
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	238
REFERÊNCIAS	246
ANEXO 1 – ESTADO DA ARTE SOBRE AS IMAGENS-PULSÃO	264
ANEXO 2 – FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES ANALISADOS	272

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho investiga um modo particular que certas imagens do cinema brasileiro dos anos 2000 encontraram para lidar com o problema do desconhecido. Habitando realidades tidas como doentias, as imagens depararam-se com uma pulsão (de morte) inagenciável. O resultado foi um sentimento generalizado de impotência e de submissão. Para lidar com esse universo, introduzimos o conceito de imagem-pulsão, que também poderia designar-se “imagem-pulsão (de morte)”, porque nele todas as outras remetem a uma pulsão fundamental de morte, isto é, um sem-fundo que pressiona na direção do retorno ao inorgânico.

Defendemos neste trabalho a tese de que o cinema brasileiro do início dos anos 2000 constituiu imagens-pulsão dedicando-se a investigar realidades contaminadas e encontrando sob essas realidades a ação de uma pulsão (de morte). Sustentamos, ainda, que essas imagens devem ser lidas como uma atualização do paradigma naturalista e que o seu projeto estético-político é aquele da sintomatologia de civilização que elas, as imagens, buscaram à sua maneira implementar.

Tomaremos a liberdade de, no início desta introdução, apresentar uma visão de contexto, um panorama, que qualificamos de impressionístico, e a partir do qual desenvolveremos a segunda parte da introdução, aí sim com itens de projeto e exposição da estrutura da tese.

* * *

Quem se aproximasse do contexto do cinema brasileiro em uma fase avançada da retomada¹ veria um universo de imagens produzidas e interpretadas sob o signo da doença.

Essa pessoa veria que uma parte dos filmes mais violentos não possuía, no entanto, qualquer imagem de violência, daquelas produzidas com tiros, facadas e violações, por exemplo. Não que no cinema do mesmo período tais violências inexistissem. Pelo contrário, elas eram uma das suas grandes marcas e se pretendiam espetaculares, chegando a ser acusadas de produzir uma cosmética da fome (BENTES, 2007). Emergia, no entanto e paralelamente, uma qualidade de filmes que incluía a violência em outro regime. Nesses filmes, a violência não deveria aparecer, ou era irrelevante se aparecesse ou não, provavelmente porque já não se pudesse separar os atos de violência daqueles sem violência. Viam-se imagens em que a violência estava a tal ponto disseminada que para melhor concebê-la seria preciso evitar tal ordem de separação.

¹ Chama-se retomada a fase do cinema brasileiro que começa por volta de 1995 após um período quase nulo em termos de realização cinematográfica no país. Não há consenso a respeito do final da retomada, mas é comum considerar-se que ela durou pelo menos até o início dos anos 2000.

A sensação que essas imagens produziam era de que a violência deveria ser vivida como um destino inelutável em um país, uma cidade, uma região, o que produzia um desconforto mais duradouro do que a visão do sangue escorrendo pela tela como em filmes que se pretendiam espetaculares.

Ainda assim, esse espectador, caso firmasse atenção, veria que a violência não era normalmente o item essencial na maquinaria dessas imagens. Mesmo sendo constante, era apenas mais um de tantos resultados possíveis e concomitantes.

Era notável que as imagens se dedicavam a uma espécie de estudo de realidade. O estudo de um país, de uma cidade, de uma região na cidade, de um pequeno vilarejo, de uma localidade distante, de um ambiente familiar de periferia, de um ambiente comercial igualmente periférico. Nenhuma dessas imagens abria mão de produzir narrativas e de fazer ficção, mas todas elas buscavam o conhecimento de um meio muito determinável no espaço e no tempo, além disso sempre contemporâneo, e além disso ainda normalmente fechado em si mesmo, como se existissem muros às suas voltas. Os personagens não cansavam de deslocar, mas era como se não pudessem e não fizesse sentido romper essas barreiras invisíveis. A necessidade de aderência às realidades era tanta que os títulos de alguns filmes já deveriam trazer a referência ao meio estudado.

Contudo, essas considerações ainda eram insuficientes. O que queriam essas imagens? Para que sair à realidade com tanta determinação? Buscavam alguma coisa?

Sim, aqui é preciso que se diga: cada imagem parece ter sido fruto de uma jornada que investigava alguma coisa em ação buscada a partir de submundos de realidade. Alguns termos foram muitíssimo bem empregados para definir o motivo dessas buscas: o crônico, a merda, o câncer, a patologia, o incivilizado, o trágico. Esses termos estiveram no vocabulário dos próprios realizadores para tentar colocar em palavras aquilo que buscavam ou o que encontraram, talvez à revelia, talvez sem julgar que pudesse existir qualquer coisa do tipo. Todos eles circunscreviam assim uma preocupação com a procura das doenças iminentes ao mundo, ao Brasil. “Eu quero mostrar, eu quero ver e expor isso”, diziam alguns. Mas isso o quê? A dificuldade de atribuir nomes parecia também uma marca presente.

O espectador não se surpreenderia de encontrar aí um certo desdobramento de um projeto naturalista, não tanto na tradição da transparência do aparato cinematográfico, mas naquela do naturalismo que primeiro floresceu na literatura. Este, sim, havia sido um projeto que congregava a pesquisa de realidade e a procura de doenças de civilização.

Quanto à violência, ela bem poderia ser um termo para definir o elemento escondido, o objeto das referidas buscas. Como mencionou um dos realizadores: “os outros elementos

surgem daí, dessa violência dentro de nós” (ASSIS, 2003). Isto é, aquela violência que apenas existe e insiste, que é um motor em vez de ser ela própria uma explosão externa.

Porém, normalmente essa violência deveria ser mais bem compreendida como uma entre outras das expressões daquele elemento do qual falávamos, o existente no submundo. É por isso que a violência, que à primeira vista chamava tanta atenção daquele espectador, não poderia ser a característica mais importante na compreensão dessas imagens.

Mais do que a própria violência, destacava-se uma ampla estética das deformações, da degradação, dos pedaços de corpos. Viam-se corpos definhando, corpos mutilados, pedaços de corpos, também espaços malformados, paredes degradadas, galpões abandonados, casas consumidas pela ferrugem, objetos despedaçados. Havia um gosto pelos resíduos que se formavam quando as formas não se estabilizavam, um gosto pelo resíduo de fumaça, de sangue, de urina, da luz na imagem utilizada também como resíduo da passagem da doença.

O mesmo espectador veria um conjunto de personagens em uma situação de captura dentro de um tempo que multiplicava as suas repetições, embora a qualificação de inocentes não pudesse ser aplicada a quase nenhum desses personagens. Quanto às repetições, elas se fizeram no tempo e no espaço, nas narrativas cíclicas, nas repetições de objetos, de ações dramáticas, de gestos e de cores nos filmes. As repetições pareciam se tornar independentes dos personagens, maiores do que eles, e implicavam uma espécie de condenação – por isso, dissemos capturados. Mas, ainda assim, capturados talvez não seja a palavra, uma vez que quase nunca esses personagens foram inocentes. Poderíamos com mais tranquilidade falar em captura, se os personagens de fato se dissociassem e enfrentassem alguma força externa a eles. Porém, não era bem isso o que se evidenciava para o espectador, tanta era a ordem de indissociabilidade entre esses personagens (mas também as figuras nas imagens) e os meios e espaços que os envolviam. Todos eles, meios e personagens, beiravam o indissociável e fechavam-se em um tempo de repetição infinita.

Era curioso que, com tanto fechamento, restava nos filmes um desejo de especular. Viam-se teses filosóficas, às vezes poéticas, também pensamentos de mundo, comentários analíticos dos tipos mais diversos, muitas vezes proferidos por especialistas com saber técnico. Foram inúmeras as situações em que os filmes pararam tudo para expor entendimentos de mundo. Muitas vezes em *voz over*, quase sempre se utilizando de personagens do filme cuidadosamente inseridos em situações dramáticas que favoreciam a especulação. O intelectual viajante, o padre sem fieis, o poeta de bar, um mercante de objetos, um líder de ONG.

Não é absurdo, também, que o espectador inserido nesse contexto, lembrasse dos cientistas do naturalismo, sempre prontos para tecer comentários racionais e levar o bom

diagnóstico até os meios em que emergiam as doenças. Entretanto, desde uma primeira olhada toda essa rede de palavras nos filmes não fazia autoridade. Elas eram como que ridicularizadas, ironizadas de origem. Dificilmente poderia um espectador minimamente atento não perceber a ironia de palavras que se pronunciavam em contraponto às doenças. Aos poucos, deveria fazer-se sentir em qualquer espectador que também a rede de diagnósticos era ineficiente porque igualmente contaminada, assim como os corpos, os espaços e os meios realísticos, todos eles inapelavelmente contaminados.

Para ser preciso, quando não estava ridicularizado, o comentário normalmente servia para constatação de algo forte demais, inevitável demais: “O homem não destrói porque é mal. Ele destrói porque não consegue fazer de outro jeito”; “o ser humano é estômago e sexo”; “o tempo vence no fim ... [ele] engole a ti e a mim” (*Cronicamente inviável*, 2000; *Amarelo manga*, 2003; *Baixio das bestas*, 2006).

Assim, vejamos, não haveria razão para julgar que se presenciava aqui uma estetização da impotência?

Parecia inevitável que o vocabulário da doença ou do desencanto se impusesse para designar as crenças e as práticas dessas imagens. Tentando apurar o entendimento, aquele espectador julgou entrever um paradoxo nas imagens. A impotência que produziam vinha, todavia, revestida de uma confiança no choque, na produção de desconforto, compreendida ainda como uma forma privilegiada de provocar pensamento e produzir diferença no mundo.

Qual seria, portanto, o projeto dessas imagens? Para que tanto estudo de realidade se o sentimento de desencanto predominava, se a possibilidade de diagnósticos e tratamentos havia também entrado em crise?

Seria preciso levar a sério essas contradições, ou supostas contradições. Elas pareciam estar na base de um projeto que se encaminhava para uma sintomatologia. Sim, porque se a crença nos grandes diagnósticos e nos tratamentos havia ruído, ainda parecia possível que a imagem fizesse alguma diferença como sintoma em civilização. Em outros termos, se não existia mais uma crença do tipo clássico na possibilidade de interpretação e tratamento da doença de civilização, ainda existiria, quem sabe, a renovação de sintomas como projeto estético-político.

Voltando ao ponto inicial que primeiramente impressionava o espectador hipotético que conhecia esse universo de imagens, saltava aos olhos não mais a violência em si, mas o encontro com o elemento de difícil apreensão, ao mesmo tempo obscuro e inevitável. Designá-lo como merda, câncer, crônico, violência interna, tempo entrópico, trágico, tudo isso era importante, mas ainda parecia restritivo demais. Afinal, neste gesto naturalista de habitar meios e procurar

doenças, com o que se depararam essas imagens e como materializaram isso que causou tanto sentimento de sufocamento e de submissão?

* * *

Havia um conceito na taxonomia de Gilles Deleuze que parecia fazer referência ao universo acima referido: era aquele de imagem-pulsão. Tratava-se, no entanto, de um conceito obscuro e certamente marginal na obra de cinema do autor. Quando realizamos um estado da arte acerca deste conceito², encontramos até certa euforia, em autores como Serge Daney (1983), que considera o capítulo das imagens-pulsão como o mais belo capítulo de *A imagem-movimento* (DELEUZE, 1985), e Raymond Bellour (2005), que destaca a sua comovente inventividade. Mas encontramos também algum desprezo, como o de Roberto Machado que, escrevendo sobre os livros de cinema de Deleuze, quase não o desenvolve, sob o argumento de que “não tem incidência na argumentação geral dos livros” (MACHADO, 2009, p. 165). Além da indiferença, encontramos também a ira, materializada no ataque de Luc Moullet: “De longe o pior capítulo do díptico deleuziano” (MOULLET, 2011, p. 27).

A pesquisa de estado da arte foi o primeiro passo metodológico para a fundamentação teórica deste trabalho. Nela reconhecemos que, se o conceito de imagem-pulsão parecia ser tão apropriado para compreender uma cinematografia, e se ele tinha suscitado reações contraditórias em autores que leram Deleuze, seria ainda preciso conhecer esse conceito em sua multiplicidade constitutiva. Isto é, se Deleuze tão pouco explica nos livros de cinema acerca do que entende por pulsão, este conceito possui, todavia, uma longa trajetória na obra deste autor e articula na sua evolução algumas questões imprescindíveis para a cinematografia que tratamos. Dentre elas, destacamos: os sentidos de uma arte que se faz junto às doenças de mundo, o vitalismo e as possibilidades de agenciamento imanente da doença, a potência política de uma sintomatologia. Todas essas questões habitam as imagens-pulsão, mas precisavam ainda ser evidenciadas se quiséssemos extrair do conceito a potência estético-política que ele parecia oferecer. Para tanto, seguimos um estudo de cunho genealógico das imagens-pulsão na obra de Deleuze.

A mirada genealógica justifica-se porque orienta a observação de urgências e proveniências que habitam o conceito. Essa abordagem implica observar acontecimentos singulares. Como afirma Foucault (1979, p. 15) a respeito da genealogia, é preciso “marcar a singularidade dos acontecimentos”, para “reencontrar as diferentes cenas onde eles desempenharam papéis distintos”. No caso da pulsão, trata-se de observar as especificidades

² Em anexo na tese.

nas aparições e nos trânsitos operados pelo conceito e por meio dele, em momentos específicos do trabalho de Deleuze, como o objetivo de, finalmente, fazê-lo desempenhar um papel distinto na compreensão do cinema brasileiro dos anos 2000.

Com relação à genealogia das pulsões, veremos que varia a materialidade do conceito. Na primeira fase do aparecimento do termo em Deleuze³, predomina na teoria o instinto de morte, tido como um sem-fundo transcendental cuja concepção seria necessária para a sustentação de uma filosofia da diferença. Nos anos 1970, essa construção cede lugar ao conceito desenvolvido por ele e por Félix Guattari de corpo sem órgãos (CsO) e à maquinaria que o envolve, caracterizada pela imanência radical e pela aposta teórica, prática e política na possibilidade de agenciamentos. Posteriormente, nos anos 1980, as pulsões retornam como imagens-pulsão, agora para pensar um estilo naturalista de cinema, que se faz no contato com as doenças de mundo. Todas essas inscrições são também frutos de urgências estimuladas pelos projetos em que Deleuze viu-se engajado, seja na fundação de uma filosofia da diferença, nas intercessões produzidas por Guattari ou nas provocações advindas do cinema.

O percurso genealógico do conceito de pulsão está orientado pela necessidade desta pesquisa, que parte, neste nível de trabalho, do conceito de imagem-pulsão apresentado por Deleuze (1985) em *A imagem-movimento*. Não se trata, portanto, de uma genealogia em abstrato, relevante para quaisquer trabalhos acerca das pulsões na obra de Deleuze. Ela é perspectivista, no sentido atribuído por Foucault à genealogia: “Um olhar que sabe tanto de onde olha quanto o que olha” (FOUCAULT, 1979, p. 30).

O que importa fundamentalmente na genealogia é que as imagens-pulsão não podem ser pensadas como um tipo de imagem vagamente associada ao corpo. Vemos repetidamente o termo pulsão sendo utilizado academicamente no sentido do senso comum, referindo-se sem problematização a supostas exigências irracionais e pré-civilizatórias do corpo. É verdade que a pulsão habita o universo do corpo, ela é uma resposta possível para compreendê-lo. Todavia, há pelo menos duas ressalvas necessárias a tecer desde logo: este é um paradigma que não deve ser naturalizado, uma vez que se refere a um modo entre outros de lidar com o problema das exigências do corpo, um paradigma aliás que Deleuze e Guattari tanto combateram nos anos 1970 em nome da recuperação de uma concepção de corpo baseada no desejo. Além disso, em nível de imagem-pulsão, pretende-se que todas as pulsões reencaminhem para uma pulsão

³ Consideramos primeira fase aquela dos anos 1960, principalmente em *Sacher-Masoch: o frio e o cruel* (DELEUZE, 2009) e *Diferença e repetição* (DELEUZE, 2006b). Remetemos o leitor ao capítulo segundo desta tese.

fundamental de morte. Esta é uma concepção de Deleuze que encontramos explicitada também em autores do campo da psicanálise, como Laplanche e Pontalis (2004, p. 341)⁴. Desde essa perspectiva, todas as pulsões escondem uma pulsão fundamental de retorno ao inorgânico, nomeada pulsão de morte. Nesse sentido, as imagens-pulsão em Deleuze, e sobretudo as que pesquisamos no cinema brasileiro dos anos 2000, dadas as múltiplas ordens de degradação que insistiram em conceber, poderiam muito bem receber a designação de “imagens-pulsão (de morte)”.

* * *

Paralelamente ao desenvolvimento de estado da arte e genealogia do conceito de imagem-pulsão, seguiu-se pesquisa exploratória de filmes, desde a primeira fase da retomada, passando por uma fase avançada deste período e estendendo-se até a segunda metade dos anos 2000. Durante a pesquisa exploratória foi possível compreender que as imagens que nos interessavam proliferaram sobretudo no início dos anos 2000. Tal universo de filmes, ditos de imagem-pulsão, não possui existência duradoura no tempo. Segundo o que defendemos nesta tese, o início dos anos 2000 viu proliferar imagens-pulsão que, ao longo da década, dispersaram-se.

A partir da pesquisa exploratória selecionamos nove filmes que, entre o período de 2000 e 2007, constituíram imagens-pulsão: *Cronicamente inviável* (2000), *Latitude zero* (2000), *Através da janela* (2000), *O invasor* (2001), *Amarelo manga* (2003), *Contra todos* (2004), *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), *O cheiro do ralo* (2006) e *Baixio das bestas* (2006).

A estes adicionamos mais dois, que possuem um estatuto dúbio, são quase-imagens-pulsão. Trata-se de filmes que colocam os mesmos problemas dessas imagens, mas que apresentam outras soluções, as quais produzem as já referidas dispersões. Falamos de *Árido movie* (2005) e *Deserto feliz* (2007).

E finalmente há aqueles filmes incluídos na pesquisa porque fazem dispersar as imagens-pulsão. São quatro: *Madame Satã* (2002), *Cabra-cega* (2003), *Crime delicado* (2005) e *Febre do rato* (2011). As análises desses filmes estão assinaladas na tese sob a rubrica de *[dispersão]*. Elas merecem a diferenciação uma vez que aparecem apenas pontualmente, chamadas no que tem a evidenciar a respeito do nosso objetivo principal de pesquisa.

Não devemos nos surpreender de encontrar nas dispersões os filmes seguintes de alguns dos realizadores que pesquisamos (Assis, Brant, Venturi). Adotamos essa estratégia para poder mostrar um movimento que, embora mais amplo, é muito bem visualizado na trajetória desses

⁴ Remetemos o leitor ao capítulo segundo desta tese.

realizadores. Nesse sentido, há uma frase retrospectiva de Brant que, analisando o ciclo de sua carreira que se encerra com *O invasor*, conclui: “Então há ao mesmo tempo um desencanto. Desencanto dessa descoberta. De que essas relações estão aí, patológicas na sociedade. Pra você não começar a apagar a tua luz, você precisa se reinventar” (BRANT, 2009).

Madame Satã consta no grupo de dispersão ainda que não seja posterior aos filmes de imagem-pulsão. Preferimos mantê-lo uma vez que ele nos ajuda a destacar um aspecto importante de diferenciação, relativo ao sentido do toque nas imagens. A manutenção de *Madame Satã* evidencia que as imagens-pulsão não são a força única ou dominante na cinematografia brasileira do período. O objetivo deste trabalho não é defender a primazia das imagens-pulsão no período, é antes mostrar que elas foram uma resposta possível entre outras.

Além disso, não pretendemos recompor uma cronologia, no sentido de organizar uma sucessão de eventos no tempo, buscando causalidades e atestando influências. Em outros termos, não pretendemos fazer uma história da rede que constitui tais filmes. Interessa-nos a sua existência, que pode ser compreendida como uma onda que emerge e se dissipa, e a resposta estético-política que oferecem em determinada época.

Ainda sobre o objeto empírico de pesquisa, seria preciso relatar o fato de que alguns dos filmes oferecem maior complexidade e contradições, ou levam mais a fundo as características que importam ao nosso problema de pesquisa. Por esse motivo, tais filmes estão mais presentes nas análises. São eles: *Cronicamente inviável*, *Amarelo manga*, *O cheiro do ralo* e *Baixio das bestas*. Dessa forma, a simetria na aparição dos objetos não é um critério que adotamos. Pensamos que perseguir uma simetria seria enrijecer o objeto e abrir mão de traçar o rizoma de elementos neonaturalistas, sintomatológicos e mortíferos os quais, segundo o que defendemos neste trabalho, recorrem como uma onda no conjunto de filmes observados.

Optamos por não organizar as análises por verticalização de cada filme individualmente considerado, mas por recorrências em eixos transversais. Cada um desses eixos constitui uma seção (capítulo, subcapítulo, item e subitem) e reúne parte dos filmes do *corpus*. Quando um eixo se dedica a analisar certa especificidade que se vê majoritariamente em um único filme ou pequeno grupo de filmes no âmbito do *corpus*, a indicação dos filmes tratados é feita em nota de rodapé adicionada ao respectivo título de seção.

As análises estão dispostas ao longo de toda a tese. Exceto pelo capítulo segundo, em que consta a genealogia das imagens-pulsão em Deleuze, não há separação entre capítulos teóricos e capítulos analíticos. Em todos eles há acionamentos teóricos, que se alternam com os itens de análises dos filmes.

As entrevistas dos realizadores e as críticas publicadas por ocasião do lançamento dos filmes constituem um importante material bibliográfico. Em determinado momento, as críticas deixam de ser bibliografia para se converterem em efetivos objetos de análise. É o que acontece no capítulo quarto, no qual comparamos as reações das críticas imediatas aos lançamentos dos filmes de imagens-pulsão e das obras naturalistas, com o objetivo de avaliar as recorrências, atestar a familiaridade e compreender a multiplicidade de um fenômeno que se expressa em imagens, mas que também pode ser bem compreendido por suas adjacências.

* * *

Ao trabalhar com um grupo de filmes não pretendemos formar categoria. Não partimos de uma concepção da imagem-pulsão como uma categoria na qual pudéssemos encaixar as imagens (paradigma dedutivo), tampouco pretendemos chegar finalmente à proposição de uma categoria a partir dos filmes analisados, a qual poderia prestar-se para encaixar outras obras (paradigma indutivo). Preferimos compreender as imagens-pulsão como uma formação específica a partir de um conjunto de elementos dispersos por definição. Tais elementos se fizeram pouco dispersos em uma época, o início dos anos 2000, ao ponto de nos autorizar a falar em uma proliferação de imagens-pulsão. Posteriormente, eles voltaram a se distanciar e a dispersão se efetivou com novos intervalos, outros distanciamentos e intensidades, os quais conduziram as imagens em novos agenciamentos estético-políticos.

Se a perspectiva genealógica implica ser rigoroso na análise de especificidades, a compreensão de um fenômeno por suas dispersões também o faz. A dispersão funciona como um princípio, se pensarmos a partir de Foucault (2008) e da apropriação feita por Silva (2001; 2004). Para Foucault, as “formações discursivas” devem ser compreendidas através da descrição dos “sistemas de dispersão” (FOUCAULT, 2008, p. 43), os quais se fazem no que os objetos têm de singularidade, apreendendo os interstícios e medindo as distâncias que se instauram entre eles. É por isso que, assim como a genealogia, a dispersão se apega à singularidade. Em consequência, pensamos, esse princípio se incompatibiliza com o desejo pelas categorias.

Nesta tese, a dispersão incide como princípio para compreender a aparição de imagens-pulsão, apegar-se à especificidade de um fenômeno e medir as distâncias efetivas organizadas pelos eixos de análises propostos ao longo do trabalho. A dispersão desdobra-se, também, em um procedimento em nível de análises (os filmes que dispersam as imagens-pulsão), e no modo de organização das dispersões no texto (momentos pontuais evidenciados graficamente, conforme referimos anteriormente).

* * *

Esta tese corresponde ao desenvolvimento de respostas ao panorama anteriormente apresentado. Partindo da premissa de que proliferaram imagens-pulsão na cinematografia brasileira do início dos anos 2000, pretendemos saber como se constituíram essas imagens (dimensão dos meios, dimensão dos mundos originários, produção dos momentos privilegiados); se e em que sentido elas atualizaram um projeto naturalista; e em que termos implementaram uma sintomatologia de imagens a partir do contato com realidades que julgavam doentias.

Isto posto, temos condições de circunscrever que o objetivo geral deste trabalho é compreender um projeto estético-político que se desenvolveu no cinema brasileiro do início dos anos 2000 a partir de um desejo de habitar realidades para revelar as suas doenças entranhadas, projeto este que produziu imagens-pulsão, de inspiração naturalista, e que pretendeu implementar uma sintomatologia da civilização brasileira.

Salientamos, ainda, os objetivos específicos, quais sejam: introduzir o conceito de imagem-pulsão para compreender o cinema brasileiro dos anos 2000; investigar a existência de um neonaturalismo no cinema brasileiro dos anos 2000; compreender o projeto estético-político denominado de sintomatologia de imagens; fazer uma genealogia do conceito de imagem-pulsão na obra de Gilles Deleuze; contribuir para o conhecimento de um período do cinema brasileiro, oferecendo inclusive elementos acerca de sua dispersão.

* * *

Ao longo da pesquisa, fomos descobrindo que seria conveniente conhecer um projeto que as imagens-pulsão atualizam: o naturalismo. Este naturalismo não se confunde com aquele normalmente associado ao paradigma da transparência do aparato cinematográfico, que pretendeu esconder-se para produzir uma ilusão de presença. O naturalismo aqui está relacionado àquele que emergiu na segunda metade do século XIX na literatura por meio de uma conjunção de fatores estéticos, filosóficos e científicos. Os escritores de então preocuparam-se em fazer estudos de realidade com foco na exposição de suas doenças. Por isso vemos proliferar as degradações, as deformações, as perversões, a miséria, todo tipo de falência de civilização que apareciam tanto nas periferias quanto nos centros do sistema. O naturalismo nesse sentido é um dos herdeiros de uma concepção trágica, ao qual associa a busca pelo cotidiano. Nesse sentido, destaca-se no movimento naturalista do século XIX toda uma vertente de obras que se fizeram trágicas procurando as grandes quedas, as linhas de maior inclinação, as acelerações entrópicas. Pretendendo ultrapassar uma visão talvez excessivamente simplista e externa do naturalismo, vimos, com o auxílio de autores especialistas no tema, que ele coloca um problema relativo ao olhar (afinal, onde de fato está a doença, no mundo ou em quem não

consegue deixar de encontrá-la?), e outro relativo ao conhecimento (afinal, é possível conhecer e superar a doença?).

As imagens-pulsão articulam essas questões, trazendo também um excesso de doença, a estética das decomposições, as violências e violações sexuais, a miséria procurada nas bordas da civilização. Algumas imagens que consideramos neste trabalho foram de fato concebidas como uma experimentação do trágico no cotidiano (*Contra todos, Através da janela*). Nestes casos, elas foram o resultado do desafio de levar a tragicidade para um espaço inabitual, o cotidiano.

O naturalismo não faz, portanto, um conjunto de regras de tipo fechado e excludente. A ele se associa o trágico, mas também o irônico nas análises de realidade. Além disso, o naturalismo foi também uma importante influência no desenvolvimento de certos estilos de cinema. É o caso de uma vertente do realismo poético francês, do início do neorealismo italiano e também do *film noir* estadunidense. Não nos surpreenderemos de ver, portanto, que um filme como *O invasor*, influenciado por uma estética do filme policial e do *film noir*, seja lido como imagem-pulsão e sob critérios que desvendam alguma influência do naturalismo.

Se as imagens atualizam um projeto naturalista, não é que resgatem um purismo que, de resto, jamais existiu. Elas evidentemente misturam outras referências, apenas pretendemos evidenciar que há no mínimo uma proposta de base que remete às teses naturalistas. Tal influência não se limita aos quadros audiovisuais de inspiração naturalista que vemos em alguns dos filmes (FIG.1). A atualização passa por um desejo de habitar realidades e desvendar suas doenças, segue no sentido de uma contraposição entre a doença e a diagnóstica, implica também em uma politização do olhar, traz consigo uma visão trágica de mundo, que se atualiza em narrativas de queda, mas que também pode ser vista em narrativas de cunho circular e repetitivo. Enfim, sobre essas e outras características e suas atualizações, falaremos no capítulo quarto deste trabalho.

Figura 1 – Quadros naturalistas nas imagens-pulsão



Fonte: *Amarelo manga* (2003), *O invasor* (2001) e *Baixio das bestas* (2006)

* * *

Se as imagens-pulsão atualizam um projeto naturalista no cinema brasileiro dos anos 2000, elas se desdobram em uma sintomatologia. Ao se interessarem pelas doenças de civilização, fatalmente se colocaria para esse grupo de realizadores o problema da sua posição face à doença. Qual seria o objetivo de ir às realidades? Haveria um desejo de diagnóstico? Quem sabe uma exterioridade que eventualmente restauraria o exotismo desses mundos habitados e pesquisados?

As análises nos fizeram crer que o gesto fundamental dessas imagens no contato com a doença é aquele de uma sintomatologia, que se preocupa menos em tecer diagnóstico e procurar tratamentos e mais em renovar os sintomas. Essa conclusão está baseada primeiramente no fato de que o gesto de diagnosticar é normalmente ridicularizado ou despotencializado nessas imagens. A ridicularização e a despotencialização não se restringem ao diagnóstico de tipo médico-científico, mas a uma ampla gama de conhecedores, de especialistas, de religiosos, de pessoas comuns que são colocadas em situação de análise ou comentário. Dentre tantos, o tipo de comentário que de alguma forma sobrevive é aquele que constata um inevitável, uma falência de origem, às vezes um trauma imemorial.

A sintomatologia produz uma politicidade à sua maneira. Isso porque renovar os sintomas é em si mesmo um gesto político baseado numa crença semiótica de que, renovando signos, é possível lidar melhor com as doenças de civilização. Em uma realidade doentia,

manter os mesmos sintomas é um gesto de pouca utilidade, ao passo que renová-los pode conduzir, se não à cura, a qualquer forma de alteração de um estado de coisas. Também consideramos que as imagens procuram fazer sintoma porque se direcionam aos espectadores almejando produzir situações-sintoma. O sintoma é paradoxal porque desconforta e satisfaz ao mesmo tempo. Satisfaz porque é a substituição para uma pulsão que não pode satisfazer-se como originariamente desejaria. Desconforta porque revela a todo instante a existência de uma pulsão reprimida e malsatisfeita. Da mesma forma, as imagens: investiram numa estratégia de desconforto (muitas vezes fugindo da violência explícita), mas procuraram ao mesmo tempo satisfazer o espectador, seja pela beleza da imagem, pelo padrão normativo dos corpos expostos ou pela garantia de uma exterioridade voyeurística. É como se não bastasse apenas desconfortar, tampouco apenas satisfazer. A experiência deveria ser paradoxal para de fato engajar o espectador, querendo fazê-lo crer que aquele mundo doentio também era o seu, também o satisfazia de alguma forma que talvez ele próprio não pudesse admitir.

* * *

A tese articula-se sobre o tema principal das imagens-pulsão, que se apresentam de certa forma como a atualização de um antigo projeto (naturalismo) e se desdobram em um procedimento estético-político (sintomatologia).

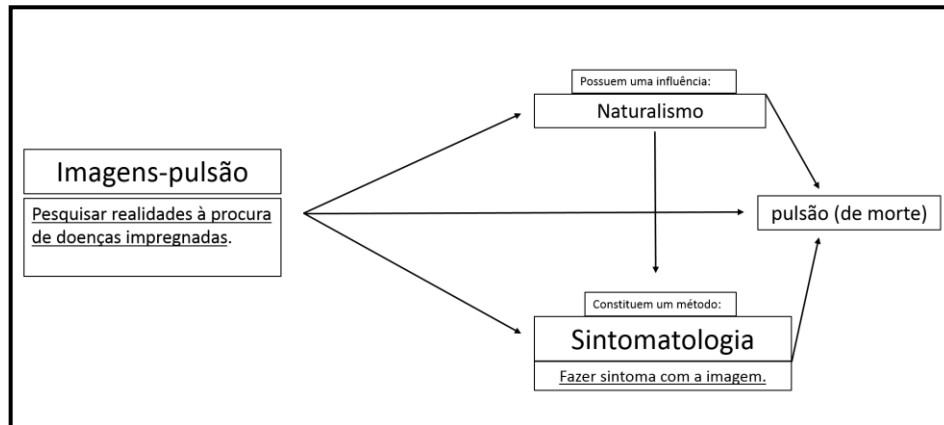
Entre todos esses três grandes temas, existe um elemento que circula e se faz a todo tempo presente. Trata-se de algo de difícil nomenclatura. Alguns realizadores tentaram chamá-lo de doença, de câncer, de patologia, até de brasilidade⁵. No capítulo teórico acerca da imagem-pulsão, veremos que ele pode ser tratado como pulsão de morte, como instinto de morte, ou simplesmente como “a grande morte” que reúne todas as pulsões. No capítulo sobre as imagens-pulsão no cinema brasileiro, veremos que esse elemento aparece como uma pulsão (de morte) gestada em mundos originários concebidos tanto por figuração direta quanto por figuração negativa. No contexto do naturalismo, a terminologia se atualiza e aparecem os termos “trágico”, “visão entrópica” e “paraíso perdido”.

Logo, apesar de imagem-pulsão, naturalismo e sintomatologia articularem-se em torno das imagens-pulsão como núcleo de interesse principal da tese, vemos que existe alguma coisa de circularidade na estrutura do argumento. Os três capítulos (terceiro, quarto e quinto) são de

⁵ A ideia de uma imagem-pulsão como expressão de brasilidade está no projeto que Sérgio Bianchi empreendeu em *Cronicamente inviável* (BIANCHI, 2000). Beto Brant menciona que em *O invasor* deparou-se de frente com a patologia social que produziu um enorme desencanto nele próprio (BRANT, 2009). Cláudio Assis reitera que o seu projeto em *Amarelo manga* e *Baixio das bestas* foi procurar as doenças e o câncer impregnados (ASSIS, 2003; 2011a).

certa forma circulares porque apresentam modos complementares de lidar com a potência e os perigos desse elemento que pode receber tantos nomes.

Quadro 1 – O fluxograma do argumento da tese



Fonte: Elaboração do autor (2016)

Mas é um desafio também nesta tese avaliar a recorrência que encontramos ao longo do percurso da pesquisa. É o que fazemos no capítulo sexto. Ali sistematizamos a recorrência e podemos finalmente avaliar esse elemento, para o qual utilizamos a designação de pulsão (de morte). Esperamos que a utilização do termo assim escrito fique mais clara durante a leitura da tese, principalmente do capítulo segundo, uma vez que ele é uma inovação proposta nesta tese a partir da pesquisa das imagens-pulsão de Deleuze e do cinema brasileiro dos anos 2000. Deleuze não utiliza o termo assim escrito, mas todo o sentido do seu conceito de pulsão é referido a uma grande e fundamental ação da morte (por isso tanto esgotamento, degradação etc.)⁶.

O encontro com a pulsão (de morte) é a principal causa do sentimento de impotência nessas imagens, é ele que gera uma plasmaticidade do retorno ao inorgânico, que faz as situações se repetirem infinitamente no tempo e no espaço, que faz com que tais espaços não sejam conflitivos, que não exista uma possibilidade de deslocamento para fora desses espaços, exceto na condição de fugas cujos desdobramentos também são omitidos para o espectador. Encontrar a pulsão (de morte) implica um projeto muito forte de desconstituição da palavra e da possibilidade de conhecimento. O conhecimento e a palavra que sobram são aqueles que se dedicam a reconhecer e testemunhar a existência de uma pulsão (de morte) irrepresentável.

⁶ Quando falamos da teoria de Freud, é mantido pulsão de morte. Quando falamos das imagens-pulsão em Deleuze e no cinema brasileiro, preferimos pulsão (de morte), pelos motivos que serão expostos ao longo do capítulo segundo desta tese.

A pulsão (de morte) é, portanto, a proposta que fazemos nesta tese no sentido de designar o que, parece-nos, foi o principal encontro que fizeram essas imagens do início dos anos 2000. Encontro este que, parece-nos, coloca uma série de riscos políticos, os quais estaremos aptos a sistematizar no capítulo sexto desta tese. No mesmo texto, apontaremos o paradoxo que as imagens apresentam ao criarem um método sintomatológico, e indicaremos as suas dispersões, as quais se definem justamente pelo momento em que o desconhecido, embora mantendo-se desconhecido e muitas vezes assombroso, passa a ser, no mínimo, agenciável como um corpo sem órgãos.

* * *

Este trabalho é composto de 7 capítulos, um anexo com o estado da arte sobre imagens-pulsão e outro com a ficha técnica dos filmes analisados. Após a *Introdução* (capítulo primeiro), consta estudo genealógico sobre *As imagens-pulsão* (capítulo segundo). O leitor não encontrará ali uma revisão de literatura sobre o conceito de pulsão e de imagem-pulsão, no sentido que seria provavelmente o mais comum, o de fazer um mapeamento indicando apropriações distintas desses conceitos. O mergulho é verticalizado e não pretende constituir-se como uma revisão, mas sim como uma mirada deste logo analítica e que deve ser um estudo em si próprio, no sentido de desvendar parte da multiplicidade que habita este conceito. Pensamos que esse movimento pode ser útil para os estudos sobre Deleuze e o cinema, os quais, como mostramos no estado da arte, pouco valorizaram a proposta das imagens-pulsão. O leitor encontrará neste capítulo primeiramente uma exposição acerca das imagens-pulsão nas obras de cinema de Deleuze, e em seguida uma mirada que revê as teses de Freud sobre o tema, a apropriação feita pelo Deleuze dos anos 1960, a crítica feita pelo autor e por Félix Guattari nos anos 1970, em nome de uma filosofia não mais orientada pelo instinto de morte, mas pelo corpo sem órgãos e, finalmente, a inserção das imagens-pulsão nessa trajetória, tida agora como uma terceira etapa, incluída em uma taxonomia e que traz referências a ambas as outras.

Os capítulos seguintes partem para as análises dos filmes fazendo desdobramentos a partir da articulação entre o objeto empírico e a teoria.

Em *As imagens-pulsão no cinema brasileiro*, partimos para uma análise das imagens sob três eixos: a dimensão dos meios derivados, a dimensão dos mundos originários e os momentos privilegiados. O leitor verá que esses eixos se depreendem do conceito teórico, mas foram modificados de acordo com as especificidades encontradas nas imagens. Na dimensão dos meios derivados, o leitor verá que não houve nas imagens uma dissociação entre personagens e meios e que isso redundou em um tipo específico de deslocamento naturalizante. Quanto à dimensão dos mundos originários, serão apresentados aqueles concebidos por

figuração direta, com espaços e personagens habitando mundos paralelos aos meios determinados, e por figuração negativa, com zonas de invisibilidade, gestos ritualísticos, metáforas e interposição de palavras especulativas para designar o mundo originário e a pulsão (de morte). Ressaltaremos, no entanto, que a pulsão (de morte) continuou sendo sobretudo concebida pela recorrência dos seus efeitos, os quais são denominados momentos privilegiados, mas também podem ser compreendidos como as formações dos sintomas. Isso gerou uma estética que denominamos de plasmaticidade do retorno ao inorgânico, com seu desejo de extrair pedaços, de deformar corpos e espaços, de se fixar nos resíduos da degradação. Mas gerou também uma enorme valorização da repetição, experimentada sob diversos aspectos, e que serviu como uma condenação no tempo. Além disso, foi preciso destacar como momento privilegiado a aparição de situações extáticas, aquelas de berros, de brigas, de agonia, muitas vezes destacadas com aproximação da câmera, e quase sempre conduzindo a uma impossibilidade de agir. Neste caso, até a exceção – a personagem que se revolta com a traição do marido em *Amarelo manga* –, parece limitar-se a um surto animalesco que não se prolonga na direção do agenciamento com o desconhecido. Reconhecemos, todavia, que o êxtase introduz na imagem uma instabilidade que pode levar a um prolongamento de ordem política.

Em seguida, para melhor compreender essas imagens, foi momento de estudar as imagens-pulsão como *Uma atualização naturalista* (capítulo quarto). O leitor verá uma recuperação do conceito de naturalismo, tal como interessa às imagens-pulsão, sua incidência no Brasil e a importância no cinema, para finalmente ver emergir análises de eixos que são centrais nas imagens-pulsão. Um deles é a união de pensamento trágico com o estudo de cotidianidades. Outro é a politização do olhar, muito presente em parte das imagens-pulsão, e que, descobrimos, sedimenta-se em uma rede pelo uso do toque. O que se revela neste quarto capítulo é também uma ordem de relação entre a doença, a posição do artista, e a possibilidade de diagnóstico. Se no naturalismo a possibilidade de diagnóstico era uma realidade, sobretudo no brasileiro, nas imagens-pulsão essa possibilidade entrou em crise, foi ridicularizada ou tornada impotente e passiva no reconhecimento da pulsão (de morte) que comandava a proliferação da doença no tempo.

Desse modo, não é o gesto de diagnóstico que se sobressai na política das imagens-pulsão, mas o de renovação de sintomas. É claro que existem os pequenos diagnósticos, mas é como se eles estivessem a serviço de uma *Sintomatologia de imagens* (capítulo quinto) que pretende testemunhar a pulsão (de morte) e fazer sintoma em civilização. Dentro do projeto de sintomatologia, as imagens visaram engajar o espectador por meio de um duplo direcionamento, desconfortar e ao mesmo tempo satisfazer. O desconforto corresponde a um projeto de

crueledade, de violentar a sensação, o qual inclusive em determinado momento precisou se diferenciar da violência que abundava em outros tipos de imagens na mesma época. A satisfação ocorreu pelo investimento no prazer da imagem, das técnicas de cinema empregadas em sofisticadas *mise-en-scènes*, na exposição sistemática de corpos belos e típico-normativos, na garantia de uma exterioridade voyeurística para apreciação do espectador. Era preciso, parecia, que a imagem fosse desconfortável, mas que ao mesmo tempo satisfizesse como um sintoma, com o objetivo de forçar o espectador a viver como sua aquela imagem que faz sintoma.

Todos os desdobramentos dos capítulos anteriores são sistematizados no seguinte. Este capítulo (o sexto) começa com uma avaliação de temas políticos que habitam a tese: o paradoxo de crença e descrença que fundamenta essas imagens; os riscos políticos que elas incorrem (realimentar a cadeia semiótica que visavam renovar, restaurar um naturalismo do outro e ascender ao terrorismo como consequência política inevitável); e as dispersões vitalistas que a elas se sobrepõem e apontam caminhos de reposição do agenciável nas doenças.

O capítulo avança finalmente para que possamos evidenciar a circularidade da pulsão (de morte) nessas imagens. Segundo esta tese, o reconhecimento da pulsão (de morte) foi a resposta estético-política encontrada por essas imagens para a sua época. O nome pulsão (de morte) permanece a partir de uma observação de todos aqueles termos pelos quais ao longo da tese também é qualificada a estética e o sentido das imagens que analisamos: câncer, patologia, trágico, pulsão, instinto de morte, merda, tempo entrópico, tempo amarelo, violência interna, catástrofe imemorial, crônico, inviável, ralo, paraíso perdido, buraco.

2 AS IMAGENS-PULSÃO

Consideramos nesta tese que a proposta das imagens-pulsão contida em *A imagem-movimento* (DELEUZE, 1985) deve ser compreendida como a terceira fase do tratamento de Deleuze sobre o tema das pulsões e, particularmente, do instinto de morte.

Este é o argumento que será desenvolvido neste capítulo, primeiramente com uma apresentação das imagens-pulsão no contexto dos livros de cinema de Deleuze e, posteriormente, com um estudo genealógico que nos indicará a multiplicidade e a memória que habitam este conceito.

2.1 AS IMAGENS-PULSÃO NA TAXONOMIA DELEUZEANA

2.1.1 Exposição inicial das imagens-pulsão

Nas imagens-pulsão, o mundo originário é a esfera das forças brutas que não param de pressionar o meio derivado. Entre ambas as esferas, estabelece-se uma relação de imanência. Qualquer filme que opere uma separação entre o mundo das forças brutas e os meios derivados que elas animam, introduzindo, por exemplo, uma relação de sucessão ou de causa e efeito cronológica, deixa de constituir uma imagem-pulsão. Por exemplo, *Pocilga*, de Pier Paolo Pasolini (1969), com seus mundos alternados, não deve ser considerada imagem-pulsão devido à ausência de relação de imanência entre ambas as esferas (DELEUZE, 1985, p. 159).

Há várias referências em Deleuze acerca da obsessão à negatividade nas imagens-pulsão. Em *A imagem-movimento*, afirma que “o naturalismo só podia captar do tempo efeitos negativos, usura, degradação, desgaste, destruição, perda ou simplesmente esquecimento” (DELEUZE, 1985, p. 162). Em curso que precedeu o livro, afirmou que as imagens-pulsão são imagens sufocantes, frutos de um esgotamento e da impossibilidade, ainda que sejam também da ordem do diagnóstico, à medida que os realizadores naturalistas são tidos como médicos da civilização (DELEUZE, 2011a, p. 223, 227).

Chegamos, portanto, ao ponto de considerar que toda a pressão dos mundos originários ocorre no sentido do esgotamento do meio derivado. É uma pressão concebida como efeito negativo do tempo. A imagem-pulsão mostra o mundo originário e sua ação de consumir o meio derivado. Como o mundo originário é uma força fundamental, o máximo que o meio derivado pode fazer é postergar. O mundo originário pretende um esgotamento sem fim, uma exploração do meio que seja exaustiva (DELEUZE, 1985, p. 163).

Tal contentamento não é uma resignação, mas um grande júbilo no qual a pulsão reencontra sua potência de escolha, pois no seu íntimo, ela é desejo de mudar o meio, de buscar um novo meio para explorar, para desarticular, contentando-se tanto mais com o que este meio apresentar, quanto mais baixo, repugnante e nojento for. (DELEUZE, 1985, p. 164).

O mundo originário esgota o meio derivado pela apropriação de pedaços. A teoria das pulsões em Freud afirma a necessidade de objetos para satisfação das pulsões (FREUD, 1974). Deleuze, aqui, quando menciona as características das imagens-pulsão, refere-se aos objetos e aos objetos parciais, mas prefere o termo pedaço (DELEUZE, 1985, p. 163). A razão está no fato de que o termo pedaço produz melhor a noção de um apoderamento por parte dos mundos originários. O mundo originário não apenas se satisfaz com um objeto, ainda que parcial, mas se apodera de pedaços de meios derivados. Então, existem os objetos, contudo, quando a pulsão se exerce, ela produz pedaços através do violento ato de arrancar. “E os pedaços são arrancados aos objetos efetivamente formados no meio” (DELEUZE, 1985, p. 159).

A ação da pulsão propriamente dita se completa quando existe a produção dos pedaços. O mundo originário executa uma pressão constante no meio derivado. Essa pressão já é um elemento das pulsões. Todavia, a pulsão se realiza quando consegue o seu pedaço. Daí se formam os momentos privilegiados em que podemos sentir na plenitude o movimento pulsional, bem como a conjunção entre as duas esferas nas quais ele se exerce, a esfera dos mundos originários e a esfera dos meios derivados (DELEUZE, 2011a, p. 225).

Podemos compreender, assim, uma organização secundária do dualismo proposto por Deleuze: “Em suma, o naturalismo remete simultaneamente a quatro coordenadas: mundo originário-meio derivado, pulsões-comportamentos” (DELEUZE, 1985, p. 159). Os meios derivados são compostos por comportamentos, ou, ainda, por ações, objetos ou pessoas, conforme afirma o autor em outras passagens (DELEUZE, 1985, p. 159). Os mundos originários são povoados por pulsões, que se dirigem a todo tempo aos meios derivados para extrair-lhes pedaços. Quando as pulsões conseguem esses pedaços, ocorrem os momentos privilegiados das pulsões (DELEUZE, 2011a, p. 225).

Já podemos considerar, portanto, que as imagens-pulsão possuem uma constituição dualista relativamente rígida. Deve haver duas esferas, uma originária, outra derivada, em relação de imanência. A esfera originária procede a uma pressão constante na esfera derivada. Quando tais elementos não existem, não estamos falando mais de imagens-pulsão. Talvez por isso Deleuze afirme que existe uma grande dificuldade em manter-se nas imagens-pulsão. Realizar filmes pulsionais não seria tão difícil quanto manter-se neles (DELEUZE, 1985, p.

169-173). A todos esses elementos imprescindíveis à caracterização das imagens-pulsão, poderíamos chamar de elementos invariáveis.

Todavia, devemos notar que, mantendo os invariáveis, existe um campo de articulações que ocorre na organização desses elementos, como, por exemplo, nas diferenças de intensidade que fazem variar o ritmo dos filmes, bem como na pluralidade de objetivos da pulsão. O caso da pressão pulsional é particularmente relevante. Para a constituição das imagens-pulsão é imprescindível que haja uma pressão constante do mundo originário no sentido de esgotar o meio derivado. Contudo, essa pressão é direcionada para diversas finalidades e, logo, o esgotamento ocorre de modos variados. É nessa variação que Deleuze elenca os três grandes tipos de imagem-pulsão, os quais são exemplos não exaustivos, mas apenas características de cada um dos grandes diretores que realizaram essas imagens.

A imagem-pulsão entrópica é a marca do cinema de Erich von Stroheim. Aqui o mundo originário exerce uma pressão sobre o meio derivado no sentido da sua entropia. Em *Ouro e maldição* (1924) essa queda vertiginosa é produzida de múltiplas maneiras no filme. Podemos ver a existência da grande queda, a “lei da maior inclinação”, e alguns elementos que a produzem: o leiteiro afirmando que os McTeague afundaram com rapidez e cada vez mais profundamente, a inserção de animais rastejantes em planos detalhes, como cobras e lagartos, que fazem oposição aos pássaros da época anterior, bem como toda a súbita transformação de caracterização dos personagens, seus figurinos e seus hábitos.

Além disso, é relevante notar que as cenas do deserto são coloridas de dourado. Em todo o filme, o ouro é colorido com dourado. Agora, nas cenas finais no deserto, essa prática se acentua. Durante todo o filme, o ouro serviu de objeto para as pulsões de todos os personagens e por isso Deleuze alerta para uma “pulsão de ouro” neste filme (DELEUZE, 1985, p. 163). No final do filme, essa pulsão de ouro é ampliada para o deserto como um todo. Assim ocorre a vinculação entre ouro e deserto, o mundo originário segundo Deleuze. Não por acaso, trata-se aqui do momento final do filme, da maior profundidade, do poço mais baixo a que poderiam descer os personagens em sua vertiginosa entropia.

Além da entrópica, existe a imagem-pulsão repetitiva, cujo grande realizador foi Luis Buñuel. Na repetitiva, a pressão do mundo originário conduz o meio derivado à repetição infinita. Existe aqui uma espécie de condenação inexplicável. Toda a problemática das pulsões se mantém na imagem repetitiva, incluindo a constituição dualista, o tema dos objetos e dos pedaços, entre as demais características que definem essas imagens. Contudo, o que difere é que não existe uma “lei da maior inclinação” como havia na imagem-pulsão entrópica. Logo, não existe uma força pulsional que conduz a situação numa queda vertiginosa até o mais baixo

grau possível. No lugar da maior inclinação existe uma força de repetição, que circunscreve as pulsões num grande ciclo que não se quebra, exceto para se reestabelecer novamente de modo igualmente cruel. Quando a lei dos ciclos se rompe, saímos da imagem-pulsão e podemos entrar na imagem-tempo, como destaca Deleuze a propósito da obra de Buñuel. (DELEUZE, 1985, p. 157-177).

Com Joseph Losey, as coordenadas pulsionais se reconfiguram. Aqui, mantém-se o dualismo entre mundos originários e meios derivados, contudo introduz-se outro elemento de conexão entre ambos: a violência estática (DELEUZE, 2011a, p. 170-171). A violência estática é proveniente do mundo originário, contudo não se direciona contra o meio derivado em geral. O que ela opera é um voltar-se contra si mesma. Esta é a nova lei que Deleuze apresenta, a partir de Losey: depois da entropia de Stroheim e do cíclico em Buñuel, a “volta contra si mesmo” de Losey (DELEUZE, 1985, p. 174). A violência estática não se exerce exteriormente, ela só tem efetividade numa espécie de implosão. Assim, em Losey existe também a degradação, mas ela não se estende para uma situação ou um conjunto de personagens, senão para um foco específico que ela degrada por dentro, que ela implode.⁷

2.1.2 Imagens-pulsão: local de passagens na taxonomia de imagens

Desde os cursos que Deleuze proferiu anteriormente à publicação dos livros de cinema, as imagens-pulsão passaram por um processo crescente de autonomização. Esse processo reflete-se inclusive no primeiro parágrafo do capítulo de *A imagem-movimento*, no qual Deleuze (1985, p.157) inicia sua abordagem do tema indicando que há algo que não se subsume nem às características das imagens-afecção, nem àquelas da imagem-ação, mas que, contudo, possui elementos de ambas. No mesmo parágrafo, logo no início do capítulo, o autor realiza uma espécie de justificativa que se refere a uma evolução na sua própria linha de raciocínio. Uma espécie de alerta para si mesmo: “É preciso reconhecer que este novo conjunto não é apenas um intermediário” (DELEUZE, 1985, p. 157). Não devemos desconhecer, contudo, que nas primeiras formulações do autor as pulsões constavam como um primeiro tipo de imagem-ação. De fato, na primeira rodada dos cursos de Deleuze, além de serem tidas como um tipo interno

⁷ Veremos posteriormente que as características que deram origem aos tipos deleuzeanos de imagem-pulsão são também do naturalismo literário do século XIX, principalmente as narrativas entrópicas e cíclicas (capítulo quarto). Elas reaparecerão nas análises dos filmes brasileiros: a violência não agida em *Através da janela* e *Amarelo manga*; as narrativas de ciclos e as repetições em *Cronicamente inviável* e *Quanto vale ou é por quilo?*; a entropia como estratégia narrativa em *O cheiro do ralo* e *Contra todos*.

das imagens-ação, não existe sequer a formulação final do conceito como “imagem-pulsão”. O autor menciona a todo tempo a existência de um cinema de pulsões no interior das imagens-ação, porém, apesar de já apontar grande parte das características que viriam posteriormente a aparecer em *A imagem-movimento*, não apresenta o nome imagem-pulsão (DELEUZE, 1982a, 1982b). O nome viria a aparecer no segundo ano dos cursos sobre cinema, juntamente com a autonomização do cinema das pulsões em face das imagens-ação. Não por acaso, na introdução do curso sobre as imagens-pulsão, Deleuze afirma: “Me apego muito a este esquema porque o pensei muito. Me deu muito trabalho, não duvidem. Agora me satisfaz completamente, então não tenho mais que fazê-lo e voltar a fazê-lo” (DELEUZE, 2011a, p. 215, tradução nossa)⁸.

O capítulo acerca das imagens-pulsão é um tanto enigmático no fluxo geral que constitui o primeiro volume das obras de cinema de Deleuze. O livro, assim como a obra em seu conjunto, está embasado sobre uma leitura da filosofia de Bergson, com recorrentes referências a Peirce. Eventualmente, Deleuze aproveita-se de outros filósofos para fazer análises específicas, como o faz em *A imagem-tempo*, para pensar o cinema de Orson Welles sob a perspectiva das potências do falso, de acordo com os escritos de Friedrich Nietzsche (DELEUZE, 2007a, p. 155-158). Todavia, quando aborda a teoria das pulsões, não cita sequer um autor de teoria das pulsões. Ainda assim, utiliza diversos conceitos que foram trabalhados no universo da psicanálise, como fetiche e objetos parciais. Durante os cursos de cinema que originaram *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo* (DELEUZE, 1985 e 2007a, respectivamente), um membro da plateia questiona se Deleuze utiliza o conceito de fetiche com inspiração em Jacques Lacan, ao que Deleuze responde que não está inspirado pela psicanálise e que se permite utilizar a noção de fetiche porque ela é anterior à psicanálise (DELEUZE, 2011a, p. 225). Poderíamos talvez estender a resposta de Deleuze aos demais conceitos fartamente trabalhados pela psicanálise e que são por ele utilizados no contexto das imagens-pulsão, o que inclui o próprio conceito de pulsão. Todavia, essa negação em bloco é insatisfatória, já que, como veremos, o conceito de imagem-pulsão se insere num fluxo bastante preciso na evolução da obra de Deleuze, no qual ele aproveitou-se decisivamente da teoria das pulsões de Freud.

De todo modo, os conceitos puros de Bergson e Peirce permitem apenas uma aproximação às imagens-pulsão. É por isso que Deleuze necessita pensá-la como um entre. Não há nesses autores o conceito de pulsão, ainda que possa existir conceitos que se inserem no

⁸ No original: “Me aferro mucho a este esquema porque lo pensé mucho. Me dio mucho trabajo, no lo duden. Ahora me satisface completamente, entonces no tengo más que hacerlo, volver a hacerlo” (DELEUZE, 2011a, p. 215).

mesmo escopo que a pulsão. Bergson, por exemplo, concebe o conceito de impulso vital. O impulso vital é o elemento da virtualidade que a faz projetar-se a todo tempo sobre as formas atuais, participando assim da evolução criadora (BERGSON, 2005, p. 95-106; DELEUZE, 2006a). É, portanto, um conceito pensado na ordem do tempo, que é uma esfera tão importante para Deleuze nas obras de cinema. Porém, o impulso vital bergsoniano é um conceito inadequado para pensar a existência empírica dessas imagens que provocam Deleuze. É preciso apropriar-se de uma noção específica para essas imagens, estranha ao fundamento bergsoniano e peirceano, porque nenhum deles por si só oferece as ferramentas para compreendê-las.

As imagens-pulsão, do ponto de vista dos tipos de imagem movimento, situam-se no intermediário entre imagens-afecção e imagens-ação. As imagens-afecção são concebidas a partir do puro afeto, em espaços quaisquer não definidos histórica e geograficamente. Do ponto de vista da teoria de Bergson, as imagens-afecção correspondem ao primeiro momento em que a imagem externa produz um excesso, um estranhamento ao chocar-se com uma imagem especial no sistema de variação infinita. As imagens especiais são todos os seres vivos, capazes de produzir um hiato, uma diferenciação na flutuação universal da imagem-matéria⁹. Já as imagens-ação possuem apenas comportamentos reais localizados histórica e geograficamente. Estão concebidas no esquema da causalidade entre ação e reação. Do ponto de vista da flutuação universal, as imagens-ação correspondem ao momento em que as imagens restituem o movimento à flutuação universal, após terem sido chocadas por outra imagem (DELEUZE, 1985, p. 76-94; BERGSON, 2006, p. 11-81).

Se bem que em *A imagem-movimento* as referências a Peirce são escassas para abordar as imagens-pulsão, elas são relevantes nos cursos que precederam o livro. Demandado por um ouvinte, Deleuze afirma que Bergson continua a ser o grande fio condutor da pesquisa. Contudo, afirma que Peirce extrapola Bergson sem o contradizer, porque constitui um outro gênero de problema, cujas ferramentas permitiriam ampliar a taxonomia das três imagens às quais Deleuze havia chegado com Bergson: imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação (DELEUZE, 1982a). De fato, com a introdução de Peirce e sua ressonância na base construída com Bergson, Deleuze formula cinco tipos de imagem: imagem-percepção ou

⁹ Em Bergson, existe identidade entre a matéria, a imagem e o movimento. Deleuze apropria-se dessa concepção como premissa teórica do seu estudo de cinema, porque considera que ela é o mundo visto como cinema (DELEUZE, 1985, p. 76-94). Em outro trabalho, escrevemos sobre a concepção de imagem em Deleuze e Bergson: “A matéria é para Bergson um conjunto de imagens que existe em um regime que ele chama de variação universal: todas as imagens variam entre si segundo todas as suas características. As imagens relacionam-se previsível e ininterruptamente segundo todos os seus aspectos, de acordo com as leis da natureza, o que significa dizer que não há percepção consciente no âmbito da matéria, exceto nas zonas de indeterminação, nas imagens especiais, nos seres vivos” (LEITES; BENTZ, 2014, p. 162).

zeroidade, imagem-afecção ou primeiridade, imagem-pulsão ou intermediário, imagem-ação ou secundidade, imagem mental ou terceiridade (DELEUZE, 2011a, p. 215). Posteriormente, relata a inclusão da imagem-reflexão, que seria um intermediário entre a imagem-ação e a imagem-mental, mencionada brevemente no capítulo sobre *A crise da imagem-ação* em *A imagem-movimento* (DELEUZE, 1985, p. 259-264), mas incluída como um dos seis tipos de signos na recapitulação de *A imagem-tempo* (DELEUZE, 2007a, p. 46-47).

Logo, a imagem-pulsão, do ponto de vista de Peirce, estaria no intervalo entre a primeiridade e a secundidade. A primeiridade seria o âmbito da qualidade pura, por isso sua associação com as afecções e os espaços quaisquer, não determinados histórica e geograficamente. Já a secundidade comportaria sempre uma dualidade: “Tudo o que existe opondo-se, por exemplo, num duelo” (DELEUZE, 1985, p. 126). O autor afirma, porém, que a oposição da secundidade é entre dois elementos individuados, reais, existentes, atuais. Logo, não se trata do mesmo dualismo que constitui as imagens-pulsão, que ocorre entre um elemento individuado e algo da ordem de uma qualidade pura. Os dualismos internos à secundidade são da ordem da ação e reação, da excitação-resposta (DELEUZE, 1985, p. 126).

A indicação dessas duas especificações de imagens é necessária para compreendermos as imagens-pulsão, porque cada uma delas empresta um determinado aspecto de sua constituição para compor as características constituintes das imagens-pulsão, quais sejam, os mundos originários e os meios derivados. As imagens-pulsão existem apenas com a conjunção dessas duas esferas, as quais possuem nomenclatura própria vista apenas no âmbito das imagens-pulsão, mas que são vinculadas às imagens que estão em suas fronteiras. Os meios derivados são espaços determinados histórica e geograficamente (secundidade), enquanto os mundos originários são forças puras que remetem aos afetos (primeiridade). Ocorre, porém, que em vez de existirem isoladamente, as dimensões estão numa relação de imanência. Os mundos originários, as forças puras, são a força imanente que existe sob e investe sobre os meios derivados. Dessa forma, não há nas imagens-pulsão uma dimensão sem a outra, existe sempre a pulsão e suas práticas de ligação entre as duas esferas da imagem.

Com relação à proximidade das imagens-tempo, as imagens-pulsão possuem uma condição de certa forma singular no conjunto das imagens-movimento. Se considerarmos o projeto geral de *A imagem-movimento*, veremos que Deleuze organiza o livro através da definição dos tipos de imagem, organizando o fluxo do pensamento para finalmente considerar que existiu uma crise das imagens-ação e, conseqüentemente, das imagens-movimento como um todo. Ocorre, todavia, que no meio do trabalho, nessa imagem relativamente obscura e enigmática, Deleuze afirma que chegamos muito perto das imagens-tempo. Em diversas

passagens, o autor se mostra fascinado pelo tipo de temporalidade inscrita nas imagens-pulsão. Ele afirma, por exemplo, que nas imagens pulsão o tempo faz uma aparição muito forte, como uma “imagem originária”, que fornece o início e o fim em si mesmo (DELEUZE, 1985, p. 158). Todavia, a temporalidade das imagens-pulsão jamais será imagem-tempo porque veremos aqui o tempo apresentado sempre como efeito negativo.

Tempo da entropia ou tempo do eterno retorno, nos dois casos o tempo encontra sua fonte no mundo originário que lhe confere o papel de um destino inexpiável. Enrolado no mundo originário, que é como o começo e o fim do tempo, o tempo se desenrola nos meios derivados. É quase um neoplatonismo do tempo. E é sem dúvida uma das grandezas do naturalismo no cinema, ter-se aproximado tanto de uma imagem-tempo. O que o impedia, no entanto, de atingir o tempo por si mesmo, como forma pura, era a sua obrigação de mantê-lo subordinado às coordenadas naturalistas, de colocá-lo na dependência da pulsão. Em consequência, o naturalismo só podia captar do tempo efeitos negativos, usura, degradação, desgaste, destruição, perda ou simplesmente esquecimento. (Veremos que quando o cinema afrontar diretamente a forma do tempo só poderá construir a sua imagem rompendo com a preocupação naturalista do mundo originário e das pulsões). (DELEUZE, 1985, p. 162).

Assim, talvez contrariando a organização explícita de *A imagem-movimento*, as imagens-pulsão estão próximas das imagens-tempo, as quais constituem de fato uma das suas fronteiras imediatas. Deleuze (1985, p. 169; 2007a, p. 126) afirma, por exemplo, que Buñuel é um diretor que transitou nesta fronteira, atingindo imagens-tempo “de dentro”, por meio da superação das imagens-pulsão em filmes como *A bela da tarde* (1967), *O discreto charme da burguesia* (1972), *O fantasma da liberdade* (1974), *Esse obscuro objeto do desejo* (1977). Deleuze atribui o motivo dessa negatividade justamente à fixação do tema das pulsões, porém não fornece nos livros de cinema as bases teóricas para compreendermos o vínculo entre a sua apropriação das pulsões e a negatividade do tempo. Esta explicação só encontramos na análise da evolução de sua obra, seguindo a relação tensa e propositiva que manteve com o conceito de pulsão em três décadas.

2.2 GENEALOGIA DAS IMAGENS-PULSÃO

O grande intercessor de Deleuze na atualização da teoria das pulsões que resultou nas imagens-pulsão é Sigmund Freud. Por isso, começaremos este subcapítulo com uma exposição da teoria das pulsões em Freud, estabelecendo um foco na organização do dualismo entre a pulsão de morte e a pulsão de vida. Veremos posteriormente que isso é absolutamente relevante para as imagens-pulsão, uma vez que, nelas, predomina a ação de uma grande morte, a morte para a qual remetem todas as pulsões.

Apenas para contextualizar, não podemos deixar de referir que a teoria das pulsões, e particularmente da pulsão de morte, remonta à emergência do iluminismo e aparece como o seu lado reverso. Se o mal antes fora visto como uma força diabólica, agora ele pode ser visto associado com uma pulsão destrutiva agindo a partir da própria matéria.

Um primeiro grande autor a levar às últimas consequências a abertura à pulsão de morte do corpo teria sido o Marquês de Sade, com o seu interesse pela energia destrutiva dos corpos e pela relação entre desejo e violência. Trata-se de um autor cujo projeto gira acerca do objetivo de representar o irrepresentável, dito também de atacar o sol, isto é, de aproximar-se o máximo possível de uma ordem pulsional por definição inalcançável (LE BRUN, 2014, p. 19).¹⁰

Um segundo grande artista contemporâneo de Sade e do iluminismo que investigou pulsões destrutivas foi Francisco de Goya. Tendo visto cenas de guerra na Espanha, Goya esteve desde logo atento às contradições do pensamento e das práticas iluministas. Algumas de suas séries, como *Os desastres da guerra*, buscam figurar o puro horror, constatando um nível de violência que se ergue para além das motivações racionais em disputa nas guerras.¹¹

No mesmo sentido, é possível também ver a emergência da pulsão de morte em toda uma vertente do romantismo chamada de romantismo *noir*. Se o romantismo já é uma reação à razão iluminista, o romantismo *noir* leva as suas premissas para o desenvolvimento dos temas sombrios e da pulsão de morte. Segundo essa proposta, de certo ampliada com relação ao que se entende por romantismo, a tendência afeta artistas como o já referido Goya e tantos outros, como Johan Füssli, Caspar Friedrich e Théodore Géricault, estendendo-se até o simbolismo (Gustave Moreau, Arnold Böcklin, Léon Spilliaert) e o surrealismo (Max Ernst, Salvador Dalí, Luis Buñuel).¹²

Estas brevíssimas referências sobre as pulsões destrutivas no contexto e como consequência do fim das explicações transcendentais de mundo têm o objetivo de indicar um certo ambiente que já estava relativamente traçado pela arte para que Freud pudesse desenvolver com pretensões científicas a sua teoria das pulsões e chegar até a proposição de uma pulsão de morte.¹³

¹⁰ Sobre a obra de Sade no sentido aqui exposto, cf. *Soudain, un bloc d'abîme, Sade e Sade: attaquer le Soleil*, ambos de Annie Le Brun (2010 e 2014, respectivamente).

¹¹ Sobre Goya, pulsões destrutivas e o lado reverso do iluminismo, cf. *Goya: à sombra das luzes* (TODOROV, 2014).

¹² Sobre a proposta de um romantismo *noir*, cf. *L'ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst* (FABRE; KRÄMER, 2013).

¹³ Ressaltamos ainda a tese de Jacques Rancière, para quem a teoria de Freud só pôde se desenvolver em virtude do regime estético das artes que se desenvolvera ao longo de todo o século XIX. Cf. Rancière (2009), *O inconsciente estético*.

2.2.1 Pulsões e o sentido do dualismo em Sigmund Freud

A teoria das pulsões em Sigmund Freud é geralmente compreendida em dois grandes períodos, separados pelo livro fundamental de 1919, *Além do princípio do prazer* (FREUD, 1975), em que ocorre a divisão que se estenderá durante toda a parte final da sua obra, entre pulsão de vida e pulsão de morte. Todavia, a despeito da diferença que produz, o livro de 1919 vem operar sobre uma construção da teoria das pulsões sem negar o que já havia sido feito. Pelo contrário, ocorre uma recomposição, que é radical no sentido da grande alteração que provoca, mas não no sentido de negar as descobertas do período anterior, que em sua maior parte continuam válidas, ainda que deslocadas, como veremos adiante.

Existem duas publicações decisivas na primeira fase da teoria das pulsões em Freud. A primeira é o conjunto dos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, de 1905 (FREUD, 1972). A outra, publicada dez anos depois, chama-se *Os instintos e suas vicissitudes* [Pulsões e destinos das pulsões]¹⁴ (FREUD, 1974).

Nos *Três ensaios*, Freud (1972) desenvolve um conjunto de ideias acerca da pulsão sexual e dos modos pelos quais ela se constitui em perversões ou na chamada vida sexual normal. Nesse estudo, existe destaque para o tema do desenvolvimento das pulsões sexuais nos diversos períodos da infância e dos mecanismos pelos quais essas pulsões são gradativamente orientadas para se satisfazerem em objetos que definem uma normalidade cultural. Já em *Os instintos e suas vicissitudes* [Pulsões e destinos das pulsões], Freud (1974) realiza, em um ensaio curto, de aproximadamente quinze páginas, uma retomada objetiva dos fundamentos das pulsões, estabelecendo os seus quatro elementos (pressão, finalidade, objeto e fonte) e posteriormente refletindo sobre os seus destinos possíveis (reversão a seu oposto, retorno em direção ao próprio *eu* do indivíduo, repressão, sublimação).

Em ambos os trabalhos, Freud define as pulsões como um fenômeno situado entre o psíquico e o somático. O trecho a seguir é a definição proposta em *Os instintos e suas vicissitudes* [Pulsões e destinos das pulsões] (FREUD, 1974, p. 142):

Se agora nos dedicarmos a considerar a vida mental de um ponto de vista biológico, um ‘instinto’ [pulsão]¹⁵ nos aparecerá como sendo um conceito situado na fronteira

¹⁴ Para a realização deste trabalho foi consultada uma versão do texto de Freud traduzida por *Os instintos e suas vicissitudes*. Contudo, o mesmo texto é também frequentemente traduzido por *Pulsões e destinos das pulsões* ou *A pulsão e seus destinos*. Assim, optou-se por incluir entre colchetes o indicativo de outra opção de tradução, mais próxima do termo pulsão que estamos aqui investigando.

¹⁵ Algumas edições da obra de Freud consultadas trazem o termo instinto em vez do termo pulsão, o que se explica por uma opção de tradução, que, todavia, é criticada por vários autores (LAPLANCHE, 1985, p. 18; SCARFONE, 2005, p. 73; GARCIA-ROZA, 1990, p. 13). Como neste trabalho adota-se o termo pulsão, a cada vez que a palavra instinto aparecer em citações, será inserido o termo pulsão entre colchetes.

entre o mental e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente, como uma medida da exigência feita à mente no sentido de trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo.

Dominique Scarfone (2005, p. 34) afirma que a necessidade do conceito de pulsão em Freud surgiu para superar a dicotomia entre predisposição e desenvolvimento individual, sem, contudo, “cair na metafísica”. De fato, logo nas primeiras páginas dos *Três ensaios*, Freud faz uma revisão de literatura em que delimita duas vertentes, a do caráter inato e a do caráter adquirido, para finalmente concluir: “A escolha não se limita às duas alternativas de inversão ‘congenita’ e inversão ‘adquirida’” (FREUD, 1972, p. 141). É relevante apontar que Freud, mais do que refutar as teorias que analisa aqui, alerta para a sua insuficiência. A partir dessa constatação, da impossibilidade da dicotomia, ele seguirá adiante para especificar o conceito de pulsão como um elemento de demarcação.

Os *Três ensaios* combatem a noção de elementos inatos que existiriam independentemente da experiência. Scarfone (2005, p. 72-73) e Laplanche (1985, p. 16-18) ressaltam que, assim, Freud afrontava o conceito corrente de instinto, ou *instinkt*, em alemão. A utilização do termo pulsão, *trieb*, em alemão, teria sido para suprir uma necessidade conceitual e, portanto, não seria uma imprecisão freudiana entre os termos (SCARFONE, 2005, p. 72-74). Uma distinção básica para compreendermos a diferença entre pulsão e instinto é a de que os instintos se satisfazem com objetos pré-determinados, enquanto as pulsões possuem um sistema mais complexo, que envolve graus de satisfação e, principalmente, uma variabilidade de objetos (LAPLANCHE, 1985, p. 18; SCARFONE, 2005, p. 73; GARCIA-ROZA, 1990, p. 13). Assim, existe na pulsão um estímulo por parte do somático, mas que se satisfaz de modos diferentes de acordo com as “influências da vida”.

Agora se nos oferece a conclusão de que há sem dúvida algo inato na base das perversões, mas esse algo é inato em todos os seres humanos, embora, enquanto disposição, possa variar de intensidade e ser acentuado pelas influências da vida. (FREUD, 1972, p. 174).

Assim, temos uma pulsão que é inata e que é da ordem da corporalidade, mas que se pluraliza nos seus modos de satisfação. As pulsões existem em todos, embora em maior ou menor intensidade, e a experiência aporta os objetos, formando uma relação complexa entre o que é inato e o que é da experiência.

* * *

Em 1914, Freud já havia desfeito a pertinência do dualismo entre pulsões de autoconservação (ego) e pulsões sexuais. Contudo, ainda havia uma rede conceitual que se

sustentava no paradigma do princípio do prazer. O autor enfrenta essas questões em *Além do princípio do prazer* (FREUD, 1975), no qual reorganiza sua teoria das pulsões.

As explicações anteriores ao livro de 1919 supunham a existência de um princípio de prazer que teria que ser contrariado para que sobreviesse a produção do desprazer. Todavia, inclusive por força das análises de pacientes oriundos da Primeira Guerra Mundial, Freud percebe que existem situações que implicam uma anterioridade da experiência ou da busca de prazer, e isso o faz formular a hipótese de algo que exista para além do prazer. Essa força autônoma não deveria ser antagônica ao princípio de prazer, porque isso restauraria o dualismo contra o qual Freud já vinha trabalhando, entre prazer e desprazer. Haveria a necessidade, portanto, de procurar algo para além do prazer, uma conceituação mais fundamental da qual o prazer fosse apenas uma expressão aparente. Freud adverte, porém, que esse caminho não é seguro, do ponto de vista da psicologia em sentido estrito: é especulação, “amiúde especulação forçada” (FREUD, 1975, p. 37).

Por meio de análises das compulsões à repetição realizadas sobretudo em pacientes oriundos de batalhas na Primeira Guerra Mundial, Freud observa que a repetição serve antes para controlar a agitação do organismo do que para reviver um prazer passado. O tema da repetição não era uma novidade para Freud, contudo, anteriormente, a repetição era tida majoritariamente como uma ferramenta de manifestação do inconsciente para trazer à luz pulsões reprimidas. Agora, em *Além do princípio do prazer*, o autor cita exemplos de veteranos de guerra que sonhavam repetidamente com cenas de batalhas que haviam sido traumáticas, bem como de uma criança que repetia o mesmo jogo quando sua mãe se ausentava. Nesses exemplos, Freud não encontra repetição baseada em experiência prazerosa. Pelo contrário, a sua origem está numa situação traumática (FREUD, 1975, p. 21-27). Assim, por meio da análise da compulsão à repetição, Freud observa que existe um algo além do princípio do prazer:

Resta inexplicado o bastante para justificar a hipótese de uma compulsão à repetição, algo que parece mais primitivo, mais elementar e mais instintual [pulsional] do que o princípio de prazer que ela domina. (FREUD, 1975, p. 35).

Desde os seus primeiros trabalhos, sobretudo o *Projeto para uma psicologia científica*, de 1895, Freud já havia afirmado que o sentimento de prazer é algo que elimina o estado de tensão do organismo. Agora, contudo, sem contestar essa premissa, Freud está prestes a ir além, no sentido de afirmar que o prazer advindo da eliminação de tensão no organismo é resultado de uma força ainda maior do que a do princípio de prazer. Essa força é vista na cultura popular,

“dá a impressão”, nos termos de Freud, de configurar um destino maligno ou uma possessão demoníaca (FREUD, 1975, p. 33).

O que Freud faz ao afirmar a pulsão de morte é observar a radicalidade do princípio de constância, de que a vida inorgânica no fundo quer permanecer inorgânica. Ela possui, portanto, um impulso inerente “a restaurar um estado anterior de coisas”, que nada mais é do que “a expressão da inércia da vida orgânica” (FREUD, 1975, p. 54). Isso impressiona Freud, que sempre via nas pulsões “um fator impelidor no sentido da mudança e do desenvolvimento” (FREUD, 1975, p. 51-52). Daí produz-se logicamente o conceito de pulsão de morte:

Se tomarmos como verdade que não conhece exceção o fato de tudo o que vive morrer por razões internas, tornar-se mais uma vez inorgânico, seremos então compelidos a dizer que ‘o objetivo de toda a vida é a morte’, e, voltando o olhar para trás, que ‘as coisas inanimadas existiram antes das vivas’. (FREUD, 1975, p. 54).

É relevante observar que a pulsão de morte não admite exceção. Demais pulsões são apenas pulsões componentes que contêm em si a ação pulsional primordial. Logo, a partir da introdução da pulsão de morte, automaticamente as pulsões em geral passam a ser compreendidas como expressões dessa força mais fundamental. No texto de Freud (1975) existem outras afirmações nesse sentido¹⁶. Assim, de repente, estamos diante de uma nova formulação da teoria das pulsões, a qual se aproximou do monismo com centro na pulsão de morte. Porém, a questão não é tão simples assim. Freud reconhece que suas reflexões conduzem ao monismo da teoria, e, o que parece pior, que isso seria atribuir razão ao monismo defendido por Carl Jung. Por isso, Freud mantém-se dualista, ao menos como profissão de fé, como destaca Garcia-Roza (1990, p. 132). O autor austríaco enfatiza que sempre fora dualista, e que agora o estava sendo ainda mais, porque pulsões de vida e de morte se contrapunham como forças de um mesmo escopo (FREUD, 1975, p. 71).

A partir do novo dualismo, as demais pulsões deixam de ser pensadas em seus estados puros e passam a expressar sempre uma mistura de Eros e Tânetos. As únicas forças que existem em estado puro são Eros e Tânetos, mas por outro lado elas jamais “se apresentam” separadas:

Ao mesmo tempo, foi possível supor a partir desses exemplos que as duas espécies de impulsos raramente – talvez jamais – se apresentavam separadas uma da outra, mas

¹⁶ “Suponhamos, então, que todos os instintos [pulsões] orgânicos são conservadores, que são adquiridos historicamente, e que tendem à restauração de um estado anterior de coisas.” / “Esses tortuosos caminhos até a morte, fielmente seguidos pelos instintos de conservação, nos apresentariam hoje, portanto, o quadro dos fenômenos da vida.” / “Tiramos conclusões de longo alcance da hipótese de que toda substância viva está fadada a morrer por causas internas.” (FREUD, 1975, p. 53, 54, 62, respectivamente).

que se ligavam em proporções muito variáveis, tornando-se irreconhecíveis ao nosso juízo. (FREUD, 2013, p. 137).

Entretanto, o problema do monismo ou dualismo da teoria das pulsões, segundo Garcia-Roza, não resta esclarecido sem controvérsias em *Além do princípio do prazer* e na fase posterior da obra de Freud. Para Garcia-Roza houve um erro dos comentadores de Freud que consideraram as pulsões de vida e de morte como ontologicamente distintas. Evidentemente, isso teria sido ensejado pela exigência do próprio Freud de que sua teoria se mantivesse dualista. Garcia-Roza, no entanto, sugere que consideremos a teoria das pulsões por meio de um monismo inspirado em Espinosa. Nesse caso, pulsões de vida e de morte seriam modos de uma pulsão original, da ordem da substância, denominada simplesmente de pulsão. Essa pulsão original não existiria isoladamente, à medida que, no momento da expressão, ela já seria pulsão de vida ou de morte (GARCIA-ROZA, 1986, p. 53-55). O autor compreende que assim se mantém o dualismo reivindicado por Freud, ainda que apenas no nível dos modos, ao mesmo tempo em que se insere na teoria uma nova potência, a qual Freud teria expressado nas passagens já citadas de *Além do princípio do prazer*, sem, contudo, conseguir conciliá-la com a perspectiva dualista que também se mostrava de algum modo imprescindível.

A introdução da pulsão de morte na teoria de Freud ampliou o leque de apropriações possíveis da teoria, porque colocou em xeque a sua própria ontologia, se monista ou dualista, se vitalista ou negativista. Dentre todas as apropriações pelas quais passou a teoria das pulsões com base em Freud, vamos analisar uma em específico, que é aquela feita por Gilles Deleuze. Veremos que ela marca um estágio da obra de Deleuze e que posteriormente é preterida pelo conceito de corpo sem órgãos, no seio de uma grande reformulação de paradigma conceitual.

2.2.2 A perigosa pulsão de morte. Ou seria instinto?

O tema das pulsões e dos instintos é frequente no Deleuze do final dos anos 1960, período em que publicou algumas de suas obras mais relevantes. No início dos anos 1970, após seu encontro com Félix Guattari, o autor combate mais frontalmente temas do universo da psicanálise e, então, observamos uma alteração radical no seu entendimento sobre as pulsões e os instintos.

Acerca dessa variação poderíamos realizar dois movimentos de investigação. Um mais focado nos conceitos específicos que se transformaram entre os dois períodos. Essa abordagem teria como base sobretudo *O anti-Édipo* (DELEUZE; GUATTARI, 2010), um livro que é resultado de um trabalho amigável, ainda que conflitivo, entre diferentes perspectivas teóricas

que se encontravam. No livro, os autores escrevem de modo a revelar essas aproximações e os excessos que existem entre ambas as perspectivas. Soa como se eles tivessem optado por não aparar as arestas, não realizar uma hiperdelimitação dos conceitos. Pelo contrário, eles exploram os conceitos de muitos ângulos, visando explorar as suas multiplicidades. A outra abordagem relevante seria observar as bases da alteração de um projeto filosófico em movimento no período do ponto de vista de Deleuze. Essa perspectiva seria relevante nesta tese porque permitiria dimensionar o que existe de pulsional nas imagens-pulsão a partir dos dois períodos do trabalho de Deleuze. Assim, ambas as abordagens soam necessárias, uma para compreender a variação conceitual em específico e outra para compreender aquilo que está em jogo nessa alteração conceitual. Neste trabalho, serão realizadas ambas as abordagens. Contudo, para evitar que o trabalho se encaminhe para uma direção que lhe tiraria o foco, ficaremos restritos à análise de duas variações conceituais, entre instinto de morte e corpo sem órgãos¹⁷, além daquela entre corpo pulsional e corpo desejante. Paralelamente, e sobretudo após essa observação, será possível tecer considerações sobre em que sentido elas realizam uma variação mais ampla entre dois projetos filosóficos de um mesmo autor. Evidentemente, esse tema não será esgotado, mas deve resultar na indicação de alguns elementos relevantes para a abordagem das imagens-pulsão.

Em *Sacher-Masoch: o frio e o cruel* (DELEUZE, 2009), publicado em 1967, Deleuze dedica-se a desfazer o “monstro semiológico” denominado sadomasoquismo, constituído pela psicanálise. Para tanto, evidencia pormenores tanto da literatura de Sacher-Masoch e do Marquês de Sade, quanto da psicanálise de Freud. É aqui que o autor apresenta com clareza a sua específica articulação entre pulsões e instintos. Sem entrar nas polêmicas acerca da correta tradução do *Trieb* freudiano, Deleuze afirma que é necessário utilizar ambos os termos, pulsão e instinto, para explorar a complexidade conceitual proposta por Freud. O instinto designaria o princípio transcendental que governa o empírico, em que existiriam apenas as pulsões (DELEUZE, 2009, p. 109-119).

É justamente pelo fato de Freud ter chegado ao princípio transcendental que ele teria feito uma reflexão “propriamente filosófica” em *Além do princípio do prazer* (FREUD, 1975), “e com que genialidade!” (DELEUZE, 2009, p. 109). Vemos que Deleuze, nessa altura da sua obra, associa filosofia e reflexão transcendental. O que há de transcendental no pensamento de

¹⁷ Instinto de morte e corpo sem órgãos aparecem nos livros de Deleuze e de Deleuze e Guattari ora com iniciais maiúsculas, ora minúsculas. Optamos por padronizar a grafia com iniciais minúsculas. Mantemos, evidentemente, as maiúsculas nas citações.

Freud é justamente a descoberta de que existe um além do princípio do prazer. Veja-se bem que o além não é a exceção. O que Freud realiza, como vimos, não é negar a eficiência do princípio do prazer, mas descobrir que ele não é o elemento mais fundamental que governa a experiência. As análises clínicas mostraram a Freud que o princípio do prazer não era suficiente, não porque eventualmente falhasse, mas sim porque existiria um princípio mais fundamental. A reflexão acerca do que há além faz parte do conjunto de pesquisas às quais Freud denomina de metapsicológicas, justamente por estarem num plano além da psicologia. Em *Além do princípio do prazer* é notável que o autor austríaco delimite muito claramente a esfera do estudo que se refere à psicologia em sentido estrito, e aquela que vai além, a qual justamente por isso só pode ser “especulação, amiúde especulação forçada, que o leitor tomará em consideração ou porá de lado, de acordo com sua predileção individual” (FREUD, 1975, p. 37).

Portanto, Freud delimita suas esferas de atuação, entre uma psicologia e uma metapsicologia, entre uma análise psicanalítica e uma especulação. O que faz Deleuze é insistir na importância da descoberta do além, que se obtém via especulação, e por isso opera a utilização de ambas as noções: pulsão é o que existe no isso, na experiência, aquém do princípio do prazer, e instinto é o que existe para além, que governa, mas não é dado na experiência.

Os dois instintos são Eros e Tânatos, instinto de vida e instinto de morte. Como princípios transcendentais, eles são regentes, mas apenas aparecem por meio dos seus representantes, quais sejam, as pulsões. Dentre essas pulsões, destacam-se as pulsões eróticas e as pulsões destrutivas, aquelas que Freud trabalhou em *Mal-Estar na cultura* (FREUD, 2013). É relevante observar, ainda, aspectos do modo de relacionamento entre instinto e pulsão. Os instintos existem no inconsciente apenas por meio dos seus representantes e jamais se encontram em estado puro, mas sempre misturados um ao outro e regidos pelo princípio de prazer. Eros é ruidoso, facilmente observável, enquanto Tânatos é silencioso, porém implacável. Eros é o instinto que realiza as ligações e por isso é responsável pela existência da cultura. Segundo Deleuze, por reger as ligações, Eros é responsável pela instituição do princípio do prazer. Em suma, Eros é o *fundamento* transcendental. Quanto a Tânatos, ele seria apenas um oposto à ligação, que existiria sempre junto, porém com a função de um *sem-fundo*. Assim, o que se opõe ao *fundamento* é o *sem-fundo*, sempre silencioso “e, com isso, ainda mais terrível”, porque é o que impede as ligações de se perpetuarem (DELEUZE, 2009, p. 112-114).

Podemos compreender, portanto, que todas as pulsões são resultantes de combinações de Eros e Tânatos, mais potencialmente eróticas ou destrutivas. Nenhuma pulsão seria pura, do ponto de vista de Eros e Tânatos, ainda que contenha mais influência de um ou outro. Como fundamento, Eros tem representantes diretos no isso. Como sem-fundo, Tânatos tem

representantes apenas indiretos, mas que agem silenciosamente e implacavelmente em todas as instâncias que representam Eros. É por isso que Deleuze pode afirmar que a negatividade pura não existe no isso, uma vez que ela consta apenas na esfera transcendental: “Tânatos é; e, no entanto, não há ‘não’ no inconsciente, porque nele a destruição é sempre dada como o inverso de uma construção” (DELEUZE, 2009, p. 114).

Ainda em *Sacher-Masoch*, Deleuze liga a esfera transcendental ao seu conceito de repetição, uma vez que Eros operaria uma repetição-laço, ao passo que Tânatos operaria uma repetição-borracha. Afirma, ainda, que a repetição, nesses “textos geniais” de Freud, são uma síntese do tempo, justamente a síntese transcendental (DELEUZE, 2009, p. 112-113). Essas referências remetem evidentemente ao livro que Deleuze publicaria no ano seguinte, em 1968, *Diferença e repetição* (DELEUZE, 2006b), o qual, assim como *Lógica do sentido* (DELEUZE, 2007b), publicado em 1969, exploram a especificação conceitual de pulsão e instinto do modo com que fora concebida em *Sacher-Masoch*.

Em *Diferença e repetição* (2006b), a articulação entre pulsões e instintos aparece como um dos elementos centrais do capítulo segundo, intitulado *A repetição para si mesma*. Deleuze apresenta aqui suas sínteses passivas do tempo, todas elas existentes num nível transcendental, além do aparelho psíquico e do princípio do prazer. Elas possuem uma articulação entre autores de áreas distintas, como filosofia e psicanálise. A primeira síntese passiva, inspirada em David Hume, é a do *Habitus*, das contrações e descontrações que ocorrem no nível do hábito. Trata-se de uma *fundação*. A segunda é formada pela conjunção da ideia de Eros, com base em Freud, e da ideia de memória, com base em Henri Bergson. Deleuze afirma que a memória virtual pensada por Bergson é por si mesma erótica. Ela constitui a base sobre a qual ocorre a primeira síntese, relativa ao hábito. Trata-se, aqui, portanto, de um *fundamento*. Já a terceira síntese é a forma vazia do tempo, ou seja, o instinto de morte. Aqui o tempo não possui mais conteúdo, nem no hábito, nem na memória: “O tempo vazio fora dos eixos, com sua ordem formal e estática rigorosa, seu conjunto esmagador, sua série irreversível é exatamente o Instinto de Morte” (DELEUZE, 2006b, p. 164). O instinto de morte na concepção temporal de Deleuze corresponde àquilo que o autor já havia mencionado em *Sacher-Masoch*. É o *sem-fundo*, o silencioso, o vazio. Em seguida veremos que o instinto de morte pode ser também a fissura.

Deleuze afirma que a relação entre Eros e o instinto de morte não é de simetria, nem de oposição, tampouco cíclica. Admitir que haja dicotomia entre Eros e o instinto de morte seria introduzir o negativo no pensamento, o que Deleuze está justamente combatendo no projeto de *Diferença e repetição*. Portanto, o que o instinto de morte produz é outra série, que “dá testemunho de uma síntese totalmente distinta” (DELEUZE, 2006b, p. 164). Sendo assim,

Deleuze (2006b, p. 166) pode afirmar que a morte não é o oposto, mas aquilo que problematiza a vida: “A morte é antes de tudo a forma derradeira do problemático, a fonte dos problemas e das questões, a marca de sua permanência acima de toda resposta, o Onde e o Quando? que designa este (não)-ser em que toda a afirmação se alimenta”.

A concepção de morte nessa altura do projeto de Deleuze é relevante para pensarmos acerca do estatuto da morte nas imagens-pulsão, o modo pelo qual a morte é introduzida nessas imagens, que, como vimos, possuem uma obsessão pela negatividade do tempo. Será, portanto, o caso de perguntarmo-nos adiante se a morte das imagens-pulsão é a morte que se opõe à vida ou a morte de um sem-fundo como “fonte dos problemas e das questões” da vida¹⁸.

Em *Lógica do sentido* (DELEUZE, 2007b), o tema das pulsões reaparece em algumas séries nas quais entram em pauta questões de psicanálise e sexualidade. Contudo, o que figura como mais relevante no livro, de acordo com o problema que estamos enfrentando, é um ensaio que consta como apêndice, parte do conjunto de textos incluídos pelo próprio autor desde as edições francesas do livro. Trata-se de *Zola e a fissura* (DELEUZE, 2007c), publicado originalmente em 1967, logo, apenas dois anos antes de *Lógica do sentido* (1969), e no mesmo ano de publicação de *Sacher-Masoch* (1967). Deleuze aqui analisa o instinto de morte do ponto de vista de sua configuração como uma fissura no âmbito da literatura de Émile Zola. O texto é particularmente relevante porque dá testemunho do modo pelo qual Deleuze concebeu a teoria das pulsões e dos instintos no naturalismo. Afinal, as imagens-pulsão são tidas pelo autor como o naturalismo no cinema, herdeiras diretas da estética de Émile Zola. Dentre as demais referências de Deleuze, encontramos aqui, portanto, uma articulação direta entre o tema das pulsões e o naturalismo, a qual é possivelmente a única feita antes dos livros de cinema.

Em *Zola e a fissura*, Deleuze (2007c) utiliza a articulação que introduziu na teoria das pulsões em *Sacher-Masoch*. Contudo, em vez de referir as pulsões e os instintos, prefere aqui falar em instintos e “Instinto de Morte”. Trata-se de uma opção do autor que consta já no texto publicado como apêndice da edição original francesa (DELEUZE, 1969), e não é, portanto, apenas uma opção da tradução brasileira. Assim, os instintos, escritos com inicial minúscula, são vários e são ruidosos, porém o “Instinto de Morte”, com iniciais maiúsculas, é silencioso. É relevante que no texto o autor não mencione Eros e sua relação com os instintos. O

¹⁸ Ver 2.2.4 adiante.

movimento geral do texto consiste em apresentar a fissura como o procedimento de Zola para conceber o “Instinto de Morte” e sua relação com os demais instintos¹⁹.

A fissura aparece explicitamente em *A besta humana* (ZOLA, 2014) para designar uma característica da hereditariedade na série de romances *A saga dos Rougon-Macquart*²⁰. Para Deleuze, existem dois tipos de hereditariedade na série. De um lado, a pequena hereditariedade, que se caracteriza pelo enraizamento e a transmissão dos instintos. As sínteses de instinto e objeto seriam passíveis de transmissão hereditária. Assim, por exemplo, o alcoolismo de Jacques Lantier em *A besta humana*. Por outro lado, a grande hereditariedade é apenas a fissura, que passa de geração a geração. A fissura transmite apenas a si própria, é silenciosa e não possui objetos. A relação com o instinto de morte e a forma vazia do tempo, trabalhados em *Diferença e repetição*, são evidentes. Além disso, a pequena hereditariedade é descrita por Deleuze como função de repetição do Mesmo, enquanto a grande hereditariedade é uma função da Diferença (DELEUZE, 2007c, p. 334).

A grande diferença produzida por Zola no âmbito no naturalismo foi, para Deleuze, a inserção do instinto de morte. Ele afirma que o naturalismo já praticava uma espécie de crítica do sentimento, à medida que o encontro entre o instinto e o objeto formava apenas uma ideia fixa: “O encontro do instinto com o objeto forma uma ideia fixa, não um sentimento” (DELEUZE, 2007c, p. 333). Em Zola, contudo, essa ideia fixa é feita sobre uma fissura, o grande vazio, que fornece uma nova dimensão ao naturalismo.

Neste sentido, o naturalismo introduziu no romance três tipos de personagens, o homem da falência interior ou o frustrado, o homem das vidas artificiais ou o perverso, o homem das sensações rudimentares e das ideias fixas ou o animal. Mas em Zola, se o encontro do instinto e de seu objeto não chega a formar um sentimento, é sempre porque se faz por cima da fissura, de uma a outra borda. O grande vazio interior é causado pela existência da fissura. Todo o naturalismo adquire então uma nova dimensão. (DELEUZE, 2007c, p. 334).

Assim, o instinto de morte, especificamente aquele do personagem principal, Jacques Lantier, é o essencial em *A besta humana*. Por descobrir a dinâmica do instinto de morte e, portanto, compreender que todos os instintos trazem consigo a Morte, Lantier pretende renunciar aos seus instintos afastando-se dos objetos que lhes satisfazem, como as mulheres, o vinho e o dinheiro. Ocorre que o instinto de morte age de qualquer modo e converte Lantier

¹⁹ Neste parágrafo, optamos por escrever Instinto de Morte com iniciais maiúsculas, todavia incluindo aspas para evidenciar que se trata de um comentário específico a respeito da publicação em questão. Adiante, seguimos com a estratégia de utilizar iniciais minúsculas.

²⁰ Série de 20 romances publicada por Émile Zola entre 1871 e 1893, na qual constam algumas das mais conhecidas obras do autor, como *Germinal* (ZOLA, 2012) e *A Besta Humana* (ZOLA, 2014).

num assassino, levando-o finalmente à morte. É por isso que o naturalismo adquire um caráter épico com a introdução do instinto de morte e o plano transcendental que o caracteriza. “Os instintos ou os temperamentos não ocupam mais o lugar essencial. Os instintos fervilham em torno do trem e no trem, mas o próprio trem é a representação épica do Instinto de Morte” (DELEUZE, 2007c, p. 341).

Finalmente, Deleuze depara-se com o problema da fase mais otimista de Zola e a questão acerca da possibilidade de produção de instintos evolutivos. Seria possível?²¹, pergunta-se, aparentemente com objetivos antes retóricos do que de fato pressionado pela questão. A resposta, portanto, é direta: “Ela [a fissura] é o obstáculo ao pensamento, mas também a morada e a potência do pensamento, o lugar e o agente” (DELEUZE, 2007c, p. 342). Logo, não há para Deleuze uma transformação em Zola, uma fase otimista e outra pessimista, mas apenas uma variação de perspectiva com relação ao mesmo fenômeno do instinto de morte (DELEUZE, 2007c, p. 341-342). Sob um ângulo, ele produz a degradação, mas sob outro ele é a potência do pensamento. A potência do pensamento é a mesma face do instinto de morte que se mostrou como a possibilidade da repetição com diferença em *Diferença e Repetição* ou, ainda, como afirma Deleuze no próprio artigo sobre Zola, relacionando-o ao tema geral de *Lógica do Sentido*: “Nossas palavras não vão senão até aos instintos, mas é da outra instância, do Instinto de Morte que elas recebem seu sentido e seu não-senso, assim como suas combinações” (DELEUZE, 2007c, p. 336).

A partir dessa reflexão, torna-se fundamental compreender se as imagens-pulsão, assim como Deleuze as compõe, possuem tal possibilidade, a de apresentar uma instância instintual mortífera para repetição com diferença. A partir da resposta a essa pergunta, que será enfrentada adiante, surgem necessariamente outras, que giram em torno da apropriação do conceito nesta tese e das eventuais modificações que talvez lhe sejam pertinentes.

Através da análise de *Zola e a fissura* é possível dimensionar que o instinto de morte, tal como Deleuze o compreende, pode adquirir várias expressões de acordo com o projeto estético ou filosófico em que está inserido. Em *Zola e a fissura*, trata-se da própria fissura, assim como fora o sem-fundo em *Sacher-Masoch* e a forma vazia do tempo em *Diferença e repetição*. Em *O anti-Édipo*, o instinto de morte será o corpo sem órgãos, com a diferença de que ali ele transitará para uma rede conceitual diversa, como veremos no item seguinte. Mantendo-nos nas referências dos trabalhos relativos ao final dos anos 1960, é possível compreender algumas características que Deleuze invariavelmente enfatiza: o silêncio do

²¹ A questão de Deleuze é colocada nestes termos: “Fazer instintos que seriam evolutivos ao invés de serem alcoólicos, eróticos ou financeiros, conservadores ou destruidores?” (DELEUZE, 2007c, p. 341-342).

instinto de morte, em oposição à agitação do instinto de vida; a ausência de conteúdo do instinto de morte; e a compreensão do instinto de morte como elemento central para a produção da diferença.

2.2.3 A mudança de paradigma: do instinto de morte ao corpo sem órgãos

Se observarmos *O anti-Édipo* (DELEUZE; GUATTARI, 2010) do ponto de vista do conceito de instinto de morte veremos que ele possui um diálogo permanente e não inocente com o conceito de corpo sem órgãos (CsO), uma noção apropriada de Antonin Artaud²², que Deleuze já havia trabalhado em *Lógica do Sentido*, embora não com a centralidade que adquiriu nos dois volumes da série *Capitalismo e esquizofrenia*²³. O que está em jogo nesse diálogo é o que veremos agora.

O anti-Édipo abrange uma série monumental de referências em diálogo, das quais a que nos ocupa aqui figura como um exemplo. Porém, existem razões para considerar que se trata de um exemplo privilegiado na produção de diferença no pensamento deleuzeano entre o final dos anos 1960 e os anos seguintes. Embora sem assumir tamanha centralidade, parece necessário referir o posicionamento de Pierre Montebello (2011), para quem o rompimento de Deleuze com a psicanálise e, por conseguinte, o motor de *O anti-Édipo* e de *Mil Platôs*, está nas transformações pelas quais passou o conceito de instinto de morte nesse período. O autor menciona que na base de todos os aspectos trazidos em *O anti-Édipo* encontramos o tema do instinto de morte como o mais essencial e que reside aí a oposição de fundo que provoca o divórcio de Deleuze com a psicanálise. Tal oposição de fundo, para Montebello, existe em virtude da renúncia deleuzeana de considerar o instinto de morte como uma esfera transcendental (MONTEBELLO, 2011, p. 15, 25). No mesmo sentido, destaca-se a hipótese referida por Luiz Orlandi: a transição das duas fases do trabalho de Deleuze implica uma saída da esfera de influência kantiana rumo a uma nova fase inspirada pela imanência com base em Espinosa (ORLANDI, 1995, p. 157, 191).

Logo no primeiro capítulo de *O anti-Édipo*, Deleuze e Guattari associam corpo sem órgãos e instinto de morte com uma definição que serve de introdução do tema e que antecipa uma série de aspectos que serão trabalhados posteriormente.

²² Sobre o corpo sem órgãos em Artaud, ver, por exemplo, *Para acabar de vez com o juízo de Deus* (ARTAUD, 1975).

²³ Trata-se de *O anti-Édipo* (DELEUZE; GUATTARI, 2010) e *Mil platôs* (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, 1995b, 2012, 1997a, 1997b), que, no Brasil, foi publicado em 5 volumes, embora na edição original francesa tenha sido em volume único.

O corpo pleno sem órgãos é o improdutivo, o estéril, o inengendrado, o inconsumível. Antonin Artaud o descobriu, lá onde ele se encontrava, sem forma e sem figura. Instinto de morte é o seu nome, e a morte não fica sem modelo. Porque o desejo deseja *também* isso, a morte, pois o corpo pleno da morte é seu motor imóvel, assim como deseja a vida, pois os órgãos da vida são a *working machine* [o funcionamento maquínico]. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 20).

Veremos, contudo, que a tendência ao longo do livro é problematizar essa relação entre corpo sem órgãos e instinto de morte, desfazendo o emparelhamento que consta no primeiro capítulo do livro.

Deleuze e Guattari propõem uma conceituação do corpo sem órgãos com base na filosofia da imanência de Espinosa. Partindo da organização do mundo em três níveis, a substância, os atributos e os modos, os autores de *O anti-Édipo* apresentam o corpo sem órgãos como a própria substância, enquanto os objetos parciais (órgãos) seriam seus atributos. Já os corpos organizados seriam da ordem dos modos (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 431-433).

Em Espinosa (2000, p. 150), a substância é una, infinita e contém todas as possibilidades de mundo, sejam passadas, presentes ou futuras. É por isso que a substância é a causa em si, a imanência por si mesma. Os atributos são aspectos constantes na própria substância. Eles são também infinitos, de modo que o termo “partes” não poderia ser aplicado com precisão. A substância não é um todo composto por atributos como suas partes constitutivas, mas um todo infinito, que possui aspectos, também infinitos, que servem para produzir as suas expressões. Já os modos são os entes finitos, expressados pela substância, por meio dos seus atributos. Assim, a substância se faz presente em cada ente, porque é através deles que ela se expressa (ESPINOSA, 2000, p. 149-150, 160, 171, 193, 232). A relação não ocorre por significação, à medida que é a própria substância que se faz presente nos entes. Essa relação configura a imanência radical que inspirou Deleuze em sua obra (DELEUZE, 2002; AGAMBEN, 2000).

O corpo sem órgãos é substância porque é a matéria bruta do mundo, que abriga potencialidades infinitas. Na explicação dos autores, ele age por repulsão ou atração direcionadas aos organismos enquanto modos constituídos. É por isso que o corpo sem órgãos possui um grau zero de intensidade, que faz a função de repelir ou de atrair os “órgãos-objetos” e, em última análise, também os organismos (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 431-432, 435-436). Vemos aqui, portanto, um procedimento que dialoga com aquele proposto por Deleuze nas figuras do sem-fundo, do não-senso e da fissura.

Entretanto, já nessa primeira aproximação, é possível compreender uma diferença de perspectiva que será explicitamente demarcada pelos autores. Como e por que a substância,

conceito que possui a infinitude do mundo, deveio o improdutivo associado ao instinto de morte? Veremos que, aqui, os conceitos começam a se distanciar.

Vale ressaltar, ainda, que em outra oportunidade Deleuze viria a destacar a incompatibilidade do projeto de Espinosa frente à teoria da pulsão de morte: “Não existe jamais uma morte que vem de fora. Espinosa faz parte daqueles para os quais a ideia mesma de uma pulsão de morte é um conceito grotesco, absolutamente grotesco” (DELEUZE, 1981, tradução nossa).²⁴ Essa questão está apoiada na série de proposições do livro III, da *Ética* de Espinosa, nas quais o filósofo afirma que nenhuma coisa pode ser destruída, a não ser por razões externas, e que em si mesma ela opõe-se a “tudo o que poderia suprimir a sua existência” (ESPINOSA, 2000, p. 282-283).

Seria possível, portanto, conciliar duas epistemologias incompatíveis, aquela de Freud e do instinto de morte e a de Espinosa, que fornece a base para a exposição dos corpos sem órgãos?

Parece que os autores precisam encontrar um conceito cuja ação explique a produção da diferença. De um lado, esse conceito precisa ser rigoroso o bastante para designar a força que impede a perpetuação das estratificações. De outro, não pode ser de tal ordem que mova a teoria para uma ontologia negativista, a qual se oporia como um todo ao projeto da filosofia da diferença. Deleuze julgou no início ter encontrado esse conceito através da definição de uma esfera transcendental de procedência da morte. Agora, contudo, essa construção parece-lhe algo que deve ser combatido.

Postular a existência de um corpo sem órgãos na substância espinosista, sem que o filósofo moderno tenha tecido formulações explícitas nesse sentido, parte da premissa de Deleuze e Guattari de que a produção expressiva da substância precisa ter algo de violento, que se situa no entre que existe entre uma e outra expressão modal. Cada ente luta para preservar a sua existência, mas precisa viver a experiência da morte cotidiana, que o obriga a flutuar na imanência da substância rumo à produção de uma nova expressão, ainda que através do mesmo corpo.

Deleuze e Guattari recorrem à exposição de Maurice Blanchot acerca do duplo caráter da morte. Morre-se incessantemente, não se para de morrer na vida, uma vez que cada variação de intensidade implica uma morte. Paradoxalmente, a morte do Eu acontece devido à morte da

²⁴ “Spinoza il affirme à la fois, l’extériorité radicale de la mort, toute mort est extérieure, toute mort vient du dehors, il n’y a jamais eu de mort qui vienne du dedans. Spinoza fait partie de ceux pour qui l’idée même d’une pulsion de mort, c’est un concept grotesque, absolument grotesque” (DELEUZE, 1981).

morte. Quando a morte cotidiana cessa, o Eu morre no zero de intensidade (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 437-438).

Recorrendo ao duplo caráter da morte apresentado por Blanchot, Deleuze e Guattari podem explicitar a morte que é necessária à sua maquinaria filosófica. É a morte que não cessa como função do devir e da variação de intensidade imanente. Daí que o conceito de corpo sem órgãos parece corresponder a esse desafio da positividade, inclusive sem carregar consigo o termo morte na sua constituição. Eles podem incorporar, assim, a morte como a “coisa mais ordinária do inconsciente, precisamente porque ela se faz na vida e para a vida, [...] em toda intensidade como passagem e devir” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 436-437).

Está evidente que o corpo sem órgãos se insere numa filosofia da diferença, cujo projeto já vinha sendo desenvolvido por Deleuze no final dos anos 1960, com as análises feitas a partir do dualismo pulsão e instinto de morte. O sem-fundo, o não-senso e a fissura eram, naqueles textos fundamentais da bibliografia de Deleuze, os agentes necessários para a produção da diferença. Agora, contudo, ao mesmo tempo em que afirma com Guattari o vitalismo da sua nova concepção, ele refuta o instinto de morte, com a acusação de que ele introduz um “Estranho culto da morte”, por meio da criação de um “pseudoinstinto” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 439). Do ponto de vista da evolução de teoria de Deleuze, estamos diante, portanto, de uma morte, no sentido da morte como experiência de vida, como variação de intensidade e devir, que fez Deleuze transitar de uma a outra rede conceitual.

A nova interpretação para o instinto de morte mantém a concepção dualista que Deleuze havia concebido em *Sacher-Masoch*, entre as pulsões e os instintos. Todavia, a necessidade de uma referência transcendental é compreendida pelos autores como mais uma das estratégias, e quiçá a mais eficaz, de submissão da libido. De fato, eles chegam a afirmar que a criação do segundo dualismo pulsional de Freud operou mais do que uma limitação, mas uma liquidação da libido. O argumento pode ser assim exposto: Freud descobriu a libido, “essência abstrata do desejo”, todavia, numa “evolução catastrófica”, ele sentiu a necessidade de combatê-la por meio de uma série de formulações, dentre as quais o complexo de Édipo, a castração e o instinto de morte. Assim, numa “curiosa aventura”, a psicanálise, que “deveria ser um canto de vida”, emana o “mais triste canto da morte” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 439).

A razão do rompimento com a teoria pulsional será encontrada na crítica do postulado da morte como princípio transcendental. Na teoria de Freud, como vimos, o instinto de morte é um além, portanto não dado na experiência, a não ser nas misturas em que se envolve com os representantes de Eros. Ocorre, contudo, que, sendo além com relação à libido e às máquinas desejanças, ele se torna uma força que inevitavelmente incide na libido. Logo, a libido está

sempre contaminada pela morte. Toda e qualquer máquina desejante estaria manchada, contaminada pela morte. Não seria correto afirmar que Freud eliminou a libido. De fato, com a introdução do princípio transcendental, Freud mantém a libido, porém como uma libido contaminada e doente. O que ele teria eliminado é a libido como potência afirmativa vital. É relevante notar que nessas páginas de *O anti-Édipo* os autores abusam da terminologia do desejo doente, muito próxima daquela que caracterizaria as imagens-pulsão de *A imagem-movimento* (DELEUZE, 1985, p. 157-177): a depressão, o esgotamento, a podridão, a morte, a neurose, o contágio, a doença (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 439-446).

Freud não escondia o que está verdadeiramente em questão com o instinto de morte: o que está em questão não é fato algum, mas somente um princípio, uma questão de princípio. O instinto de morte é puro silêncio, pura transcendência, não doável e dado na experiência. Este ponto é bastante notável: é porque a morte, segundo Freud, não tem modelo e nem experiência, que ele próprio, Freud, faz dela um princípio transcendente. [...]. Nós dizemos o contrário: não há instinto de morte porque há modelo e experiência da morte no inconsciente. Então, a morte é uma peça da máquina desejante, peça que deve ser julgada, avaliada no funcionamento da máquina e no sistema de suas conversões energéticas, e não como princípio abstrato. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 440).

A opção pelo corpo sem órgãos imanente passa por dois aspectos que constam nessa citação: o modelo e a experiência. O funcionamento da máquina desejante implica que a morte a todo tempo seja experiência. O modelo é o próprio corpo sem órgãos, mas ele só se torna efetivo se vivido como uma experiência. São essas experiências que fazem o funcionamento da máquina desejante. A existência de um corpo sem órgãos e a possibilidade de viver a morte como uma experiência ordinária do cotidiano é uma condição da máquina, mas o funcionamento deve ser sempre conquistado, performado.

As máquinas desejantes são compostas pelos corpos sem órgãos, substância, e pelos objetos parciais, que seriam os próprios órgãos sem organização, da ordem dos atributos. O corpo sem órgãos é chamado de motor imóvel da máquina (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 433, 436). Vê-se, aqui, em comparação com o sem-fundo, o não-senso e a fissura, que a imobilidade é ainda uma característica, mas que agora é acrescida da função de mobilizar toda a máquina. A máquina pode mover-se com maior ou menor intensidade. As organizações molares tendem a imprimir uma impossibilidade de funcionamento da máquina, ou seja, de experiências da morte. Assim, conforme a citação anterior, se a máquina desejante não funciona, a própria morte deve ser avaliada, de acordo com a sua produtividade no funcionamento maquínico. A morte é uma peça da máquina, cujo funcionamento, imprescindível, deve ser constantemente avaliado.

Em *Mil Platôs* escasseiam as referências às pulsões e aos instintos de morte. A terminologia adotada passa a ser, definitivamente, a do corpo sem órgãos e a da filosofia da imanência. Deleuze e Guattari (2012, p. 17) chegam a dizer que a *Ética*, de Espinosa, é o grande livro do corpo sem órgãos. Os autores dedicam um dos 15 platôs a enfrentar a questão: *Como criar para si um Corpo sem Órgãos?* (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 11-33).

Deleuze e Guattari indicam alguns corpos sem órgãos, como o corpo hipocondríaco, o paranoico, o esquizofrênico, o drogado e o masoquista, porém reafirmam que a produção de CsO é uma tarefa cotidiana do desejo, um limite imanente no qual não se chega e não se acaba de chegar. Sendo, portanto, um limite a que nunca se chega, é preciso agir com prudência, guardar sempre um pouco de organismo, porque o gesto violento, em vez de traçar o plano, pode levar à morte e à catástrofe. Em várias passagens, os autores fazem questão de refutar implícita ou explicitamente o vocabulário da morte. A produção do CsO pode acarretar que se “tangencie a morte”, mas isso apenas ocorre caso as injeções de prudência não tenham sido suficientes (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 25-29). A morte em si mesma, em sentido estrito, aparece numa relação complexa com os CsO, porque ela de fato pode ser um destino, caso não haja prudência, mas, contudo, neste caso ela é também o final do CsO:

O que quer dizer desarticular, parar de ser um organismo? Como dizer a que ponto isto é simples, e que nós o fazemos todos os dias. Com que prudência necessária, a arte das doses, e o perigo, a overdose. Não se faz a coisa com pancadas de martelo, mas com uma lima muito fina. Inventam-se autodestruições que não se confundem com a pulsão de morte. Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 25).

Os autores investem com radicalidade numa direção que já havia sido evidenciada em *O anti-Édipo*, qual seja, a de desvincular conceito e prática de CsO da noção de morte. Já podemos perceber esse projeto desde o título e a estratégia geral do texto, que é investigar modos de produção do CsO. Não é, portanto, de observar a ação de quaisquer esferas transcendentais, como havia sido o projeto de Deleuze nos anos 1960. Em *O anti-Édipo*, havia um movimento em curso, uma certa memória ainda incidente, que fazia com que por vezes o vocabulário da morte ressoasse nas explicações e emparelhamentos de conceitos. Em *Mil Platôs*, os autores tomam o conceito de morte com literalidade e insistem que esse conceito deve ser assim compreendido: morte como corpo de nada, como o que ocorre em casos de “autodestruição pura” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 29). Logo, a morte é o final da vida. Pode ocorrer de a produção do CsO levar à morte, contudo, o CsO não existe por causa de uma

tendência à morte. De fato, a morte ocorre num insucesso do CsO, o qual, no processo de “abrir o corpo a conexões”, o faz com tanta violência que o conduz à morte. A terminologia da pulsão de morte em Freud implica que o objetivo final da vida seja a morte, e, assim, mesmo que haja quaisquer processos de desestabilização e produção de diferença por força do instinto de morte, ela ocorre submetida ao princípio negativo maior. O mesmo ocorre com a teoria de Deleuze dos anos 1960, em que o instinto de morte produz a diferença por força da sua ação como sem-fundo, não-senso ou fissura. Da mesma forma, é uma ação da morte que se converte num negativo necessário à produção da diferença. É por isso que, agora, Deleuze e Guattari insistem em dissociar morte e CsO, bem como associar a todo tempo o CsO a um vocabulário de afirmação e produtividade.

A Morte é elencada como um dos três princípios inimigos do desejo, do ponto de vista da psicanálise, cujos adeptos, para Deleuze e Guattari, atualizam o papel antes desenvolvido pelos padres no combate ao desejo. Os demais são o Prazer e a Realidade, os quais nos remetem a toda a problemática dos princípios de prazer e de realidade, conforme vimos no estudo de Freud (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 18).

O CsO, os órgãos e o organismo são temas que dizem respeito à problemática dos corpos. Nesse âmbito, os organismos são estratificações. Deleuze e Guattari mencionam, ainda, a significação e a subjetivação, que, juntamente com o organismo, seriam as estratificações “que nos amarram mais diretamente” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 25). Noutra parte do conjunto de platôs que compõem o livro, eles explicam a dinâmica dos estratos, dos processos de territorialização e desterritorialização que implicam, bem com as linhas de fuga pelas quais é possível operar sobre e contra eles²⁵. Agora, no ponto em que exploram o que poderíamos chamar de metodologia dos corpos sem órgãos, esses processos não aparecem explicitamente, mas eles se conectam de modo implícito. Assim, existe um movimento geral em *Mil Platôs*, do qual a produção de CsO não é mais do que um exemplo, que se refere a um âmbito específico, qual seja, aquele dos corpos propriamente ditos. Voltando ao problema da morte, temos que ela só pode ser vista como o risco inerente aos processos de produção dos CsO, tanto quanto o falso, o ilusório, o alucinatório e a morte psíquica são riscos inerentes às desestratificações no âmbito da significância e da sujeição (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 25).

Sendo imanente, o CsO existe a todo tempo, por isso é um limite ao qual não se chega e não se para de chegar. Desse ponto de vista, podemos compreender a afirmação de que

²⁵ A este respeito, conferir o platô 1. *Introdução: Rizoma* e o platô 3. *10.000 a.C. – A Geologia da Moral (quem a Terra Pensa que É?)* (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 11-37, p. 53-91).

inclusive as organizações possuem um CsO. A tendência do CsO que existe sob as organizações é tornar-se canceroso, à medida em que não se diferencia de si por meio de novos CsO. Os tecidos cancerosos são produzidos a cada instante sob as organizações em quaisquer escalas, sejam individuais ou institucionais, porém, evidentemente, principalmente naquelas com maior intensidade de estratificação. Por outro lado, o oposto do CsO canceroso é o CsO vazio, aquele que é produzido sem prudência e que se aproxima ao mesmo tempo da morte e da própria supressão do CsO. Entre ambos, existe o CsO pleno, o qual atinge a máxima potência do desejo (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 29-31). Portanto, finalmente, tanto o CsO canceroso quanto o CsO vazio são riscos ou impeditivos dos CsO em sua máxima potência.

Toda a problemática do CsO está em *Mil Platôs* vinculada à filosofia da imanência. Essa perspectiva permite conceber um conceito que não seja transcendental e que porte consigo duas características que parecem fundamentais. Assim, é preciso tanto afirmar o CsO como produção quanto compreendê-lo como uma força que opera contra as estratificações. Lembremos que em *O anti-Édipo* o CsO é visto como um motor imóvel. Agora, em *Mil Platôs*, ele é tido como a intensidade = 0.

Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual à energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 16).

Compreendê-lo fundamentalmente como o zero de intensidade permite que não haja o negativo no conceito, tampouco o sem-fundo ou a fissura nos termos formulados pelos trabalhos de Deleuze nos anos 1960. Ainda assim, adiante os autores reconhecem que de fato o CsO implica certa dose de involução: “Ele não é mais projetivo do que regressivo. É uma involução, mas uma involução criativa e sempre contemporânea” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 31). Portanto, temos que fundamentalmente o CsO é da ordem da produção, da criatividade e da experimentação. Todavia, talvez pudéssemos dizer que existe uma dupla via do CsO, uma espécie de involução que também caracteriza a sua produção ou os impactos da sua realização. Mas os autores alertam, levando à risca a inspiração de Espinosa, de que essa involução não é um retorno, como quereria Freud, mas também uma criação contemporânea. A involução não seria no nível do desejo em si, tampouco de uma força transcendental involutiva, seria antes da ordem já da perspectiva de uma determinada máquina desejante.

Posteriormente, nos anos 1990, questionado sobre a teoria das pulsões na psicanálise, Guattari (1995) afirmou que se afastava dela por uma questão ética, porque a pulsão só teria

sentido se fosse uma pulsão de vida. Para ele, aplicar a ideia de um “construtivismo permanente da pulsão” permite um engajamento “na construção de um mundo em vez de outro mundo”, que fica inibido sob a existência de “universais psicológicos” (GUATTARI, 1995, p. 102-103).

Com relação à obra de Deleuze, completou-se um ciclo, cujas transformações podem ser compreendidas como corpos sem órgãos plenos, decorrentes do encontro com Guattari. Vimos que variaram os conceitos de pulsão e de instinto de morte, e indicamos, ainda, que essa variação esteve inserida numa transformação mais geral da obra de Deleuze. A diferença na obra de Deleuze produzida por ocasião do encontro com Guattari teria desdobramentos posteriormente, quando ele iria retomar o tema da pulsão e do naturalismo, dessa vez provocado pelo cinema.

2.2.4 O que há de pulsão (de morte) nas imagens-pulsão

Aquilo que existe de pulsão nas imagens-pulsão corresponde ao modo bastante específico através do qual Deleuze se apropria da teoria das pulsões. Ainda que Deleuze não explicita o conceito de pulsão que utiliza para compor essas imagens, seus trabalhos anteriores estão necessariamente implicados. A pulsão das imagens-pulsão inclui a concepção do autor que remete aos seus trabalhos do final dos anos 1960 e a identificação do instinto de morte como um princípio transcendental no âmbito da teoria das pulsões. Todavia, a pulsão das imagens-pulsão reflete também toda a mudança de perspectiva pela qual passou a apropriação de Deleuze após o encontro com Guattari nos anos 1970.

Existe uma série de referências tanto em *A imagem-movimento* (DELEUZE, 1985) quando nos cursos que o precederam (DELEUZE, 1982a, 1982b, 2011a) acerca da existência de uma pulsão fundamental de morte.

Nos pobres ou nos ricos, as pulsões têm o mesmo objetivo e o mesmo destino: despedaçar, arrancar os pedaços, acumular os dejetos, constituir o grande campo de detritos, e se reunirem todas em uma única e mesma pulsão de morte. Morte, morte, o naturalismo está saturado da pulsão de morte. (DELEUZE, 1985, p. 165).²⁶

Ainda que o autor não retome o termo instinto para designar a instância transcendental que governa o mundo das pulsões, ele reafirma a existência de uma “grande pulsão de morte” ou da reunião de todas as pulsões numa única, singular, intitulada pulsão de morte.

²⁶ Ou, ainda: “Mas é também o conjunto que reúne tudo, não dentro de uma organização, mas que faz todas as partes convergirem para um imenso campo de lixo ou um pântano, e todas as pulsões para uma grande pulsão de morte” (DELEUZE, 1985, p. 158).

A existência da morte como pulsão fundamental se desdobra em inúmeras características que Deleuze aponta nas imagens-pulsão: o esgotamento, o tempo doente, a fixação pelo negativo, a exaustividade. Todos esses elementos advêm do fato de que existe uma pulsão fundamental de morte nas imagens-pulsão. Mas, por outro lado, as imagens-pulsão pretendem também fazer um signo sintomatológico em suas épocas. Essa é uma característica particularmente presente nas imagens-pulsão no cinema brasileiro dos anos 2000, conforme demonstraremos no capítulo quinto deste trabalho.

Deleuze mantém uma posição multifacetada com relação às imagens-pulsão. Certamente, mostra-se fascinado com essas imagens, ou melhor, com o naturalismo em geral, afirmando inclusive que se tivesse oportunidade iria realizar o sonho de estudar literatura, retornando a Émile Zola (DELEUZE, 2011a, p. 229). Ele afirma, também, que os cineastas de imagem-pulsão deveriam ser tidos como médicos da civilização e que cada uma dessas imagens vale por um diagnóstico no mundo (DELEUZE, 1985, p. 159). Todavia, em um de seus cursos, Deleuze sente necessidade de realizar uma separação nítida: as imagens-pulsão só podem ser realizadas por aqueles que possuem uma determinada concepção de mundo que não é compatível com a do próprio Deleuze. “Não estou obrigado a ser naturalista”, afirma o autor, completando, logo em seguida: “Esta não é a minha ideia, sente-se imediatamente que é um mundo muito obscuro” (DELEUZE, 2011a, p. 218, tradução nossa)²⁷.

A abordagem de Deleuze agora é diferente daquela realizada nos trabalhos anteriores, em que propunha um sistema filosófico próprio. Como vimos, nos anos 1960 Deleuze se apropriou do conceito de pulsão no próprio sistema filosófico que erigiu em torno de *Diferença e repetição* (2006b). Posteriormente, nos anos 1970, fez variar o conceito de pulsão e de instinto de morte, para trabalhar com o desejo e o corpo sem órgãos. Na alteração, Deleuze excluiu do seu próprio sistema filosófico os conceitos de pulsão e de instinto, denunciando-os juntamente com o maquinário conceitual construído por Freud. Agora, nos livros de cinema, quando retorna ao tema das pulsões, ele não o faz para o inserir na sua própria filosofia, mas para identificar uma imagem específica concebida por grandes diretores de cinema, os médicos da civilização. Essas imagens possuem a mesma característica de negatividade que Deleuze combateu, juntamente com Guattari, com tanta veemência. Todavia, por ocasião da constituição das imagens-pulsão não seria mais necessário debater com um sistema filosófico. Seria o caso, apenas, de situar muito precisamente essas imagens, de destacar a sua fixação pela negatividade

²⁷ No original: “No estoy obligado a ser naturalista. [...] Esta no es mi idea, se siente inmediatamente que es un mundo muy oscuro” (DELEUZE, 2011a, p. 218).

e todos os motivos pelos quais ela não conseguiu ser uma imagem do tempo ou uma imagem calcada no desejo.

Para chegar a uma repetição que salve ou transforme a vida, não seria preciso romper com a ordem das pulsões, desfazer os ciclos do tempo, atingir um elemento que seja como um verdadeiro “desejo” ou como uma escolha capaz de estar sempre recomeçando (como já tínhamos visto com a abstração lírica)? (DELEUZE, 1985, p. 168-169).

De alguma maneira, portanto, Deleuze poderia fazer às imagens-pulsão as mesmas críticas que fez com relação à filosofia erigida em torno do conceito de pulsão. Todavia, parece não haver sentido em realizar essas críticas no seio do projeto de cinema, mas incorporar essas imagens e ressaltar suas riquezas, destacando a sua fixação pela negatividade e estabelecendo a possibilidade de transcender as pulsões rumo a uma apresentação direta do tempo ou a um cinema com base no desejo. Não por acaso trata-se de um projeto que ele próprio, juntamente com Guattari, já havia feito no embate filosófico dos anos 1970.

Em todas as oportunidades em que aborda as imagens-pulsão, seja nos cursos, seja em *A imagem-movimento*, Deleuze destaca o tema da salvação nessas imagens. Ele afirma que a salvação é um desdobramento necessário para cineastas que concebem um mundo tão obscuro. “Os naturalistas são autores que forçosamente planteiam a questão da salvação, posto que fazem um mundo tão obscuro que o mínimo é responder aos leitores que dizem ‘estamos perdidos’ que não estamos” (DELEUZE, 2011a, p. 223, tradução nossa)²⁸. A partir dessa necessidade, cada um dos autores naturalistas concebe a sua própria salvação. Deleuze analisa principalmente a salvação em Losey e, ainda mais, em Buñuel. O que unifica a abordagem de Deleuze para ambos é que a salvação está sempre fora da pulsão, ainda que como um reduto não pulsional no seio de filmes majoritariamente tidos como pulsionais.

Em Losey, a salvação está do lado das mulheres. De modo geral, na maioria dos seus filmes, o mundo pulsional diz respeito ao universo masculino. As mulheres estariam do lado de fora da pulsão, já que “não têm vergonha nem culpabilidade nem violência estática que se voltaria contra elas mesmas”. Por isso, as mulheres em Losey “saem do naturalismo para atingir a abstração lírica” (DELEUZE, 1985, p. 176).

A análise feita acerca da salvação em Buñuel é mais detida, mas conduz a conclusões da mesma ordem. Desde logo, Deleuze reconhece que Buñuel não realiza apenas imagens-

²⁸ No original: “Los naturalistas son autores que forzosamente plantean la cuestión de la salvación, puesto que hacen un mundo tan oscuro que lo mínimo es responder a los lectores que dicen: “Estamos perdidos” que no lo estamos” (DELEUZE, 2011a, p. 223).

pulsão (DELEUZE, 2011a, p. 224). Deleuze afirma que o foco nos ciclos faz com que Buñuel enfrente a todo tempo a possibilidade de uma repetição criativa, que se repetiria com diferença e produziria a salvação. A salvação viria, portanto, pela repetição. Deleuze se pergunta, assim, se nós deveríamos considerar em Buñuel a existência de um dualismo pulsional, entre a boa repetição como pulsão de vida e a má repetição como pulsão de morte (DELEUZE, 1985, p. 168). Evidentemente, a existência de um tal dualismo e a possibilidade de prevalecer uma pulsão de vida eliminaria Buñuel do cinema naturalista, pelo motivo de que não teria na morte o seu elemento unificador. Deleuze, frente a tal questionamento, afirma a dificuldade da questão e responde de modo duplo. De um lado, existe a boa repetição em Buñuel que está a serviço da má repetição. É o caso, por exemplo, da repetição em *O anjo exterminador* (1962). Os convidados repetem a posição em que estavam na primeira execução da música ao piano e, com isso, libertam-se da maldição. Todavia, essa liberdade permite finalmente que se instaure uma nova maldição no final do filme, desta vez maior e mais intensa. Assim, a boa repetição em Buñuel pode ser uma etapa na instauração da repetição ainda mais degradante. Porém, por outro lado, Deleuze afirma que existe em Buñuel a boa repetição não submetida à má repetição. Contudo, neste caso já estaríamos no Buñuel não naturalista, que “supera o naturalismo” de dentro, “sem jamais renunciar a ele” (DELEUZE, 1985, p. 169)²⁹.

No Deleuze dos anos 1960, a grande pulsão de morte é aquilo que permite a salvação. Desde esse ponto de vista, quanto mais a fundo Zola investiu no naturalismo, mais ele pôde conceber o paradoxo no tema da morte como princípio transcendental. Após a mudança radical de Deleuze nos anos 1970, a morte fica sem paradoxos e sem futuro. A pulsão permanece impregnada pela morte como força fundamental, porém agora a morte é apenas a morte, agente do esgotamento e da fixação pelo negativo. O desejo e a repetição com diferença existem somente na superação da filosofia e do cinema das pulsões (de morte).

A partir de agora, podemos designar melhor o elemento interno que existe nas imagens-pulsão como pulsão (de morte). Deleuze prefere não nomear, deixando que ele se faça implícito no próprio conceito de pulsão. A pulsão certamente não se resume à pulsão (de morte), mas tem nela o seu elemento central, um sem-fundo que aparece como o agente gerador da degradação. O fato de não usarmos apenas pulsão de morte responde a uma necessidade de distanciamento

²⁹ O breve texto de Deleuze sobre o Buñuel pós-imagem-pulsão concentra-se sobre os filmes *A bela da tarde*, *O discreto charme da burguesia*, *O fantasma da liberdade* e *Esse obscuro objeto do desejo* (DELEUZE, 2007a, p. 126).

frente à teoria de Freud, para não naturalizar o conceito e afirmar um ponto de vista muito preciso, qual seja, aquele das imagens-pulsão (de morte)³⁰.

³⁰ Para um texto de avaliação retrospectiva do conceito de pulsão (de morte), cf. 6.2 nesta tese.

3 AS IMAGENS-PULSÃO NO CINEMA BRASILEIRO

Como vimos no capítulo anterior, o conceito de imagem-pulsão, apresentado por Deleuze em um único capítulo de *A imagem-movimento* (DELEUZE, 1985, p. 157-177), define uma imagem constituída sobre dois polos. Para designar esses polos Deleuze utiliza sobretudo a seguinte denominação: mundos originários e meios derivados. O polo dos mundos originários é silencioso como a pulsão de morte (FREUD, 1975), ele age sob os meios derivados conduzindo-os à degradação. Quando esta ocorre (mortes, violências, acidentes etc.), temos o que Deleuze chama de momento privilegiado. Logo, mundo originário, meio derivado e momento privilegiado são os três conceitos-chave para compreendermos a constituição das imagens-pulsão. Neste capítulo, partiremos de cada um deles para interrogar os objetos com os quais nos ocupamos.

3.1 A DIMENSÃO DOS MEIOS DERIVADOS³¹

3.1.1 A aderência aos meios derivados e aos espaços

Não é difícil notar que a série de filmes da qual nos ocupamos neste trabalho possui uma relação necessária com os espaços que eles tematizam e convertem em meio derivado nas imagens. Se analisarmos alguns dos títulos, já notaremos o destaque: o baixio de *Baixio das bestas*, o deserto de *Deserto feliz*, a região inaugural denotada no título de *Latitude zero*, a referência ao sertão em *Árido movie*. Além disso, existem aqueles projetos os quais, ainda que não incorporem referência ao meio derivado em seus títulos, foram concebidos a partir de uma dada espacialidade. É o caso, por exemplo, de *Amarelo manga*, cujas histórias encontram referência comum no Texas Hotel, que, aliás, é o nome do curta-metragem que serviu de ensaio para o longa.

As palavras dos realizadores são esclarecedoras porque denotam uma necessidade de conhecer certas realidades para melhor convertê-las em meios derivados nos filmes. Beto Brant (2009) fala que jamais filmaria realidades que não conhece, porque seus filmes exigem um nível extremo de conexão entre o realizador e o objeto filmado. Então primeiro deve vir o conhecimento ou, no mínimo, a curiosidade e o interesse pelos meios, “curiosidade pessoal”, ou “decisão filosófica”, para só depois surgir o projeto do filme. Ele chega a ironizar a si

³¹ No trabalho de Deleuze, também pode aparecer como meio determinado. Cf. *A imagem-movimento* (DELEUZE, 1985, p. 157-177).

próprio: “Não tenho que ser um cara nacionalista, porque eu nasci aqui, porque eu sou da terra, né?”, para destacar que o seu apego está distante do nacionalismo, de modo que, compreendemos, está perto de uma curiosidade pela complexidade dos meios e do que afeta ele próprio, na condição de realizador com um projeto autoral (BRANT, 2009).

Em Sérgio Bianchi, ocorre manifestação equivalente. O diretor se ressentia com a falta de prestígio dos filmes sobre a realidade brasileira: “Eu acho que é isso, essa brincadeira de que é feio falar da realidade daqui. Eu acho que seria legal se começasse a ser chique pensar sobre essa realidade nossa. E eu pus a minha visão, imagina se os outros pudessem dar a deles” (BIANCHI, 2004, p. 51).

Quando analisamos o projeto de *Baixio das bestas* e a escolha da Zona da Mata como espaço do filme, descobrimos que a escolha foi tomada em fase inicial do projeto, quando os realizadores procuravam espaços possíveis. Após pesquisar Sertão, a opção prioritária, e Zona da Mata, a opção alternativa, os realizadores decidiram que esta, a Zona da Mata, teria mais elementos a mostrar no sentido de toda uma realidade que produz e que impregna nas pessoas dali.

A gente pensou muito até em filmar no Sertão, pesquisamos, fomos ao Sertão e tal. E a gente percebeu que o Sertão... ele tem melhores condições até que a Zona da Mata. [...]. Então, a gente tentou, a nossa intenção foi dizer isso. Mostrar que ali também... Tá no litoral, mas tá fodido. Porque são 500 anos de monocultura da cana de açúcar, entendeu? E que não se libertou ainda, porque é monocultura, porque fode a terra, porque ela não planta comida de subsistência, então ela não vai ter nada pra ninguém. É a cana, é o *sugar blues*, como dizem os americanos. É a merda, é o câncer, entendeu? E esse câncer impregna nas pessoas também. (ASSIS, 2011a).

Destaca-se, portanto, nas palavras dos realizadores, o projeto de estudar uma realidade e convertê-la em meio derivado nos filmes. Quando olhamos os filmes, vemos que existe de fato uma necessidade de fazer aderir as imagens a realidades de referência. O ápice desta lógica referencial está em *Cronicamente inviável*, que chega ao extremo de recorrer a legendas para identificação. Nas legendas, lemos nomes de estados e regiões do país. Às vezes, lemos o local e a cidade, como, por exemplo, em “Praia do Arpoador, Rio de Janeiro”. As legendas delimitam as cinco regiões do Brasil (norte, nordeste, centro-oeste, sudeste e sul), constituindo um projeto que se aproveita da geografia do país de referência para a constituição do seu meio derivado. Esta é uma lógica que Ismail Xavier chamou de “estratégia de acumulação”, que consistiria em “fazer a iniquidade repetir-se na variedade e amplidão dos espaços” (XAVIER, 2002).

Os meios derivados abrangem os espaços, apesar de não se resumirem a eles. Se toda a imagem-pulsão foi pensada como uma atualização do naturalismo literário no cinema, o meio

derivado é o eixo que atualiza o meio (*milieu*) naturalista. É importante ressaltar que meio, meio derivado e espaço não são sinônimos: meio é um conceito que se refere à tradição naturalista desde a literatura do século XIX, sendo, portanto, mais genérico com relação ao de meio derivado; meio derivado é um conceito do universo das imagens-pulsão, atualizado por Deleuze a partir do naturalismo para pensar especificamente o cinema; e espaço é um termo menos amplo nesse contexto, é algo que faz parte, entre outros aspectos, dos meios e dos meios derivados.³²

Quando analisamos as imagens-pulsão no cinema brasileiro, vemos que os meios derivados (e os espaços) são absolutamente relevantes. Eles deixam de ser apenas cenário para as ações, têm um interesse próprio.

Em *Cronicamente inviável*, a floresta queimada vale por si mesma (FIG.2). Toda a cena é construída para a observação desse espaço, a imagem aérea que sobrevoa lentamente, que se aproxima até o limite, que faz variar entre trechos de queimada em diversos estágios. Não existe ação de personagem na cena. Existe, sim, um comentário em *voz over* que se adiciona ao espaço, que o analisa.

O mesmo vale para a imagem do engenho abandonado em *Baixio das bestas* (FIG.2). Nesse caso, a imagem, sem movimento de câmera, observa demoradamente pontos diferentes do prédio em estado de degradação. Também aqui existe uma *voz over* que se adiciona ao espaço. A diferença, com relação à imagem de *Cronicamente inviável*, é que o texto não faz análise do espaço mostrado na imagem. O texto especula poeticamente sobre a relação do engenho com o tempo. A imagem mostra, no primeiro plano, o engenho degradado e, ao fundo, as nuvens que não cessam de passar. A imagem, assim, realiza em termos plásticos e poéticos aquilo sobre o que o texto especula.

³² Como afirma Zola: “Nós estimamos que o homem não pode ser separado de seu meio, que ele é completado por sua roupa, por sua casa, por sua cidade, por sua província; e, com o tempo, nós não observaremos um só fenômeno de seu cérebro ou de seu coração sem procurar as causas ou a reação no meio” (ZOLA, 1881b, p. 228, tradução nossa). No original: “Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu qu'il est complète par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province; et, des lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son coeur, sans en chercher les causes ou le contrecoup dans le milieu”. A importância atribuída ao meio desdobra-se em uma estratégia de descrições e leva também a uma primazia do espaço. Nesse sentido, cf. *L'Écrit écran des Rougon-Macquart: conceptions iconiques et filmiques du roman chez Zola* (GURAL-MIGDAL, 2012).

Figura 2 – Espaços sob análise em *Cronicamente inviável* e *Baixio das bestas*



Fonte: *Cronicamente Inviável* (2000) e *Baixio das Bestas* (2006)

Em *Árido movie*, o espaço também é observável. Em alguns momentos, a figura torna-se totalmente escura e imóvel, apenas mirando o espaço à sua frente (FIG. 3). A figura escura no primeiro plano serve como uma espécie de intermediário entre o espectador e o espaço do filme. A figura não está imersa no espaço, ela é também exterior. Em outros termos, a figura é também uma espectadora externa do grande espaço à sua frente. A silhueta escura, imóvel e contemplativa, revela-nos um espaço a ser observado em si mesmo por suas qualidades intrínsecas.

Figura 3 – A figura e a contemplação do espaço em *Árido movie*



Fonte: *Árido Movie* (2005)

Quando atualiza o naturalismo no conceito de imagem-pulsão, Deleuze cuidadosamente define que essas imagens existem assentadas sobre um dualismo, cujos termos ele chama de mundos originários e meios derivados. Os meios derivados são uma referência direta ao *milieu* naturalista. Eles possuem, e Deleuze (1985, p. 157-177) faz questão de destacar esse aspecto,

espaços-tempos determinados, geográficos, históricos e sociais. Nas imagens-pulsão do cinema brasileiro dos anos 2000, como vimos, os meios derivados são também um objeto de interesse fundamental, constituindo o elemento observável e estudável por excelência.

3.1.2 Os espaços como formas localizadas

Observar a relevância dos espaços e o modo com que na imagem-pulsão eles aparecem como elemento primordial, este é apenas um primeiro passo de análise. Em uma segunda etapa, é importante conhecer como esses espaços expressam certas dinâmicas das imagens-pulsão.

Para cada um dos três grandes diretores de imagem-pulsão, Deleuze aponta “formas localizadas” pelas quais eles concebem a relação entre mundos originários e meios derivados. A importância dessas figuras é descrita logo nas primeiras páginas do capítulo dedicado às imagens-pulsão: “Mesmo localizado, o mundo originário não deixa de ser o lugar excessivo onde se passa o filme inteiro, isto é, o mundo que se revela no fundo dos meios sociais tão vigorosamente descritos” (DELEUZE, 1985, p. 160). Assim, veremos em Stroheim o cume da montanha, a cabana da feiticeira, o pântano, enquanto em Buñuel teremos um salão de jantar e um deserto, por exemplo. Em Losey, o penhasco, o terraço, o altiplano (DELEUZE, 1985, p. 160, 176).

Deleuze entende que essas formas localizadas não se restringem a um momento específico de um filme, mas constituem a imagem possível do modo com que o mundo originário – leia-se, a doença, a pulsão (de morte) – faz degradar os meios e os espaços. Existe, como vimos, uma relação de imanência entre o meio derivado e o mundo originário, de modo que a existência de ambos ocorre em paralelo. O mundo originário, de onde emanam as pulsões jamais existe isoladamente, ele subjaz sempre no meio derivado.

As formas localizadas funcionam como uma imagem-síntese de afetos que percorrem o filme. No sentido que aqui entendemos, os afetos são aquelas reações que só podem ser compreendidas em termos do universo da cinética: fluindo, crescendo, decrescendo, explodindo, estourando, transitando, atravessando, rompendo (STERN, 1985, p. 54). Estamos próximos das análises da energética da imagem proposta por Teresa Faucon (2013), que também utiliza o mesmo universo terminológico, por exemplo, explodir, rolar, interromper, dispensar, esticar, além de tudo mostrando como boa parte desses termos esteve presente no vocabulário e na teoria de realizadores ao longo da história do cinema (FAUCON, 2013). Ou, ainda, da análise figural como proposta por Nicole Brenez, que se dirige às torções, excessos, dispersões, sobrecargas, esboços, plenitudes das figuras na imagem (BRENEZ, 1998, p. 55).

Deleuze reitera a todo tempo que as imagens-pulsão possuem condições relativamente rígidas, justamente devido ao dualismo entre mundo originário e meio derivado e sua conexão via pulsões. Todavia, o próprio autor ressalta que a composição dessa relação varia de diretor a diretor e permite, apesar das condições restritivas, que as imagens-pulsão se apresentem de modos complexos e variáveis (DELEUZE, 1985, p. 172-173). A construção de formas localizadas nos filmes existe para contribuir no estabelecimento dessa relação entre mundos originários e meios derivados, para deixar claro o tipo específico de fluxo que ocorre entre ambas as esferas. É por isso que, quando Deleuze aponta essas figuras, ele destaca tanto a sua materialidade.

Inseparáveis dos meios derivados, os mundos originários de Losey possuem traços particulares, próprios ao seu estilo. São estranhos espaços achatados, muitas vezes pendentes, mas nem sempre, rochosos ou pedregosos, permeados de canais, de galerias, de trincheiras, de túneis, que formam um labirinto horizontal (DELEUZE, 1985, p. 176).

Assim, o mundo originário que se concebe como um penhasco, por exemplo, certamente opera por uma implosão, uma queda, entropia abrupta. Do mesmo modo, devemos nos perguntar como funcionam outras construções, sejam, por exemplo, achatadas, pedregosas ou rochosas. Os traços das formas localizadas contribuem para estabelecer o tipo de relação que o filme concebe para a pressão exercida pelos mundos originários nos meios derivados. Deleuze reconhece a presença dessas formas no filme e as atribui importância central na constituição da imagem-pulsão. O autor não busca as redes de significados que elas viriam a articular. Elas constam aqui devido à sua relevância para a delimitação dos fluxos e das disputas de forças afetivas e energéticas dentro do filme. Essas formas localizadas são analisadas no ponto em que fornecem elementos materiais para o fluxo dos filmes. Daí a importância de falar de achatamentos, de quedas bruscas (penhasco), de aridez (deserto), de altitudes (cume da montanha) e de rigidez (rochedo) nas imagens-pulsão.

Em filmes brasileiros do início dos anos 2000, é comum que os espaços se convertam em formas localizadas. Via de regra, são espaços em processo de degradação e deformação. Não podemos esquecer que o essencial da imagem-pulsão é isto: um meio e uma força que opera para o seu esgotamento, cujo nome os realizadores brasileiros designaram de diferentes modos a partir do universo da doença - câncer, patologia, podridão. O que fazem as formas localizadas é mostrar, muitas vezes em apenas uma cena ou em um único plano, uma imagem-síntese desta articulação entre o meio que se termina e a doença que avança. Essas formas não

são aleatórias, elas correspondem a um modo específico de lidar com a questão dos meios, que se desdobra a partir da centralidade do espaço, como temos visto até aqui.

Os casos mais evidentes são os de queimadas. Os espaços são consumidos lentamente pelo fogo em *Baixio das bestas* (FIG. 4). Aqui há uma constância, essa forma localizada se repete ao longo do filme e se intercala com a evolução das ações. A queimada é lenta e contínua, ela faz parte da paisagem cotidiana. O fogo e a fumaça, inclusive, são integrados com os morros, a lua e as casas. Às vezes, eles formam pequenos caminhos cuidadosamente compostos no enquadramento da imagem. Essa forma-queimada, lenta, contínua e integrada, corresponde ao modo com que a doença avança e é vivida no meio que é o seu correlato.

Figura 4 – A forma-queimada em *Baixio das bestas*



Fonte: *Baixio das Bestas* (2006)

As imagens de espaços sendo consumidos pelo fogo aparecem também em outros filmes, mas não necessariamente como forma localizada. Parece ser o caso do fogo que encerra *Latitude zero*, o qual é uma aparição drástica que, de fato, termina de consumir o espaço, mas não pretende demonstrar a intensidade dos afetos e da energética do filme (FIG. 79). Em *Cronicamente inviável*, a queimada é trazida para compor uma especulação e também aqui não revela particularmente uma dinâmica intensiva da imagem (FIG. 2).

A doença pode agir de modo fulminante, por vezes inesperado, de modo a esgotar um meio determinado. As formas localizadas nesse tipo de relação costumam utilizar a figura dos grandes despenhadeiros. Essas são figuras rústicas que implicam uma queda acentuada, em oposição à degradação contínua das queimadas. Em *Latitude zero*, a forma-penhasco corresponde perfeitamente ao modo de esgotamento do meio que vemos no filme, que se caracteriza por aquilo que Deleuze chamou de linha de maior inclinação e que o teórico do naturalismo David Baguley (1990, p. 120-141) chamou de narrativa em queda (FIG. 5). O forasteiro chega e cataliza a doença do meio como uma grande queda, uma degradação ininterrompível que faz o meio esgotar-se.

Figura 5 – A forma-penhasco em *Latitude zero*

Fonte: *Latitude Zero* (2000)

Situação diferente vemos no penhasco de *Árido movie* (FIG. 6). Aqui não se destacam as grandes quedas, mas um tipo de enquadramento e de composição que faz ressaltar uma pressão sobre a figura. Os planos aproximados demais mostram a matéria do penhasco, contribuindo para uma perda na compreensão da sua forma geral, o que é relevante porque nos mostra uma forma localizada diferente daquela de *Latitude zero*. Aqui tocamos em um ponto já destacado por uma série de autores que pensaram o primeiro plano: quando nos aproximamos demais, os traços que definem os contornos da forma se perdem e o que vivenciamos é uma materialidade do objeto em estado mais puro. É o que Deleuze chama de imagem-afecção, neste caso mostrando uma pedridade, ou o puro afeto da pedra na imagem. Conforme afirma Aumont (1992, p. 85, tradução nossa), “um primeiro plano sempre mostra um rosto, uma fisionomia. ‘Primeiro plano’ e ‘rosto’ são, assim, intercambiáveis, e o que eles têm em comum é a operação que produz uma superfície sensível e legível ao mesmo tempo [...]”³³. Temos, portanto, uma fisionomia da pedra, no sentido do conceito de Bela Balázs, que mostra uma conjunção do elemento material e do imaterial produzido por ele – o invisível, como diz Aumont (1992), o afeto, como diz Deleuze (1985). A forma localizada de *Árido movie* encontra-se nesse nível – aproxima-se da pedra ao ponto de deformá-la, faz a pedra perder contornos que identificam a sua posição no espaço, destacando a sua materialidade árida. Soma-se a esse elemento o ângulo *contra-plongée* com que vemos o penhasco e a imagem produzida com lente grande ângular que deforma e faz a pedra pesar sobre a figura do homem. Reunindo, portanto, esses três elementos, estamos próximos de uma forma localizada que materializa a pressão do espaço sobre a figura, o que não deixa de ser a grande questão do filme.

³³ No original: “Un gros plan montre toujours un visage, une physionomie. « Gros plan » et « visage » sont donc interchangeables, et ce que est à leur commune racine, c’est l’opération qui produit une surface sensible et lisible à la fois [...]” (AUMONT, 1992, p. 85).

Figura 6 – A forma-pedra em *Árido movie*

Fonte: *Árido Movie* (2005)

Sempre foi um desafio produzir representações gráficas da ação pulsão de morte. Como destacado repetidamente por Freud (1975), a pulsão de morte é silenciosa e isso sempre teria colocado dificuldades para a psicanálise. Vários autores recorreram a algumas metáforas para tentar explicá-la: fissura, fundo, sem-fundo (DELEUZE, 2007, 2009; GARCIA-ROZA, 1986). As formas localizadas possuem o interesse de colocar à sua maneira esse problema, indicando uma relação que possui certa especificidade no próprio filme, mas que, além disso, serve também para expandir a compreensão acerca das formas de ação da pulsão de morte.

3.1.3 As figuras e sua inserção nos espaços

Até aqui, observamos uma dimensão figurativa, uma relação naturalista que os filmes fazem entre certas figuras e os espaços à sua volta. Ainda não fizemos relações com a dimensão de personagem que essas imagens estabelecem. É preciso considerar, nesta análise, que figura é independente de personagem. As figuras têm cores, pesos, contornos, nitidez, enfim, uma série de elementos que elas agenciam, mas que não se confundem com os personagens que existem em nível de narrativa. Estamos aqui no nível das lógicas figurativas, tal como definida por Nicole Brenez (1998, p. 55, tradução nossa):

A terceira noção instrumental é aquela da lógica figurativa. Se a economia figurativa abrange o todo do filme, o trabalho do conjunto como um todo, a lógica figurativa questiona a singularidade, a pluralidade, os estados de figuração (rascunho, esboço, plenitude, arrependimentos, reviravoltas, sobrecargas, excessos, dispersividade), as determinações consistentes ou inconsistentes que regem a elaboração das figuras, suas coexistências naturais ou impossíveis. Em um filme, existem sempre esquemas de energia figural muito diferentes: o problema é entender a convergência ou a divergência. Note-se que aqui as noções de figura e de personagem se dissociam definitivamente.³⁴

³⁴ “La troisième notion instrumentale est celle de logique figurative. Si l'économie figurative concerne le tout du film, le travail de l'ensemble comme tout, la logique figurative interroge l'univocité, la pluralité, les états de figuration (ébauche, esquisse, plénitude, repentirs, torsions, surcharges, excès, dispersivité), les déterminations cohérentes ou incohérentes qui président à l'élaboration des figures, leurs coexistences naturelles ou impossibles.

Retomando a composição dos quadros de *Árido movie*, vemos que o espaço pesa sobre a figura (FIG. 6). A pedra predomina no quadro, enquanto a figura do homem está inclinada e parcialmente jogada para fora do quadro. A pedra, com seu peso enorme na composição, está suspensa, projetando-se contra a figura. Na evolução dos quadros, a pedra é o elemento contínuo, enquanto a figura varia ao redor, acomodando-se ao espaço que resta do enquadramento. A figura na imagem molda-se, portanto, ao peso e à centralidade do espaço-pedra.

Veremos que o espaço molda as figuras em outros filmes. Em *O cheiro do ralo*, as figuras estão reduzidas às partes inferiores do quadro. Acima, vemos os espaços, compostos de muros, de grandes portões e de maquinário industrial. O peso dos espaços, o excessivo que existe sobre as figuras, faz com que elas apareçam sempre curvadas sob a cidade industrial (FIG. 7).

Figura 7 – O espaço industrial que pesa sobre as figuras em *O cheiro do ralo*



Fonte: *O cheiro do ralo* (2006)

Além de pesarem sobre as figuras, os espaços podem também envolvê-las. Nesses casos, as figuras são vistas como um pequeno e quase indiscernível elemento integrado ao espaço (FIG. 8). Por isso, a cor de pele e figurino se confunde com a cor do espaço, o enquadramento não se preocupa em centralizar a figura e elas geralmente estão distantes, afastadas do primeiro plano na imagem, às vezes quase jogadas para o fora de campo da imagem. É verdade que, em alguns casos, essas imagens servem como um plano geral que posteriormente dará lugar à decupagem do espaço, na qual a centralidade da figura será destacada. Mas, então, já teremos de todo modo um viés naturalista do espaço, no sentido de que a figura é concebida como uma continuidade integrada e no limite da discernibilidade no espaço.

Dans un film, il existe toujours des régimes d'énergie figurale très différents: le problème est d'en saisir la convergence ou la divergence. Notons qu'ici les notions de figure et de personnage se découpent définitivement." (BRENEZ, 1998, p. 55).

Figura 8 – Os espaços áridos que envolvem as figuras em *Latitude zero* e *Árido movie*



Fonte: *Latitude Zero* (2000) e *Árido Movie* (2005)

Nesse ponto, tocamos em uma característica fundamental que reaparece nos filmes brasileiros do início dos anos 2000, mas que é uma marca transversal também na pintura naturalista. Veremos adiante, no capítulo quarto, a importância dos meios para o naturalismo literário, o fato de que, desde uma concepção filosófica, o escritor naturalista concebe seus personagens como um produto dos meios dos quais eles emergem. Na pintura naturalista que se seguiu sob influência do naturalismo literário no final do século XIX, era comum que as figuras fossem formadas a partir dos espaços, que entre ambos, a figura e o espaço, houvesse uma continuidade geralmente acentuada pela manutenção das cores ou das tonalidades, pela baixa precisão de contorno das formas, justamente nas partes de transição entre a figura e o espaço, ou, ainda, pelas salientes marcas dos traços de pincel, contínuos, entre figura e espaço à sua volta (FIG. 9).

Figura 9 – Espaço e figura em duas pinturas naturalistas



Fontes: *Diogène* (BASTIEN-LEPAGE, 1873) e *Bird-scaring* (CLAUSEN, 1887)

É algo que reaparece também em *Árido movie* e *Baixio das bestas*. Na grande sequência no deserto, em *Árido movie*, a figura do jornalista se confunde com o meio-deserto. Em certos momentos, o deserto pesa sobre a figura, como vimos (FIG. 6). Em outros, a figura se confunde com o espaço à sua volta. Na cena do deserto em *Árido Movie*, vemos que a tonalidade da pele

e a cor da camisa que veste a figura são uma continuidade das cores do espaço à sua volta, da terra, dos galhos e da mata seca. A variação de luz no espaço faz também variar as características da figura. Nessas imagens, de trânsito, ela jamais se destaca do espaço à sua volta.

Em *Baixio das bestas*, vemos a pequena figura da menina em trânsito e compondo a paisagem, às vezes escondida ou quase fora do enquadramento, como no momento em que cruza uma passarela. Outras vezes, é uma figura que varia entre estar emoldurada pela vegetação e entre estar escondida atrás de outras figuras, de uma nuvem de poeira levantada pelo caminhão ou pela plantação de cana de açúcar (FIG. 10). Aqui, também como em *Árido movie*, em cada parte do trajeto a figura aparece confundida com o espaço à sua volta, por meio de uma estratégia já utilizada na pintura naturalista, a continuidade das cores e tonalidades entre a figura e o espaço à sua volta. Quando aproximamos algumas pinturas naturalistas de quadros de *Baixio das bestas*, não devemos nos surpreender com a recorrência temática e estética, com destaque para o ponto que aqui ressaltamos, a continuidade entre a figura e o espaço à sua volta e o destaque para a espacialidade como um todo, na qual a figura aparece como motivo integrado ao todo, ao meio (FIG. 10).

Figura 10 – Quadros naturalistas – cinema e pintura



Fontes: *Baixio das bestas* (2006) e *Les foins* (BASTIEN-LEPAGE, 1877)

3.1.4 Deslocamentos e caracterização dos espaços

Quanto aos espaços em imagens-pulsão, seria necessário e relevante observá-los com relação àqueles produzidos em filmes que lhes são próximos, inclusive porque, aqui, temos uma tendência recorrente na produção e na análise dos filmes. No cinema brasileiro dos anos 1990, houve uma tendência de conceber espaços transitáveis, que geraram uma espécie de estética da deriva, incorporando e produzindo em imagens o que também foi chamado de identidades *in between* (FRANÇA, 2003; TEIXEIRA, 2016). Por outro lado, recentemente temos visto uma espacialidade no cinema brasileiro que não é ambiente para deslocamento de personagem e se define como espaço partilhável, ou, poderíamos dizer, agenciável na produção de comunidades (MIGLIORIN, 2011; GUIMARÃES, 2008). Aceitando a existência desses dois projetos de espaço, resta-nos o objetivo de avançar especificidades e propor uma hipótese de inserção do espaço das imagens-pulsão neste contexto. Para tanto, observaremos como são produzidos os deslocamentos nessas imagens. Assim como no cinema brasileiro dos anos 1990 e de outras épocas, os deslocamentos são também uma recorrência nas imagens-pulsão, mas nos resta compreender especificidades, variações e dispersões.

3.1.4.1 Espaços centrados e bicentrados³⁵

Em *Contra todos* e *O cheiro do ralo*, o espaço é centrado e todos os trânsitos fazem retornar a um mesmo núcleo, que pode ser uma casa ou um galpão. Em *Baixio das bestas*, o centro é composto de alguns espaços, dentre os quais sobressaem-se o da casa, do prostíbulo, do cinema abandonado e do bar na beira da estrada. Todos os deslocamentos nesses filmes cumprem um papel relevante no sentido de definir o meio derivado e a partir dele estabelecer uma relação de continuidade. Em outros termos, não existe oposição e conflito de espaços, não se vai de um espaço a outro diferente, porque todos se completam e remetem a um mesmo centro comum.

³⁵ *Contra todos*, *O cheiro do ralo*, *Baixio das bestas*, *Latitude zero*, *Cronicamente inviável*, *O invasor*.

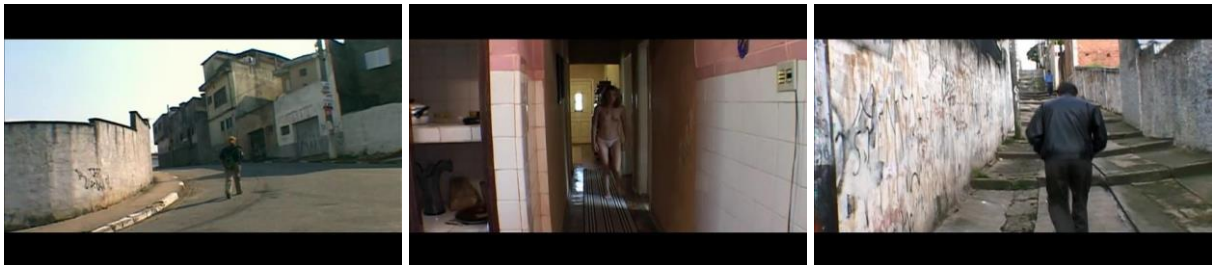
Figura 11 – Ferrugem e moldura do espaço em *Contra todos*



Fonte: *Contra todos* (2004)

Em *Contra todos*, o centro é a casa, que vemos enquadrada atrás da grade consumida pela ferrugem, no quadro dentro do quadro (FIG. 11). Os personagens saem, transitam, mas sempre voltam para esse centro. Todo o trânsito é uma extensão do centro. Parece relevante que os espaços externos sejam de certa forma uma continuação dos espaços internos. Os personagens vivem, dentro e fora do centro-casa, em múltiplos corredores ou ruas filmadas como corredores fechados, que se curvam e se conectam no espaço (FIG. 12).

Figura 12 – Os corredores internos e externos de *Contra todos*



Fonte: *Contra todos* (2004)

De modo geral, os deslocamentos têm um interesse em si mesmo, isto é, não existem apenas para oferecer um respiro entre as ações. Em *Baixio das bestas*, a menina vai e volta, passa por paisagens diferentes, pega ônibus, caminha, cruza com demais personagens perfeitamente integrados às paisagens. Tudo isso produz uma espécie de tempo morto na ação narrativa. Cada trecho desse deslocamento é uma pintura audiovisual do espaço que compreende a figura da personagem. A câmera desloca-se muito pouco e quase não produz cortes dentro das cenas que compõem a sequência. Esse deslocamento é expandido, ele se demora no objetivo de descrever o espaço, o que constitui um modo cinematográfico de atualizar as descrições da literatura naturalista. O sentido de fazer longos deslocamentos que

pouco acrescentam à ação narrativa do filme é descrever os espaços que constituem o meio no entorno do centro. Portanto, reitera-se aqui que, nos deslocamentos de *Baixio das bestas*, não podemos jamais esquecer que a dimensão figurativa da personagem é o que se destaca, seu modo de inserção no meio, sua integração com o espaço à sua volta, como uma pintura naturalista (FIG.10).

Além disso, nas imagens com espaço centrado é recorrente vermos os centros serem parcialmente ou completamente degradados ao longo do filme. Na casa de *Contra todos*, o pai é assassinado pela esposa e a casa fica quebrada e repleta de sangue. No galpão de *O cheiro do ralo*, o empresário é assassinado e rasteja até o buraco, verdadeiro centro de tudo (FIG. 23). Na casa de *Baixio das bestas*, a menina é expulsa e o velho homem é assombrado pelos espíritos do maracatu. Quando o centro entra em colapso, realiza-se exatamente um esgotamento dos meios derivados, como Deleuze definiu no conceito de imagem-pulsão. É comum que a doença avance sobre o meio derivado até as últimas consequências.

Em *Latitude zero*, o centro é completamente destruído pelo fogo. No último plano do filme, vemos a casa, o fogo e a fumaça estendendo-se pelo céu (FIG. 79). Enquanto isso, resta à personagem sobrevivente que parta, colocando-se finalmente em deslocamento (FIG. 48). Esse deslocamento não é fruto de uma necessidade de caracterizar o meio, ele surge como uma linha de fuga para a personagem que sobreviveu ao esgotamento do centro exaurido pela intensificação trágica da doença.

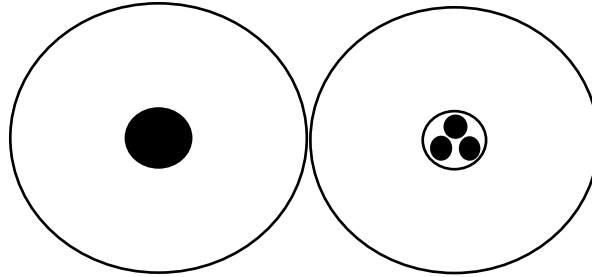
Assim, vemos nas imagens-pulsão a concepção de um espaço centrado com um ou mais núcleos, cujos deslocamentos internos e externos ao centro servem para estabelecer uma contiguidade como política do espaço. Os deslocamentos servem, também, para melhor constituir os meios dos filmes e, portanto, são uma forma de realizar aquilo que a literatura naturalista fazia por meio das descrições. Finalmente, é comum que esses centros sofram de um esgotamento total fruto do avanço da doença sobre o meio derivado.

Até mesmo em *Cronicamente inviável* existe um centro no espaço: o restaurante. É um ponto de encontro que a maioria dos personagens frequenta em algum momento, seja para trabalhar (o proprietário, a gerente, os garçons), para jantar (o casal que vem do Rio de Janeiro) ou para fazer negócios (o intelectual que comercializa órgãos).

Além disso, devemos notar que a disposição espacial do restaurante é uma metáfora de todo o filme como imagem-pulsão. De um lado, é um restaurante de luxo. De outro, é a lixeira em que mendigos competem com cachorros para se alimentar de sobras. Essa oposição

articulada dos espaços é um dos modos possíveis de dar a ver o dualismo das imagens-pulsão³⁶. Essa foi também uma estratégia da literatura naturalista, bastando lembrar da oposição entre o cortiço e a casa de dois andares no romance de Aluísio Azevedo. Incide aqui uma oposição articulada, digamos, com duas faces de um mesmo espaço.

Figura 13 – Representação gráfica dos espaços centrados com um ou mais núcleos



Fonte: Elaboração do autor (2016).

Já em *O invasor* vemos um espaço bicentrado, com periferia de um lado e mansão e escritório de outro. Nesse tipo de concepção do espaço, os trânsitos acontecem entre os centros, de modo a reuni-los, a dissolver o isolamento. Não é à toa, portanto, que esses trânsitos que ligam os dois polos façam algumas das cenas mais emblemáticas do filme. Existem, a princípio, territórios de isolamento que o filme, todavia, age para reunir em uma totalidade sistemicamente patológica.

A oposição dos espaços, vemos na diferença de cores e geometria. Enquanto a periferia é multicolorida, com excesso de textos, cartazes, grafites e pichações sobrepostos às paredes que se alternam entre o recém-construído e o completamente abandonado, tanto o espaço da mansão quanto o do escritório são completamente brancos, sem intervenções sobrepostas e sem rupturas em suas linhas retas (FIG. 14, primeiro e segundo quadros).

Figura 14 – Três conceitos de espaço em *O invasor*



Fonte: *O invasor* (2001)

³⁶ Cf. os itens 3.2.1 e 3.3.2 nesta tese.

O filme reúne ambos os espaços por meio dos deslocamentos. No primeiro deles, logo no início do filme, os personagens, saindo da periferia, transitam de carro pela cidade vazia rumo ao seu ambiente de conforto. Posteriormente, a conexão se fará mais umbilical. Saindo da mansão, em que se sobressaem as enormes paredes, muros e portas brancas, o casal se desloca longamente pelo espaço da periferia. Veremos, então, um clipe e um longo trajeto de carro, sem diálogos, no qual a câmera, dentro do carro em movimento, dedica-se a observar tudo à sua volta. Há um breve início pelo espaço branco e geométrico, até que o deslocamento se demora pelas ruelas do espaço acidentado. Associados pelo clipe, pela mesma estratégia curiosa da câmera que observa a paisagem externa do carro, vemos a passagem sutil entre os espaços.

Em um terceiro deslocamento, vemos uma perambulação pela cidade. Agora os espaços já estão confundidos: há avenidas largas e emaranhadas, como as que vimos na primeira cena de trânsito, e também prédios altos e com linhas geométricas, contudo, no mesmo enquadramento, destacam-se construções sobrepostas e amontoadas, como o aspecto acidentado que vimos na periferia. Além disso, as cores são outras. Não mais um branco frio, como nas primeiras cenas na mansão ou no escritório, nem um colorido quente, como na cena na periferia. Agora, uma paleta esverdeada apaga de vez a oposição de cores e contribui para o tom expressionista da cena (FIG. 14, terceiro quadro)³⁷.

Até agora nos ocupamos de deslocamentos de personagem no espaço. Entretanto, em *O invasor*, existe um outro deslocamento que faz unir ambos os espaços inicialmente opostos. É o deslocamento da câmera. Trata-se de uma sequência em clipe com a música rap *Ninguém presta*, do grupo Tolerância Zero (2000). No filme, repete-se o refrão em intensidade ascendente: “Eu, você, a vadia, ninguém presta”. Na sequência, são três cenas, em três espaços diferentes: a periferia, a capela, o escritório. As transições se operam a partir dos movimentos de câmera, que garantem uma continuidade visual entre as cenas.

Na primeira delas, Giba e Ivan chegam ao local onde o carro com o corpo foi encontrado. A câmera é objetiva e segue os personagens, aproximando-se dos seus rostos quando simulam desespero (FIG. 15).

³⁷ Sobre o tom expressionista em *O invasor*, cf. Nagib (2006).

Figura 15 – Câmera objetiva no início do deslocamento em *O invasor*



Fonte: *O invasor* (2001)

Na cena seguinte, no funeral, a câmera também procura os rostos. Porém, agora, eles sentem a presença da câmera e reagem: alguns viram o rosto e outros a enfrentam. Agora, a câmera é uma presença subjetiva que desafia e incomoda os personagens (FIG. 16).

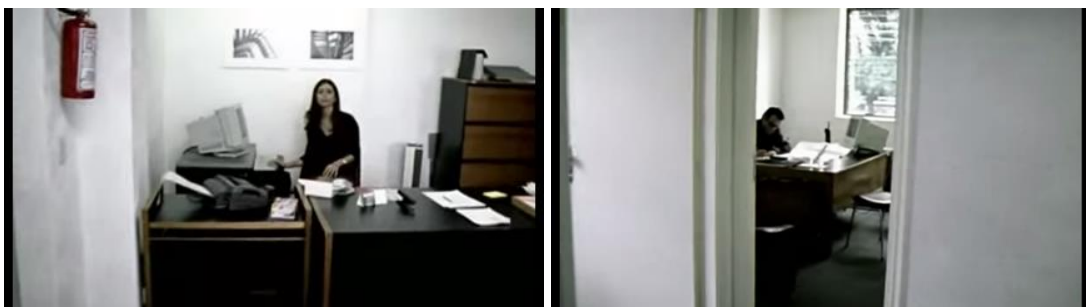
Figura 16 – Câmera e presença incômoda na continuação do deslocamento em *O invasor*



Fonte: *O invasor* (2001)

Quando passa à cena seguinte, a câmera toma definitivamente o ponto de vista subjetivo de Anísio. A câmera-Anísio caminha pelos corredores do prédio. Alguns personagens vêm até ela. Finalmente, a câmera-Anísio entra no escritório de Ivan (FIG. 17).

Figura 17 – Câmera torna-se subjetiva no deslocamento em *O invasor*



Fonte: *O invasor* (2001)

Nesse momento, o rap é interrompido bruscamente e há também um corte brusco na imagem, o que marca o fim da sequência do clipe. Depois, há um plano longo e fixo, no qual vemos Anísio na tela pela primeira vez no filme (FIG. 18).

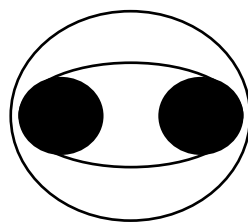
Figura 18 – Câmera objetiva e visualização de Anísio em *O invasor*



Fonte: *O invasor* (2001)

O que é notório nessa sequência, sob o ponto de vista dos espaços, é que o deslocamento que faz sair da periferia para o escritório, ou seja, que faz conectar ambos os espaços que em princípio se opõem no filme, é um deslocamento de câmera. Todavia, esse deslocamento vai se afirmando progressivamente como um plano ponto de vista. Nesse deslocamento, a câmera é primeiramente objetiva, depois é um misto entre subjetiva e objetiva, e finalmente passa a ser uma câmera subjetiva. Temos, portanto, um deslocamento que une e produz os espaços de modo intrinsecamente conectados.

Figura 19 – Representação gráfica dos espaços bicentrados



Fonte: Elaboração do autor (2016)

Não há absoluta novidade na análise de que *O invasor* age revelando conexões entre diferentes espaços na cidade. Esse ponto, inclusive, esteve fortemente presente nos argumentos de Ivana Bentes (2007) por ocasião dos debates sobre a Cosmética da Fome no cinema brasileiro da retomada. Ela inclui *O invasor* entre as poucas exceções, pelo fato de explorar conexões entre classes e espaços da cidade. Também encontramos considerações nesse sentido em texto de Nagib (2006) e, principalmente, de Xavier (2006). Analisando os espaços nesse filme, em comparação com aqueles de *São Paulo S.A.* (1965) o autor afirma que existe em *O*

invasor uma cidade-arquipélago, e que o projeto do filme não é de contrastar ilhas, mas de fazer ver o sistema que existe entre elas: “*O invasor* quer sugerir um outro elo mais sistemático neste jogo de poderes e estratagemas, e não apenas contrastar zonas pobres e zonas ricas, demarcar o território da nação legal em oposição ao da vida subterrânea” (XAVIER, 2006, p. 24).

As análises revelam que o espaço em *O invasor* é concebido sob uma política de reunião e não de oposição. O filme mostra que, para além das oposições, existe uma rede patológica de conexões gerais agindo sob o meio. Em termos conceituais, diríamos que, embora bicentrado, o espaço em *O invasor* funciona como meio derivado de imagem-pulsão.

A estratégia de deslocamento e de espaço centrado ou bicentrado nos meios derivados que analisamos contribui para a construção de um espaço fechado em si mesmo, um espaço que pode ser amplo, mas que os filmes fazem questão de reunir e evidenciar no contexto de uma mesma força patológica que o atinge em conjunto. Por isso, todos os deslocamentos que vemos têm função de conexão de espaços e não de transição, de ruptura, de contraposição. Os centros são parte de uma mesma estratégia, porque contribuem para reunir e não para conflitar. Em outros termos, é possível que os conflitos entre espaços existam, porém se revelam menos fundamentais do que a pulsão (de morte) que os conecta.

3.1.4.2 *O espaço naturalizante das imagens-pulsão*

A partir da constatação de que os espaços no cinema neonaturalista são centrados e convergentes e de que, mesmo em um filme de espaço bicentrado, a ação é para mostrar o artificialismo dessas oposições, é possível primeiramente considerar que não vemos aqui um dualismo em termos de espaço, o qual é uma característica fundamental para uma longa vertente do cinema brasileiro.

Uma grande referência para falarmos em espaços cindidos e em conflito é *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), no qual o sertanejo perambula e sucessivamente toma parte em três projetos que disputam o mesmo meio sertanejo, quais sejam, o coronelismo, o messianismo e o cangaço. Durante o percurso do personagem, existe, todavia, a imagem do mar como um espaço oposto e utópico³⁸.

Se o mar funciona periodicamente como um espaço-outro utópico no cinema brasileiro, é relevante destacar também a consideração de Ivana Bentes (2007, p. 242), para quem “o sertão e a favela sempre foram ‘o outro’ do Brasil moderno e positivista”. O outro pode ser uma

³⁸ Para uma análise de mar e utopia no cinema brasileiro da retomada, cf. Nagib (2006, p. 25-57).

reserva de potência para favorecer um projeto revolucionário, mas pode ser um jardim do exotismo que o cineasta constrói com a curiosidade de um antropólogo civilizado investigando povos primitivos (BENTES, 2007). Como argumenta Tolentino, sendo outro, o rural pode ser o espaço não civilizado concebido em contraponto ao urbano, convertendo-se também em nossa herança, salvação e ou maldição (TOLENTINO, 2001).

Retomamos brevemente essas teses para evidenciar o fato de que a oposição de espaços em disputa não é um conceito essencial às imagens-pulsão que analisamos. Aqui não há conflito de espaços, uma vez que eles não se diferenciam em termos constitutivos e não se opõem em termos estruturais. Todas as diferenças, e aqui lidamos inclusive com filmes que apresentam múltiplos espaços, como *Cronicamente inviável*, reúnem-se para evidenciar uma doença comum.

Sendo um grande espaço articulado no entorno de um centro, compreendemos também o porquê de esses deslocamentos serem tão diferentes daqueles outros, que produzem personagens à deriva e identidades *in between*. De acordo com a análise de Teixeira (2016, p. 85), “os cinemas emergentes dos 1990 traduzem os sinais dessa redefinição: novas redes sociais estabelecidas longe do lugar de nascimento, e uma busca pela solidificação dos laços na terra de fuga”³⁹. Nesses casos, o deslocamento faz variar um espaço. Em um certo sentido, ele desnaturaliza, com todas as contradições que esse gesto pode ocasionar.

Quanto aos deslocamentos que produzem personagens à deriva, é comum que estejam vinculados a fugas de personagem. Deslocar-se muitas vezes é fugir de certos espaços, como vemos no próprio *Terra estrangeira* (1995), mas também em *Central do Brasil* (1998) e *Como nascem os anjos* (1996), por exemplo. As fugas acontecem por uma série de razões geralmente associadas à inadequação a espaços. Samuel Paiva (2011) aventa a hipótese de que as fugas que marcaram o cinema brasileiro dos anos 1990 deram lugar aos encontros como marca dos anos 2000, em filmes como *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), *Estrada para Ythaca* (2010) e *Jean Charles* (2009). Logo, assumindo essas análises, vemos que fuga e encontro são modos de habitar e fazer variar os espaços em certo cinema dos anos 1990 e 2000. Poderíamos chamar esses deslocamentos de desnaturalização dos espaços e das relações entre personagens e meios derivados.

Tais movimentos, sejam de partilha, de conflito, de encontro ou de fuga, não condizem com o que vimos a respeito dos filmes de imagem-pulsão. Na imagem-pulsão, o gesto é de reunir espaços e configurá-los como meios derivados de uma mesma doença. Por isso,

³⁹ *Terra estrangeira* é um marco no cinema brasileiro nesse sentido, analisado também por França (2003).

destacam-se os espaços centrados ou bicentrados e os deslocamentos que servem para reunião e delimitação geográfica do meio derivado. Se os deslocamentos que produzem fuga, encontros e conflitos são desnaturalizantes porque visam reagenciar uma ordem de espaços, os deslocamentos nos meios derivados de imagem-pulsão deveriam ser tidos por naturalizantes: eles funcionam para descrever o espaço e constituir a indissociabilidade entre o meio derivado e os seus personagens.

A partir dessas análises, podemos avançar duas considerações: a primeira delas é observar uma forma de dispersão de imagens-pulsão via deslocamento desnaturalizante; a outra é sugerir a especificidade da concepção de espaço das imagens-pulsão em uma cronologia do cinema brasileiro, dos anos 1990 até a segunda metade dos anos 2000.

3.1.5 [Dispersão n. 1] Deslocamento desnaturalizante (*Deserto feliz* e *Árido movie*)

Quando o deslocamento deixa de ser naturalizante, temos aí uma dispersão de imagem-pulsão. *Deserto Feliz* e *Árido movie* são filmes de referência nesse sentido. Em *Deserto Feliz*, dois deslocamentos são contrapostos em montagem paralela (FIG. 20). No primeiro, típico deslocamento neonaturalista, a personagem circula pelo espaço habitual dentro de um ônibus. No segundo, a personagem dentro do caminhão move-se para um espaço-outro. Nesse caso, a imagem mostra uma figura na borda do quadro, de modo que todo o destaque recaia sobre a paisagem e suas variações vistas pela grande janela que ocupa a maior parte da tela. No primeiro, não vemos mudança de paisagem, o enquadramento é sempre dominado pela figura no centro. Os planos são muito parecidos, mas com essas significativas diferenças. Uma das personagens (a filha) rompe o espaço ao qual estava ligada e, veremos no filme, romperá posteriormente uma segunda vez.

Figura 20 – Deslocamentos paralelos em *Deserto feliz*



Fonte: *Deserto feliz* (2007)

Além dos deslocamentos contrapostos em montagem paralela, vemos também um pequeno grande deslocamento que dura quase dois minutos (FIG. 21). Aqui, o filme se demora em um plano-sequência de dois minutos que não mostra nada além de uma trajetória em um posto de gasolina. A personagem caminha e a câmera destaca o gesto de caminhar. Não há cortes. Caminhões e outros automóveis cruzam o caminho da personagem. A câmera segue o deslocamento, ora aproximando-se, ora mantendo distância, até que para à beira da estrada e, dali, deixa a personagem cruzar sozinha, acompanhando pacientemente de longe, do lado de cá da estrada em que transitam veículos em alta velocidade. Esse deslocamento é produzido como um gesto político, sensível na imagem e que se destaca por si mesmo para além da função narrativa que desempenha. Parte da tendência que analisamos aqui, aquela dos meios derivados concebidos em torno de centros e por deslocamentos naturalizantes, se dispersou com esse gesto de desnaturalização.

Figura 21 – Deslocamento desnaturalizante em *Deserto feliz*



Fonte: *Deserto feliz* (2007)

Já em *Árido movie*, a situação é um pouco inusitada. O grupo principal de personagens está em deslocamento no sentido do interior do país. Para quase todos eles, o trânsito implica apenas pequenas aventuras relativamente banais. Mas, para o protagonista, a situação é diferente, uma vez que possui laço sanguíneo com os habitantes locais. A questão que se coloca, portanto, é a seguinte: irá o meio pesar sobre o personagem, mesmo sendo a primeira vez que ele frequenta esse meio? O conflito atualiza uma importante filosofia da literatura naturalista, que é a hereditariedade⁴⁰. Como diz Zola, o romance experimental mostra as manifestações sensuais e intelectuais dos homens tal como nos explica a fisiologia, sob a influência da

⁴⁰ Cf. Flora Sussekind, *Tal Brasil, qual romance?*, sobretudo o capítulo primeiro, *Uma analogia: família e estética*. Um dos argumentos do livro é que a hereditariedade é um dos elementos que fez a tradição naturalista ser bem recebida no Brasil, uma sociedade onde os vínculos familiares foram historicamente um critério de distinção social (SUSSEKIND, 1984).

hereditariedade e dos meios⁴¹. Dentro do cinema brasileiro do início dos anos 2000, *Árido movie* é aquele que atualiza de modo relevante o tema da hereditariedade. O personagem desloca-se para participar do funeral do pai, que ele jamais conhecera, e todo o filme se desenvolve a partir do conflito: irá esse personagem forasteiro mas com vínculo sanguíneo continuar a cultura presente no meio e assumir a sua posição na estrutura familiar? Durante o filme, o meio pesa e faz o personagem alucinar. O espaço pesa sobre a figura, como vimos (FIG. 6). Finalmente, o personagem perde o controle, não consegue mais falar e o que vemos é uma crise de identidade. Em choque, o personagem vomita, perde a memória e a fala. O filme faz acontecer, então, um assassinato, que depois percebemos ter sido apenas simbólico. A câmera se estabelece a partir do ponto de vista subjetivo do personagem em alucinação (FIG. 22). O personagem-câmera recebe um tiro frontal, rodopia e entra em *fade out*. É indubitavelmente uma morte da câmera-personagem que, todavia, retorna posteriormente à sua cidade, tendo superado toda a crise provocada pela viagem e o enfrentamento com as demandas da hereditariedade.

Figura 22 – Uma morte simbólica em *Árido movie*



Fonte: *Árido movie* (2005)

Árido movie, portanto, tem muitos interesses do ponto de vista da imagem-pulsão neonaturalista. O filme introduz e faz dispersar o tema da hereditariedade. Também utiliza a relação espaço e figura sob influência naturalista, o que já vimos anteriormente. Além disso, lida duplamente com a questão do deslocamento. *Árido movie* produz um deslocamento no final

⁴¹ “E isso é que constitui o romance experimental: possuir o mecanismo dos fenômenos nos seres humanos, mostrar o funcionamento das manifestações intelectuais e sensuais como a fisiologia nos mostra, sob as influências da hereditariedade e das circunstâncias ambientais, em seguida, mostrar ao homem que vive no meio social que ele produziu ele mesmo, que muda a cada dia, e no meio do qual ele experimenta, por sua vez, uma transformação contínua.” (ZOLA, 1881b, p. 19, tradução nossa). No original: “Et c’est là ce qui constitue le roman expérimental: posséder le mécanisme des phénomènes chez l’homme, montrer les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles telles que la physiologie nous les expliquera, sous les influences de l’hérédité et des circonstances ambiantes, puis montrer l’homme vivant dans le milieu social qu’il a produit lui-même, qu’il modifie tous les jours, et au sein duquel il éprouve à son tour une transformation continue.” (ZOLA, 1881b, p. 19).

que faz dispersar a imagem-pulsão, quando vemos o personagem novamente integrado com o espaço que primeiramente habitava. Contudo, o filme faz também um estranho movimento, aquele primeiro deslocamento de fora para dentro do espaço impregnado de doença. Para que esse espaço aja e produza seus efeitos sobre o personagem, é preciso recuperar a filosofia naturalista da hereditariedade, algo que poderia fazer sentido nas primeiras aparições dessa estética no século XIX, mas que recentemente não é comum nem no universo das imagens-pulsão.

3.1.6 Individualizada, naturalizante e afetiva – três relações de espaço e personagem no cinema brasileiro desde os anos 1990

A segunda observação que devemos fazer avançar é quanto à natureza dos personagens. Estamos nas imagens-pulsão diante de personagens que não são autônomos com relação aos meios em que vivem. A cada vez que o personagem rompe com esse meio, o neonaturalismo se dispersa. É por isso que a questão das fugas e dos deslocamentos para outros meios pouco se coloca. Quando se coloca, é como especulação de personagem, como em *O invasor* e *Cronicamente inviável*⁴². Em suma, não faz sentido separar espaço e personagem – um não existe sem o outro.

Os personagens neonaturalistas não são individualizados como no cinema clássico, com suas motivações e obstáculos a superar para atingirem os seus objetivos. Eles também não são como os personagens de Sergei Eisenstein, que refletem as classes sociais em disputa, com a complexidade, não do indivíduo, mas da classe, tal como a camponesa de *O velho e o novo* (1929), os marinheiros de *O encouraçado Potemkin* (1925) e os operários de *A greve* (1924). Tais personagens também não devem ser compreendidos como aqueles do neorealismo italiano, que Deleuze (2007a) chamou de personagens videntes, quais sejam, personagens que não agem, que não possuem um objetivo a atingir, que majoritariamente circulam pelos espaços devastados pela guerra. Ainda com Deleuze, não deveríamos ver nesses personagens um enfraquecimento do esquema sensório-motor, que viria como fruto de uma prática de perambulação pelas cidades, como no cinema americano dos anos 1970. Os personagens de inspiração neonaturalista não se impressionam com os meios devastados que eles habitam, porque eles são indissociáveis desses meios, eles mantêm com eles uma relação constitutiva

⁴² Em *O invasor*, o engenheiro atormentado pelo crime que mandou cometer planeja fugir da cidade. Em *Cronicamente inviável*, os amigos que se encontram no restaurante cogitam mudar-se para Nova Iorque.

que é ainda maior do que uma dialética de pertencimento ou não pertencimento poderia dar a ver.

Retomando o cinema brasileiro dos anos 1990, veremos que produziu personagens individualizados que possuem uma história de vida. Os meios e os espaços influenciam e muitas vezes são determinantes nessas histórias de personagem, contudo não chegam a possuir o grau de indissociabilidade que vemos nas imagens-pulsão. Recompondo biografias, o cinema constrói personagens individualizadas e, logo, sentimentais.

Vejam, por exemplo, *Quem matou pixote?* (1996), que se dedica a recompor a biografia de um personagem. Em *Como nascem os anjos* (1996) vemos certos incidentes que explicam a constituição psíquica de personagens. Em *Terra estrangeira* (1995) o contexto social e econômico provoca uma precipitação de ações que faz o personagem emigrar e viver à deriva. No caso de *Ação entre amigos* (1998) é uma história de vida em comum que une os personagens e faz com que enfrentem conjuntamente o conflito que o filme explora.

Quando Ismail Xavier (2009) pesquisa o cinema dos anos 1990, ele recorre ao conceito de ressentimento para caracterizá-lo. Além da proposta em si, destaca-se que o ressentimento é produzido como sentimento de personagem. Quem se ressentem são personagens concebidos como seres de psicologia e que possuem via de regra uma motivação determinável: os amigos de *Ação entre amigos* se ressentem com o ex-torturador; o namorado se ressentem após a rejeição em *Um céu de estrelas* (1996) a velha senhora escritora de cartas se ressentem de modo difuso contra a vida em *Central do Brasil* (1998)⁴³.

No entanto, se direcionarmos a análise para *Cronicamente inviável*, veremos que o ressentimento deixa de ser sentimento de personagem. Tal leitura, julgamos encontrar de certa forma já na análise de Xavier (2002) sobre o filme. Agora o ressentimento aparece como uma fisionomia de nação, que se distribui pelo espaço e que deveria ser compreendida em suas modulações, como um “concerto”. Parece-nos que este é o sentido do título do estudo de Xavier, *O concerto do ressentimento nacional* (2002).

De fato, se analisarmos o filme, veremos que ali existe inclusive uma ironia com relação a histórias de vida de personagem. Em determinado momento, o narrador se permite inventar e recriar biografias, para finalmente concluir que, no presente, isso nada mudaria⁴⁴. Uma vez que a doença é uma característica impregnada nos meios, as biografias de personagem passam a ser irrelevantes.

⁴³ Sobre o ressentimento no cinema dos anos 1990, cf. *O cinema brasileiro dos anos 90* (XAVIER, 2009).

⁴⁴ Sobre repetições e reinvenções que não muda nada em *Cronicamente inviável*, cf. 3.3.2 nesta tese.

Mas, como compreender a alteração dessa lógica? Em princípio, pode parecer algo sutil. De um lado, imagens que fazem o contexto e os espaços serem influência mais ou menos eficiente nas histórias de vida dos personagens. O ressentimento será vivido, assim, como um sentimento. De outro, filmes que pretendem mostrar meios, espaços e personagens indissociáveis. O ressentimento só poderá ser vivido, assim, como um afeto ou uma pulsão (de morte).

Vejamos, brevemente, a distinção entre afeto, emoção ou sentimento, e pulsão (de morte).

Certos autores que, na tradição de Baruch de Espinosa, atualizaram a teoria dos afetos nos últimos 25 anos insistem nisto: o afeto não se confunde com a emoção/sentimento. Nesse sentido, é imprescindível fazer referência ao texto de Brian Massumi (2002, p. 28), *A autonomia do afeto*:

Uma emoção é um conteúdo subjetivo, a fixação sociolinguística da qualidade de uma experiência que é a partir de então definida como pessoal. A emoção é intensidade qualificada, o ponto convencional e consensual de inserção de intensidade em progressões semanticamente e semioticamente formadas, em circuitos de ação-reação narrativizáveis, em função e significado. É intensidade própria e reconhecida. É crucial teorizar a diferença entre afeto e emoção. Se alguns têm a impressão de que o afeto diminuiu, é porque o afeto é desqualificado. Como tal, não é possuível ou reconhecível e é, portanto, resistente à crítica.⁴⁵ (MASSUMI, 2002, p. 28, tradução nossa).

Como vemos, Massumi refere-se ao afeto como uma intensidade não pessoal, diferente da emoção, que já aparece como uma intensidade qualificada, reconhecível, que pode ser apreendida em aparatos semânticos, semióticos e narrativos. Raymond Bellour redireciona a teoria dos afetos para o cinema em um nível próximo ao de Massumi. É o sentido da afirmação: “*A criança de Daniel Stern é o espectador de cinema*” (BELLOUR, 2009, p. 151, tradução nossa)⁴⁶. A primeira fase da infância em Daniel Stern, o bebê de zero a dois meses, desenvolve-se em nível de afetos de vitalidade. Apenas posteriormente é que a criança desenvolverá a capacidade de lidar com a narrativização e com os chamados afetos categoriais, estes já inscritos na linguagem, como a tristeza, a alegria, e todos os outros que conhecemos. Tanto é que, como

⁴⁵ No original: “An emotion is a subjective content, the sociolinguistic fixing of the quality of an experience which is from that point onward defined as personal. Emotion is qualified intensity, the conventional, consensual point of insertion of intensity into semantically and semiotically formed progressions, into narrativizable action-reaction circuits, into function and meaning. It is intensity owned and recognized. It is crucial to theorize the difference between affect and emotion. If some have the impression that affect has waned, it is because affect is unqualified. As such, it is not ownable or recognizable and is thus resistant to critique.” (MASSUMI, 2002, p. 28).

⁴⁶ No original: “L’*enfant de Daniel Stern est le spectateur de cinéma*” (BELLOUR, 2009, p. 151).

afirma Stern, e como Bellour insiste em atribuir destaque, os afetos de vitalidade resistem à nomeação e são mais bem apreendidos com termos do universo da cinética, como fluindo, crescendo, decrescendo, estourando, explodindo, transitando, atravessando e rompendo, entre tantos outros (STERN, 1985, p. 54). Por isso, o espectador de cinema é como o bebê de Stern, ele experimenta a imagem primeiramente em nível de afeto de vitalidade. É claro que Bellour utiliza aqui um jogo de palavras para produzir uma frase de efeito, à medida que, quando lemos contextualmente as teses de Stern e a sua própria atualização, vemos que o espectador de cinema é o adulto de Stern, este adulto que sempre carrega consigo a condição de ser primordialmente confrontado em nível de afeto de vitalidade. A experiência de imagem é, portanto, da ordem complexa de afetos múltiplos, um bloco com afetos de vitalidade (afetos) e com afetos categoriais (emoções) possíveis de entrarem em agenciamento com o corpo do espectador.

Voltando a Deleuze, referência fundamental tanto para Massumi quanto para Bellour, podemos ver que ele define com Guattari a obra de arte como um bloco de sensações, composto de perceptos e afectos.

É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformarmos com eles, ele nos apanha no composto. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 207).

Esse uso do afeto para compreender a imagem complexifica-se com a introdução da imagem-afecção como tipo dentro de uma taxonomia das imagens. Aqui, vemos a diferença entre afeto e emoção em outro nível. A diferença entre ambos se mantém, contudo, ela é redirecionada para, digamos, o elemento interno da imagem. Agora, é imagem-afecção apenas aquela que mostra “a potência ou a qualidade consideradas por si mesmas enquanto expressadas” (DELEUZE, 1985, p. 126). Quando vividas como característica de meio ou de personagem, essas qualidades e potências convertem-se em sentimentos ou emoções.

Além do afeto, Deleuze introduz a pulsão (de morte) que compõe a imagem-pulsão. A pulsão é uma espécie de “afeto degenerado” (DELEUZE, 1985, p. 157). É degenerado porque só consegue permanecer no nível da degradação, ou, nos termos em que colocaram alguns realizadores e críticos acerca do cinema brasileiro de imagens-pulsão, no nível das patologias. Além disso, a pulsão (de morte) não é exatamente um afeto porque depende dos meios, de uma imanência ao espaço determinado que ela desarticula na condição de patologia em ação.

Logo, quando falamos em personagens individualizados, com autonomia com relação aos meios e espaços, é no sentido de personagens constituídos como seres de sentimento e

emoção. Ou seja, os meios e espaços não são concebidos para dar a ver afetos e pulsão (de morte), mas para explicar sentimentos e emoções em personagens. É isso que predomina no cinema brasileiro dos anos 1990, ao contrário daquele que está em evidência nesta tese.

Aqui, retomamos depois de um breve desvio: no cinema brasileiro dos anos 1990, predominou uma série de personagens individualizados, seres de psicologia com histórias de vida. Sendo individualizados, esses personagens puderam viver o problema do deslocamento para outros espaços e articular em torno de si os conflitos entre espaços divergentes. Em suma, toda a sorte de doenças, inclusive o ressentimento, pôde existir em nível de emoção e sentimento de personagem. No cinema de imagens-pulsão, essa possibilidade já não se apresenta, porque espaço e personagem beiram o nível da indissociabilidade e as doenças pretendem existir com autonomia, ainda que, evidentemente, impregnem a espaços e personagens.

Vale destacar, ainda, outro tratamento do espaço em período mais recente do cinema brasileiro, o qual significativamente tem sido entendido por alguns acadêmicos sob o paradigma dos afetos (LOPES, 2013a, 2013b). Aqui, as imagens se caracterizam pela rarefação das situações dramáticas, por uma lenta e delicada contemplação do cotidiano que visa explorar as pequenas variações de intensidade, os afetos de vitalidade em detrimento das ações narrativas. Como destaca Migliorin (2011), analisando *O céu sobre os ombros* (2010) e *Avenida Brasília Formosa* (2010), existem em certos filmes blocos de afeto independentes e conectados. Em cada um desses blocos, vemos um agenciamento particular de espaço e personagem. Quem faz de fato o agenciamento da cidade entre esses blocos de afeto é a montagem, a qual, portanto, reescreve a cidade no filme, com brechas, respiros, tensionamentos. Desse modo, o espaço não é ambiente para desenvolvimento de ações, mas também não é explicação para psicologia de personagem, e tampouco meio naturalista que faz confundir espaço e personagem. É, em suma, um espaço agenciável, que se “modula com as vidas”, nas palavras de Migliorin:

A cidade no neorealismo marcava nossas impossibilidades, nos afetando mais do que nossa possibilidade de construí-la. Pois se no cinema contemporâneo as coordenadas espaciais não estão cartesianamente refeitas, as circulações em *O céu sobre os ombros* ou *Avenida Brasília Formosa* também não isolam o espaço dos personagens. O que vemos é propositivo, uma cidade que se modula com as vidas. Às vezes mais violenta – às vezes doce, lisa, surfável. (MIGLIORIM, 2011, p. 167).

No cinema de imagens-pulsão neonaturalistas, os personagens são confundidos com os meios e a questão da sua separação só se coloca como fuga pós-esgotamento (*Latitude zero*) ou em nível de dispersão (*Árido movie, Deserto feliz*). Por isso, as figuras são integradas aos

espaços, também por isso os longos deslocamentos são descritivos do meio e fazem sempre retornar a um mesmo centro.

Resumindo, nas imagens-pulsão que marcaram uma importante tendência do cinema brasileiro na primeira metade dos anos 2000, o espaço pode ser compreendido como uma atualização da tradição dos meios naturalistas. A doença foi então concebida como uma força autônoma e não primordialmente como sentimento de personagem. Veremos adiante que essa doença, sendo mundo originário e pulsão (de morte), adquire um estatuto de princípio e até de mito de civilização.

3.2 A DIMENSÃO DOS MUNDOS ORIGINÁRIOS⁴⁷

3.2.1 Mundos originários por figuração direta

O dualismo deleuzeano que sustenta as imagens-pulsão separa meios derivados e mundos originários, dos quais emanam as pulsões que fazem degradar, desarticular, exaurir. A caracterização do mundo originário que Deleuze oferece é bastante elástica. O mundo originário pode ser figurado apenas no final do filme, como o deserto de *Ouro e maldição* ou pode ser um espaço que consta ao longo da obra, como o salão em *O anjo exterminador*. É comum que os mundos originários sejam figurados como locais ignóbeis, longínquos ou estéreis. Nas imagens-pulsão, há sempre a existência de um mundo originário, uma espécie de esfera imanente de onde partem as forças da pulsão (de morte) e da doença. Alguns realizadores preferem fazer figura direta, constituindo uma determinada espacialidade e povoando-a com personagens próprios, os quais às vezes são os mesmos que habitam os meios derivados, todavia pervertidos.

O caso do mundo originário como espaço absolutamente estéril é aquele, evidentemente, de *Latitude zero*. Ali nada pode proliferar: os personagens que se demoram convertem-se em animais, o restaurante jamais prospera apesar de todo o esforço do casal, a mina não oferece nenhuma recompensa para quem trabalha. Como vimos anteriormente, o filme explora as formas localizadas nesses espaços, fazendo com que eles não sejam neutros ambientes na imagem (FIG. 5, 8)⁴⁸.

O mundo originário pode ser também uma casa duplicada, como em *Através da janela*. Na casa onde vivem a mãe e o filho a vida parece fluir com normalidade. Entretanto, aos poucos a rotina e a relação entre a mãe e o filho começa a revelar o seu aspecto doentio e entra em

⁴⁷ *Cronicamente inviável, Amarelo manga, Baixio das bestas, O cheiro do ralo.*

⁴⁸ Cf. item 3.1.2 nesta tese.

processo de entropia. A casa abandonada, situada na frente daquela em que vivem, fascina a mãe e aos poucos se revela um mundo originário que faz figura do ambiente paralelo e sinistro que consome a relação de ambos no “mundo real”, no espaço-tempo do cotidiano.

Na casa duplicada, pouco vemos o espaço, já que a iluminação é precária. Ali o filho revela-se um sequestrador oportunista; a moça, pretendente do filho, é a *femme fatale* que manipula o rapaz na direção do crime; a mãe, incredivelmente ingênua, converte-se em assassina. Nesse caso ocorre o dito por Deleuze a respeito da condição dos personagens nos mundos originários:

Nele [mundo originário] os personagens se acham como animais: o homem mundano é ave de rapina, o amante é um bode, o pobre, uma hiena. Não que eles tenham a forma ou o comportamento destes, mas seus atos precedem qualquer diferenciação entre o homem e o animal. São bichos humanos. (DELEUZE, 1985, p. 157-158).

O realizador que investiu com mais interesse na constituição dos mundos originários por figuração direta, dentre aqueles que pesquisamos, foi Sérgio Bianchi. Em *Cronicamente inviável*, o espaço do lixo do restaurante é uma espécie de mundo originário. O restaurante é o centro do espaço no filme: sofisticado de um lado, podre de outro⁴⁹. Ali, mendigos disputam a comida com cachorros, o cozinheiro age como algoz dos mendigos, o funcionário demitido revela a podridão da gerente (o comércio de órgãos e crianças que ela mantém).

Entretanto, é verdade que em *Cronicamente inviável* o mundo originário concebido por figuração direta ainda é pouco explorado. Em Bianchi, apenas no filme seguinte, *Quanto vale ou é por quilo?*, veremos uma construção sistemática. Aqui a escravatura do Brasil colonial é concebida como mundo originário que determina a rotina do meio derivado. O meio derivado, ambientado na época contemporânea, é assombrado pelo mundo originário escravocrata que determina a sua inviabilidade.

No mundo originário por figuração direta de *Quanto vale ou é por quilo?*, os personagens aparecem em situações que se pretendem equivalentes àquelas do meio derivado contemporâneo. Uma personagem olha a catadora de lixo contemporânea, mas o que vê é a escrava do século XVIII portando máscara de tortura (FIG. 38). Na figuração mais explícita do mundo originário, a iluminação é dramática e teatral, vemos os personagens torturados em um espaço escuro sem contexto (FIG. 38). Parece que o contexto, aqui, não importa, uma vez que o objetivo é conceber um mundo originário imanente que não tem a necessidade de completar-se em si mesmo.

⁴⁹ Cf. os itens 3.1.4.1 e 3.3.2 nesta tese.

Se afirmamos que o contexto não possui relevância, é no sentido específico de que a narrativa principal do filme não é a do século XVIII. Não poderíamos dizer que existe em *Quanto vale ou é por quilo?* uma narrativa em paralelismo, com duas histórias de igual envergadura no filme. Toda a aparição da história colonial serve para figurar um universo que existe de modo imanente na história contemporânea. Nesta, vemos um conjunto de personagens e o desenvolvimento de alguns enredos com início, desenvolvimento e conclusão. A particularidade é que os pontos de maior interesse são redobrados pelo mundo originário, de inspiração escravocrata e colonial, de modo a fortalecer a constituição da narrativa contemporânea como algo derivado, doente de origem, que recebe a sua inviabilidade de uma esfera imanente e que se perpetua ao longo dos tempos.⁵⁰

3.2.2 Mundos originários por figuração negativa

No item anterior, vimos as estratégias de concepção dos mundos originários por figuração direta, na qual os realizadores não se omitem de tentar a figuração da esfera mais sombria de onde emana a pulsão (de morte). Agora veremos que existe outra estratégia, na qual o mundo originário é testemunhado, mas permanece na escuridão. Nesses casos, o mundo originário será algo que é preciso evidenciar, mas que não deveria, talvez por um pudor ético, receber figuração. Por isso, dizemos que o mundo originário é tratado como uma esfera irrepresentável e recebe uma figuração negativa, no sentido do dito por Jean-François Lyotard (1998, p. 138, tradução nossa):

O inapresentável é aquilo que é objeto da Ideia, e que nós não podemos mostrar (apresentar) um exemplo, um caso, ou até mesmo um símbolo. O universo é inapresentável, a humanidade também, o fim da história, o instante, o espaço, o bem, etc. Kant diz: o absoluto em geral. Porque apresentar é relativizar, é colocar em contextos e condições de apresentação, uma plástica da ocorrência. Portanto, nós não podemos apresentar o absoluto. Mas nós podemos apresentar que existe um absoluto. É uma “apresentação negativa”, Kant diz também “abstrata”.⁵¹

⁵⁰ Em filme posterior, *Jogo das decapitações* (2013), Bianchi investe novamente na constituição dos mundos originários por figuração direta. Vemos várias cenas em que o personagem Leandro, protagonista, enxerga no meio derivado a ação do mundo originário: ele está em uma masmorra; ele é decapitado e sua cabeça é ofertada a si próprio; ele está amarrado e sem conseguir falar nada, no entanto forçado a falar pelos próprios amigos. Nas situações vividas como mundo originário, os personagens desempenham estranhos papéis, revelando o lado cru da situação derivada. Aos poucos, meio derivado e mundo originário convergem e finalmente Leandro extrapola seu lado animalesco arrebatando a cabeça de um homem que o havia humilhado no trânsito. A cena final recebe tratamento estético similar àquelas do mundo originário ao longo do filme: a crueldade do sangue que escorre da cabeça; o enquadramento na expressão animalesca do personagem; a iluminação que muda de tonalidade, estoura na claridade e apaga o contexto, deixando ver apenas os elementos primordiais, o rompante animalesco com interesse na expressão de fúria irracional que finalmente se apodera do personagem.

⁵¹ No original: “L'imprésentable est ce qui est objet d'Idée, et dont on ne peut montrer (présenter) d'exemple, de cas, de symbole même. L'univers est imprésentable, l'humanité l'est aussi, la fin de l'histoire, l'instant, l'espace,

Nas imagens-pulsão do cinema brasileiro, a opção pela figuração negativa dos mundos originários foi recorrente. Em termos plásticos, foram utilizadas zonas de invisibilidade não passivas na imagem para produzi-la. É o caso dos buracos em *O cheiro do ralo*, que tanto ocupam posição central na imagem, quanto exercem uma força de atração sobre o corpo que se arrasta em sua direção (FIG. 23).

Figura 23 – Buracos como zonas de invisibilidade não passivas em *O cheiro do ralo*



Fonte: *O cheiro do ralo* (2006)

Como afirma Aumont, não é novidade que o claro e o escuro tenham sido utilizados para simbolizar seres metafísicos, para produzirem na materialidade das imagens os “princípios essenciais” do mundo. A arte e o cinema, nesse sentido, aparecem apenas como uma continuidade de antigas crenças:

Em suma, o cinema é herdeiro desta antiga crença, e também, frequentemente, das formas extremas que ela pôde adquirir, atribuindo à luz e à sombra o valor de princípios essenciais, às vezes traduzidos em termos ontológicos (o ser e o nada), às vezes em termos morais (o bem e o mal).⁵² (AUMONT, 2012, p. 11, tradução nossa).

Nas imagens-pulsão, as zonas de invisibilidade não atuam como uma metáfora do mal que reinscreveria uma dicotomia metafísica na imagem. Elas se parecem mais com o mundo originário de cunho irrepresentável do qual falamos, de onde emanam as pulsões e a grande pulsão (de morte). Não é por acaso, inclusive, que a própria pulsão de morte já foi muitas vezes caracterizada como uma fissura (DELEUZE, 2007), um fundo (GARCIA-ROZA, 1986, p. 63-71) ou um sem-fundo (DELEUZE, 2009).

Mas é verdade, também, que a zona de invisibilidade pode converter-se em um escuro quase total do quadro, no qual a personagem deve imergir para finalmente fazer revelar o seu

le bien, etc. Kant dit: l'absolu en général. Car présenter, c'est relativiser, placer dans des contextes et dans des conditions de présentation, plastique en l'occurrence. Donc on ne peut pas présenter l'absolu. Mais on peut présenter qu'il y a de l'absolu. C'est une « présentation négative », Kant dit aussi « abstraite »”.

⁵²No original: “En somme, le cinéma hérite de cette ancienne croyance, et même, souvent, des formes extrême qu'elle a pu prendre, en donnant à la lumière et à l'ombre la valeur de principes essentiels, parfois traduits en termes ontologiques (l'être et le néant), parfois en termes moraux (le bien et le mal).” (AUMONT, 2012, p. 11).

lado animalesco. É uma travessia, um espaço curto mas percorrido com lentidão e que marca plasticamente a insuficiência do pudor quando a escuridão da matéria se avizinha (FIG. 24).

Figura 24 – Escuridão do quadro e travessia em *Amarelo manga*



Fonte: *Amarelo manga* (2003)

Apesar dessa associação do escuro com o nada, a zona de invisibilidade pode ser também um excesso de luz na imagem (FIG. 25). No preâmbulo de *Baixio das bestas*, depois de uma especulação em *voz over* sobre o tempo e sua ação de engolir o que nele existe⁵³, o céu converte-se em uma zona de invisibilidade pelo excesso de luz e avança pelos buracos do prédio abandonado. A imagem realiza plasticamente o dito no texto, o momento em que a força irrepresentável do mundo originário tanto penetra quanto consome o prédio em processo de degradação.

Figura 25 – Zona de invisibilidade, excesso de luz e degradação em *Baixio das bestas*



Fonte: *Baixio das bestas* (2006)

⁵³ Ver adiante *Os mundos originários, a pulsão (de morte) e a palavra*.

Portanto, em termos plásticos os mundos originários também se fizeram pela via dos excessos de escuridão e de claridade, elementos tornados não passivos na imagem com o objetivo de dar a ver a sua ação de consumir os espaços, de atrair os corpos, de ser o sem-fundo por onde escorre tudo o que está consolidado (prédios, corpos, comportamentos).

Uma característica adicional no mundo originário que adquire *status* de esfera irrepresentável é uma certa reverência com que é tratado em algumas imagens. Aqui vemos uma clara ligação com a pulsão de morte: sendo uma força tão poderosa e perene no tempo, ela adquire uma configuração quase mitológica. O próprio Freud afirmou que a teoria das pulsões constitui uma mitologia, cujo núcleo, “sério e poderoso”, existe “por trás” de todas as pequenas pulsões que povoam a esfera da vivido (FREUD, 1972). A dimensão mítica da pulsão de morte é destacada tanto por Laplanche e Pontalis (2004, p. 326) quanto por Deleuze (2009, p. 32, 125). Laplanche e Pontalis (2004, p. 336-342) defendem que a pulsão de morte é um princípio de toda a teoria das pulsões. Em Deleuze (2009, p. 32, 109), a pulsão de morte aparece como o conceito que instaurou uma “esfera transcendental” no pensamento de Freud.

A pulsão de morte não está sozinha no nível da esfera transcendental, porque compõe um dualismo com Eros, a pulsão de vida. Todavia, muitos autores destacaram as dificuldades em manter o dualismo na teoria, algo que já havia sido notado por Freud (1975, p. 71) desde *Além do princípio do prazer*⁵⁴. A pulsão de morte, a força de retorno ao inorgânico, tende a reaparecer como princípio sempre mais eficiente frente àquele com o qual se compõe. Como diz Deleuze: a pulsão de morte é um mais além dentro do mais além, ou, um sem-fundo que existe por trás de Eros (DELEUZE, 2009, p. 112-113). O dualismo, portanto, existe, mas possui uma diferença de ritmo, um certo desequilíbrio, uma variabilidade de forças em que uma é mais ruidosa e a outra é mais eficiente. Parece-nos que, nesse sentido, a afirmação de Laplanche e Pontalis tem o mérito da clareza:

De fato, o que Freud pretende designar com o termo “pulsão de morte” é o que há de mais fundamental na noção de pulsão, o retorno a um estado anterior e, em última análise, o retorno ao repouso absoluto do inorgânico. O que assim designa, para além de um tipo particular de pulsão, é o que se encontraria no *princípio* de toda pulsão. (LAPLANCHE e PONTALIS, 2004, p. 341, tradução nossa)⁵⁵.

⁵⁴ Para melhores debates acerca deste ponto, ver GARCIA-ROZA (1986, p. 53-63, e 1990, p. 132).

⁵⁵ No original: “De hecho, lo que Freud intenta explícitamente designar con el término ‘pulsión de muerte’ es lo que hay de más fundamental en la noción de pulsión, el retorno a un estado anterior y, en último término, el retorno al repouso absoluto de lo inorgánico. Lo que así designa, más que un tipo particular de pulsión, es lo que se hallaría en el principio de toda pulsión.” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2004, p. 341).

Com efeito, a pulsão (de morte) e os mundos originários nas imagens-pulsão constituem uma esfera atemporal eficiente e inatingível, que se confunde com o princípio ou com o mito. Se tal característica já é visível nos mundos originários concebidos por figuração direta, ela tende a se tornar ainda mais evidente naqueles concebidos por figuração negativa. Conceber um elemento com essas características normalmente implica criar uma zona de submissão, uma força irresistível que adquire a função de princípio ou de mito. De repente, o desconhecido torna-se desconhecível. Se não é possível produzir agenciamentos com o não dito, o não visto, o desconhecido de modo geral; se, no desconhecido, produzimos um não conhecível em abstrato, configura-se um modo particular de relação com tudo aquilo, inclusive a doença, que nos ultrapassa.

A dimensão mitológica da pulsão (de morte) e dos mundos originários é reforçada por uma certa atitude de reverência. A mais óbvia é através do gesto que faz lembrar os rituais de veneração religiosa (FIG. 26):

Figura 26 – Reverência pelo gesto em *O cheiro do ralo*



Fonte: *O cheiro do ralo* (2006)

A pulsão (de morte) e o mundo originário também são objeto de reverência no preâmbulo de *Baixio das bestas*, no qual é narrado em *voz over* o texto especulativo sobre o tempo: “[...] o tempo vence no fim / Um dia, ele engole a usina / Como engole a ti e a mim”⁵⁶. Esse texto é sobreposto a imagens em preto e branco, todas em ângulo baixo, com câmera estática de modo a destacar o lento movimento das nuvens (FIG. 27). Em todos os planos, exceção feita ao último da cena (FIG. 25) as nuvens movem-se por trás do prédio da usina, que está no primeiro plano da imagem (FIG. 27). O prédio é estático, mas as nuvens movem-se incessantemente. As nuvens e o céu redobram uma filosofia do tempo. As nuvens formam uma paisagem do tempo inalcançável que engole a tudo, que não cessa de mover-se por trás de tudo o que existe no nível do vivido (meio derivado). Com relação ao ângulo de câmera, ela situa o

⁵⁶ O texto completo está citado adiante em *Os mundos originários, a pulsão (de morte) e a palavra*.

olhar em posição de passividade contemplativa, como que descobrindo a dinâmica do tempo que não cessa de passar e de consumir, o que é plasticamente confirmado no último plano desta cena, como vimos a respeito da zona de invisibilidade que avança sobre a matéria construída (FIG. 25).

Figura 27 – Prédio, nuvens e a filosofia do tempo entrópico em *Baixio das bestas*



Fonte: *Baixio das bestas* (2006)

O tom de reverência aparece também em *Cronicamente inviável*, quando a câmera sobrevoa focos de desmatamento na floresta (FIG. 2). Em *voz over*, reencontramos o discurso especulativo: “O homem não destrói porque é mal. Ele destrói porque não consegue fazer de outro jeito.”⁵⁷ A câmera aérea procura os focos de desmatamento e a montagem articula os planos por meio de transições sutis nas quais as imagens dissolvem-se umas nas outras. O ritmo da narração é também monótono e reflexivo. Ambas, imagem e narração, ajustam-se ao ritmo da trilha sonora, *Komm, Jesu, Komm!*, um moteto barroco de J.S. Bach, com letra de Paul Thymich, composto para funerais. O significado da letra em alemão não chega a ser relevante do ponto de vista semiótico para o espectador brasileiro; contudo, parece-nos que poderia adicionar elementos, pelo menos ilustrativos, para a compreensão do tom reverencial da cena: “Venha, Jesus, venha, / Minha carne está cansada, / Minha força desaparece mais e mais, / Agora eu desejo / Chegar à quietude”⁵⁸.

3.2.3 [Dispersão n. 2] O enfrentamento da zona de invisibilidade (*Cabra-cega*)

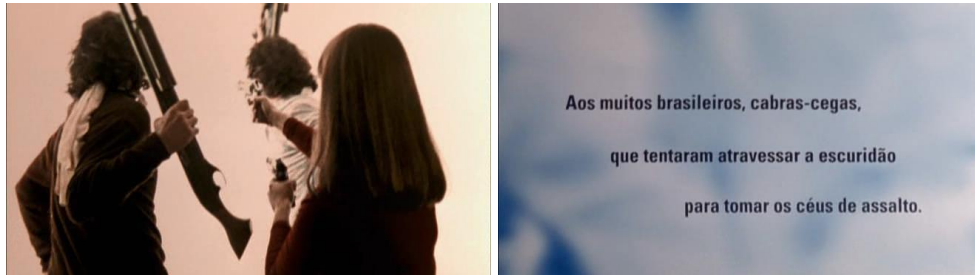
Nem sempre as zonas de invisibilidade são constituídas como forças irresistíveis e inagenciáveis. É a aposta de *Cabra-cega*. Aqui as figuras estão armadas enfrentando a zona.

⁵⁷ O texto completo está citado adiante em *Os mundos originários, a pulsão (de morte) e a palavra*.

⁵⁸ Todas as informações sobre *Komm, Jesu, Komm!* foram obtidas na *J.S.Bach Home Page*, inclusive uma versão da letra em inglês, que usamos na tradução do trecho citado: “Come, Jesus, come, / My flesh is weary, / My strength doth fade e'er more and more, / For now I yearn / To reach thy stillness” (J.S. BACH HOME PAGE, 2016).

Elas avançam, mas aos poucos começam a ficar mais pálidas e envolvidas pelo invisível. As figuras aos poucos vão sumindo, primeiro aquela que está mais perto, depois as outras duas. Em seguida, a invisibilidade toma conta da tela e converte-se em nuvens. Finalmente, o filme sente necessidade de ser explícito com relação àquilo que havia feito em termos plásticos. Sobre a tela, surgem as palavras que vemos no letreiro (FIG. 28).

Figura 28 – Figuras e enfrentamento da zona de invisibilidade em *Cabra-cega*



Fonte: *Cabra-cega* (2003)

Esta é uma postura diferente de relacionar as figuras e as zonas de invisibilidade. Elas não estão mais em situação de passividade e armam-se porque creem poder enfrentá-la. Não se considera aqui o destino que as personagens podem possuir nesse embate, mas a possibilidade de trazer a ameaça (o mal, o obscurantismo, a doença) para o nível do vivido agenciável.

3.2.4 [Dispersão n. 3] Do buraco à banheira (*Febre do rato*)

Se o buraco pode ser uma metáfora para a abertura irresistível do inferno (*O cheiro do ralo*) e para descoberta da merda do mundo (*Baixio das bestas*), em *Febre do rato* ele é atualizado como uma banheira. No entanto, trata-se agora de uma espécie de *habitat* natural do personagem, o local em que ele se abriga recorrentemente no filme para transar e agenciar os seus desejos.

No filme, há toda uma série de imagens da banheira, normalmente em câmera alta e quase sempre de sexo (FIG. 29).

Figura 29 – O buraco como espaço de desejos em *Febre do rato*



Fonte: *Febre do rato* (2011)

É comum que o personagem aja performaticamente ao redor da banheira, performando entradas, saídas, imersões e as próprias transas (FIG. 30). Não há portanto um chamado obscuro do ralo/portal do inferno (*O cheiro do ralo*), nem a abertura das merdas do mundo (*Baixio das bestas*), tampouco o contato com uma dimensão animalesca reprimida (*Amarelo manga*).

Depois do orgasmo, o personagem imerge no buraco, figurando a conjunção com um nível de intensidade zero da matéria, típica do que Deleuze e Guattari chamaram de corpo sem órgãos (FIG. 30). Agora, a força mais fundamental da matéria não é mais a pulsão (de morte) como nas imagens-pulsão, não existe mais a necessidade de dar testemunho de um mundo originário irrepresentável. Não estamos mais no paradigma da pulsão (de morte) e, vemos, o sem-fundo converte-se em uma zona habitável, um território de agenciamento de corpos e desejos.

Figura 30 – Performatividade na banheira em *Febre do rato*



Fonte: *Febre do rato* (2011)

3.2.5 Os mundos originários, a pulsão (de morte) e a palavra

3.2.5.1 O vocabulário da doença

Na dimensão discursiva que compôs e circundou as imagens, é comum que os mundos originários e a pulsão (de morte) sejam definidos por meio do vocabulário da doença. Cláudio Assis, por exemplo, sobre *Baixio das bestas* repetidamente afirmou que o seu desejo era conseguir expor no filme o câncer impregnado na Zona da Mata e que afeta as pessoas (ASSIS, 2011a; 2013). Em *Cronicamente inviável*, o próprio título do filme é uma referência ao vocabulário médico das doenças que duram no tempo.

Em *Amarelo manga*, o personagem define o amarelo como a cor das doenças:

Amarelo das doenças,
das remelas,
dos olhos dos meninos,
das feridas purulentas,
dos escarros,
das verminoses,
das hepatites,
das diarréias,
dos dentes apodrecidos...
O tempo interior amarelo.
Velho, desbotado, doente.
(AMARELO MANGA, 2003)

Além do vocabulário da doença, vemos que o mundo originário é entendido como o próprio tempo interior: velho, desbotado e doente. Não é, portanto, algo que perdura no tempo, mas o tempo ele próprio. Nesse sentido, a definição relaciona-se com os filmes de Bianchi do mesmo período, o crônico do título de *Cronicamente inviável*, e a repetição no tempo que constitui a principal estratégia de *Quanto vale ou é por quilo?*. No texto narrado em *voz over* no início de *Baixio das bestas*, o mundo originário reaparece como o tempo que engole a tudo que existe nele próprio.

Outrora aqui os engenhos
Recortavam a campina
Veio o tempo e os engoliu
E ao tempo, engoliu a usina
Um ou outro, ainda há quem diga
Que o tempo vence no fim
Um dia, ele engole a usina
Como engole a ti e a mim
(BAIXIO DAS BESTAS, 2006)

A pulsão (de morte) pode ser descrita também como uma violência interna. Nesse sentido, ela foi usada inclusive como um ponto de diferenciação com relação à violência externa que marcava os filmes e os debates acerca do cinema brasileiro do início dos anos 2000. Quando fala de *Amarelo manga*, Cláudio Assis diz que concebeu uma violência inofensiva do ponto de vista da exterioridade, porque pretendia fazer um filme sobre a violência que está “dentro de nós”: “Por isso o Jonas Bloch mata cadáver, quem já está morto, porque é um vício inofensivo, simbólico. Os outros elementos surgem daí, dessa violência dentro de nós” (ASSIS, 2003).

3.2.5.2 *Signos verbais e visuais e a função de testemunho*

Com o objetivo de suprir a dificuldade constitutiva na exposição dos mundos originários e da pulsão (de morte), os realizadores recorreram com frequência à palavra. Nesse sentido, repete-se aqui uma dificuldade já encontrada por Freud quando propôs o conceito de pulsão de morte. Para conhecê-la, seria preciso recorrer à especulação, uma vez que no nível do vivido ela se faria presente apenas por meio dos seus efeitos (FREUD, 1975, p. 37). Nas imagens-pulsão, a necessidade de palavra especulativa reaparece igualmente como um recurso para tornar mais clara a ação da força mortífera originária e fora do tempo.

O texto de *Amarelo manga* reproduzido na seção anterior foi pronunciado parcialmente em *voz over* sobre a imagem do carro amarelo transitando pela cidade, e parcialmente com a exposição do personagem-leitor na imagem (FIG. 31). Assim, existe uma intervenção explícita na imagem, que desenvolve um conceito especulativo e o associa arbitrariamente a um significante, o amarelo. Em todas as repetições da cor no filme, anteriores e posteriores à leitura do texto, ela passa a compor-se com um dado significado atribuído arbitrariamente. À cor, portanto, que possui toda as suas propriedades plásticas, é adicionada uma função textual, de significante para um significado que o filme teve necessidade de introduzir de modo explícito e até didático.

Figura 31 – Intervenção didática: o amarelo recebe função textual em *Amarelo manga*



Fonte: *Amarelo manga* (2003)

O buraco, em *Baixio das bestas*, aparece como uma metáfora (FIG. 32). Ele vale menos como função plástica, que viria a instaurar uma zona de invisibilidade na imagem, do que como metáfora, semelhante àquela do amarelo em *Amarelo manga*. Com relação ao buraco, é preciso ser redundante e atribuir um sentido. Por isso, quando um personagem cava o outro afirma: “Tá sentindo um cheiro estranho? Isso é a podridão do mundo”. Ou, em outro momento: “Tem os canto do mundo todinho pra fazer esse buraco. Aí vem fazer exatamente do lado da minha casa. Pronto, vou passar a minha velhice, agora, tomando conta da bosta do mundo” (BAIXIO DAS BESTAS, 2006).

Figura 32 – Buraco é significado pela palavra em *Baixio das bestas*



Fonte: *Baixio das bestas* (2006)

Ainda que o buraco em *O cheiro do ralo* tenha uma função plástica, como vimos no início deste subcapítulo (FIG. 23), também aqui parece necessário recorrer à palavra para qualificar o mundo originário irrepresentável: “Esses ralos, e esses canos todos, parecem, parecem ser apenas o lugar por onde os dejetos vão. Mas não são, não. Esses buracos são outra coisa. São portais. São os portais do inferno” (O CHEIRO DO RALO, 2006).

Não esquecemos, evidentemente, do uso da palavra em *Cronicamente inviável*. No filme, destacamos o momento mais explícito em que a palavra é necessária para compor com a

imagem e especular sobre a esfera do irrepresentável. Trata-se, justamente, da cena de retorno ao inorgânico na floresta (FIG. 2).

Em *voz over*, o narrador afirma:

Afinal sua vida é fundada sobre o desastre, sobre a destruição de qualquer coisa que não foi ele próprio que construiu. Mas o homem não destrói porque é mal. Ele destrói porque não consegue fazer de outro jeito. Ele é tão adaptado à destruição, que se ele destruísse sem respeitar nenhuma regra, ele acabaria se autoaniquilando. (CRONICAMENTE INVIÁVEL, 2000)

A referência ao Freud de *Mal-estar na cultura* é evidente:

Parece-me que a questão decisiva da espécie humana é a de saber se, e em que medida, o seu desenvolvimento cultural será bem-sucedido em dominar o obstáculo cultural à convivência representado pelos impulsos humanos de agressão e autoaniquilação. (FREUD, 2013, p. 184)

Recorrer ao signo verbal para atingir o mundo originário não parece ser um detalhe ocasional no cinema brasileiro dos anos 2000. Se a pulsão (de morte) está na esfera além do nível do vivido, seria preciso que ela fosse atingida através da especulação, como disse Freud. Isso se repete nos filmes, que via de regra precisam especular.

Se acionarmos a teoria de W. J. T. Mitchell (1994, p. 83-107), veremos que esses blocos de imagem e texto não são características pontuais na arte. Pelo contrário, para Mitchell toda arte seria uma composição impura cujos termos da relação definiriam paradigmas estéticos e posições políticas. Desde essa perspectiva, podemos ver que os blocos de texto e imagem que analisamos são redundantes e complementares entre si. Ambos são utilizados com o mesmo objetivo de aproximar-se do mundo originário e da pulsão (de morte) e de especular sobre sua condição a partir de seus efeitos. A necessidade de mostrar, de expor algo, é uma urgência nessas imagens. Como afirma Cláudio Assis (2011a): “Eu tô te mostrando, tá aqui. Você que diz, qual é a sua atitude, que você vai assumir perante isso”. Pensamos que se aplica aqui o dito por Rancière (2011, p. 133-161), no sentido de que, quando o irrepresentável vira dominante, a arte se resume ao testemunho. A arte passa a ter o objetivo principal de dar testemunho da pulsão (de morte) irrepresentável, da catástrofe imemorial que habita os corpos e os espaços. Isso é justamente o que vemos nos compostos de texto e imagem que analisamos, ambos são redundantes entre si para suprir as limitações de cada um dos materiais e melhor definir,

mostrar, testemunhar o mundo originário, a pulsão (de morte) e sua ação sobre os meios derivados⁵⁹.

3.2.6 [Dispersão n. 4] – A palavra ativa (*Febre do rato*)

A palavra em *Febre do rato*, filme seguinte de Cláudio Assis, realizado após as imagens-pulsão *Amarelo manga* e *Baixio das bestas*, não serve mais para fazer testemunho. Ela é o oposto do reconhecimento em retração e da passividade, e assume a função principal no agenciamento de corpos, na oposição à autoridade e na articulação do conflito de espaços.

O personagem que profere a palavra está normalmente visto em *contra-plongée* fazendo movimentos bruscos, agressivos, ativos. Em alguns momentos, empunha objetos e os utiliza como armas, seja o próprio microfone, seja uma garrafa. Em outro momento, o personagem articula o conflito de espaços, entre um prédio e os casebres de periferia (FIG. 33).

Figura 33 – Palavra agencia espaços em *Febre do rato*



Fonte: *Febre do rato* (2011)

A palavra é também aquilo que se contrapõe ao poder. Em todo o filme, a palavra é uma ameaça à autoridade. Na imagem abaixo, há sobreposição de botas de militares em marcha, que entram sobre o quadro contrastando com as palavras de cunho libertário proferidas pelo personagem (FIG. 34).

⁵⁹ Sobre a crítica de Rancière ao irrepresentável, cf. *A partilha do sensível* e *El mal estar en la estética* (RANCIÈRE, 2005, 2011). Voltaremos a ela no capítulo sexto desta tese.

Figura 34 – Palavra e agenciamento antiautoritário em *Febre do rato*



Fonte: *Febre do rato* (2011)

Mas a palavra é também uma força ativa no agenciamento de corpos, que faz a personagem que lê o poema sentir a necessidade de masturbar-se até gozar sem jamais deixar de declamar os versos que lera (FIG. 35).

Figura 35 – A palavra excitante em *Febre do rato*



Fonte: *Febre do rato* (2011)

Assim, ainda que falhe a palavra, ela serve como instrumento ativo de partilha de espaços, de agenciamento de corpos, de oposição à autoridade. Em outros termos, ela não apenas é passiva no reconhecimento e na submissão ao mundo originário e à pulsão (de morte) como víamos nas imagens-pulsão.

3.3 OS MOMENTOS PRIVILEGIADOS

Nos momentos privilegiados de imagens-pulsão a doença avança sobre os meios derivados e podemos ver os efeitos provocados no nível do vivido. Nesse sentido, do ponto de vista de uma sintomatologia, os momentos privilegiados são também o modo de expressão do

sintoma no mundo do vivido, isto é, a forma com que a pulsão (de morte) produz a sua ação sobre a esfera do vivido. Não falamos exatamente dos conteúdos, isto é, dos tipos de meios e personagem que sofrem a referida ação. O que se destaca é uma formação, que os filmes produziram e souberam erigir em aspecto central nas imagens: a plasmaticidade do retorno ao inorgânico, a repetição como condenação no tempo, os estados de descontrole como impossibilidade de agir. Veremos cada um desses momentos privilegiados, que são também dinâmicas que geram toda uma constelação de momentos privilegiados nos filmes. Eles não correspondem à totalidade dos momentos privilegiados nas imagens-pulsão que pesquisamos, mas podemos dizer que são os mais constantes, os mais presentes, aqueles que em conjunto podem ser lidos como uma estética.

3.3.1 Deformações – a plasmaticidade do retorno ao inorgânico

O nível mais evidente de deformações é aquele dos espaços: do cortiço em *Amarelo manga* que a câmera insiste em evidenciar, com deslocamentos que se aproximam das paredes descascadas, que contemplam os objetos e móveis despedaçados; da usina em *Baixio das bestas*, “engolida” pelo tempo como afirma o narrador no preâmbulo do filme; da casa consumida pela ferrugem em *Contra todos*; do galpão comprometido pelo mau cheiro em *O cheiro do ralo*; do paradoro-moradia em *Latitude zero*, que é restaurado, para finalmente ser consumido pelo fogo.

Esses espaços são consumidos por alguma coisa interna. A ação do tempo evidencia não uma força externa que se abate, mas algo mais profundo que consome do interior. Não sendo fácil tornar evidente essa ação, os filmes recorrem às figuras do tempo, da ferrugem, das camadas de parede que caem, dos ralos e buracos que fazem abrir essas materialidades e expor o que vem de dentro.

Os espaços consumidos são no geral periféricos, muitas vezes residenciais (cortiço, casa, paradoro-moradia), mas se destaca também o fato de serem ambientes de falência de civilização (galpão industrial, usina, poço de extração mineral, floresta em devastação), isto é, ambientes que mostram um lado reverso, o ocaso, um posterior contemporâneo, o esgotamento de um projeto.

As deformações de corpos são provavelmente as mais recorrentes. A estética do retorno ao inorgânico não se contenta com a morte. Existe exposição de corpos assassinados (os vemos por exemplo em *Contra todos*), mas a preferência é pelo corpo com vida ao longo do processo de deformação. Nesse sentido, o corpo da mulher viciada que definha e todos os pedaços de

corpos em *O cheiro do ralo*; o corpo em estado de decomposição e a orelha arrancada em *Amarelo manga* e *Quanto vale ou é por quilo?*; o pé que apodrece em *Cronicamente inviável*; o corpo sem uma perna que alimenta o fetichismo em *Crime delicado*; os pequenos acidentes que recorrem em *Cronicamente inviável* (o que difere a primeira e a última repetição do jantar dos amigos de classe média é essencialmente os hematomas que todos adquiriram). (FIG. 36).

Figura 36 – Pedacos de corpos e corpos deformados em vários filmes



Fontes: *O cheiro do ralo* (2006), *Amarelo manga* (2003), *Cronicamente inviável* (2000), *Crime delicado* (2005)

Sendo um pouco menos ortodoxo, veremos que os próprios olhares deformam também os corpos, isto é, os corpos convertidos em objetos de fetiches são desde logo corpos despedaçados pelo fetichismo que os violenta e que os consome. Os primeiros planos pulsionais são também nesse sentido uma deformação do corpo, um corpo inteiro tornado pedaço por violência do olhar (FIG. 80, 81)⁶⁰.

Finalmente, os corpos se deformam também por aglomeração. No carnaval de Salvador em *Cronicamente inviável*, a massa de foliões vira um todo que se move em bloco, constituindo um só corpo movido por pulsões animais e passível de ser analisado como um organismo uno pelo intelectual, o único que a imagem destaca no meio da massa (FIG. 37). No mesmo filme, é algo que ocorre com as crianças de rua. Quando recebem presentes, elas se tornam uma massa não individualizada, que a câmera filma como se fosse um único bloco em movimento (FIG. 46). Deformar por aglomeração é uma prática que Bianchi já tinha utilizado anteriormente em *Romance* (1988) quando o grupo de miseráveis na feira passa a agir em bloco como um enxame descontrolado e atizado por uma sacola de frutas.

⁶⁰ Sobre os primeiros planos pulsionais, cf. capítulo quinto desta tese.

Figura 37 – Deformação por multidão em *Cronicamente inviável*



Fonte: *Cronicamente inviável* (2000)

As deformações que estamos vendo realizam à sua maneira aquilo que Eisenstein (2013) chamou de plasmaticidade. Torna-se imprescindível colocar a ressalva, indicar que na verdade falamos de uma atualização da plasmaticidade, porque, veremos, o gesto fundamental que anima a proposta de Eisenstein é diferente da pulsão (de morte) que anima a sintomatologia de imagens que analisamos.

A definição de plasmaticidade foi trabalhada por Eisenstein no estudo sobre *Walt Disney*:

Uma faculdade que eu nomearei de “plasmaticidade”, uma vez que, aqui, o ser reproduzido no desenho, o ser com forma determinada, o ser que, mesmo tendo atingido uma forma determinada, se comporta, no entanto, como um protoplasma original que ainda não possui uma forma “estabilizada”, mas está apto a adquirir uma, não importa qual, e, de escala em escala, a evoluir até se fixar em quaisquer formas – em todas – as formas de existência animal.⁶¹ (EISENSTEIN, 2013, p. 27, tradução nossa).

A plasmaticidade é o modo com que Eisenstein esteve interessado pela transformação das formas e da potência política que é inerente a esse processo. Evidentemente, não se trata de um conceito isolado, mas um a mais integrado na rede conceitual em que concorrem conceitos como o de êxtase, montagem e pensamento pré-lógico. Com relação às formas, Eisenstein enxergou o projeto político que existe nas suas variações. A plasmaticidade permite que a forma varie, se estique, se encolha, se desprenda, se contorça etc. A rigidez das formas é também uma

⁶¹ No original: “Une faculté que je nommerais “plasmaticité”, puisque, ici, l’être reproduit dans le dessin, l’être de forme déterminée, l’être ayant atteint une certaine apparence se comporte à l’instar du protoplasme originel qui n’avait pas encore de forme “stabilisée” mais était apte à en prendre une, n’importe laquelle, et, d’échelon en échelon, à évoluer jusqu’à se fixer dans n’importe quelles – dans toutes les – formes d’existence animales.” (EISENSTEIN, 2013, p. 27).

rigidez dos corpos e da política. Eisenstein vê na plasmaticidade, em um certo uso da plasmaticidade, a possibilidade de atingir aquilo a que chamou de “plasma original”, de onde “tudo pode nascer”, de um “mundo em devir perpétuo”. É relevante que o fogo possa ser aqui um signo deste plasma original⁶², uma vez que na plasmaticidade da sintomatologia que analisamos o fogo é signo recorrente das deformações.

Vejamos *Cronicamente inviável*, *Baixio das bestas* e *Latitude zero*. Nesses filmes, o fogo aparece em diferentes circunstâncias como o agente da deformação e o seu resíduo, a fumaça, constitui um interesse em si mesmo. A fumaça do fogo é a plasmaticidade dessas imagens. Em *Cronicamente inviável*, a câmera sobrevoa longamente um desmatamento, transita entre trechos com maior e menor incidência de queimada e fumaça, os cortes são suaves, a trilha é um moteto funerário, a narração adiciona uma interpretação de inspiração freudiana nitidamente parelha com o dito por Freud acerca da pulsão de morte (FIG. 2)⁶³. Em *Baixio das bestas*, o fogo e a fumaça reaparecem várias vezes ao longo do filme, a imagem se interessa e compõe os seus quadros com esses resíduos de deformação da paisagem (FIG. 79). Em *Latitude zero*, a fumaça que sobe pelo céu igualmente compõe a beleza do quadro, não por acaso o último do filme. A câmera movimenta-se para obter os melhores enquadramentos da fumaça que sobe pelo céu (FIG. 79).

Todavia, seria absolutamente temerário falar em plasmaticidade como plasma original para esses filmes, uma vez que as deformações não cessam de reenviar ao inorgânico. Ou seja, são deformações que não encaminham para uma transição de formas, se não para a sua destruição, ou seja, para o retorno ao inorgânico.

A plasmaticidade do resíduo da matéria não se reduz ao fogo e à fumaça. É necessário lembrar da cena do abatedouro, do boi que perde a forma e da câmera que se interessa pelo aspecto plástico do sangue (FIG. 69). Ou ainda da urina, excremento que escorre em primeiro plano em *Cronicamente inviável* para finalmente atingir o rosto de um mendigo estirado no chão. Existe também uma plasmaticidade mais difusa e sofisticada, aquela da própria luz em *Amarelo manga*, que funciona como uma iluminação da doença, daquilo que está no espaço de

⁶² “A atração do fogo está em sua eterna variação, sua cintilação, suas modulações, suas incessantes imagens em devir. O fogo é como a encarnação de um mundo em devir perpétuo, em perpétua recriação, em contínua perpétua potencialidade. Nisso ele é semelhante ao potencial do plasma original de onde tudo pode surgir.” (EISENSTEIN, 2013, p. 60, tradução nossa). No original: “L’attrait du feu est dans son éternelle variabilité, son chatouement, ses modulations, ses incessantes images en devenir. Le feu est comme l’incarnation d’un monde en devenir perpétuel, en perpétuel engendrement et en perpétuel toute-puissance. En cela il est semblable au potentiel du plasma originel d’où tout peut naître.” (EISENSTEIN, 2013, p. 60).

⁶³ Ver em 3.2.5 nesta tese a aproximação entre a especulação em voz over de *Cronicamente inviável* e um texto de Freud sobre a pulsão de morte.

modo fluído, que não se vê, que não possui forma, mas que, no entanto, faz signo da própria doença em ação (FIG. 58).

Plasmaticidade é, portanto, o nome das transformações da forma, do gosto pelos resíduos que sobram quando a forma se faz fluída. Toda a estética dos pedaços de corpos é também uma plasmaticidade nessas imagens⁶⁴.

É relevante como em Eisenstein o vocabulário da plasmaticidade vitalista antecipa aquele do corpo sem órgãos que Deleuze e Guattari irão construir. Deleuze procura o corpo intensivo antes da organização, na qual o ovo serve de modelo: “Sabemos que o ovo apresenta justamente este estado do corpo ‘antes’ da representação orgânica: eixos e vetores, gradientes, zonas, movimentos cinemáticos e acessórios” (DELEUZE, 2007d, p. 24). Esse é precisamente o nível em que Eisenstein quer atuar quando recorre à plasmaticidade da existência e vê nas deformações uma potência política e vitalista:

No êxtase, temos a sensação de reviver a “toda-potência-original” – a força elementar do ‘devir’ – a ‘plasmaticidade’ da existência, da qual *tudo* pode surgir. E isso *no fora* de toda imagem, *sem* imagem, *fora* de todo objeto: como uma pura sensação.⁶⁵ (EISENSTEIN, 2013, p. 64, tradução nossa).

Nas imagens-pulsão, a deformação se faz plasmaticidade do retorno ao inorgânico. Talvez falte a ela acreditar um pouco mais na transformação das formas, todavia a questão parece ser antes política do que estética, uma vez que nas imagens-pulsão é impossível ver um além, acreditar no vitalismo, que os plasmas originários contêm de fato a “toda-potência-original”. O que as imagens revelam é muito diferente, é o retorno ao inorgânico como força ainda mais original do que o plasma com “a força elementar do devir”⁶⁶.

⁶⁴ Em entrevista concedida ao autor desta tese e publicada na revista InTexto, Antonio Somaini destaca este ponto: “[Bruno Leites] Você acredita que o corte em pedaços que vemos nos desenhos é também um tipo de plasmaticidade? [Antonio Somaini] Sim, plasmaticidade evoca a ideia de, digamos, transformar um material básico, e a transformação pode suceder-se de muitas maneiras, através de um tipo de manipulação, ou através de um trabalho que elimina partes, como na escultura, ou ainda através do corte ou da remontagem”. (SOMAINI, 2016, p. 21, tradução nossa). No original: “[Bruno Leites] Croyez-vous que la coupe en morceaux, qu’on voit dans les dessins, c’est aussi un type de plasmaticité? [Antonio Somaini] Oui, plasmaticité évoque l’idée de, disons, transformer un matériel de base et la transformation peut succéder de plusieurs formes, à travers une sorte de manipulation, ou à travers un travail qui élimine des parties, comme dans la sculpture, ou encore à travers la coupe et le remontage.” (SOMAINI, 2016, p. 21).

⁶⁵ No original: “Dans l’extase, on a la sensation de revivre la ‘toute-puissance-originelle – la force élémentaire du ‘devenir’ – la ‘plasmaticité’ de l’existence, de quoi *tout* peut surgir. Et cela, *en dehors* de toute image, *sans* image, *hors* de tout objet : comme une pure sensation.” (EISENSTEIN, 2013, p. 64).

⁶⁶ A plasmaticidade do retorno ao inorgânico também se insere em uma estética da crueldade que procura desconfortar pela imagem. Cf. 5.2.1 nesta tese.

3.3.2 Repetições – a condenação no tempo⁶⁷

A repetição é uma dinâmica geradora de momentos privilegiados que, podemos dizer, constitui uma obsessão para toda uma série de imagens-pulsão no cinema brasileiro do início dos anos 2000. Devemos lembrar que foi a observação das repetições que levou Freud a propor a existência de uma pulsão de morte. Analisando as repetições que insistiam nos pacientes oriundos da guerra, Freud não pôde mais acreditar que ela tinha função de recuperar um prazer já vivido. Pelo contrário, a repetição fazia-se para acalmar um estado muito forte de excitação que, concluiu, só pode ser perturbador para a matéria (FREUD, 1975).

A repetição é o principal efeito escolhido por toda uma vertente de imagens-pulsão para dar a ver a ação dos mundos originários e da pulsão (de morte). É assim em *Amarelo manga*, *Baixio das bestas*, *Quanto vale ou é por quilo?* e *Cronicamente inviável*.

Em *Amarelo manga*, o amarelo que foi identificado como o signo das doenças repete-se nas cores dos figurinos, nos espaços, nos objetos, nos pelos pubianos de uma personagem, na cor do cabelo que outra personagem deseja adotar, no carro que circula pela cidade, na iluminação das cenas. A narrativa também é cíclica, uma vez que no final repete-se parte da mesma cena que havia iniciado o filme: a dona do bar abre o estabelecimento e faz um discurso sobre a repetitividade do cotidiano, discurso este que tem uma parte duplicada em ambas as cenas, a exemplo do plano com movimento de câmera em que a personagem abre a porta e ajeita cadeiras e copos no espaço.

Em *Baixio das bestas*, há também um ciclo relançado, o último plano repete um outro, da sequência inicial, em que dois homens comentam os acontecimentos do povoado. O velho agora está no hospital, mas o jovem que está no seu lugar manifesta o desejo de possuir a menina que havia sido objeto de violência do velho ao longo do filme. A trajetória dessa menina na narrativa é também pautada pelas repetições. Cada encontro em que toma parte é uma nova violência que se repete, a exemplo daquela original que sofria em casa, pelo próprio avô, e que sua mãe também sofrera antes dela. É algo como um paraíso perdido, um pecado original em família que marca o destino e faz as situações em que tomam partes os personagens se repetirem no tempo. Veremos adiante, no capítulo quarto, que tecer narrativas baseadas no paraíso perdido é uma estratégia tipicamente naturalista.

Nos filmes de Sérgio Bianchi, a repetitividade é ainda mais presente. Tal é o conceito de *Quanto vale ou é por quilo?*: apresentar a escravidão que existiu no Brasil colonial como

⁶⁷ *Cronicamente inviável*, *Quanto vale ou é por quilo?*, *Baixio das bestas*, *Amarelo manga*.

mundo originário que se repete na contemporaneidade. O filme cria situações correlatas, vividas inclusive pelos mesmos atores, as quais acontecem no Brasil colonial (mundo originário) e no Brasil contemporâneo (meio derivado). A única personagem que entende a condição contemporânea, quando vê o trabalho só enxerga a escravidão ainda presente: os instrumentos de tortura, as roupas vestidas pelos escravos, o sino da igreja que oprimia na época e que ainda se faz presente (FIG. 38).

Figura 38 – Mundo originário e repetição no tempo em *Quanto vale ou é por quilo?*



Fonte: *Quanto vale ou é por quilo* (2005)

Cronicamente inviável é sem dúvida o filme que explora ao máximo as possibilidades da repetição instauradas a partir de um núcleo doentio. Já o título remete ao crônico, ou seja, ao que dura no tempo, geralmente associado à doença incurável. Veremos com mais detalhes a repetição nesse filme.

As repetições em *Cronicamente inviável* são de várias ordens. Uma das funções dessas repetições é atribuir generalidade aos fatos que se passam num local preciso, o que realiza através de uma espécie de repetição geográfica. É como se cada conflito que acontece no filme se repetisse com muita precisão por todo o território brasileiro. Então, por exemplo, o filme delimita seus locais, os meios derivados onde ocorrem os acontecimentos e os distribui por todo o território nacional. Para tanto, estabelece dois núcleos centrais nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro e concebe a figura de dois viajantes: um deles que se move de Santa Catarina a São Paulo e outro que se move por diversas regiões, como Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo e

Rondônia. Além disso, há referências a outros locais, como Curitiba (o novo garçom que também veio de Curitiba), Porto Alegre (o rico empresário que aguarda pelo rim contrabandeado) e Mato Grosso (os dois passados de Amanda). Por um lado, *Cronicamente inviável* estabelece com precisão seus meios derivados, o que corresponde ao lado realista do filme (o trânsito em São Paulo, o carnaval baiano, a praia e a bossa nova cariocas, a cidade germânica de Santa Catarina). Por outro, estende por todo o território nacional o espectro de realização dos conflitos que apresenta. Seria isso o que Ismail Xavier chamou de “estratégia de acumulação”: “fazer a iniquidade repetir-se na variedade e amplidão dos espaços” (XAVIER, 2002).

Existe outra ordem de repetições que são temporais, e não geográficas. Elas podem ser entre gerações. Por exemplo, quando um personagem refere hábitos antepassados: “Meu tataravô já era trambiqueiro, neste país todo mundo é trambiqueiro”. Ou, ainda, quando o filme estabelece foco na relação que havia entre os pais da doméstica e da patroa de classe média para, finalmente, concluir que a relação de quase escravidão permanece a mesma. O filme nessa parte adota procedimentos que simulam documentários clássicos, estilo expositivo, como, por exemplo, por meio da narração em tom científico, da exposição de fotografia e de enquadramentos fixos frente a pessoas tomadas como objetos, também com pouca movimentação no interior do quadro. Se a repetição de cunho geográfico tem o objetivo de induzir à ampliação do espectro do meio derivado, a repetição temporal almeja fixar uma invariabilidade que dura no tempo.

Devemos destacar, ainda, a repetição do atropelamento na frente do restaurante. Por duas vezes, uma na metade e outra na penúltima cena do filme, a conversa no restaurante é interrompida pelo ruído de freada seguido de um estrondo. Em ambas ocorrem atropelamentos na frente do restaurante envolvendo uma senhora de meia idade e uma criança, aparentemente de rua. Repete-se, portanto, o acontecimento, embora com agentes diferentes. Além disso, o que parece ser mais relevante na nova repetição é que a situação se torna mais cruel. Na primeira, a mulher de meia idade entra em desespero, alegando que não teve culpa. A criança, estirada no chão, não respira. No segundo atropelamento, a mulher também reclama sua inocência, mas dessa vez termina por acusar a criança e retira-se do local alegando atraso para um compromisso. A criança permanece estirada no chão, com vida, conforme o enquadramento faz questão de mostrar em plano aproximado, e a cena termina com a criança em primeiro plano respirando ofegantemente, sem que nenhum dos curiosos auxilie (FIG. 39).

Figura 39 – Repetição e atropelamento em *Cronicamente inviável*

Fonte: *Cronicamente inviável* (2000)

O que o filme destaca nessa repetição é uma situação ainda mais cruel do que a primeira. Por isso, estabelece uma série de semelhanças e pontua a diferença como uma diferença negativa, o que fica evidente na variação dos discursos das mulheres e, principalmente, no destaque atribuído para o fato de que a segunda criança ainda está viva.

A estratégia de repetir com degradação já havia sido utilizada no filme em pelos menos duas ocasiões. São dois casos em que a mesma situação é repetida no filme, como se não tivesse ocorrido.

Numa delas, a mulher conversa com amigos no restaurante. Afirma que esqueceu de pagar a faxineira e demonstra-se culpada com isso, tecendo considerações sobre as péssimas condições de vida da faxineira e recriminando-se pelo fato de haver esquecido de realizar o pagamento. Posteriormente, comenta o mesmo fato como se o assunto jamais tivesse entrado em pauta. Os convidados olham com indiferença, enquanto ela conclui: “Tudo bem, né? Na semana que vem eu pago”.

Na outra cena, mendigos se alimentam da comida que os garçons recém haviam posto no lixo. O narrador do filme intervém: “É muito explícita esta cena. Não seria melhor fazer de uma forma mais adaptada à realidade?” E, então, repete-se a cena. Agora, contudo, o cozinheiro oferece a comida ao cachorro de rua e impede os mendigos de se aproximarem das latas de lixo. Explícito na primeira cena são os mendigos se alimentando no lixo. Adaptar à realidade implica os mendigos não se alimentarem e serem preteridos pelo animal (FIG. 40).

Figura 40 – Exercícios de repetição em *Cronicamente inviável*

Fonte: *Cronicamente inviável* (2000)

Portanto, podemos observar três ordens de repetição no filme. Uma delas é geográfica e expande o espectro do meio derivado no filme. A outra é temporal e de certa forma também expande o espectro do meio derivado no filme, contudo na ordem do tempo. Outra repetição é a repetição de situações, que às vezes têm a intervenção explícita do narrador. Dentre as repetições o filme transita entre aquelas que reafirmam o mesmo e aquelas que implicam uma deterioração. Todas elas se inserem num mesmo projeto de construção do que é crônico, de acordo com o que o próprio título do filme já indica.

* * *

Além da exploração no âmbito das repetições, *Cronicamente inviável* concebe algumas reinvenções que, no entanto, não mudam nada. Quando vai apresentar a personagem Amanda, o narrador estabelece: “Esta, por incrível que pareça, foi a verdadeira infância de Amanda”. Seguem-se planos de Amanda no carvoeiro. Todavia, o narrador reverte: “Mas inventar um outro passado para Amanda não chegaria a ser uma mentira”. E o filme passa, imediatamente, para a Amanda comendo caju e brincando com amigas na cachoeira (FIG. 41).

Figura 41 – Reinvenções que não mudam nada em *Cronicamente inviável* - 1

Fonte: *Cronicamente inviável* (2000)

O filme faz questão de afirmar que existe um passado verdadeiro, mas se empenha ainda mais em afirmar que isso é indiferente: podemos imaginar outras infâncias, que não seriam mentira. O destino seria o mesmo. Posteriormente, o filme prolonga o exercício: “Mas se quiséssemos inventar uma outra profissão para Amanda, não chegaria nem a ser uma mentira, da mesma forma que não foi uma mentira inventar o seu passado bucólico”. E, então, cria-se outra profissão para Amanda, agora liderando uma ONG de profissionalização indígena.

As reinvenções no filme radicalizam o processo de repetição. A exploração das repetições induz ao mesmo ou à deterioração. Agora, sequer a reinvenção permite uma saída. A reinvenção da infância de Amanda não impede que ela seja o que ela é hoje. A reinvenção da profissão também não altera que ela conduza uma ONG de fachada, desta vez explorando indígenas em vez de bebês (FIG. 42).

Figura 42 – Reinvenções que não mudam nada em *Cronicamente inviável* - 2

Fonte: *Cronicamente inviável* (2000)

As repetições e as reinvenções em *Cronicamente inviável* (2000) jamais conduzem à salvação. Isso evidentemente auxilia no clima de sufocamento que foi tantas vezes denunciado no filme (ARAÚJO, 2000; KEHL, 2000). As repetições e as reinvenções servem apenas para instaurar novos ciclos, que serão iguais ou piores, pelo motivo de que a cada ciclo reincide o universo das pulsões, trazendo consigo a grande pulsão (de morte) e a sua obsessão pela destruição.

A repetição em *Cronicamente inviável* e nos outros filmes de imagens-pulsão aqui mencionados é vivida como uma doença no tempo que, de saída, funciona como uma condenação. Em outros termos, se a repetição impõe um tempo doente, limita-se ou destrói-se o campo dos agenciamentos e das possibilidades de agir.

3.3.3 Estados de descontrole e impossibilidade de agir⁶⁸

Um terceiro grupo de momentos privilegiados é aquele dos estados de descontrole que proliferam nas imagens-pulsão. São comuns as imagens de brigas, de berros, de desespero e de agonia. No geral, os estados de descontrole nas imagens-pulsão decorrem de uma impossibilidade de agir, no sentido de que formam uma estética da impotência. Entretanto, veremos que por meio deles pode-se encontrar uma potência política, produzindo uma possibilidade de brecha, de respiro, nas imagens-pulsão. Este é o caso de *Amarelo manga*, o qual veremos com mais detalhes na segunda parte deste texto.

Para falar de estados de descontrole, será preciso expor brevemente um conceito fundamental, que é o de êxtase, do modo com que foi trabalhado por Sergei Eisenstein, sobretudo em *A natureza não indiferente* (EISENSTEIN, 1976). Entre o final dos anos 1930 e durante toda a década de 1940, até a sua morte em 1948, Eisenstein trabalhava em reflexões de modo relativamente concomitante, as quais, no entanto, ficaram inacabadas⁶⁹.

O êxtase aparece em Eisenstein como uma “saída de si mesmo”. Ele escreve assim para destacar a composição da palavra, no sentido da origem grega, de *ex* = fora e *stasis* = estar parado. Então, seria algo como “fora de estar parado”, “fora da estabilidade”.

Utilizando termos mais nobres, nós poderíamos dizer que a ação do patético de uma obra consiste em conduzir o espectador ao êxtase. Uma fórmula como essa diz

⁶⁸ *Amarelo manga, Cronicamente inviável, O invasor, Contra todos, Deserto feliz.*

⁶⁹ Apesar de não finalizados pelo autor, os textos dessas reflexões têm sido publicados em idiomas ocidentais. No Brasil, foi publicado *Notas para uma história geral do cinema* (EISENSTEIN, 2014). Para um balanço sobre o estágio das publicações de Eisenstein no ocidente, cf. *Eisenstein contemporain*, entrevista feita pelo autor desta tese com Antonio Somaini (2016).

exatamente a mesma coisa [do que êxtase], já que *ex-tasis* significa literalmente a mesma coisa que o nosso “sair de si mesmo”, “estar fora de si” ou “sair do estado habitual”. (EISENSTEIN, 1976, p. 79, tradução nossa).⁷⁰

Êxtase em Eisenstein está diretamente ligado a *pathos*, de origem grega, mas que, no russo, segundo os tradutores franceses de *A natureza não indiferente*, jamais adquiriu a conotação pejorativa das línguas latinas (EISENSTEIN, 1976, p. 425-426). No sentido do radical grego, *pathos* remete justamente a “ardor passional”.

O fato é que Eisenstein acreditava poder construir uma imagem patética revolucionária, capaz de produzir um determinado tipo de encontro em que o sair de si despertasse a consciência revolucionária. Para melhor praticar essa potência, Eisenstein esteve atento a diversos tipos de êxtase. Ele pensa, por exemplo, no êxtase religioso, como em *O velho e o novo* (EISENSTEIN, 1929). Aqui Eisenstein monta duas cenas de êxtase em sequência no filme, a primeira dedicada ao êxtase religioso e a outra dedicada ao êxtase revolucionário⁷¹.

Um outro tipo de êxtase está presente no espetáculo das touradas. Para Eisenstein, a situação-tourada era enigmática porque o espetáculo fazia todos os envolvidos saírem de si mesmos. Havia ali um engajamento passional extático. As séries de desenhos sobre as touradas investigam essas regiões em que adentram touro e toureiro no processo de saída de si mesmo. Neste desenho, por exemplo, aflora a dimensão sexual que Eisenstein via nas touradas, tanto quanto misturam-se os papéis de dominação entre humanos e animais como resultado do processo de saída de si (FIG. 43).

⁷⁰ No original: “En usant de termes plus nobles, nous pourrions dire que l’action du pathétique d’une oeuvre consiste à amener le spectateur à l’extase. Une telle formulation a dit exactement la même chose, car *ex-stasis* signifie littéralement la même chose que notre ‘sortir de soi-même’, ‘être hors de soi’ ou ‘sortir de l’état habituel’” (EISENSTEIN, 1976, p. 79).

⁷¹ Para análise dessa sequência feita pelo próprio Eisenstein, ver *A natureza não indiferente* (EISENSTEIN, 1976, p. 122-130). Sobre a relação entre êxtase, emoção e revolução em Eisenstein, ver Didi-Huberman (2013a).

Figura 43 – Tourada e êxtase em Eisenstein



Fonte: *Una alternativa muj complicata* [sic] (EISENSTEIN, 1931)

Finalmente, dentre todos os tipos de êxtase que Eisenstein pesquisa, destacamos aquele que ele denomina de êxtase trágico. Basicamente, o êxtase trágico é próprio de artistas que desenvolviam a potência passional da obra, mas que não tinham esperança de utilizá-la em favor da criação de um mundo novo.

E então no lugar da coesão e da harmonia interior, nós estamos em presença desse mesmo *patético trágico* do dualismo interior que, em diversos períodos da história, impregna o temperamento dos grandes criadores, condenados a viver em épocas e em condições sociais que não permitem a coesão e a harmonia. Pode parecer inesperado colocar numa mesma lista as figuras de Michelangelo, Wagner, Victor Hugo. Mas, de fato, nós descobrimos em todos essa mesma contradição interior. (EISENSTEIN, 1978, p. 295, tradução nossa).⁷²

É aqui, no patético trágico, que apreendemos o êxtase vivido como momento privilegiado em imagens-pulsão. No caso do cinema brasileiro do início dos anos 2000, o êxtase confunde-se normalmente com a experiência do horror. O horror pode ser vivido como uma experiência adicionada à violência em curso na imagem, como nas várias cenas de estupro que vemos nesses filmes, dentre as quais destacamos aquelas de *Contra todos* e de *Deserto feliz*, nas quais a câmera permanece quase todo o tempo enquadrando em primeiro plano o rosto das mulheres sendo violentadas (FIG. 44).

⁷² No original: “Et voici qu’au lieu de la cohésion et de l’harmonie intérieure, nous sommes en présence de ce même *pathétique tragique* du dualisme intérieur qui, aux diverses périodes de l’histoire, empreinte le tempérament des grandes créateurs, condamnés à vivre à des époques et dans des conditions sociales qui ne permettent pas la cohésion et l’harmonie. Il peut paraître inattendu de placer sur un même rang le figures de Michel-Ange, Wagner, Victor Hugo. Mais, en fait, on découvre partout cette même contradiction intérieure” (EISENSTEIN, 1978, p. 295).

Figura 44 – Estupro e primeiro plano de rosto em *Contra todos* e *Deserto feliz*



Fonte: *Contra todos* (2004) e *Deserto feliz* (2007)

O horror também pode ser vivido como uma experiência que substitui a violência. É este o projeto que está na base de *O invasor*, mostrar o horror e não a violência⁷³. Como vemos em toda a cena do relato na delegacia, não há violência, mas há um personagem enfrentando o horror que experimenta (FIG. 45). Para conseguir a exposição em si do horror, o filme elimina todos os elementos de contexto, não há apresentação do espaço e tampouco dos interlocutores aos quais se dirige o personagem. Na cena, pula-se diretamente para um primeiro plano de rosto e assim permanece-se por todo o tempo. A câmera faz pequenos movimentos para manter o enquadramento e melhor apresentar os centros de interesse na imagem, os olhos e a boca: os olhos que expressam um horror interno e a boca que tenta convertê-lo em palavras. O relato é feito sem pausas nem respiros. Os planos são cortados e emendados, fazendo as palavras se “acavalarem” umas às outras. Isso produz uma espécie de gagueira audiovisual, a qual se sobrepõem à gagueira do próprio personagem que fala e uma tosse também usada para fazer gagueira, cortada e inserida como um elemento isolado entre duas partes de fala.

Figura 45 – Horror e primeiro plano de rosto em *O invasor*



Fonte: *O invasor* (2001)

⁷³ Sobre a estratégia de não mostrar a violência em *O invasor*, cf. capítulo quinto desta tese.

Estamos em *O invasor* na tradição de uma arte que se propôs a mostrar o horror interno mais do que a violência gráfica. Por isso, se podemos aqui falar de violência, ela é uma violência da imagem sobre o espectador, conduzido a compartilhar a experiência do horror sem linhas de fuga na imagem (restrição do espaço, rigidez da composição, ausência de respiros e intervalos).

Se em *O invasor* o momento privilegiado extático vive-se como uma experiência do horror, em *Cronicamente inviável* ele consta como um estado de descontrole oponível à prática do diagnóstico, à palavra que produz conhecimento. Estamos aqui em plena tradição naturalista, em que aos corpos descontrolados, muitas vezes de mulheres históricas, opunha-se o saber da autoridade, normalmente médico-científica⁷⁴. Essa estratégia é recorrente em *Cronicamente inviável*, que vemos com clareza nas imagens abaixo (FIG. 46). Ali, separa-se na decupagem aqueles que sofrem e aqueles que pensam, os quais não dividem o quadro. Adiciona-se ainda em *voz over* a fala de diagnóstico proferida pela mulher, ambientada por uma valsa de estilo clássico, a qual se opõe igualmente aos corpos descontrolados. Aqueles que sofrem são filmados como um bloco, uma horda, corpo único que não pensa e molda-se pelo conjunto. Assim, não se trata apenas de personagens em momentos diferentes na economia das suas emoções, há uma verdadeira oposição entre o descontrole e a possibilidade de conhecimento.

Figura 46 – A oposição entre o êxtase e o conhecimento em *Cronicamente inviável*



Fonte: *Cronicamente inviável* (2000)

⁷⁴ Cf. análise do capítulo quarto desta tese.

Parece-nos necessário nesse ponto considerar uma especificidade das imagens-pulsão que se explicitada na cena de *Cronicamente inviável*. Mantém-se como no naturalismo a oposição entre um corpo que sofre a doença e outro que a diagnostica. Porém, sendo o diagnóstico tão absurdo⁷⁵, ele revela-se também parte de uma doença em nível generalizado e constitutivo que flui no tempo e no espaço.

Nesse sentido, o êxtase dos momentos privilegiados das imagens-pulsão está distante daquela possibilidade revolucionária que vimos em Eisenstein. Entretanto, ainda no âmbito das imagens-pulsão, haverá aquele tipo de êxtase que colocará à sua maneira o problema da possibilidade de ação. Se o habitual no êxtase das imagens-pulsão é resultar em uma impossibilidade de agir (tradição da exposição do horror) ou reclamar a necessidade de um diagnóstico e de uma cura (tradição do naturalismo), ele pode também produzir uma ruptura violenta, uma impulsão transgressora de animalidade. É o que acontece em *Amarelo manga*. Vejamos uma cena: a personagem descontrola-se ao flagrar a traição do marido (FIG. 47). Por diferenciação à cena de *Cronicamente inviável*, podemos ver que não existe um regime discursivo que se sobreponha ao êxtase. Também não existe trilha sonora no momento do descontrole, o que faz com que os berros possam atingir um nível central na construção da cena. Especificando, a ambientação sonora que existe no início da cena se interrompe no momento da briga e os berros então se impõem em sua materialidade.

Também é claro que a mordida, o berro e o sangue são elementos centrais que a câmera faz questão de enquadrar em primeiro plano. A câmera não se distancia, pelo contrário, ela se mantém próxima do objeto, quase dentro da cena. Isso evidentemente contribui para evitar uma distância observacional e analítica⁷⁶.

Ao longo da cena existe uma alteração de estratégia. Se olharmos o início, ela é toda orquestrada: começa o lento movimento de câmera para a esquerda, que dura quase toda a cena; um personagem entra no plano de fundo do quadro (o marido); no meio do movimento vemos uma alteração focal; então, outro personagem é enquadrado (a esposa), no primeiro plano do quadro; a câmera continua o movimento que começou no início do plano; a esposa se vira e caminha lentamente, para acompanhar o movimento da câmera; finalmente, a câmera enquadra novamente dois personagens ao fundo (o marido e a amante) e a esposa em primeiro plano; o

⁷⁵ “Todo mundo diz que a caridade não é revolucionária. Pra mim não tem problema nenhum ser caridosa. O problema é essa tendência neoliberal de achar que a grande revolução do mundo é não fazer nada. Tolerar a desigualdade. Bobagem. 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. Completamente entorpecidas.”

⁷⁶ Sobre as distâncias observacionais e analíticas em *Cronicamente inviável*, cf. 5.3.4 nesta tese.

movimento de câmera é interrompido e por duas vezes ocorre uma alteração focal, entre o primeiro plano e o plano de fundo na imagem, para alternar o destaque entre um e outro foco no quadro.

Depois dessa primeira parte da cena, a estratégia se altera para produzir o estado de descontrole. A câmera que antes descreveu um movimento contínuo agora passa a ser uma câmera que treme, que produz descontinuidades, que se aproxima e se afasta do objeto filmado, que alterna abruptamente sua velocidade. Além disso, sobressaem inúmeros *jump-cuts*, os cortes se sobrepõem sem preocupação com a organicidade. E, quando chega na parte do berro, os cortes ficam ainda mais evidentes: corta-se e sobrepõe-se trechos do mesmo berro, alongando a sua duração e fazendo aumentar a sua potência do ponto de vista expressivo (FIG. 24, 47).

Figura 47 – Berro, mordida e estado de descontrole em *Amarelo manga*



Fonte: *Amarelo Manga* (2003)

A partir daí a personagem entrega-se ao seu aspecto animalesco, procurando imediatamente um novo parceiro sexual e finalmente assumindo para si um cabelo da cor do amarelo manga. Assim, o êxtase que vimos repercute na narrativa e é vivido como uma ruptura, uma transgressão e faz signo da insuficiência da repressão sexual. Em termos de psicanálise, poderíamos dizer que se liberta com o êxtase uma pulsão reprimida, a qual já não se contenta mais com a satisfação substitutiva, qual seja, o pudor.

O filme não avança, no entanto, na exploração política dessa ruptura, em princípio antiautoritária. Ele não se interessa em prolongar a ruptura em uma consciência política, como o fez Eisenstein, tampouco investiga os novos agenciamentos que ela poderia efetivamente agenciar. Em outros termos, o impulso que desvenda uma ruptura antiautoritária, uma reversão de um determinado estado de coisas, não chega propriamente a ser explorado em suas

consequências. Ficamos sem saber qual é o sentido dessa ruptura, qual é a consequência possível de um surto extático dessa natureza.

* * *

Para finalizar este tópico, reiteramos que, de modo geral, os estados de descontrole seguem a lógica dos momentos privilegiados de imagem-pulsão, no sentido de que se apresentam como a situação por excelência em que podemos ver a ação da pulsão (de morte) sobre os corpos e os espaços. Esse tipo de estado de descontrole pode ser também qualificado como êxtase trágico no sentido do tido por Eisenstein. Assim como a plasmaticidade do retorno ao inorgânico estetiza a regressão como força fundamental de mundo e a repetitividade faz uma condenação no tempo, o padrão aqui é produzir o descontrole como uma impossibilidade de agir.

Entretanto, é necessário reiterar que o estado de descontrole que analisamos em *Amarelo Manga* coloca, no mínimo, uma suspensão na ação do amarelo como doença e impotência, tendo a condição de instaurar uma espécie de brecha no ciclo da pulsão (de morte) no filme. Nesse sentido, é possível aventar a hipótese de que a personagem Kika seja lida na esteira da antropofagia brasileira, uma vez que devora uma orelha e assume mais de um papel na narrativa (a crente submissa, a canibal, a dominadora). O nosso problema de pesquisa, no entanto, recomenda cautela nesse sentido, porque a evolução da personagem jamais deixa de implicar uma submissão à força que o filme naturaliza sob o signo do amarelo.

Nas imagens-pulsão, é comum vermos canibalismos e processos de rompimento de um estado de coisas, que no caso de *Amarelo Manga* concentra-se na repressão de cunho religioso às exigências do corpo. A mudança, inclusive, está na base do próprio conceito: exaurir, degradar e esgotar não deixam de ser uma forma de produzir ruptura. No entanto, o que acontece em imagem-pulsão é que o gesto de exaurir não se prolonga em novos agenciamentos, na criação de corpos sem órgãos (Deleuze e Guattari), no retorno ao plasma original de onde tudo pode nascer (Eisenstein).

Deleuze não cansa de destacar esse ponto, qual seja, a de que os realizadores naturalistas de imagem-pulsão estiveram tão obcecados com os processos de degradação que não acreditavam na multiplicidade política do tempo. Eles seriam uma espécie de realizadores do tempo, mas de um tempo puramente negativo. (DELEUZE, 1985, p. 157-177). Ulpiano em seus cursos organiza a rede conceitual no entorno de uma pequena narrativa: os realizadores de imagem-pulsão não se contentam com os filmes realistas *strictu sensu*, porém, na sua trajetória, não atingem a imagem-tempo (ULPIANO, 1995a; 1996).

Por outro lado, é verdade que as imagens-pulsão se colocam em um *entre* que, nos termos aqui debatidos, traduz-se na seguinte questão: o processo de exaurir não seria em si mesmo revolucionário e antiautoritário?

Já vimos a inserção teórica, a imagem-pulsão está em um *entre* muito perto da imagem-tempo em determinado sentido (item 2.1.2). A imagem-pulsão se desfaz toda vez que deixamos de ver a primazia da pulsão (de morte) substituída por uma concepção de tempo em constante processo de potencialização e despotencialização (intensificação ou não de multiplicidades), isto é, toda vez que o tempo passa a ser agenciável como um corpo sem órgãos.

No caso empírico, o surto em *Amarelo Manga*, deixamos de estar sob a primazia da pulsão (de morte)? Ou, quem sabe, estaríamos presenciando uma pulsão (de morte) tomada em sentido de criação de potência?

Parece-nos que para responder afirmativamente a essa questão precisaríamos *torcer* o filme, talvez violentá-lo, e ver ali uma clareza que, todavia, não existe de modo primário e indubitável.

Em outros termos, parece-nos que o surto animalesco (o êxtase como Eisenstein tanto se interessou) faz abrir uma brecha nas imagens-pulsão, instaurando um processo de instabilidade, uma ruptura e uma potência política que poderiam conduzi-la a um outro universo de interpretação do corpo, da imagem, da estética e da política. A cena de *Amarelo manga* é rica nesse sentido. Contudo, julgamos não haver elementos que autorizem um rompimento da imagem-pulsão e do paradigma da pulsão (de morte): se por um lado abre-se a possibilidade de um novo agenciamento em determinada economia de desejos (que o espectador poderá prolongar como conseguir), por outro tende a permanecer ainda a visão do puro surto animalesco, fruto ainda de personagens tipicamente concebidos para viver as pulsões do corpo como uma condenação inagenciável (de resto, como foi típico na tradição naturalista, conforme veremos no capítulo quarto desta tese).

3.4 DAS IMAGENS-PULSÃO AO NEONATURALISMO E À SINTOMATOLOGIA

Neste capítulo, investigamos imagens do cinema brasileiro do início dos anos 2000 utilizando como condutores de análise os eixos constitutivos das imagens-pulsão. Vimos a importância dos meios determinados desde os títulos dos filmes e de alguns relatos de realizadores, também a dependência das figuras aos espaços, a função dos deslocamentos que servem para caracterização de espaços e uma estratégia geral de produzir espaços centrados e não conflitivos.

Quanto aos mundos originários, vimos que podem ser concebidos por figuração direta e por figuração negativa. Na primeira, concebem-se esferas paralelas dotadas de alguma consistência espaço-temporal e povoada por personagens, normalmente os mesmos que habitam os meios derivados, todavia ressignificados pela brutalidade e pela animalização. Na segunda, o mundo originário e a pulsão (de morte) são tratados como irrepresentáveis e, portanto, a sua figuração é negativa, vemos zonas de invisibilidade não passivas e gestos de reverência a essas esferas tidas como míticas e inabaláveis.

Os momentos privilegiados completam e reúnem o dualismo das imagens-pulsão. Reconhecemos três grandes ordens de momentos privilegiados nas imagens-pulsão brasileiras: o retorno ao inorgânico, concebido como uma plasmaticidade; a repetitividade, concebida como uma condenação no tempo; e os estados de descontrole, concebidos como uma impossibilidade de agir. Para sermos precisos, é preciso ressaltar que, mais do que momentos privilegiados *strictu sensu*, vemos nesses três grupos grandes dinâmicas de produção de uma longa série de imagens-pulsão brasileiras.

Nas imagens-pulsão existe invariavelmente a aderência a um meio (que como vimos implica uma política de espaço) e a constituição de momentos privilegiados que expressam, nos meios, a ação da pulsão (de morte). Os momentos privilegiados são da ordem dos efeitos da doença no nível do vivido, podendo ser vistos também como a forma de expressão do sintoma.

Desenhemos neste capítulo um mundo fechado e contaminado, mas procuramos evidenciar opções que fizeram dispersar as imagens-pulsão: os deslocamentos desnaturalizantes, as figuras em situação de enfrentamento da zona de invisibilidade, a conversão do buraco em espaço habitável, a transformação da palavra em força ativa de agenciamento. As dispersões encaminham para uma mudança de paradigma, aproximando-se daquilo que Deleuze e Guattari chamaram de corpo sem órgãos. A doença agora pode existir, mas ela é imanente, isto é, fruto de um desenvolvimento no tempo e igualmente agenciável no tempo e no espaço.

As imagens-pulsão no cinema brasileiro configuram uma estratégia estético-política que chamamos de sintomatologia. Veremos no capítulo quinto os desdobramentos da sintomatologia. Antes, será preciso enfrentar um tema que já viemos indicando ao longo deste capítulo, que é o da influência naturalista que anima essas imagens.

4 O NATURALISMO – DA LITERATURA AO CINEMA

Este capítulo tem o objetivo de investigar o naturalismo sob a hipótese de que toda uma tendência de cinema brasileiro na virada do século atualiza à sua maneira uma estética naturalista. Veremos que o naturalismo não pode ser resumido ao mimetismo e ao paradigma da transparência do aparato cinematográfico. Com ou contra o mimetismo, o naturalismo define-se também pela recorrência do trágico, pelas análises cruéis, pela ironia, pela proliferação da diagnóstica, pela produção de mitos entranhados no cotidiano, pelo expressionismo que emprega na descrição dos espaços, pelas longas descrições que incluem a imagicidade no texto, pelo interesse na entropia e pelo gosto por todo tipo de degradação, alcoolismo, prostituição, mortes. São conclusões a que chegaram alguns dos principais especialistas no tema, como veremos ao longo deste capítulo.

A hipótese de que as imagens que analisamos são neonaturalistas possui um primeiro lastro no conceito de imagem-pulsão, que Deleuze criou para pensar o naturalismo no cinema. No universo das imagens que analisamos, é relativamente comum encontrarmos o termo “naturalismo” para designar aquelas imagens produzidas por Cláudio Assis⁷⁷. Com relação às outras, é algo talvez inusitado. É verdade, contudo, que uma vertente dessas imagens foi concebida sob uma inspiração trágica deslocada para ações contemporâneas e associada a cotidianidades (*Contra todos, Através da janela*). Veremos que essa estrutura está muito próxima do naturalismo.

Logo, as referências existem, mas não proliferam. De todo modo, é importante frisar que o objetivo não é fazer categoria nem procurar equivalências, mas investigar elementos naturalistas por excelência que se atualizam, em maior ou menor grau, nessas imagens.

Perseuiremos esse objetivo começando por um item de definição do naturalismo de primeira onda e outro sobre as especificidades brasileiras do movimento. Em seguida, contextualizaremos a relação entre naturalismo e cinema. Até aqui, serão movimentos eminentemente teóricos. Passaremos, após, à estratégia teórico-analítica, investigando a dimensão trágica, a politização do olhar e a crise da diagnóstica nas imagens-pulsão, sempre em referência à sua inserção no paradigma naturalista.

⁷⁷ Por exemplo, no artigo *Rios, pontes e overdrives: trânsito e a (de)composição do espaço em Amarelo Manga*, de Ramayana Lira (2012), e na crítica de Inácio Araújo (2013) sobre *Baixio das bestas*: “Essa encruzilhada de bestas humanas não por acaso irrompe no cinema naturalista de Assis. Aqui ele parte da visão de um Nordeste remoto, interior (diferente do mostrado quase sempre por outros cineastas pernambucanos, inclusive ele), fechado em seus hábitos e perversidades”.

4.1 O QUE É O NATURALISMO

Yves Chevrel reconhece que o modo mais comum de compreender o naturalismo é como uma tendência trans-histórica cujas bases se encontram no conceito de *mimesis* em Platão. Nesse paradigma, naturalismo seria quase um sinônimo de realismo, por vezes apresentado como um extremo de realismo (CHEVREL, 1993, p. 13). Se observarmos por este viés, encontraremos na história da arte um número considerável de manifestações dessa tendência fundamental trans-histórica. A obra de Erich Auerbach, *Mimesis: the representation of reality in Western literature* (2013), realiza uma leitura da literatura ocidental como aproximação ou afastamento da mimética. Ali, na obra de Auerbach (2013, p. 23), encontramos os trabalhos de Homero como pedra fundamental da mimética em literatura, com suas descrições externas dos eventos narrados, conexões ininterruptas dos fatos, ação sempre em primeiro plano, atribuição de significados precisos, poucos elementos de contextualização histórica e quase nada de psicologismo. Por outro lado, encontraremos no Antigo Testamento um modelo de escrita não mimética, com as suas rupturas, variação entre ações de destaque e outras deixadas na obscuridade, sugestivas influências do não dito, importância do que está no plano de fundo da ação, multiplicidade de significados, apelo à história, preocupação com o problemático. O estudo de Auerbach encontra, como atualização da *mimesis*, uma considerável série de textos das mais variadas épocas, e não nos surpreenderemos de saber que o naturalismo merece um capítulo privilegiado, com estudos da obra de Zola e foco em *Germinie Lacerteux*, dos irmãos Edmond e Jules de Goncourt, considerado pioneiro dos romances naturalistas da segunda metade do século XIX.

O naturalismo como tendência trans-histórica possui um avatar: o da transparência do aparato cinematográfico. A transparência e a opacidade são polos comumente atribuídos aos graus de evidenciação do aparato. Elas podem constituir, como nos lembra Emmanuel Alloa (2010, p. 13-16), um duplo paradigma da imagem. O duplo paradigma serve de instrumento de análise em perspectivas e campos correlatos: em arte, referimos o trabalho de Arthur Danto (1981, p. 136-164); em literatura brasileira, remetemos a Flora Sussekind (1984), em *Tal Brasil, qual romance?*; em comunicação, ao trabalho e às categorias propostas por Bolter e Grusin (2000), quais sejam, *immediacy* e *hipermediacy*; em cinema, a obra de Ismail Xavier (2005), *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*, mas também de Aumont (1995, p. 70-88).

Dentro dessa matriz de pensamento, o naturalismo surgido na segunda metade do século XIX aparece invariavelmente como uma expressão da *mimesis* ou da transparência.

Evidentemente, todas as obras mencionadas tecem especificidades sobre cada atualização do naturalismo tido como paradigma trans-histórico. Mas o termo, naturalismo, recorre genericamente para qualificar obras com estas características: o aparato se pretende invisível, a obra quer imitar a realidade.

Todavia, é imprescindível não reduzir o naturalismo à expressão dessa tendência mimética. Na esteira de vários especialistas, devemos considerar que o caráter mimético não é excludente de uma poética. Como diz Mitterand (1987, p. 5), alguns podem ver um paradoxo, mas o seu trabalho dedica-se mesmo a isto: evidenciar a *poiesis* que se conjuga com a *mimesis* nas obras naturalistas. É algo que também expressa Baguley (1990), quando diz que a suposta *mimesis* serve de álibi sofisticado para que brilhe a ironia naturalista⁷⁸. Também Becker (2010) repudia a afirmação de que a invenção está subordinada à *mimesis* no naturalismo⁷⁹.

Logo, em certa medida, as obras de especialistas que se dedicaram a estudar o naturalismo o fizeram buscando suas especificidades e nesse caminho revelaram o que o naturalismo é para além da *mimesis*, muitas vezes paradoxalmente com o que de mimético existe ali: é cruel em suas análises, trágico em sua inspiração, irônico no método, obcecado pelas degradações, às vezes expressionista no estilo.

É comum que o naturalismo seja definido por aquilo que difere da tendência realista que lhe precedeu e alguns autores consideram que a associação entre os movimentos seja um dos grandes erros para a compreensão de ambos (FURST; SKRINE, 1975, p. 14-20). A especificidade do naturalismo frente ao realismo aparece normalmente com a adição de uma obsessão pelas doenças e por aquilo que se degrada no tempo. Há uma crítica muito citada de Georg Lukács (1964), para quem a miséria generalizada dos romances naturalistas fazia apagar a dialética e as tensões sociais de classe⁸⁰. Na sua apropriação, Deleuze vê o naturalismo como

⁷⁸ “O mimético é um aspecto da dupla estratégia da sátira situacional: convencer o leitor da realidade da ficção, mas, ao mesmo tempo, criar contrastes significativos de caráter cômico que se destinam a provocar reações no leitor.” (BAGULEY, 1990, p. 147, tradução nossa). No original: “The mimetic is one aspect of the double strategy of situational satire: to convince the reader of the reality of the fiction, but, at the same time, to devise significant contrasts of a derisive nature that are meant to provoke reactions in the reader”.

⁷⁹ “Longe de pensar que em Zola a invenção está subordinada à mimese, podemos definir sua obra, retomando a expressão de Marguerite Yourcenar, como uma forma de ‘rastrear o real com o imaginário’.” (BECKER, 2010, n.p., tradução nossa). No original: “Loin de penser que chez Zola l'invention est subordonnée à la mimésis, on peut définir son oeuvre, en reprenant l'expression de Marguerite Yourcenar, comme une manière de ‘traquer le réel avec de l'imaginaire’”.

⁸⁰ “A tensão da história antiga, a cooperação e o confronto entre seres humanos que são ao mesmo tempo indivíduos e representantes de importantes tendências de classes – tudo isso é eliminado e seus lugares são tomados por personagens ‘médios’ cujos traços individuais são acidentes do ponto de vista artístico (ou, em outras palavras, não têm influência decisiva no que acontece na estória), e esses personagens ‘médios’ agem sem um padrão, ou simplesmente lado a lado, ou então de forma completamente caótica.” (LUKÁCS, 1964, p. 91, tradução nossa). No original: “The tension of the old-type story, the co-operation and clashing of human beings who are both individuals and at the same time representatives of important class tendencies - all these are eliminated and their place is taken by ‘average’ characters whose individual traits are accidents from the

uma radicalização do realismo por causa da introdução dos mundos originários e da pulsão (de morte):

É o naturalismo. Este não se opõe ao realismo, mas, ao contrário, acentua seus traços, prolongando-os num surrealismo particular. Em literatura, o naturalismo é essencialmente Zola: é ele quem tem a ideia de duplicar os meios reais pelos mundos originários. Em cada um de seus livros, descreve um meio preciso mas também o esgota e o devolve ao mundo originário — é desta fonte superior que vem sua força de descrição realista. O meio real, atual, é o veículo de um mundo que se define por um princípio radical, um fim absoluto, uma linha de maior inclinação. (DELEUZE, 1985, p. 158).

Ora, sabemos já que em Deleuze os mundos originários são a esfera de onde emanam as pulsões que degradam, todas elas, aliás, que se reúnem numa grande pulsão (de morte). Assim, “duplicar os meios reais pelos mundos originários” tem justamente o sentido de introduzir a visão entrópica, o trágico do cotidiano, para usar os termos de Baguley (1990) e Chevrel (1993). O gosto pelas degradações não é fortuito, mas constitutivo do naturalismo. Veremos que especialistas vão no mesmo sentido, via de regra destacando a obsessão pela doença, ainda que tecendo diferentes explicações, digamos, com variados fôlegos e objetivos teórico-filosóficos. Becker (2010) reitera a relação entre o naturalismo e os novos problemas que surgiam decorrentes da industrialização das grandes cidades europeias. Baguley (1990) destaca a visão entrópica constitutiva do projeto naturalista, seus temas (alcoolismo, adultério, deformações etc.), a reunião de gêneros que opera, e o seu método, irônico e às vezes trágico. Chevrel atribui importância ao aspecto metodológico do naturalismo, à análise cruel que dirige à realidade⁸¹.

Durante todo este capítulo, estaremos percorrendo as referidas especificidades, a princípio no naturalismo literário do século XIX, em seguida passando ao cinema, e logo chegando às atualizações nas imagens-pulsão neonaturalistas.

O termo naturalismo aparece pela primeira vez em língua francesa no início do século XVI para designar o cientista que se ocupa dos estudos da natureza (BECKER, 2010; CHEVREL, 2016). Posteriormente, no século seguinte, naturalismo é apropriado pela filosofia

artistic point of view (or in other words have no decisive influence on what happens in the story) and these 'average' characters act without a pattern, either merely side by side or else in completely chaotic fashion".

⁸¹ “As palavras-chave da estética do romance naturalista estão praticamente todas aqui, entre outras: estudo, análise, lógica. Seria preciso acrescentar “método”, que reaparece constantemente nas primeiras páginas do Romance experimental, e que reflete o método experimental preconizado por Claude Bernard em sua Introdução ao estudo da medicina experimental, na qual Zola assegura se inspirar.” (CHEVREL, 1993, p. 94-107, tradução nossa). No original: “Les mots clés de l'esthétique du roman naturaliste sont pratiquement tous là, entre autres: étude, analyse, logique. Il faudrait y ajouter celui de ‘méthode’, qui revient constamment dans les premières pages du Roman expérimental, et qui est un écho de la méthode expérimentale prônée par Claude Bernard dans son Introduction à l'étude de la médecine expérimentale, dont Zola assure s'inspirer au plus près”.

para designar o conjunto de teorias que explica o mundo sem recorrer a causas sobrenaturais. Finalmente, ele aparece em arte já no século XIX como uma alternativa para o termo realismo, aqui, sim, atualizando a abordagem trans-histórica da *mimesis*. A aparição que impôs o termo é atribuída ao crítico Jules-Antoine Castagnary. Veremos aqui que a definição está próxima do objetivo mimético: “[a escola naturalista] afirma que a arte é a expressão da vida sob todas as suas formas e em todas as suas fases, e que seu único objetivo é reproduzir a natureza ao levá-la ao seu máximo de potência e de intensidade: é a verdade em equilíbrio com a ciência”⁸² (CASTAGNARY apud CHEVREL, 2016, n.p., tradução nossa).

Todas essas tendências, quais sejam, científica, filosófica e artística, contribuem para a emergência e a compreensão do projeto naturalista. Como afirma Baguley (1990, p. 42), a polissemia do termo é constitutiva e um grande erro dos críticos sempre foi, para ele, reduzir o naturalismo a um ou outro aspecto.

Em *O romance experimental*, vemos que Zola (2004), apesar de privilegiar o aspecto científico, articula as três tendências: existe um fundamento naturalista que se opõe à metafísica (filosofia), que encaminha necessariamente para uma concepção científica do conhecimento (ciência/método) e que enseja uma arte também ela experimental, cujo projeto se baseia na “fotografia de fenômenos” (arte mimética)⁸³. Vejamos os três aspectos de definição e suas insuficiências:

Do ponto de vista científico, o naturalismo apresentou-se como um método de análise que traria as regras de pesquisa científica para a literatura, analisando temperamentos, paixões, fatos humanos e sociais (ZOLA, 2004, p. 23). Sendo método, o naturalismo não seria uma escola, tampouco um gênero. As críticas, contudo, são várias, denunciando a ingenuidade do cientificismo, mas, principalmente a sua não correspondência com a prática literária desses mesmos autores, a arte, a poética que daí emerge. Como diz Baguley (1990, p. 42), a explicação científica é a mais redutiva. Quanto a este ponto, afirma Mitterand (1987, p. 55): é preciso

⁸² “[l’*école naturaliste*] affirme que l’art est l’expression de la vie sous tous ses modes et à tous ses degrés, et que son unique but est de reproduire la nature en l’amenant à son maximum de puissance et d’intensité : c’est la vérité s’équilibrant avec la science.” (CASTAGNARY apud CHEVREL, 2016, n.p.).

⁸³ “Cheguei, então, a este ponto: o romance experimental é uma consequência da evolução científica do século; ele continua e completa a psicologia, a qual se apoia na química e na física; ele substitui o estudo do homem abstrato, do homem metafísico, o estudo do homem natural, submetido às leis físico-químicas e determinado pelas influências do meio; ele é em uma palavra a literatura da nossa idade científica, como a literatura clássica e romântica correspondeu a uma idade da escolástica e da teologia.” (ZOLA, 2004, p. 30-31, tradução nossa). “J’en suis donc arrivé à ce point: le roman expérimental est une conséquence de l’évolution scientifique du siècle; il continue et complète la physiologie, qui elle-même s’appuie sur la chimie et la physique; il substitue à l’étude de l’homme abstrait, de l’homme métaphysique, l’étude de l’homme naturel, soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par les influences du milieu; il est en un mot la littérature de notre âge scientifique, comme la littérature classique et romantique a correspondu à un âge de scolastique et de théologie.” (ZOLA, 2004, p. 30-31).

defender Zola dele próprio. Mantém-se, todavia, a característica de tecer tratados, de fazer estudos de realidades bem determinadas, e daí a importância que adquirem os meios, os espaços, a temporalidade bem definida, a opção pelo contemporâneo.

Do ponto de vista filosófico, de rejeitar o transcendentalismo, é preciso considerar, todavia, que o naturalismo restaura uma série de mitos, apropriando-se de estruturas míticas atemporais para estruturar os romances. É uma análise que percorre as obras de Mitterand, Chevrel, Baguley, Becker. Vemos, assim: o Paraíso Perdido como um grande mito naturalista, que se transfere hereditariamente e que constitui uma espécie de catástrofe imemorial e imanente (p. ex.: toda a série dos Rougon-Macquart, de Zola). Ou, ainda, recorrências mais pontuais de estruturas míticas subjacentes, a atualização do mito de Fedra em *La curée*, a mina convertida em Inferno suplicante para os trabalhadores em *Germinal*⁸⁴.

Do ponto de vista artístico, o naturalismo define-se como uma tendência mimética, que visa a objetividade na apresentação da realidade. Já vimos o quanto essa definição é insuficiente na análise de uma série de especialistas. É recorrente a análise de que essa tendência, ainda que importante, não pode ser compreendida de modo isolado, isto é, não deve esconder a poética, a inventividade, a ironia, a crueldade com que o naturalismo concebe as suas narrativas e análises. O mundo, afinal, está no naturalismo indissociado de sua análise.

A partir dessas três características principais podemos montar o seguinte quadro de referências ontológicas do naturalismo:

Quadro 2 – Referências ontológicas do naturalismo

Campo	Definição	Apropriação	Crítica
Ciência	Estudo da natureza	Método de análise	Contém poética
Filosofia	Materialismo	Crítica do transcendente	Restaura mito
Arte	<i>Mimesis</i>	Objetividade	É também subjetivo

Fonte: Elaboração do autor (2016)

Eventualmente, as explicações acerca do naturalismo podem recair sobre um ou outro desses aspectos. Zola muitas vezes quis destacar o naturalismo como método científico, reivindicando certa ideia de objetividade para legitimar o valor da sua obra e defender-se dos críticos. A postura de Zola será duplicada posteriormente por realizadores neonaturalistas, os

⁸⁴ Cf. Chevrel, 1993, p. 57-62; Becker, 2010; Mitterand, 2016.

quais lançam mão de uma suposta objetividade do real para defender os temas e as opções poéticas que apresentam em seus filmes⁸⁵.

Nas imagens-pulsão, essas características se atualizam, mas podemos ver que ainda podem constituir uma referência para análises. Do ponto de vista científico, a crença já não existe mais. Na verdade, como veremos, é marca das imagens-pulsão que estudamos fazer a crise da ordem dos diagnósticos. Todavia, elas mantêm o objetivo de estudar meios, compostos de espaços e personagens, como já vimos em capítulo anterior. Essa característica se destaca em filmes como *Cronicamente inviável*, *O invasor*, *Amarelo Manga*, *Quanto vale ou é por quilo?*, *Contra todos*, *Baixio das bestas* e *Latitude zero*. Está inclusive no relato de alguns realizadores o objetivo de ir à realidade para buscar uma compreensão do que se passa nos meios⁸⁶. É claro que estudar os meios não implica ser acadêmico ou seguir uma cartilha científica. Como relatam os especialistas consultados, nem o próprio Zola fazia isso. Mas sobrevive nas imagens o objetivo do conhecimento de realidades específicas, bem determinadas no espaço e no tempo e sempre contemporâneas.

A análise de realidade pretende-se nas imagens-pulsão também isenta das explicações míticas: fui àquele meio, mostrei apenas o que está lá, dizem certos realizadores⁸⁷. Todavia, defendemos a tese de que, assim como na primeira onda naturalista do século XIX, essas imagens acabam por reinstaurar um universo do mito quando encontram a pulsão (de morte). Quanto a esse ponto, já explicitamos no capítulo anterior. Mostraremos, agora, que é comum os especialistas destacarem a pulsão (de morte) no naturalismo sob o signo do trágico, desvendando o que de trágico e, conseqüentemente, de mítico, se esconde sob o cotidiano no projeto naturalista. Não por acaso, poderemos dimensionar certas imagens-pulsão que foram concebidas explicitamente com a união de cotidiano e tragicidade: *Através da janela* e *Contra todos*. Nesses casos, o reencontro com o mito não se faz despropositadamente, mas como o resultado de uma pesquisa preliminar a partir do elemento trágico.

Com relação à transparência do aparato cinematográfico, ele não parece ser um valor em si mesmo. Cláudio Assis, inclusive, certamente o realizador que mais foi qualificado como naturalista dentre os que aqui abordamos, insiste em quebrar a quarta parede, fazendo os personagens encararem a câmera e dirigirem-se aos espectadores tanto em *Amarelo manga* quanto em *Baixio das bestas*. Nas imagens-pulsão que analisamos não existe uma crença

⁸⁵ Ver 4.5 adiante.

⁸⁶ Cf. capítulo terceiro desta tese.

⁸⁷ Assis costuma reiterar que apenas mostra a realidade de frente em seus filmes (ASSIS, 2003, 2011a), Bianchi defende que só colocou nos filmes aquilo que viu na sociedade (BIANCHI, 2005), Brant julgou ter encontrado muita patologia nas relações em sociedade com *O invasor* e seus longas anteriores (BRANT, 2009).

específica na produção de transparência do aparato cinematográfico. É preciso, todavia, como vimos, fazer crer que as imagens apresentam um meio observado no real e que os espectadores ali estão, vendo um estudo e uma narrativa sobre aquele meio, que existe na contemporaneidade e para além do próprio filme. Os filmes também não se furtam de adicionar elementos que talvez em uma visão excessivamente fechada não seriam compatíveis com o naturalismo, como a ironia e o humor do absurdo (*Cronicamente inviável* e *O cheiro do ralo*, por exemplo). Em *Cronicamente inviável*, o excesso nos gestos e na caracterização de alguns personagens e principalmente as contradições que se estabelecem entre os discursos e as ações mostradas na imagem constituem um verdadeiro método irônico de construir a narrativa e de direcionar-se ao real estudado. Essa característica, a ironia e o humor como método e abordagem do real, esteve desde sempre presente nas obras naturalistas na primeira onda, como demonstra Baguley (1990, p. 120-163).

Portanto, mantém-se um projeto de conhecimento de determinado meio, composto de espaço e personagens, normalmente situado em uma temporalidade contemporânea, projeto este que, embora não julgue mais ter o poder de deixar o espectador olhando diretamente para a ação (paradigma da transparência), precisa convencê-lo de que os fatos narrados o colocam frente a uma descoberta e uma vivência de realidade.

Além dessas características de nível constitutivo (ontológico, se quisermos) do naturalismo, convém mencionar outras de nível estético, narrativo e temático. Algumas merecerão tratamento focado neste capítulo, como a dimensão do trágico e o interesse pela diagnóstica (BECKER, 2010), que vemos no naturalismo e nas imagens-pulsão. Em nível narrativo, destaca-se que o naturalismo produziu dois tipos principais, aquele baseado em grandes quedas (inspiração trágica), e o outro na repetitividade, de caráter contemplativo (BAGULEY, 1990). São essas as características, parece-nos, que estão na base das propostas de Deleuze quanto às imagens-pulsão entrópicas e repetitivas.

Outras opções naturalistas que se atualizam nas imagens-pulsão são: a construção de situações narrativas que permitam a apresentação e descrição dos espaços, com a incidência de viajantes, por exemplo (BECKER, 2010); a apropriação de outros gêneros, tais como a tragédia, a sátira e a paródia Baguley (1990), as quais vemos em *Cronicamente inviável* por exemplo; a crueldade com que se definem as análises de realidade (CHEVREL, 1993, p. 94-107); a vontade de passar à história, focando no contemporâneo e fazendo inícios e, principalmente, finais de narrativas com ações não terminadas e com uma ideia de continuidade no mundo. Finalmente, há uma recorrência temática, que marcou o naturalismo e que vemos também nas imagens-

pulsão: o adultério, a prostituição, a violência, as violações sexuais, as bestas humanas, os fetichismos (BAGULEY, 1990, p. 204-223).

4.2 NATURALISMO NO BRASIL, NATURALISMO DO OUTRO

Assim como outras tendências artísticas e intelectuais francesas do século XIX, o naturalismo muito rapidamente chegou ao Brasil. *O mulato*, de Aluísio Azevedo, publicado em 1881, é considerado obra inaugural. Todavia, há quem prefira estabelecer o gesto inaugural do movimento com os livros de Inglês de Sousa, *O cacaulista*, de 1876, e, principalmente, *O coronel sangrado*, de 1877 (SODRÉ, 1965, p. 174-179). O movimento encontraria aqui uma duração equivalente àquela que teve na Europa: declina nos anos 1890, após atingir o ápice com *O cortiço*, 1890, de Aluísio Azevedo.

Isto posto, é necessário considerar que o naturalismo não foi apenas uma prática literária, ou, melhor, foi uma prática literária correlata ao universo intelectual que emergia, ao positivismo, ao darwinismo, à defesa da higienização social. Na França, o paradigma respondia a um cenário em que a industrialização e a urbanização já escancaravam os seus problemas. No Brasil, o naturalismo encontra um cenário em que a burguesia estava ainda tentando assumir um posto de liderança, querendo desembaraçar-se de um passado colonial. Todo o cientificismo seria, então, conveniente, mas como um instrumento de demarcação, utilizado por um novo poder que emergia. É o que destaca Sodré:

A nova escola chegava ao Brasil, assim, numa fase de mudança, quando as velhas estruturas, profundamente ancoradas no passado colonial, sofriam forte abalo, quando a economia do país se modificava, inclusive passando o primado para o centro-sul, quando a sociedade denunciava as alterações pelo avultamento da pequena burguesia e pelo esforço da burguesia pela conquista de um lugar, e os acontecimentos políticos se sucediam, acompanhados de fortes campanhas de opinião, e quando os contatos entre as diversas partes do país e deste com o mundo se amiudavam. (SODRÉ, 1965, p. 168-169).

Assim, como destaca Sussekind (1984), parece que no Brasil o naturalismo chega “pela metade”:

Esse radicalismo pela metade explica que, junto a uma obsessiva defesa da ciência e da modernização, nossos romancistas naturalistas tenham aviado apenas em parte a receita de Zola. Dele se tomou um modelo romanesco, mas se apagou a orientação ideológica socialista. Dele se tomou a histórica (*Thérèse Raquin*), o médico (*Docteur Pascal*), a concepção da sociedade em que se vive como um organismo doente. Mas isolados pelo 'cordão sanitário' do naturalismo brasileiro de qualquer receituário socialista. (SUSSEKIND, 1984, p. 131).

Não é de se admirar que desde muito cedo o naturalismo tenha sido acusado de não ser uma manifestação legítima da cultura brasileira. Isto é, de ser fruto de um mundo urbano e industrializado que não era o nosso. De onde, por exemplo, a denúncia da apropriação de temas: o cortiço, de *L'assomoir* a *O cortiço*; a mulher histérica, de *Therèse Raquin* a *A carne*; os médicos provedores de diagnósticos, de *Docteur Pascal* a *O homem*. Na dedicatória de *A carne*, Júlio Ribeiro demonstra sua lealdade e subserviência ao “príncipe do naturalismo”, Émile Zola: “Não sou imprudente, não pretendo seguir seus passos; trata-se menos de seguir seus passos que de escrever um pobre estudo ligeiramente naturalista. Não te imito, admiro-te”⁸⁸ (RIBEIRO, 1958, dedicatória). A crítica quanto à falta de originalidade do naturalismo no Brasil foi relevante, possivelmente majoritária na época, mesmo em críticos que elogiavam alguns aspectos desse projeto⁸⁹.

Aceite-se ou não a crítica à importação do naturalismo pela literatura brasileira, é no entanto impossível deixar de considerar as diferentes realidades que separavam a França pós-iluminista, que sofria com reveses do sonho industrial não plenamente realizado, cujo naturalismo aparecia induzido por um contraste entre certa crença na ciência e desencanto com as promessas não realizadas do sonho industrial: péssimas condições de trabalho, alcoolismo, prostituição, violência sexual, doenças venéreas etc. Associado a esse desencanto com as promessas da civilização industrial, os naturalistas acreditavam todavia no paradigma da ciência para fazer conhecer e tratar aquilo que consideravam como doenças de uma maquinaria ainda não perfeitamente azeitada. Por isso, como vimos, a existência do desejo de pesquisar as doenças do contemporâneo para passar à história.

No Brasil, os especialistas denunciaram uma nefasta apropriação do naturalismo: este passa a ser uma estética do outro. Um naturalismo parcial, sempre pela metade, manipulado menos como uma postura determinista de mundo e mais como uma muralha que reforça distinções de classe, de gênero e de raça.

Em *De cortiço a cortiço*, Antônio Cândido (1991) mostra a disparidade que existe entre personagens que estão sujeitos ao meio, ao sol tropical que corrompe os corpos, às tentações da carne, e aquele único personagem, português, dono do cortiço, que se coloca como um administrador desse meio, menos determinado do que determinante em todos os desdobramentos e reconfigurações pelos quais passa o meio. Acontece no naturalismo

⁸⁸ “Je ne suis pas téméraire, je n’ai pas la prétention de suivre vos traces, ce n’est pas prétendre suivre vos traces que d’écrire une pauvre étude tant soit peu naturaliste. On ne vous imite pas, on vous admire.” (RIBEIRO, 1958).

⁸⁹ Para uma análise das críticas do ponto de vista da importação, cf. Sussekind (1984, p. 49-53), Sodré (1965, p. 169-174) e Pereira (1988, p. 119-140).

brasileiro uma dinâmica que Cândido, analisando *O cortiço*, chama de “dialética do espontâneo e do dirigido”. Espontâneo é o aspecto naturalista, o meio que se renova e produz os personagens. Dirigido é a originalidade brasileira, a inserção de personagens que são de uma outra natureza, que podem sobrepor-se pela conduta, que, portanto, não estão sujeitos às mesmas leis do meio, do sangue e da carne que marcaram o naturalismo (CANDIDO, 1991).

A crítica de Sussekind (1984) desvela elementos correlatos. A autora denuncia uma produção de gênero e raça que recorrentemente sofre a degradação provocada pelo meio e pela carne. São principalmente as mulheres que se tornam histéricas porque não conseguem realizar os impulsos da carne, normalmente abandonadas ou impedidas de casar, como a Lenita de *A carne*, a Maria do Carmo de *A normalista*, a Magdá de *O homem*, a Ana Rosa de *O mulato*. Quanto ao racismo, a autora se dedica à análise de *O bom crioulo*, livro que faz “um corte” positivo no naturalismo vigente no Brasil, no sentido de ir aos exteriores e dedicar-se a classes subalternas, todavia restaura o racismo do período: destacam-se no personagem a brutalidade do corpo, que o aproxima de um animal, a submissão completa aos impulsos da carne, e o tratamento que recebe, sendo recorrentemente tratado como negro e não pelo nome próprio, Amaro (SUSSEKIND, 1984, p. 137-141). Quanto ao racismo geral que perpassa o naturalismo, podemos referir aquele de *O cortiço*. Ali, o narrador não cessa de tecer análises e fornecer explicações supostamente científicas para os atos que narra – a personagem mulata que escolhe o europeu porque “o sangue reclamou os seus direitos de apuração”, e o europeu que escolhe a mulata porque não resiste “às imposições mesológicas” da terra, “onde a alma de Jerônimo aprendeu lascívia de macaco e onde seu corpo porejou o cheiro sensual dos bodes” (AZEVEDO, 2015, p. 192-193)⁹⁰.

Por outro lado, apresentam-se com frequência os legítimos portadores do contradiscurso: invariavelmente homens, frequentemente médicos, muitas vezes o próprio narrador, de todo modo figuras de autoridade cuja base sustenta-se no discurso médico-científico. Essas figuras são portadoras das falas autorizadas e detêm o poder de proferir diagnósticos e prescrever tratamentos. No naturalismo francês, essa autoridade científica tende a ser menos identificada com uma determinada classe. As figuras de autoridade que manipulam o discurso científico também estão sujeitas ao vício e à degradação. É o que ocorre, por exemplo, com o Doutor Pascal do romance de mesmo nome, que tenta em vão coibir um desejo incestuoso pela sobrinha e que também experimenta um destino trágico como a maioria dos

⁹⁰ “Já que no romance o branco é sobretudo português, fica uma impressão geral de ser legítima a oposição *branco=europeu x mestiço ou negro=brasileiro*, como se o romancista, simplificando, identificasse a ‘raça superior’ ao invasor econômico e a ‘a raça inferior’ ao natural explorado por ele.” (CANDIDO, 1991, p. 124).

personagens que estuda em sua árvore genealógica. Enquanto lá salva-se o discurso científico especializado e não os personagens que o manipulam, aqui o discurso especializado passa a ser propriedade de uma classe. De modo inverso, são apenas alguns personagens que sofrem a determinação dos meios e os mandamentos da carne. Trata-se, portanto, de um naturalismo do outro, para o outro, que é outro sempre em relação a certas figuras, o estrangeiro, o homem branco, o médico e o escritor que faz questão de assumir o papel de autoridade que a ciência pode lhe atribuir⁹¹.

4.3 NATURALISMO E CINEMA

Em nível histórico-conceitual, o naturalismo no cinema aparece normalmente associado ao paradigma da transparência do aparato e, mais especificamente, ao classicismo de Hollywood. A partir do trabalho de Xavier (2005, p. 41), por exemplo, vemos que o naturalismo é uma estética que se consolida em Hollywood a partir de 1914 sobre três pilares: a) decupagem clássica, que faz seleção e transição de planos buscando ser imperceptível e esconder o gesto de montagem, facilitando assim o mecanismo de identificação entre espectador e personagem; b) método de interpretação de atores, de preferência filmados em estúdios, também segundo os princípios naturalistas; c) escolha de histórias “pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil”.

É relevante que muitos autores, inclusive Xavier (2005, p. 41), se apressem para marcar a diferença desse naturalismo para um outro, o da literatura, de Émile Zola:

O uso do termo naturalismo não significa vinculação estrita com um estilo literário específico, datado historicamente, próprio a autores como Émile Zola. Ele é aqui tomado numa acepção mais larga, tem suas intersecções com o método ficcional de Zola, mas não se identifica inteiramente com ele.

Xavier não faz uma efetiva oposição entre os naturalismos, aquele da decupagem clássica e o da literatura, de modo que reconhece uma possível influência, a qual, no entanto, termina por ser irrelevante no âmbito do seu eixo de pesquisa.

Stam (2000) se apressa em tecer semelhante movimento ao investigar antecedentes da teoria cinematográfica, mas para separar naturalismo e realismo, este tido como democratizante, aquele como reducionista:

⁹¹ Posteriormente, veremos se e em que sentido o naturalismo pode ser também “do outro” nas imagens-pulsão brasileiras. Cf. capítulo sexto desta tese.

Os críticos literários distinguiam entre esse realismo profundo e democratizador e um "naturalismo" superficial, reducionista e obsessivamente verista - que se realiza mais notoriamente nos romances de Émile Zola - que modelou sua representação humana nas ciências biológicas.⁹² (STAM, 2000, p. 15, tradução nossa).

Um outro autor que sente necessidade de usar a diferenciação como estratégia teórica é André Bazin. Em seu projeto de expor o realismo fenomenológico como elemento estético do neorealismo italiano, Bazin (1971) também esteve ocupado em tecer as diferenças entre o desejo de realidade do neorealismo e aqueles anteriores, dos quais o naturalismo era também um exemplo:

O neorealismo contrasta com a estética realista que o precedeu, e em particular com o naturalismo e o verismo, na medida em que seu realismo não se preocupa tanto com a escolha do sujeito quanto com um modo particular de considerar as coisas. O que é realista em *Paisà* é a Resistência Italiana, mas o que é neorealista é a direção de Rossellini - sua apresentação dos eventos, uma apresentação que é ao mesmo tempo elíptica e sintética.⁹³ (BAZIN, 1971, p. 97, tradução nossa).

Assim, parece que o naturalismo literário, antes de ser uma influência que os teóricos pretendem explorar, é uma herança da qual é preciso desde logo se desembaraçar. Isso vale para apropriações tão distintas quanto aquelas de Bazin (1971), contrapondo ao realismo fenomenológico, e de Xavier (2005), contrapondo ao nascimento da linguagem clássica em Hollywood.

Contudo, existe também uma outra tradição que recupera o naturalismo literário para averiguar suas especificidades no cinema. A proposta do conceito de imagem-pulsão por Deleuze nos anos 1980 é uma etapa deste traçado.

A primeira referência que se impõe é a do cinema mudo francês, que entre 1900 e 1930 viu florescer uma série de filmes de inspiração naturalista, muitos deles adaptações literárias, como por exemplo *Les victimes de l'alcoolisme*, realizado por Ferdinand Zecca em 1902, *Germinal*, por Albert Capellani em 1913, e *La terre*, por André Antoine, em 1921⁹⁴.

⁹² "Literary critics distinguished between this deep, democratizing realism, and a shallow, reductionist, and obsessively veristic "naturalism" – realizes most famously in the novels of Émile Zola – which modeled its human representation on the biological sciences." (STAM, 2000, p. 15).

⁹³ "Neorealism contrasts with the realist aesthetics that preceded it, and in particular with naturalism and verism, in that its realism is not so much concerned with the choice of subject as with a particular way of regarding things. If you like, what is realist in *Paisa* is the Italian Resistance, but what is neorealist is Rossellini's direction-his presentation of the events, a presentation which is at once elliptic and synthetic." (BAZIN, 1971, p. 97).

⁹⁴ Leo Baudry (1969) relata que foram mais de 40 adaptações de Émile Zola na era do cinema mudo. Para estudos sobre o naturalismo no cinema mudo, cf. *Zola on Film: The Ambiguities of Naturalism* (BAUDRY, 1969) e *The early naturalist cinema: mass media and painting traditions* (WEISBERG, 2011).

Um segundo momento a ser recuperado é aquele entre 1926 e 1938, quando Jean Renoir dedicou-se a realizar obras inspiradas pelo naturalismo literário, tais como *Nana* (1926), *La chienne* (1931), *Les bas-fonds* (1936) e *La bête humaine* (1938). É comum que a influência naturalista seja elencada como uma das vertentes do realismo poético francês, o qual marcou a cinematografia do país entre os anos 1930 e o início dos anos 1940 (AITKEN, 2001, p. 204). A tradição naturalista que emergiu nesse contexto, ou o realismo poético de modo geral, influenciaram o *film noir* nos Estados Unidos⁹⁵ e o neorealismo na Itália, sobretudo a partir de um colaborador de Renoir, Luchino Visconti, em seus dois primeiros filmes, *Ossessione* (1943) e *La terra trema* (1948).

Entretanto, os intercessores de Deleuze para a proposição de imagens-pulsão não estão nesses exemplos normalmente associados ao impulso naturalista. Deleuze não menciona a primeira geração aqui referida. Quanto aos filmes de Renoir e de Visconti, fornece explicações bastante sucintas para afirmar que não teriam conseguido ir a fundo em imagens-pulsão. Deleuze julga que a visão de ambos quanto à pulsão é muito externa, faltando-lhes a brutalidade da degradação, isto é, a caracterização da pulsão (de morte) (DELEUZE, 1985, p. 169-177). O naturalismo para Deleuze, como vimos, está realizado principalmente nas imagens-pulsão de Stroheim, naquelas de Buñuel e nas de Losey⁹⁶.

Se o *film noir* recebe influência do naturalismo, incluindo em seus personagens a dimensão sombria que víamos nos romances naturalistas, adicionando evidentemente toda a influência recebida do expressionismo alemão; se o neorealismo italiano reclama influência do naturalismo pelo gosto de comportamentos perversos, pela emergência das doenças, mas também pelas externas, pela ida ao real, pela filmagem em locações e com não atores; em Deleuze vemos que a atualização será encontrada em realizadores diferentes entre si, que não são habitualmente colocados em relação na história do cinema. O que de naturalismo se expressa nas imagens-pulsão é principalmente uma ideia da exploração (estudo) de um meio até a descoberta de suas doenças iminentes, as quais agem necessariamente em momentos privilegiados, gerando sintomas, fetiches, animalização, crueldade, e orientando narrativas baseadas na repetitividade ou nas grandes quedas (inspiração trágica).

⁹⁵ Cf. *Out of the Shadows: Expanding the Canon of Classic Film Noir* (PHILLIPS, 2012).

⁹⁶ Cf. capítulo segundo desta tese.

4.4 O TRÁGICO NATURALISTA

Quando Deleuze concebeu as imagens-pulsão, ele viu ali duas formas: a entrópica e a repetitiva. É verdade que, no curso seguinte, ele fez uma espécie de adendo para incluir um terceiro tipo, uma imagem-pulsão de violência interior, que se volta contra si mesmo. De todo modo, entrópica ou repetitiva, vemos aqui imagens-pulsão que correspondem a dois grandes direcionamentos do naturalismo conforme a análise de Baguley (1990, p. 120-141). Um deles, que atesta contra o primado da ação, que concebe personagens em situações cotidianas, repetitivas, desencadeadas. Quanto ao segundo, mantém-se o vínculo direto ao no paradigma da ação, com a particularidade de organizá-la como uma sucessão de quedas. É neste caso que se manifesta o trágico naturalista.

Definir o que de trágico compõe o naturalismo é necessário, uma vez que toda uma vertente das imagens que analisamos foram concebidas como um encontro frente ao trágico do cotidiano. Se temos em *Cronicamente inviável*, *Quanto vale ou é por quilo?*, *Amarelo manga* e *Baixio das bestas* uma imagem-pulsão repetitiva, em *Contra todos* e *Através da janela*, principalmente, mas também em *Latitude zero*, *O invasor* e *O cheiro do ralo*, temos uma imagem-pulsão entrópica de inspiração trágica.

George Steiner (2013) defende em *A morte da tragédia* que, depois do período helênico, a tragédia conseguiu ser no máximo uma quase-tragédia, com episódios mais consistentes no período britânico de Shakespeare e no neoclássico francês de Racine, contudo, feita ainda assim de exceções que viriam apenas para confirmar a sua tese. O romantismo e o iluminismo, toda a concepção de mundo que os motivou, foram para Steiner (2013) um peso irreparável contra o senso trágico ocidental.

A primeira consideração que devemos tomar nesse sentido é retirar o termo tragédia de um sentido confuso e vagamente associado às ideias de desastre e de sofrimento (STEINER, 2013, n.p.). A tragédia é uma forma específica de estar no mundo e de compreendê-lo, a qual reforça um senso de impotência e submissão em face do mito. As forças que fazem o trágico acontecer não são compreensíveis nem agenciáveis pela ação humana. Elas se impõem, simplesmente, de modo inescapável, trazendo consigo algumas consequências relevantes: não há Justiça na tragédia, a própria noção de que poderia haver algum senso de Justiça como força presente no mundo é exteriora ao senso trágico; além disso, não há redenção e a tragédia sempre acaba mal. Como diz Steiner, “onde as causas da catástrofe são temporárias, onde o conflito

pode ser resolvido por meios técnicos ou sociais, podemos ter dramas sérios, mas não tragédias”⁹⁷. (STEINER, 2013, n.p., tradução nossa).

Podemos elencar, portanto, as características fundamentais da tragédia para Steiner: não possui explicações numa ordem de mundo temporal, de modo que a motivação das catástrofes está fora do tempo; implica uma impotência de personagens frente ao mito, o que faz com que sejam ineficazes quaisquer apostas nas forças da Justiça e da Razão; em consequência, há uma recorrência de personagens submissas ao próprio destino; a redenção é impossível, ou seja, não existe obra trágica sem final trágico; finalmente, dedica-se a personagens nobres, heroicos, não a cotidianidades.

Os termos da tragédia são relançados a partir do romantismo e do seu correlato um pouco anterior, o iluminismo. Assim, parece bastante evidente que o período que engloba iluminismo e romantismo inspire a questão: como fica a tragédia se não existem mais mitologias transcendentais? É nesse ponto que Steiner sustenta a sua tese, qual seja, de que após o romantismo a tragédia tornou-se impossível. O romantismo, para Steiner uma reação à sobriedade do racionalismo cartesiano que o precedeu, mantém, todavia, uma crença na perfectibilidade do homem. Mesmo quando se aproxima da visão trágica, como na ópera de Wagner, para Steiner o romantismo não passa de uma quase-tragédia, carregando ainda consigo uma crença na perfectibilidade, na Justiça, no remorso. Como diz Steiner, nesse ponto pouco afeito a incorporar novos aspectos do trágico no seu conceito, para fazer tragédia é preciso ser radical, quatro atos trágicos e um ato de redenção não fazem uma tragédia (STEINER, 2013).

De todo modo, é legítimo considerar que o romantismo relança e atualiza certas premissas do espírito trágico. É verdade que existe aqui um campo em disputa, um debate para saber sobretudo em que termos ocorre essa atualização. Há quem prefira não recuperar o termo tragédia, como Steiner. Há quem aposte justamente nessa recuperação e na relação com o universo helênico, como o jovem Nietzsche (1992). Porém, seria mesmo legítimo pensar que essa tragicidade chega até o espírito naturalista da segunda metade do século XIX? E, mais, seria verdade que esta tragicidade é também uma marca que se atualiza nas imagens das quais nos ocupamos? A resposta imediata tende para um enfático não, afinal estamos lidando com um projeto, o naturalismo, que se reivindicou herdeiro do mais absoluto espírito cientificista. Contudo, por que então grandes especialistas insistem em ver a recuperação do mito no

⁹⁷ No original: “Where the causes of disaster are temporal, where the conflict can be resolved through technical or social means, we may have serious drama, but not tragedy.” (STEINER, 2013, n.p.).

naturalismo (MITTERAND, 1987; CHEVREL, 1993; BAGULEY, 1990; BECKER, 2010), e o espírito trágico desses autores (CHEVREL, 1993; BAGULEY, 1990)?

* * *

Se seguirmos apenas o dito pelos autores naturalistas, estaremos tentados a acreditar no puro cientificismo do projeto. O romance experimental definido por Zola (2004) é quase que integralmente aproveitado do modelo médico experimental de Claude Bernard. No texto, Zola cita longas passagens de Bernard, limitando-se a fazer algumas adaptações que dizem respeito à diferença entre o médico e o romancista. Zola vê uma linha lógica: o químico e o físico operam sobre os corpos brutos, o fisiologista sobre os corpos vivos e o romancista sobre os temperamentos: “sobre os personagens, sobre as paixões, sobre os fatos humanos e sociais”⁹⁸ (ZOLA, 2004, p. 23, tradução nossa).

A postura do escritor experimentalista é definida como uma observação imparcial, uma fotografia do fenômeno. A observação é realizada para averiguar uma hipótese, uma “interpretação mais ou menos provável” do fenômeno feita antecipadamente. Depois do gesto em si, ele mesmo imparcial, “fotográfico”, vem uma nova etapa, agora sim, de interpretação dos dados obtidos. Em suma, trata-se de um método científico, que Zola reivindica para a literatura (ZOLA, 2004). Não há dúvidas de que essa crença absoluta na ciência remeteria o naturalismo a um puro desdobramento, provavelmente tardio, dos ideais iluministas. Todavia, é preciso ter cuidado e atentar para a distância que existe entre a intenção naturalista e a sua prática literária. Como afirma Mitterand (1987, p. 5-8), é preciso defender a obra de Zola dele próprio.

Um exemplo da defesa de Zola contra ele próprio é a observação da qualidade trágica do naturalismo, que foi proposta por Chevrel (1993) e está na base da tese de Baguley (1990). Ambos começam as suas exposições reiterando o quanto pode parecer contraditório recuperar o sentido da tragédia para falar de uma estética que se dispôs oficialmente a combater a transcendência, porém suas análises revelam finalmente uma consideração essencial, qual seja, a de que age um trágico que restaura mitos no naturalismo, ainda que esses mitos não sejam mais os mitos transcendentais.

Nesse sentido, cada um segue a seu turno analisando os mitos próprios do naturalismo. Chevrel (1993, p. 58-60) destaca a recorrência do mito do Paraíso Perdido e da catástrofe imemorial que ele teria instaurado na humanidade. Baguley (1990) fala nos mitos da própria

⁹⁸ No original: “En un mot, nous devons opérer sur les caractères, sur les passions, sur les faits humains et sociaux, comme le chimiste et le physicien opèrent sur les corps bruts, comme le physiologiste opère sur les corps vivants.” (ZOLA, 2004, p. 23).

ciência, de que a crença na ciência é uma espécie de novo mito, o qual se revela em temas abundantes no naturalismo que são parcialmente científicos, porque alimentados por pesquisas da época, mas que funcionam também como mitos inabaláveis: o mito da “catastrófica sexualidade feminina” e o mito da hereditariedade (BAGULEY, 1990, p. 103).

O que se revelou imprescindível para Chevrel e Baguley foi operar conceitos para reposicionar o trágico naturalista. Baguley (1990, p. 99-100) recorre à definição de Genette, para quem há tragédia e trágico: a primeira, gênero, corresponde às peças gregas e à sua forma; o segundo, modo, corresponde a um sentimento de ironia do destino ou de crueldade dos deuses e pode se manifestar em diversos períodos e gêneros.

Após analisar os textos naturalistas sob o ponto de vista da tragédia, Chevrel finalmente conclui que, não havendo mais mitos de cunho transcendente em sentido estrito, foi produzido pelo naturalismo um mito cotidiano de inspiração trágica:

O trágico não está mais limitado a um gênero, ou a uma categoria: ele está por toda parte – e em lugar nenhum. Ao querer rejeitar mitos e tabus o naturalismo *expõe* o homem, assim como se expõe um recém-nascido: “O homem anda nu em um mundo privado de mitos que iluminem e signifiquem”. A morte da tragédia, a morte de certa literatura, ela anuncia, ou chama, o retorno de certo trágico, aquele da vida, aquele de todos os dias?⁹⁹ (CHEVREL, 1993, p. 76, tradução nossa).

O trágico, então, passa a ser um elemento da vida. Ele não é mais um gênero, a tragédia, mas é o que de mais presente consta no cotidiano. Em outros termos, instaura-se um trágico que não é mais a ação da mitologia divina, mas um modo cotidiano de estar no mundo. Por isso, ele está em toda parte, ainda que não esteja em lugar nenhum. Os mitos do trágico naturalista não são mais transcendentais, eles estão inseridos na nova cadeia de mitos que foram erigidos pelo iluminismo e pelo romantismo, tais como o mito-homem, o mito-razão, o mito-consciência.

* * *

Em uma vertente das imagens-pulsão neonaturalistas, o trágico reaparece de modo mais expressivo. É aquela que se define pelas grandes quedas, pela entropia, pela crise, termo este que faz parte de um vocabulário já utilizado para analisar o trágico no cinema brasileiro da retomada¹⁰⁰.

⁹⁹ “Le tragique n’est plus limité à un genre, ou à une catégorie d’être: il est partout – et nulle part. A vouloir rejeter les mythes et les tabous le naturalisme *expose* l’homme, au sens où on expose un nouveau-né: “L’homme marche nu dans un monde privé de mythes qui éclairent ou signifient”. La mort de la tragédie, mort d’une certaine littérature, annonce-t-elle, ou appelle-e-elle, le retour d’un certain tragique, celui de la vie, celui de tous les jours?” (CHEVREL, 1993, p. 76).

¹⁰⁰ Cf. *Cinema e tragédia*, com os debatedores Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, Luís Alberto Abreu e Tata Amaral (ABREU; AMARAL; BERNARDET; XAVIER, 1999).

No cinema brasileiro da retomada abriu-se uma vertente de pesquisa de um cinema trágico com *Um céu de estrelas* (1996). Posteriormente, essa tendência reaparece no início dos anos 2000, às vezes ligada diretamente ao filme de 1996: mesma direção e roteirista em *Através da janela*, mesmo roteirista em *Contra todos*. Podemos citar, ainda, *O invasor* e, em certo sentido, *Latitude zero* e *O cheiro do ralo*. O trágico em todos esses filmes só pode ser considerado de modo relativo porque composto com elementos estranhos. Que esses filmes não fazem tragédia *stricto sensu*, é reconhecido pelos realizadores e teóricos que já fizeram as suas análises. O próprio diretor de *Contra todos* afirma que quis unir tragédia e recursos de cinema clássico e policial no filme, como suspense, reviravoltas e clímax (MOREIRA, 2010, p. 31). Com relação a *Um céu de estrelas*, Ismail Xavier (ABREU; AMARAL; BERNARDET; XAVIER, 1999, p. 91) constata: tem inspirações de um modelo de tragédia, mas também de drama moderno realista. A diretora Tata Amaral, de *Um céu de estrelas* e de *Através da janela*, reconhece a dificuldade da empreitada: “Como o Jean-Claude bem definiu aqui, na tragédia não se toma cafezinho. Mas nesse filme que estamos fazendo, se faz cafezinho e se lava roupa”. Ela acrescenta: “[...] a dificuldade de se trabalhar com o trágico e o prosaico é imensa” (ABREU; AMARAL; BERNARDET; XAVIER, 1999, p. 94).

A dificuldade que todos eles manifestam é de ordem naturalista, qual seja, o trágico não faz tragédia, reaparecendo em uma certa composição com o prosaico, o comum. Em todos esses casos a tragicidade deve reaparecer como elemento subjacente ao cotidiano. Quando falam em trágico, esses realizadores e teóricos o definem principalmente por meio de uma certa concepção de crise e impossibilidade de reconciliação. Vemos, portanto, que o vocabulário da crise substitui aquele da entropia e da queda, de Deleuze e Baguley. Para Tata Amaral e Ismail Xavier a crise traz consigo um projeto político de aposta na não conciliação. Esta, a conciliação, é da ordem do melodrama, tão radicalmente impregnado na tradição audiovisual e, dizem, na tradição cultural brasileira (ABREU; AMARAL; BERNARDET; XAVIER, 1999, p. 94).

Por isso, em *Um céu de estrelas*, morrem a mãe e o namorado, a personagem comete um assassinato, não tem mais conforto para ficar no país, nem realiza o objetivo de partir. Em *Através da janela*, a mãe sem saber torna-se assassina de um jovem inocente, conduzida e ludibriada pelo próprio filho. Em *Contra todos*, um festival de equívocos faz com que o casal se assassine mutuamente e que a menina fuja à deriva. Em *O invasor*, o personagem sucumbe após descobrir que foi traído por todos à sua volta. Em *Latitude zero*, a mulher finalmente precisa matar o homem, incendiar a casa, e partir à deriva com o bebê. Em *O cheiro do ralo*, o personagem é assassinado e morre com o nariz atraído pelo ralo/portal do inferno.

Nenhum dos personagens trágicos é inocente. O mundo trágico não é como o melodramático, com explicações moralistas e que converte o personagem em vítima inocente de um obstáculo geralmente exterior (sociedade, natureza etc.). Mesmo que o personagem melodramático revele o seu heroísmo ao longo da jornada, ele permanece uma vítima, separada, diferenciada dos obstáculos que se impõem. No caso do personagem trágico, veremos contradição e comunhão com o problema que leva à sua crise, vejamos Dalva, Selma, Theodoro, Cláudia, Ivan, Lena, Lourenço, dos filmes citados no último parágrafo. Nesse ponto, é impossível não retomar a tese naturalista da conjunção entre meio e personagem, uma vez que se trata de uma visão radical em que não há separação de fato, o meio é o personagem, o personagem é a passiva expressão do meio em que habita.

O que podemos ver nessas imagens é também uma construção narrativa que se orienta pela evolução da ação. Ou seja, a narrativa é composta para fazer evoluir um enredo. Vejamos a definição de Baguley:

O tipo de romance naturalista que se ajusta a esse padrão é rigorosamente concebido com um enredo, com dispositivos de prefiguração e recapitulação que selam o destino do personagem no tempo. [...] Como vimos, os mitos, o enredo, a sorte de um protagonista, de um ativo participante nas lutas da vida, são as principais características de um conjunto de “romances” que vão terrivelmente mal (se de fato pudesse ser dito que eles tiveram alguma chance de se desenrolar de outra forma).¹⁰¹ (BAGULEY, 1990, p. 114, 120, tradução nossa).

Nesse modelo de narrativa, existe um incidente que desequilibra uma dada situação. Pode ser a contratação de um assassino profissional para matar o sócio (*O invasor*), a chegada de um ex-namorado disposto a impedir a partida (*Um céu de estrelas*), o assassinato do amante da mulher (*Contra todos*), a chegada de um forasteiro (*Latitude zero*), a mudança de comportamento do filho (*Através da janela*), o despertar do desejo por uma bunda (*O cheiro do ralo*). A narrativa será ocasião para desenvolver os desdobramentos desses incidentes iniciais, organizando-os para terminar em uma queda, linha de maior inclinação, crise.

O elemento trágico é menos constante no outro modo de conceber a narrativa de imagens-pulsão neonaturalistas. Este se define pela pouca ênfase atribuída ao desenvolvimento de uma situação narrativa. Prefere-se, aqui, uma coleção de situações, as quais isoladamente podem ser mais ou menos narrativas (o enredo da personagem Lígia em *Amarelo manga* é

¹⁰¹ “The type of naturalist novel which conforms to this pattern is rigorously plotted, with devices of foreshadowing and recapitulation that seal the character's fate in time. [...] as we have seen, mythos, plot, the fortunes of a protagonist, of an active participant in life's struggles, are the directing features in a set of 'romances' that go terribly wrong (if indeed it could ever be said that they had a chance of going otherwise).” (BAGULEY, 1990, p. 114, 120).

pouco narrativo, ao contrário daquele que envolve a personagem Kika no mesmo filme). Aqui, proliferam as repetições, os ciclos. É comum a utilização de narrativas em *multiplot* (*Amarelo manga, Baixio das bestas, Cronicamente inviável, Quanto vale ou é por quilo?*).¹⁰²

De todo modo, ambas as formas de narratividade mantêm os elementos invariáveis de imagem-pulsão, o dualismo entre mundos originários e meios derivados, a emergência de momentos privilegiados de ação da pulsão, a concepção de uma esfera de pulsão (de morte) como fundamento da doença. E, claro, atualizam à sua maneira certas premissas naturalistas: o estudo de realidade, o desenvolvimento das doenças, o gosto pelas deformações.

* * *

Quando Xavier e Amaral falam da crise que constitui a tragédia e do potencial de crise que ela pode gerar pela ausência de conciliação, eles se referem de outro modo a uma característica que marcou o naturalismo e constitui-se também como marca das imagens neonaturalistas: o desejo de produzir um engajamento imediato de mundo ou, como disse Chevrel, de “passar à História”. Esse engajamento não visa produzir uma catarse, que implicaria certa resignação frente à força mítica, mas deixar em aberto uma ruptura e a noção de continuidade:

O princípio da reconciliação (*Versöhnung*), caro à crítica alemã desde T Fechner, e que é talvez apenas um avatar da antiga *catharsis*, o naturalismo o substitui pelo do desacordo, da discordância. A doença é da ordem estética, mas suas consequências não se limitam somente a esta: o espectador é levado a descobrir um vazio, que a obra se recusa a preencher antecipadamente.¹⁰³ (CHEVREL, 1993, p. 73, tradução nossa).

Nas imagens de inspiração neonaturalista, aquelas com narrativas cíclicas terminam com o relançamento do ciclo. É assim em *Baixio das bestas*, que termina com uma conversa de comentário das ações, reproduzindo uma cena da primeira sequência do filme. Agora, porém, o personagem velho dá lugar ao jovem, que, todavia, manifesta o desejo de possuir a menina e de certa forma ocupar o local que era do outro. Em *Amarelo Manga*, que se propõe a narrar um dia do cotidiano de um grupo de personagens, a dona do bar repete o gesto de abri-lo e repete a primeira parte de um texto que já havia dito na primeira sequência do filme. Na última cena, outra personagem faz um pedido [pintar o cabelo de amarelo tom de manga] e o filme termina, assim, sem que a ação seja concluída.

¹⁰² Para uma análise da estratégia de repetições nas imagens-pulsão brasileiras, remetemos o leitor ao 3.3.2 desta tese.

¹⁰³ “Au principe de réconciliation (*Versöhnung*), chère à la critique allemande depuis T Fechner, et qui n’est peut-être qu’un avatar de l’antique *catharsis*, le naturalisme substitue celui de désaccord, de discordance. Le malaise est d’ordre esthétique, mais ses conséquences ne se limitent pas à ce seul domaine : le spectateur est conduit à découvrir un vide, que l’ouvre se refuse à combler d’avance.” (CHEVREL, 1993, p. 73).

Em *Cronicamente inviável*, o ciclo reinicia com o rosto de uma criança em primeiro plano, moradora de rua, ouvindo: “você vai ser um grande homem, a mamãe espera”. Em *Quanto vale ou é por quilo?*, há um segundo final, já durante os créditos. O primeiro termina com um instantâneo fotográfico, estabelecendo uma repetição no tempo ao estilo do que veio fazendo em todo o filme. Mas o segundo abre: a vítima do capitão do mato contemporâneo oferece-lhe sociedade para criarem um grupo terrorista; ele hesita, o filme termina.

Inclusive nos filmes com inspiração trágica e linha de maior inclinação reaparecem esses finais em ruptura, com ações começadas e não terminadas, com propostas lançadas ao vento para serem talvez continuadas fora das telas. Um tipo recorrente é o de finais em fuga. Quando a força trágica esgota o meio, às personagens remanescentes resta partir à deriva. É o que acontece em *Contra todos* e *Latitude zero*. Neste, a mãe parte à deriva com o bebê, observando a casa sendo consumida pelo fogo (FIG. 48). Vemos aqui um final que atualiza aquele de Zola no vigésimo e último livro da série dos Rougon-Macquart, o bebê que faz continuar o ciclo, “vestido como uma bandeira de apelo à vida”.¹⁰⁴

Figura 48 – O final em fuga do espaço degradado em *Latitude zero*



Fonte: *Latitude zero* (2000)

As fugas e a renovação da vida por meio dos finais com bebês e crianças, no entanto, não chegam a fazer reconciliação. Resta isto, deriva e uma ideia de movimento perpétuo que se prolonga.

Finalmente, é preciso mencionar aqueles filmes que terminam em suspensão. Em *O invasor*, o personagem é entregue ao inimigo. Depois, fim, vemos apenas outra personagem dormindo inocentemente. No roteiro, havia a intenção de oferecer algumas indicações a mais

¹⁰⁴ “E, no caloroso silêncio, na paz solitária do escritório, Clotilde sorria para a criança, que mamava sem parar, seu bracinho no ar, para cima, apresentada como um sinal de apelo à vida.” (ZOLA, 1993, n.p., tradução nossa). No original: “Et, dans le tiède silence, dans la paix solitaire de la salle de travail, Clotilde souriait à l’enfant, qui tétait toujours, son petit bras en l’air, tout droit, dressé comme un drapeau d’appel à la vie” (ZOLA, 1993, n.p.).

sobre a resolução da ação: “Enquanto isso, ouvimos ruídos discretos (e não identificados) vindos de outra dependência da casa” (AQUINO, BRANT; CIASCA, 2002, p. 232), mas não é o que acontece no filme.

Em *Através da janela*, a mãe descobre que se tornou uma assassina por indução do próprio filho, mas jamais veremos o reencontro entre eles. Quando procura, ela não o encontra, apenas a camisa que ele usava na noite do crime. O filme termina com o rosto resignado da mulher em primeiro plano, que recomeça o cotidiano no tanque de lavar roupas (FIG. 73).

Toda a circularidade, as fugas, a restauração do cotidiano, induzem uma fratura e relançam certa continuidade para além do próprio filme. Temos aqui um gesto político. É verdade que esse prolongamento não consegue ver além das doenças que definem a imagem e por isso só restam derivas, resignações, alteração de papéis. De todo modo, o gesto em si de terminar em movimento é já um apelo que traz consigo uma opção política (estado de crise, indução à história). Por um lado, apela à aderência de um mundo contemporâneo que ainda se move. Por outro, pouco oferece que não um grande sintoma que até ali (pelo menos na ficção), só vem permitindo fuga, resignação e repetição do mesmo.

4.5 NATURALISMO, NEONATURALISMO E SUAS CRÍTICAS

O momento de erupção do naturalismo foi acompanhado por uma significativa profusão de críticas e caricaturas sobre cada romance e, principalmente, sobre um romancista em particular, Émile Zola. No Brasil, esse naturalismo foi também objeto de severas críticas pelos especialistas da época, críticas estas que algumas vezes se sobrepõem àquelas recebidas pelo naturalismo francês, mas que também revelam especificidades do movimento e do contexto do projeto naturalista no Brasil. Quanto às imagens-pulsão de inspiração neonaturalista no início dos anos 2000, agora já em contexto bastante diferente, vemos também uma intensa reação da crítica, produzindo eventualmente debates acalorados. Nesta seção, são analisadas algumas marcas dessas críticas em três momentos, que reenviam para a compreensão de um aspecto constitutivo das imagens sobre as quais nos debruçamos, qual seja, a politização do olhar.

O objetivo aqui não é fazer uma pesquisa de fontes primárias para conhecer a recepção crítica das tendências naturalistas, mas estabelecer um diálogo entre elementos centrais dessas críticas que se repetem e, veremos, se diferenciam. Para tanto, são utilizadas como referências imagéticas o livro *Zola en images* (GRAND-CARTERET, 1908) e a exposição virtual *Portraits de Zola* (2016), mantida pela *Bibliothèque Nationale de France*. Quanto às críticas, as referências são sobretudo aquelas de Ferdinand Brunetière, com o seu *Le roman naturaliste*

(1883) e de Ferragus, com o debate público que manteve com Zola a partir do texto *La littérature putride* (1868). Subsidiariamente, Anatole France (1921). Quanto aos brasileiros, a base crítica é composta de José Veríssimo, Araripe Júnior e Sílvio Romero, constantemente recuperados nos estudos do naturalismo de Sodré (1965), Pereira (1988) e Sussekind (1984).

Com relação às críticas das imagens neonaturalistas do início do século XX, as referências remetem a um banco de dados de críticas dos filmes, colecionado especificamente para esta pesquisa e composto por mais de cento e cinquenta artigos de jornais e revistas.

a) Superficialidade e sensacionalismo

Uma crítica recorrente é quanto a certa superficialidade do projeto naturalista, que se contentaria em escolher caminhos fáceis para provocar reações imediatas:

A segunda crítica que farei a esta literatura violenta, é que ela acredita ser bem maliciosa e é bem ingênua: ela é apenas um trompe-l'œil. [...]. Fixação pelo desgosto, prazer com o horrível, é um processo que infelizmente atende a um instinto humano, mas ao instinto mais baixo, menos assumido, mais universal, mais bestial. As multidões em direção à guilhotina, ou que migram para o necrotério, são elas o público que se deveria seduzir, encorajar, manter no culto dos apavorados e corrompidos?¹⁰⁵ (FERRAGUS, 1868, n.p., tradução nossa).

Essa crítica contida em *La littérature putride* comporta em poucas palavras a condenação do projeto em três sentidos principais. Primeiro, não haveria qualidade artística no trabalho naturalista, uma vez que este seria apenas uma ilusão de real. Segundo, à ilusão de real seria adicionado o desejo pelo sórdido. Terceiro, teria um impacto imediato garantido pelo sensacionalismo inerente ao objeto, o bestial.

Em uma caricatura (FIG. 49), Zola pula e faz vazar toda a urina contida no pinico. Ao mesmo tempo, segura uma pena cuja ponta escorre lama e atrai uma pequena mosca. Zola veste um fraque elegante. Seu rosto, desproporcionalmente grande com relação ao corpo, mostra uma expressão altiva, serena e confiante, que contradiz aquilo que vemos em seu instrumento e no seu gesto.

Em outra (FIG. 49), quando um *pot-bouille* cai sobre a cabeça de um aristocrata, Zola se apressa em tomar notas. Vemos um Zola quase saindo do quadro, com olhos vidrados, bloco e

¹⁰⁵ No original: “Le second reproche que j’adresserai à cette littérature violente, c’est qu’elle se croit bien malicieuse et qu’elle est bien naïve : elle n’est qu’un trompe-l’œil. [...] Attacher par le dégoût, plaire par l’horrible, c’est un procédé qui malheureusement répond à un instinct humain, mais à l’instinct le plus bas, le moins avouable, le plus universel, le plus bestial. Les foules qui courent à la guillotine, ou qui se pressent à la morgue, sont-elles le public qu’il faille séduire, encourager, maintenir dans le culte des épouvantes et des purulences?” (FERRAGUS, 1868, n.p.).

caneta em mãos. Não quer perder o momento privilegiado que poderá lhe render a inspiração para um livro seguinte.

Figura 49 – Caricaturas do naturalismo 1 – A obsessão do excremento



Fonte: *Portraits de Zola* (2016)

Aqui o projeto de Zola guarda, portanto, uma contradição entre a altivez do gesto, a serenidade da expressão e o rigor do método, com relação àquilo que de fato se pratica, a propagação do resto, a obsessão descritiva pelos efeitos de certa podridão uma vez em curso.

Na crítica dos filmes brasileiros, a simplicidade do paradigma e o sensacionalismo da imagem também foram denúncias recorrentes. Sobre *Baixio das bestas* e *Amarelo manga*:

Essa parece ser a principal fraqueza do cinema de Assis, a ingenuidade de sua compreensão do mundo. [...] Assis e Hilton Lacerda realmente devem acreditar no que mostram, ou seja, defendem um mundo simplista, com relações simplistas entre os homens, com uma visão simplista dos mecanismos que regulam nossas vidas em que tudo é preenchido pela perversidade, seja a falta do que fazer, seja a falta de não ter nada para fazer.

E a forma de comunicação que Assis encontra – e que domina – é a do escândalo. Então, palavrões, nus, masturbação, de maneiras de expressão a princípio genuínas passam para estratégias de venda do filme como produto bruto de crítica social. (FIREMAN, 2007).

Em *O cheiro do ralo* foi denunciado o modo raso e ralo de abordar a escatologia:

A escatologia em si mesma acaba por manter *O Cheiro do Ralo* como uma “*case story*” psicanalítica que poderá despertar alguma fascinação aos não-habituaados com tais vicissitudes do humano e que se passa numa levada que lembra os também já antigos quadrinhos de Crumb, com Mr. Natural cheirando os peitões ou o bundão da negona - ou seja, já nasceu meio velho em seu afã de chocar e escandalizar com exploração do doentio e perverso que pode existir em nós, mas sem qualquer dimensionamento ou transformação mais original. [...] Compra-se escatologia barata para vender caro (ou reter), tal como o personagem faz. O trocadilho é tão infame como irresistível: ralo. *O Cheiro do Ralo* é ralo. E raso. (GALLEGO, 2007).

A estratégia de perseguição do sórdido foi chamada de naturalismo cruel:

Não é economizado espaço para a representação de momentos particularmente dilacerantes como partos, mortes, agonias, cortes, sangramentos, choros convulsivos, risos histéricos. O deboche e os personagens sórdidos recebem destaque. A imagem da miséria, da sujeira, a ação dramática em ambientes fechados e abafados (como prisões ou favelas), surge de modo recorrente. Ações com requintes cruéis de violência são exibidas em toda sua crueza. Essa imagem constitui-se dentro de uma estratégia que eleva a intensidade dramática ao limite da agressão ao espectador. O naturalismo cruel incomoda, agride, provoca constrangimento e considera esse constrangimento um trunfo. (RAMOS, 2003).

A denúncia do sensacionalismo, ou naturalismo cruel, atualiza segundo seus termos uma antiga crítica feita ao naturalismo. No âmbito desta pesquisa, tal traço não foi encontrado nas críticas ao naturalismo brasileiro do século XIX. Todavia, ser simplista, ser uma aplicação de algo que não corresponde à complexidade do mundo em que se habita, esta crítica foi provavelmente a mais constante na primeira época do naturalismo brasileiro. As análises de Pereira (1988, p. 119-140), Sodré (1965, p. 171-174) e Sussekind (1984, p. 49-53) recuperam críticas da época denunciando o simplismo¹⁰⁶. Desde essa perspectiva, o naturalismo brasileiro seria sobretudo um plágio e o reflexo de um colonialismo frente à escola francesa.

É curioso como essa crítica encontra de algum modo aquela outra, feita às concepções do naturalismo na França, qual seja, a de que o escritor naturalista parte de uma concepção simplista *a priori* para depois ir ao estudo da realidade. No Brasil, talvez inevitavelmente, a mesma crítica converte-se em denúncia da subserviência: o naturalismo tem uma concepção *a priori* porque importada. Evidentemente, semelhante argumento dificilmente vingaria na metrópole. Lá a crítica do apriorismo do olhar aparece como uma denúncia epistemológica, isto é, a concepção *a priori*, que não dá conta da complexidade do real, não é decorrente do colonialismo cultural como no Brasil, mas de um equívoco epistemológico.

b) Pessimismo e negativismo

A crítica ao simplismo e ao apriorismo é um gancho eficiente para outra crítica recorrente, a do pessimismo. Anatole France (1921, p. 233, tradução nossa) acusa Zola de não conseguir ver a beleza do cotidiano: “Há uma beleza no camponês. Os irmãos Lenain, Millet,

¹⁰⁶ Por exemplo, na crítica de Sílvia Romero em 1882: "O naturalismo, especialmente na ramificação empírica, só tem contado aqui, na poesia, no romance e no drama, uns paspalhões mínimos de fazer dó. A glória da invenção da doutrina não lhes pertence: é do estrangeiro. Cabe-lhes apenas a glória da imitação e esta mesma tão desjeitosa, tão inábil, tão mesquinha, que compugne." (ROMERO apud SUSSEKIND, 1984, p. 52).

Bastien-Lepage a viram. O Sr. Zola não a vê. [...]. A graça das coisas lhe escapa, a beleza, a majestade, a simplicidade, não lhe interessam”¹⁰⁷. Em Brunetière, a crítica é mais severa. Significativamente, ele acusa Zola de não conseguir abrir suficientemente o olhar, o que pode parecer contraditório para um projeto que manifestamente se estabeleceu baseado na confiança no olhar. Diz Brunetière: “Abra os olhos, olhe ao seu redor: aparentemente o século não é tão estéril de virtudes que não possamos, às vezes, encontrar bons exemplos”¹⁰⁸ (BRUNETIÈRE, 1883, p. 147, tradução nossa).

Existe uma premissa no projeto naturalista que muito incomoda essa vertente da crítica. Em um texto, Zola expõe o seguinte pensamento, que escandaliza Brunetière (1883, p. 147-148): “Olhe um salão, eu falo do mais honesto; se você escrevesse as confissões sinceras dos presentes, você teria um documento que escandalizaria ladrões e assassinos”¹⁰⁹. (ZOLA, 1881a, p. 47, tradução nossa). Trata-se, portanto, de uma premissa conceitual a respeito da situação humana e do modo de encarar os recantos escondidos e ignóbeis que para Zola estão presentes por definição inclusive entre os seres mais honestos.

De todo modo, é algo que se debate em termos de ontologia e epistemologia. Quando chega ao Brasil, o nosso clima, o povo, o sangue, a miscigenação, enfim, aquilo que define as singularidades do país na visão dos críticos da época toma um papel central nas discussões. Recorramos ao texto de Araripe Jr. (2013), *Estilo tropical: a fórmula do naturalismo brasileiro*. Aqui vemos a seguinte definição: “O naturalismo brasileiro é a luta entre o cientificismo desalentado do europeu e o lirismo nativo do americano pujante de vida, de amor, de sensualidade” (ARARIPE JR., 2013, p. 5). Ao contrário dos críticos anteriormente mencionados, para Araripe Jr. o naturalismo aqui seria um naturalismo-outro, porque tropical.

O tropical não pode ser correto. A correção é o fruto da paciência e dos países frios; nos países quentes, a atenção é intermitente. Aqui, aonde os frutos amadurecem em horas, aonde a mulher rebenta em prantos histéricos aos 10 anos, aonde a vegetação cresce e salta à vista, aonde a vida é uma orgia de viço, aonde tudo é extremoso, e extremados os fenômenos; aqui, aonde o homem sensualiza-se até com o contato do ar e o genesisimo terrestre assume proporções enormes, vibrando eletricidade, que em certas ocasiões parece envolver toda a região circundante em um amplexo único, fulminante, – compreende-se que fora de todas as coisas a mais irrisória pôr peias à expressão nativa e regular o ritmo da palavra pelo diapasão estreito da retórica civilizada, mas muito menos expansiva. (ARARIPE JR., 2013, p. 4).

¹⁰⁷ “Il y a une beauté chez le paysan. Les frères Lenain, Millet, Bastien-Lepage l’ont vue. M. Zola ne la voit pas. [...]. La grâce des choses lui échappe, la beauté, la majesté, la simplicité le fuient à l’envi.” (FRANCE, 1921, p. 233)

¹⁰⁸ “Ouvrez les yeux, regardez autour de vous: apparemment le siècle n’est pas si stérile en vertus qu’on n’y puisse de loin en loin rencontrer de bons exemples.” (BRUNETIÈRE, 1883, p. 147).

¹⁰⁹ “Voyez un salon, je parle du plus honnête; si vous écriviez les confessions sincères des invités, vous laisseriez un document qui scandaliserait les voleurs et les assassins” (ZOLA, 1881a, p. 47).

Haveria, portanto, uma correção e uma incorreção. A impossibilidade de manter-se na correção seria uma condição tipicamente tropical que não era uma realidade para o naturalismo europeu. O naturalismo brasileiro deveria ser, portanto, incorreto, o que lhe garantiria vitalidade. Sem adentrar no mérito da crítica de Araripe Jr., o que parece evidente é uma cisão que inclusive sustenta a tese de Flora Sussekind e de Antonio Candido¹¹⁰: no naturalismo brasileiro, a pulsão (de morte) deixa de ser um debate ontológico sobre humanidade, para ser uma demarcação identitária, a qual pode separar todo um país, Brasil, ou apenas alguns de seus membros, negros e mulheres, em oposição a outros, europeizados e civilizados.

A denúncia do pessimismo absoluto reaparece no contexto das imagens de inspiração naturalista: “Pela negatividade, ‘Cronicamente Inviável’ nos conduz à tautologia: pode arquivar Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro, Sergio Buarque... Não há o que interpretar. O Brasil é o Brasil. Pode consolar, mas soa autoritário.” (ARAÚJO, 2000, n.p.).

Sobre *Contra Todos*:

Uma tela pintada em tom de sufocamento, onde sequer a um plano é permitido um momento de vivacidade ou de alegria. Culminando em um psicologismo social que beira o terrorismo, ou em um mero fetiche pelo desmantelamento da afetividade. Sublinhado por uma trilha sonora que aparece apenas para nos dizer, em cores berrantes: tudo vai dar errado, nem adianta pensar diferente... (BRAGANÇA, 2004, n.p.).

Nas críticas de alguns dos filmes, aparece a denúncia de que o pessimismo se configura como característica nacional-identitária, e não como uma concepção ontológica da humanidade. Isso acontece sobretudo com relação a *Cronicamente inviável* e *Quanto vale ou é por quilo?*. Sobre este ponto, Fernão Ramos (2003) dirá: narcisismo às avessas e complexo de vira-latas. Ou seja, reaparece assim uma situação já vista no contexto do naturalismo brasileiro, que seria, no entanto, impossível no naturalismo de metrópole, qual seja, as teses naturalistas sobre os vícios constitutivos do humano que saem de um projeto filosófico para converter-se em traço de identidade nacional.

c) Comunhão com o universo sórdido

Outra linha de análise se abre, é aquela da separação ou da comunhão entre realizador, texto e universo sórdido. Neste ponto, existiu toda uma tradição de caricaturas na imprensa com múltiplas variações do porco-Zola.

¹¹⁰ Ver texto *Naturalismo no Brasil, naturalismo do outro* neste mesmo capítulo da tese.

O universo de porcos pode ser uma referência não pessoalizada. Na sala de reuniões, com um busto do Marquês de Sade e livros de Zola sobre a mesa, um grupo de porcos-executivos trabalha. No fundo, o diretor apresenta um trabalho recusado, onde lê-se: “não suficientemente porco” (FIG. 50).

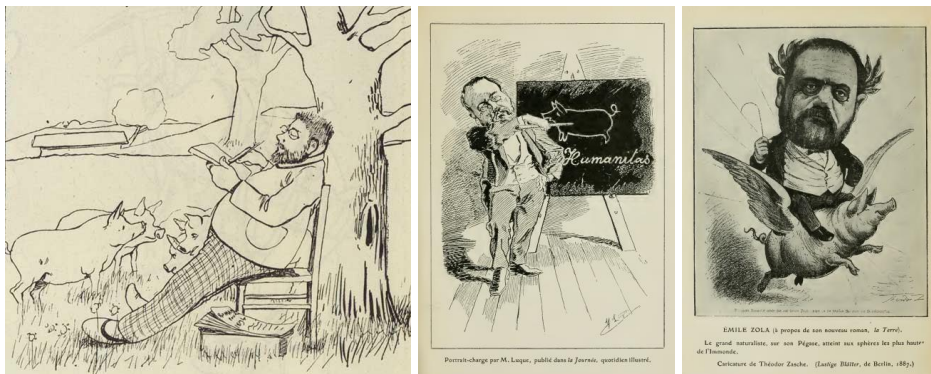
Figura 50 – Caricaturas do naturalismo 2 – Os porcos naturalistas na redação de um jornal



Fonte: *Portraits de Zola* (2016)

Quando Zola aparece, vemos que ele pode estar confortavelmente instalado entre os porcos, buscando inspiração para escrever as suas notas de trabalho. Quando vai dar aulas, toma um porco pelo humano. De repente, monta em um deles, seu “Pégaso”, rumo “às esferas mais altas do Imundo” (FIG. 51).

Figura 51 – Caricaturas do naturalismo 3 – Intimidade entre o escritor e o sórdido

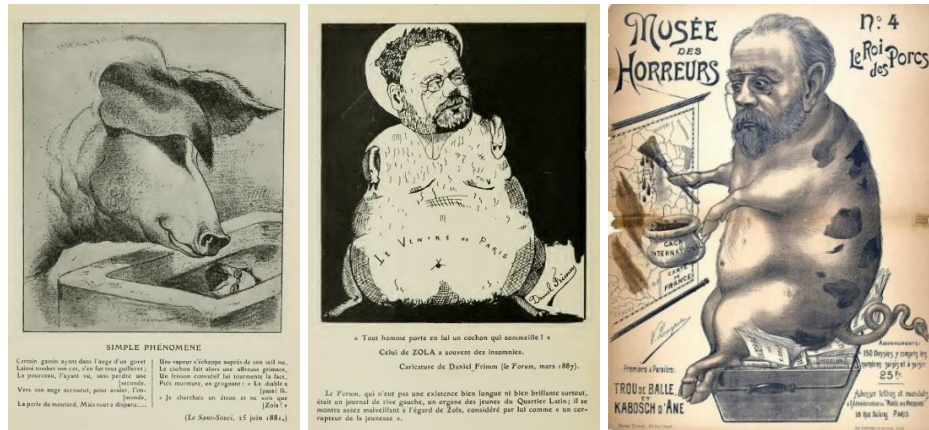


Fontes: *Portraits de Zola* (2016) e *Zola en Images* (1908)

Em algum momento, olhando-se no espelho, o porco descobre-se Zola. Mas pode haver também uma figura híbrida, meio humana e meio animal, cabeça de Zola e corpo de porco. Na

legenda, lê-se: “Todo homem tem em si um porco que dorme. O problema é que o de Zola normalmente está com insônia”. Em outra caricatura, o porco-Zola emporcalha o mapa da França (FIG. 52).

Figura 52 – Caricaturas do naturalismo 4 – Variações do porco-Zola



Fonte: *Zola en Images* (1908) e *L’histoire par l’images* (2016)

As caricaturas organizadas dessa maneira vão confirmando uma confusão cada vez maior entre o sujeito da pesquisa e o tema sórdido do qual ele se ocupa. De repente, não há mais distinção. O porco não passa mais a ser solicitado como metáfora, vira um pedaço do corpo mesclado com aquele do artista-pesquisador.

Contra a tese da comunhão, Zola rebelou-se com frequência, como podemos ver em toda a defesa do cientificismo, da objetividade do romance. É um modo de reestabelecer a separação entre sujeito e objeto, para poder melhor afirmar a existência autônoma, no real, das análises convertidas em obra.

Não à toa, veremos que os realizadores de imagens-pulsão neonaturalistas também precisarão recorrer à separação entre o seu corpo e o corpo do real para defender as suas imagens: em entrevista, Bianchi faz crer que seus personagens são tirados de observação da realidade (“Eu observei a realidade e criei o personagem”) e que aquilo que se passa na obra não contém pensamento próprio: “Eu? Imagina! Não preciso ter [posição pessoal]. Acho que isso é uma boa praticidade para o cineasta, viu? Você pode falar o que quiser. Me considero à parte, me considero um observador.” (BIANCHI, 2005). A postura de Cláudio Assis é da mesma ordem, sobretudo quando é questionado acerca da violência em *Baixio das bestas* (ASSIS, 2007a). Tal nível de argumentação parece uma estratégia de defesa dos realizadores frente às críticas que receberam, as quais, por sua vez, atualizam as caricaturas dos porco-Zola.

Em artigo publicado anonimamente na Revista Piauí, o articulista acusa *Baixio das bestas* de manifestar a misoginia e o sadismo do realizador tanto quanto estimular esses desejos nos espectadores da obra (MISOGINIA..., 2007). A contundência da crítica, publicada anonimamente, diga-se, em revista de ampla circulação nacional, dificilmente se observa em críticas assinadas em outros veículos. Todavia, de modo polido o pensamento que ela articula reaparece em certos momentos, sendo no mínimo cogitado em outras entrevistas. Em entrevista com Bianchi, os jornalistas insistem em saber o que de realizador (sujeito) se confunde com os personagens que constam no filme: nada, responde o realizador, são puros objetos, autônomos, extraídos em processos de observação objetiva da realidade (BIANCHI, 2005). Em uma entrevista com Assis, o entrevistador introduz a questão: “Não te parece contraditório num filme que pretende denunciar a violência contra a mulher, exibir em cena uma menina de 15 anos tomando banho nua, à beira do rio?”, para ouvir: “No universo daquela menina, aquele é um único momento particular dela, em que ela está sozinha. Minha intenção era mostrar esse momento dela, sozinha.” (ASSIS, 2007a).

O debate refere-se à relação do realizador com o universo sórdido que ele retrata. Os caricaturistas de Zola criaram o personagem do porco-Zola para denunciar uma relação que consideravam promíscua, patológica em si mesma. Acerca das imagens que analisamos, essa denúncia é normalmente sutil, mas ela se renova: o que de comum existe entre o sujeito que olha e o objeto do olhar? Ou, em outros termos, há comunhão entre o corpo que pesquisa e o mundo no qual ele passa a habitar?

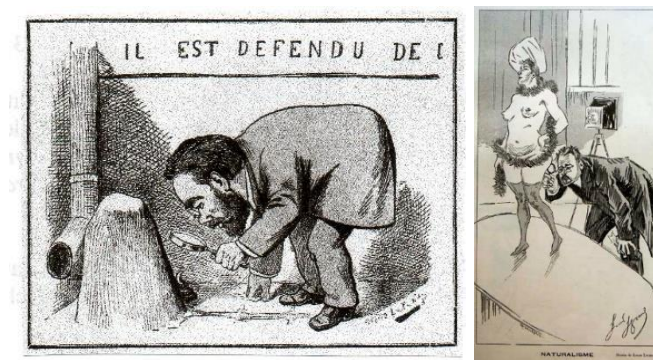
d) Condenação da parcialidade e obsessão do olhar

Em sua denúncia, algumas caricaturas evidenciam notoriamente que uma problemática central no naturalismo é a questão do olhar e a articulação que existe entre o mundo e o sujeito que olha. São algumas das mais bem-humoradas. Vemos Zola se curvando com a sua seriedade habitual, ele porta lupas que lhe permitem melhor analisar seus temas de pesquisa: um pequeno amontoado de fezes escondido por um volume pouco nítido e depositado no canto de uma parede; o cu de uma mulher seminua. Nesta, vemos a mulher sobre um palco, provavelmente uma dançarina em situação de performance. Ela posa para uma câmera estrategicamente posicionada. Enquanto isso, Zola está curvado, próximo do corpo, estudando com a lupa o seu objeto.

Vejamos toda a complexidade da cena, os aparatos de pesquisa, câmera e lupa, e a seriedade do pesquisador, que, todavia, desconsiderando o conjunto complexo de elementos,

apenas consegue interessar-se pelo cu. A imagem revela ainda uma certa organização do real, uma preparação feita no real frente à câmera e à lupa do artista-pesquisador. A mulher, apesar de estar em situação de performance no palco, não está em ação, mas posando. Não existe plateia, tampouco movimento. Ela sabe-se fotografada e analisada e, por isso, não se move. O caricaturista insere, assim, este elemento de estranhamento, além de fazer ver tudo o que se perde para além do interesse excessivamente focado do artista-pesquisador, expõe o desconforto que decorre da encenação da realidade própria ao ato de pesquisar, a teatralidade do sujeito que se sabe objeto de pesquisa (FIG. 53).

Figura 53 – Caricaturas do naturalismo 5 – Merda, cu e a obsessão do olhar



Fonte: *Zola, sa vie, ses oeuvres* (2016) e *Émile Zola écrivain...* (2016)

Muitos críticos não são assim tão bem-humorados e fazem pender a denúncia para a obsessão do olhar. Se aceitarmos essa crítica, então tudo o que se vê nos romances é a realidade utilizada para dar exemplos de uma concepção preliminar do sujeito que olha. Consta em Brunetière (1883, p. 141-142), que denuncia a falta de realismo de Zola, a ignorância deste com relação às próprias teses que professa. Também em Charles Bigot:

O naturalismo emerge bem menos da própria natureza do que do espírito dos senhores naturalistas. Mais do que a expressão da realidade, ele é a expressão da estética dos naturalistas, da sua educação, da sua filosofia, do seu temperamento, da constituição dos seus órgãos. (BIGOT apud BAGULEY, 1990, p. 207, tradução nossa)¹¹¹.

De modo geral, portanto, os dois extremos revelam-se parciais, seja a defesa da autonomia da realidade (perspectiva de escritores e realizadores), seja a da condenação do olhar (perspectiva de parte da crítica). Além disso, é necessário considerar que, caso qualquer uma

¹¹¹ No original: “Le naturalisme sort bien moins de la nature elle-même que de l'esprit de messieurs les naturalistes. Plus que l'expression de la réalité, il est l'expression de leur esthétique, de leur éducation, de leur philosophie, de leur tempérament, de la constitution de leurs organes.” (BIGOT apud BAGULEY, 1990, p. 207).

das reivindicações estivesse certa, provavelmente o naturalismo seria inócuo: teríamos uma pura denúncia pretensamente objetiva ou uma pura tese ilustrada com dados de realidade.

Temos aqui um debate que poderíamos explicitar nos termos de Didi-Huberman (2010), correspondente a dois modos extremos de encarar o problema do olhar. Tais modos são atitudes do homem que precisa desesperadamente terminar com a angústia do vazio que existe no ato de olhar. O primeiro, tautológico, nega a existência do vazio, acreditando apenas na objetividade daquilo que vê¹¹². O segundo, crente, supre o vazio com uma explicação preliminar e confortável, no geral de matriz transcendente¹¹³. Ora, são acusações mútuas que se alternam entre a defesa do projeto naturalista via objetividade e integridade do real, e a sua crítica, que só vê a reafirmação de uma concepção preliminar, às vezes de ordem mítica, que preside o gesto de olhar.

Enfim, a contradição não é uma novidade com relação ao naturalismo literário, de modo que devemos remeter aos estudos que incluem o naturalismo no contexto das grandes revoluções da arte e do conhecimento que se impuseram no século XIX. Conforme a tese de Henri Mitterand (1987), uma das questões centrais no naturalismo é aquela do olhar duplamente considerado, do olhar que pesquisa como um artista impressionista, e que faz materializar este processo na obra literária, agora já como um artista expressionista¹¹⁴. Seria preciso, então, não acreditar tanto na defesa que Zola faz de si próprio, baseado na integridade do real que pesquisa, tampouco adotar a denúncia dos críticos severos.

A questão se converte em um problema de olhar e de conhecimento: ainda que as obras naturalistas se dirijam ao estudo de diferentes realidades (elemento empírico), subsiste uma perspectiva do olhar como marca poética. Esse olhar é trágico, conforme as teses de Chevrel e Baguley, ou pessimista, inocente e pervertido, conforme as qualificações atribuídas pelas críticas que vimos. A questão nos mostrará uma contradição constitutiva, qual seja, a impossível

¹¹² “Terá feito tudo, esse homem da tautologia, para recursar as latências do objeto ao afirmar como um triunfo a identidade manifesta – minimal, tautológica – desse objeto mesmo: ‘Esse objeto que vejo é aquilo que vejo, um ponto, nada mais’. Terá assim feito de tudo para recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto, o trabalho da memória – ou da obsessão – no olhar” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 39).

¹¹³ “O segundo caso de figura equivale, portanto, a produzir um *modelo fictício* no qual tudo – volume e vazio, corpo e mente – poderia se reorganizar, subsistir, continuar a viver no interior de um grande sonho acordado” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 40).

¹¹⁴ Mitterand afirma que as pesquisas de Zola não são científico-objetivas, mas impressionistas. Elas podem ser puramente sensoriais procurando as texturas, as linhas, e as formas do espaço; podem ser inventariais; podem ser em conjuntos sobrepostos de notas que refletem as multidões que ele observa (“A desordem das notas reflete a desordem do real” / “Les fouillis des notes colle au fouillis du réel”). Quando escreve, a pesquisa impressionista converte-se num expressionismo literário, em que os espaços jamais são puros, mas brotam toda uma significação própria (MITTERAND, 1987, p. 55-74).

dissociabilidade entre quem olha e o que se vê. Nesse sentido, o elemento trágico, tanto quanto a inocência, o pessimismo e a perversão, estariam em alguma posição na articulação entre as referências daquele que olha e o mundo que é visto.

4.6 A POLITIZAÇÃO DO OLHAR E A POSSIBILIDADE DO TOQUE

Se o naturalismo expõe à sua maneira a problemática do olhar, não deveremos nos surpreender de reencontrá-lo nas imagens do cinema brasileiro dos anos 2000. Aqui já não estamos mais no nível da defesa dos seus projetos feita pelos realizadores em entrevistas, muitas vezes ingênuas como aquelas de Zola. É o momento de analisarmos as atualizações feitas por essas imagens com relação ao problema do olhar, primeiro identificando a sua recorrência e apontando especificidades, depois vendo como se desdobra na possibilidade do toque.

Nas imagens, os dispositivos de visibilidade invariavelmente definem e reforçam a separação entre sujeito e objeto do olhar, destacando a partilha de poder que existe nessa relação, evidenciando a objetificação produzida pelo olhar e explicitando a ordem de desejos que vem aí implicada.

O desejo pode redundar em masturbação. A mulher tenta devolver o olhar, a câmera procura esse olhar em dois planos ambos aproximados, mas a mulher não consegue firmá-lo. Sobre a mesa do homem que olha e se masturba, está um olho de vidro apontado para a mesma direção (FIG. 54).

Figura 54 – Violência do olhar em *O cheiro do ralo*



Fonte: *O cheiro do ralo* (2006)

Em *Baixio das bestas*, a forma-palco é utilizada para expor os corpos de mulheres observadas. Seja o palco de um cine-teatro desativado (FIG. 57, FIG. 82), seja um palco improvisado sob um desnível e perto de um poste de luz (FIG. 55). Aqui não há cortes, mas um lento movimento de *zoom-out*, que aos poucos revela os corpos que se acomodam para melhor prestigiar o espetáculo. Depois, a cena se repete, mas agora com *zoom-in*: o enquadramento da imagem lentamente se fecha sobre o corpo exposto. Os olhos daqueles que observam jamais

são vistos. O olho da câmera que aumenta e diminui a amplitude do enquadramento tem um interesse próprio, é um terceiro olho autônomo que, primeiramente, se afasta para revelar o espaço em que o espetáculo ocorre e que, depois, se aproxima, procurando lentamente aquele corpo para expô-lo à câmera, agora também convertida em um olhar perverso que deseja se aproximar, ver de perto, ver melhor (FIG. 55).

Figura 55 – Forma-palco e violência do olhar em *Baixio das bestas*



Fonte: *Baixio das bestas* (2006)

Em *Amarelo manga*, vemos o olhar excitado pelo corpo morto em processo de deformação. Aqui a câmera é sempre móvel, câmera na mão, que acompanha a ação seguindo o personagem que é o sujeito do olhar. O personagem entra, reduz a velocidade, olha, avança, toca no corpo. A câmera varia entre enquadrar o seu rosto em primeiro plano, enquadrar ambos os corpos em situação de olhar sujeito-objeto, enquadrar em primeiríssimo plano o têsão do sujeito chupando o dedo após tocar o corpo em decomposição, e finalmente mantém-se direcionada para o rosto em êxtase enquanto o personagem dispara contra o corpo. A câmera aqui tem um interesse claro, que é seguir o percurso do desejo que brota desta inusitada relação (FIG. 58).

Em *Cronicamente inviável* e *Quanto vale ou é por quilo?*, o olhar está diretamente ligado à possibilidade de produção de conhecimento. O olhar separa aqueles que observam e analisam daqueles que agem ou sofrem a ação – o índio que apanha da polícia, as crianças que brigam por causa de brinquedos (FIG. 89, 46). Além disso, o olhar induz os acontecimentos, para depois capturá-los com uma câmera de vídeo e vendê-los para uma plateia entusiástica (FIG. 63). É o que vemos sistematicamente em *Quanto vale ou é por quilo?*

Assim, esse conjunto de imagens inclui definitivamente o olhar como um local privilegiado para a manifestação da doença. É possível dizer que, de certa maneira, ao fazer isso elas politizam o olhar. Vemos que o olhar passa a ser um articulador de poder, uma instância de mercado e um produtor de desejos. Ali se manifestam relações de poder: quem

olha, paga por isso e reforça uma relação de hierarquia. Há também uma oposição de gêneros, já que em geral vemos homens e mulheres em condições opostas, sujeitos-homens donos da posição de olhar, e mulheres-objetos passivas como fetiches para uma pulsão.

É preciso destacar, ainda, que não há interesse nessas imagens em fazer variar a partilha dos olhares¹¹⁵. Quando elas o fazem, a potência política é tão forte que só pode ser compreendida como uma dispersão de imagem-pulsão, como veremos na [dispersão n. 5]. Algo que chama atenção nas imagens-pulsão, todavia, é a diferença entre o olhar e o toque. É recorrente que a relação de poder instaurada pelo olhar se resolva com aproximação e toque, com o suposto rompimento de uma barreira sendo explicitada pela imagem. Mas, aqui, o toque jamais serve para instaurar novas relações, para reconfigurar os polos de poder que estão articulados pelo olhar. Pelo contrário, o toque apenas confirma essas distinções, trazendo, no entanto, algumas nuances.

Vejamos *O cheiro do ralo*. Aqui o toque implica um recorte ainda maior do objeto olhado (FIG. 56). Se o contato provoca emoção no sujeito que antes apenas observava, aquele que vinha sendo observado é reduzido ainda mais a um pedaço, um fetiche. Como afirma Deleuze, o primeiro plano muitas vezes recorta pedaços para torná-los objeto parcial de satisfação de uma pulsão de personagem ou de espectador (DELEUZE, 1985, p. 163). Trata-se de um grau extremo de objetificação de um corpo, quando ele vale apenas por um pedaço arrancado do todo que o constitui. Nessa imagem, é o que vemos. O encontro dos corpos produz uma afecção, mas apenas no sujeito que já era o detentor do olhar. O corpo, convertido em pedaço, mantém-se mais pedaço do que nunca – o aproximar-se, o tocar, a dimensão corporal que o contato provoca, nessa imagem não possui poder disruptivo com relação ao dispositivo de poder que o olhar instaurava.

¹¹⁵ Utilizamos na tese o conceito de partilha no sentido proposto por Rancière: “Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nesse definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2005, p.15).

Figura 56 – Do olhar ao toque na bunda em *O cheiro do ralo*



Fonte: *O cheiro do ralo* (2006)

Em outras imagens, de *Baixio das bestas*, o toque apenas confirma a relação de poder que o olhar articulava (FIG. 57). Vemos assim que o toque procura o órgão sexual que o olho vinha observando. A câmera enquadra o contato com proximidade, por meio de um primeiro plano. Na outra, o objeto do olhar é punido. Os sujeitos do olhar, três homens, não se contentam em utilizar o corpo observado, eles interrompem o espetáculo *voyeurístico* para violentar o corpo-objeto que antes se contentavam em consumir pelo olhar. A câmera então se aproxima e participa como um quarto integrante na pequena roda que se forma no entorno da mulher. Os homens jogam o corpo para todos os lados, inclusive na direção da câmera, como se ela vivesse e tivesse tomado parte naquele grupo. Em seguida, a câmera faz um movimento vistoso e para com enquadramento da parede, para captar as sombras da violência que se produzirá. Essa violência não é neutra, mas direcionada a órgãos sexuais da mulher – vagina e cu, penetrados por um bastão.

Figura 57 – Toque e confirmação da violência do olhar em *Baixio das Bestas*



Fonte: *Baixio das bestas* (2006)

Em outro caso, o toque é quase ritualístico, feito relativamente a distância. Um corpo morto está envolto em luz amarela a qual, com a aproximação, passa a abranger também o sujeito que toca. A luz amarela, signo das doenças no filme, une ambos os corpos (FIG. 58). Como diz Didi-Huberman (2010), aquilo que se olha possui sempre um algo além que não se

dá imediatamente à visão. Nesta imagem, o algo além, aqui tornado pulsão (de morte) latejante pelo recente retorno do corpo ao inorgânico, é a própria matéria de excitação.

Figura 58 – Toque e o tesão da pulsão (de morte) em *Amarelo manga*



Fonte: *Amarelo manga* (2003)

Em todos os casos, portanto, o toque de corpos produz pequenas variações que antes confirmam do que fazem dispersar as relações de poder articuladas pelo olhar. O toque pode reforçar a relação do sujeito com o objeto parcial em primeiro plano; pode ser o direcionamento do olhar tornado tátil; também a punição do objeto de olhar; ou um fascínio com o corpo-objeto no qual emana a pulsão (de morte). Em nenhum deles o toque produz novas relações. O toque, nesse sentido, é ele próprio impotente e também faz parte, com o olhar, de uma determinada partilha de poderes. O visível e o tátil, estão, portanto, sedimentados, e nenhum deles pode oferecer um caminho possível de desarticulação do sintoma.

4.6.1 [Dispersão n. 5] Uma nova partilha de olhares (*Crime delicado*)

Crime delicado possui uma narrativa em dois atos. No primeiro, vemos a história da constituição de um fetiche, que se radicaliza e conduz até a cena do estupro, rigorosamente situada na metade do filme. No segundo ato, temos um processo que poderíamos chamar de desconstituição do fetiche. O que se destaca em *Crime delicado* é a radicalização de um projeto que faz do olhar um local político de manifestação da doença e que coloca o espectador como cúmplice convenientemente ingênuo na posição de sujeito.

No primeiro ato de *Crime delicado*, vemos uma imagem-pulsão com: a) linha de maior inclinação (queda, inspiração trágica); b) sobreposição do discurso de autoridade que pretende identificar e curar a doença; c) doença que se revela generalizada; d) momento privilegiado (estupro); e) recorrência de um corpo feminino com perna mecânica, a qual é a todo momento

tirada e repostada e que serve como pedaço e objeto parcial de satisfação dos múltiplos fetiches que se instauram à sua volta.

Todo o primeiro ato do filme é concebido sob um ponto de vista, aquele do crítico com legitimidade para analisar e diagnosticar. O crítico está presente em todas as cenas, ainda que conste apenas como o sujeito que observa, tal como ocorre nas cenas situadas no teatro ou naquela do bar, em que mira longamente três situações aleatórias que acontecem à sua volta. É apenas por meio desse personagem que vemos o quadro, a mulher, o pintor, as cenas cotidianas no bar. O exemplo mais nítido da estratégia é a contemplação de um objeto fundamental na narrativa, o quadro. Trata-se de um quadro em que aparecem o pintor e a mulher em situação de intimidade: ambos estão nus, ele a aperta com os braços e coloca o pênis na sua vagina. É esse quadro que vai consolidar o fetiche do crítico. No entanto, durante todo o primeiro ato do filme, só o vemos assim (FIG. 59):

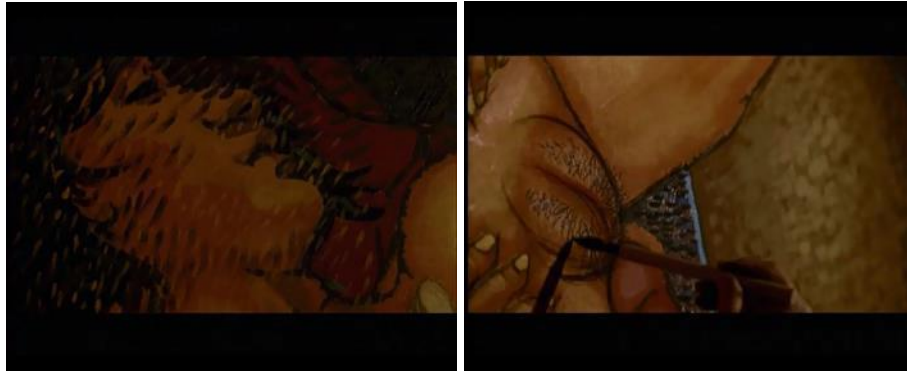
Figura 59 – Quadro e primeiro olhar em *Crime delicado*



Fonte: *Crime delicado* (2005)

No segundo ato, muda o tratamento do quadro e a posição dos olhares com relação a ele. O quadro primeiramente ganha uma espécie de estudo da câmera, que se aproxima, revela a sua textura e o decupa em primeiros planos. O que chamamos de estudo do quadro acontece ao longo de uma sequência que mostra o processo de criação (FIG. 60).

Figura 60 – Decupagem do quadro em *Crime delicado*



Fonte: *Crime delicado* (2005)

Mas é apenas posteriormente que a mulher vai ela própria colocar-se em situação de sujeito do olhar. Primeiro, timidamente, ela está pela primeira vez sozinha com o quadro na imagem. Seu corpo se contorce, mas ela mantém-se distante e deitada. Seu gesto não demonstra intenção de se colocar em situação de olhar (FIG. 61).

Figura 61 – Quadro e a impossibilidade do olhar em *Crime delicado*



Fonte: *Crime delicado* (2005)

Finalmente, na última cena do filme, é através da mulher que olhamos o quadro. Ela primeiramente se aproxima e o interesse da câmera é o seu próprio ato de dirigir um olhar. No plano seguinte, vemos a contemplação que só agora acontece. Em seguida, ela se livra do pedaço que servia de objeto parcial do fetiche em toda a primeira parte do filme. Ocorre, portanto, uma reversão do sujeito do olhar por meio do qual o espectador é convidado a experimentar a história narrada. Não é que o olhar se torne neutro, ele é de fato revertido, e aquele que era um objeto deixa de sê-lo, não porque na história narrada tome esta ou aquela

atitude, mas antes porque passa a ser um sujeito do olhar que reposiciona a mirada do espectador na imagem e para a imagem (FIG. 62).

Figura 62 – Quadro e a nova possibilidade de olhar em *Crime delicado*



Fonte: *Crime delicado* (2005)

A posição do objeto-quadro é apenas o modo mais claro de observar a partilha de olhares que o filme faz variar dentro de uma rede contaminada pela doença. É relevante, também, que no segundo ato pouco vejamos o crítico. Quando o vemos, ele está perambulando, alucinando ou em segundo plano na imagem. De personagem que detinha o foco com exclusividade, ele converte-se primeiramente em personagem vago e posteriormente em personagem deliberadamente secundário.

Consideramos que, assim, *Crime delicado* faz uma dispersão de imagem-pulsão. A constituição de olhares impregnados e dominados pela pulsão (de morte) é uma característica de toda uma série de imagens-pulsão que pesquisamos (*Baixio das bestas* e *O cheiro do ralo* principalmente). *Crime delicado* coloca também esse problema como central na constituição da sua imagem, e revela a politicidade que existe no ato, a dimensão sexual e política que ele implica, a disparidade do polo que não chega a ser sujeito, a assimilação deste com uma personagem feminina, o destaque atribuído à perna que materializa ainda mais a objetificação do corpo dado à satisfação de um fetiche. *Crime delicado* vai além da constatação de uma politização do olhar, porque avança para a possibilidade de operar com novas partilhas, enfim, de agenciar o político aí onde ele se encontra.

4.7 CRISE DA DIAGNÓSTICA NAS IMAGEM-PULSÃO

Como vimos, o naturalismo brasileiro praticou o que chamamos de naturalismo do outro, que implicava a existência de pelos menos três níveis organizados: o sintoma tem classe e gênero, o diagnóstico é feito pelo narrador ou personagens que detêm o saber científico, e

acredita-se na eficácia de prescrições e tratamentos (o casamento, por exemplo)¹¹⁶. Às vezes, a prescrição está mais implícita no diagnóstico do que explicitada em tratamentos. Quando voltamos a nossa atenção para as imagens-pulsão, vemos que a organização entre sintoma, diagnóstico e prescrição se altera. A teia que existiu nesta rede, que fazia uma partilha do sensível rigorosa e higienista, esta partilha é recomposta nas imagens-pulsão neonaturalistas.

Como contexto geral, podemos ver nessas imagens a recorrência de um vocabulário medicinal¹¹⁷. Existe também em parte dessas imagens um desejo de realizar estudos e de expor doenças. Em consequência, podemos ver uma rigorosa aderência aos espaços e uma tentativa de figurar uma pulsão (de morte) tida como irrepresentável em si própria. Não devemos nos surpreender, portanto, que parte dos sintomas que emergem nos corpos e espaços nas imagens-pulsão neonaturalistas são atualizações daqueles pelos quais se interessaram os autores naturalistas: histeria, estados de descontrole, perversões, estupros, violências, animalidades, morte¹¹⁸. Todavia, se os naturalistas possuíam uma crença no discurso científico para conhecer e tratar sintomas, nas imagens-pulsão neonaturalistas a realidade é outra.

Veremos isso primeiramente constatando o fato de que as figuras de ciência médica não estão presentes nas imagens. Existe uma recorrência da palavra e uma necessidade de inserir personagens que interpretam, comentam, oferecem explicações para os sintomas de corpos que constam nas imagens. Porém, esses saberes não correspondem à cartilha científico-medicinal. O saber interpretativo pode revestir-se de uma ordem técnica, como a do intelectual que percorre o país tecendo diagnósticos em *Cronicamente inviável*. É comum no mesmo filme que o saber esteja marcado por um lugar de fala: diagnóstico de classe média, de presidiário, de intelectual indígena, de diretor de ONG, de agente do sistema financeiro. Pode ser também religioso como o do padre de *Amarelo manga*, ou poético como o do poeta-narrador do preâmbulo de *Baixio das bestas*. Ele aparece ainda como conhecimento do crítico de arte (*Crime delicado*) ou dos comentaristas populares que debatem os acontecimentos em uma pequena cidade da zona da mata pernambucana (*Baixio das bestas*). Pode partir também de um *agrobóy* que já estudou na capital (*Baixio das bestas*), ou de um transeunte qualquer que se aproxima da personagem e revela a sua perversão (*Amarelo manga*). Em outro caso, o saber pode adquirir uma circularidade vazia (*Quanto vale ou é por quilo?*), na qual vemos toda uma estética de documentários institucionais, com sua impostação vocal, personagens bem vestidos, ideias bem embaladas para convencerem.

¹¹⁶ Sobre as personagens históricas e os seus destinos no naturalismo brasileiro, cf. Sussekind (1984, p. 120-150)

¹¹⁷ Cf. 3.2 nesta tese.

¹¹⁸ Para uma análise temática do naturalismo, cf. Baguley (1990, p. 204- 223).

Logo, se no naturalismo o saber médico se impunha como modo privilegiado de diagnóstico e tratamento do sintoma, no neonaturalismo a mesma convicção não é uma realidade. As imagens aqui precisam fomentar as palavras que parecem ser da ordem do diagnóstico, mas elas o fazem por meio de uma pluralização radical. Analisando essa pluralização, vamos nos deparar ainda com o fato de que toda esta rede de saberes, e não apenas o saber científico, carece agora de autoridade.

A possibilidade de proferir diagnóstico é ela própria a causa da doença, como em *Crime delicado*. O personagem crítico, que tece avaliações sobre arte, agora pretende fazer diagnóstico sobre a doença da personagem por quem está obcecado, instaurando uma relação de fetiche que conduz em linha de maior inclinação até o estupro da mulher.

Na maior parte das vezes o diagnóstico é tão ou mais contaminado do que o problema sobre o qual ele se debruça (as análises do intelectual em *Cronicamente inviável*, por exemplo); em outras ele é desprovido de autoridade e confiabilidade (o padre sem fiéis que profere as suas teses ao longo de *Amarelo manga*); em outras constitui uma rede autônoma e institucionalizada que faz mais parte do problema do que da solução (as ONGs em *Quanto vale ou é por quilo?*); em outras, ainda, o diagnóstico conduz ao absurdo e quase não se distingue da alucinação (a maior parte das análises feita pelo comerciante doente sobre a própria situação em *O cheiro do ralo*).

No meio dessa profusão de quase indiscernibilidade entre doença e diagnóstico, vemos momentos que parecem encontrar uma objetividade e uma eficácia do diagnóstico, como a análise final do comerciante de *O cheiro do ralo* sobre a sua própria condição (“E assim mais uma coisa a bunda se torna, como tudo, como as coisas que eu tranco na sala ao lado”) e a introdução da fala do desconhecido em *Amarelo manga*, a qual antecipa uma ruptura que veremos na história de vida da personagem dona de casa (“O pudor é a forma mais inteligente de perversão”).

Tais momentos, no entanto, funcionam antes como lampejos do que como regra, eles não podem significar uma crença partilhada entre esses filmes no poder de um diagnóstico e de uma prescrição. Por isso, identificamos um interesse na diagnóstica, mas dizemos que esse interesse emerge para problematizá-la e, sobretudo, para constituir a sua crise.

* * *

Resta, ainda, que examinemos o nível do realizador e da produção de imagens como uma experiência possível de diagnóstico. Existiria uma contradição essencial? Os filmes produzem a crise do diagnóstico. No entanto, eles próprios, os filmes, não pretendem manter a sua autoridade sobre o tema das doenças, os sintomas, a merda, o câncer, sobre os quais

realizam suas investigações? Essa é uma crítica feita a *Cronicamente inviável* por Fernão Ramos (2004), para quem a instância narradora no filme estaria sempre a salvo da doença crônica que o filme denuncia. É possível que, no limite, cheguemos a uma conclusão genérica, provavelmente insuficiente: seria falsa *a priori* toda a crise da possibilidade de palavra e diagnóstico nesses filmes, uma vez que eles próprios são um gesto de avançar sobre as doenças para compreendê-las? Nesse sentido, seriam os filmes hipócritas ao assinarem num nível a crise e, em nível mais elementar, restituir a prática e a crença no diagnóstico?

Vejamos, por exemplo, esta sequência em *Quanto vale ou é por quilo?* O grupo de viciados é conduzido até a colônia de reabilitação, ouve palestra, recebe um líquido e começa a vomitar e a berrar. Paralelamente, a organizadora produz imagens, cujo clipe passamos a ver na tela no momento da reação ao líquido. Um corte brusco nos leva para um auditório com um grupo de pessoas aplaudindo entusiasticamente. Vemos em seguida que elas estão em uma premiação de empreendedorismo, conduzido pelo mestre de cerimônias. Não fica claro se as pessoas que batem palmas assistiam ao vídeo feito na colônia de reabilitação. O desenho do espaço, a ausência de tela no palco para onde olham, indicam que não (FIG. 63).

Figura 63 – A produção de um argumento em *Quanto vale ou é por quilo?*



Fonte: *Quanto vale ou é por quilo?* (2005)

Em nível de narração e fala de personagem, o filme produz o argumento do diagnóstico e do tratamento da doença, que se estende até a cerimônia de premiação das boas práticas. Todavia, de alguns modos o filme ironicamente desconstrói esse argumento progressivamente ao longo da sequência. Quando os personagens começam a vomitar e a berrar devido ao líquido que beberam, o desconforto é aumentado pela introdução das imagens de vídeo feitas pela personagem. Nas imagens “objetivas” do filme, a câmera mantém certo pudor com relação aos vômitos e aos gritos, mas nas imagens do vídeo feito para a ONG, ela aproxima-se dos viciados

em agonia, quase toca nos rostos, procura o líquido verde que cai das bocas descontroladas. A câmera posiciona-se no meio do grupo em agonia e procura desesperadamente os momentos mais viscerais do procedimento. Os berros são compostos em um crescendo, uma sinfonia que afetivamente conduz o espectador ao desconforto. Quando essa sinfonia atinge seu ponto máximo de tensão, o filme oferece alívio com uma salva de palmas em um longo plano. O alívio, porém, é apenas relativo, primeiro por ser introduzido por um brusco corte na imagem e na sonoridade, mas principalmente porque o que vemos são personagens entusiásticos confortavelmente instalados em um auditório, aplaudindo algo que não sabemos exatamente o que é, mas que de todo modo não presenciaram as contradições que o filme denuncia na produção daquelas imagens de agonia. É, portanto, um desconforto cruzado: as palmas aliviam o desconforto produzido pelos berros em agonia, mas reinstauram um novo desconforto porque a interrupção, que desejávamos, é feita apenas com a reapropriação daquelas imagens de espetacularização da agonia.

Existe, assim, a apresentação de um pensamento que o filme elege como oficial, o qual embasa um ciclo de diagnóstico e tratamento, que é todavia progressivamente desconstruído (a) pela ironia das cenas que não correspondem àquilo que dizem o narrador e os personagens que conduzem o experimento, (b) pela alternância estética introduzida pelos dois tipos de imagem, e (c) sobretudo pela montagem que articula afetivamente os planos e tece um comentário sobre um nível de absurdo na formação do discurso oficial de diagnóstico e tratamento.

Portanto, é evidente que há uma engenhosidade, a manipulação empenhada da ferramenta audiovisual para produzir certa tese sobre a doença. Cada imagem é engenhosa à sua maneira. Em *Amarelo manga*, enquanto o padre profere o seu diagnóstico da condição humana em voz *over*, a câmera o acompanha caminhando entre velas apertadas de um espaço degradado, ela quase bate nas paredes mal construídas e já em degradação. A concepção de espaço aqui é um esforço para melhor materializar em imagens a tese sobre a doença. Em *Baixio das bestas*, a poesia da imagem destaca-se no projeto de materialização do texto do preâmbulo: textura granulada, câmera sem movimentação, com ângulo baixo enquadrando uma usina em degradação. Ao fundo, apenas as nuvens se movem sem cessar nos planos. No texto, uma especulação sobre o tempo e sua função de engolir os espaços (FIG. 2, FIG. 25).

No naturalismo brasileiro do final do século XIX existiu uma continuidade entre os diagnósticos de personagem nos livros e a ideia de intelectualidade e função do artista que os escritores defendiam para si próprios. Alguns deles chegavam inclusive a incluir relatórios e pareceres científicos em notas de rodapé para autorizar cientificamente os diagnósticos que os

personagens proferiam nos livros. Outros fizeram dedicatórias a homens de ciência que eram modelos de inspiração¹¹⁹. Logo, como bem mostraram Sodré (1967, p. 187) e Sussekind (1984, p. 127-131), havia uma coerência e uma continuidade. Agora, uma possível contradição se instala: qual é o sentido de fazer filmes de investigação do sintoma se a crença na eficácia do diagnóstico está em crise?

Cronicamente inviável é relevante nesse sentido. Toda a estratégia narrativa se faz a partir de um personagem que vê e analisa. Aos poucos esse personagem se torna no filme o avatar do próprio realizador, ou da instância narrativa, que segue tecendo a sua rede de situações. Em várias cenas, o personagem está presente diegeticamente. Em outras, não, mas seus diagnósticos são adicionados em *voz over*. Em outras, a narração do personagem-investigador faz variar as imagens. Primeiro, expõe uma metodologia: “Mas inventar um outro passado para Amanda, por exemplo, não chegaria nem a ser uma mentira”. Depois, começa: “Então, vamos lá. Eis a pequena Amanda, filha da mais perfeita mistura de índios, negros, brancos e derivados”. Além disso, mesmo quando não há narração e presença diegética desse personagem, o filme mantém a sua *mise-en-scène* analítico-observacional. São enquadramentos confortavelmente situados a meia distância da ação, em plano de conjunto, que não se aproxima nem se afasta, movendo-se levemente de acordo com a exigência do olhar que não aceita perder a ação e seu contexto. Ainda que não haja personagem que observa nem voz que analisa, é uma ação concebida imagetivamente para um ponto de vista que se situa a meio caminho, nem tão perto que possa ser tocado pela ação, nem tão longe que possa inviabilizar a sua observação (FIG. 64).

Figura 64 – Estratégia analítico-observacional da câmera em *Cronicamente inviável*



Fonte: *Cronicamente inviável* (2000)

¹¹⁹ Júlio Ribeiro dedica *A carne* “Ao distinto fisiólogo DR. MIRANDA AZEVEDO O.D.C.” (RIBEIRO, 1958, p. 5).

Assim, podemos seguramente afirmar que essa instância narradora faz de tudo para colar-se no personagem que criou como seu avatar, faz o possível para identificar-se com ele. Logo, quando finalmente o observador-pesquisador-narrador revela-se parte do sintoma que vinha diagnosticando, é também a instância narradora que passa a ser subitamente adicionada como parte do sintoma.

Quanto ao procedimento de incluir-se na imagem, de fazer materializar a figura do antecampo inclusive com o objetivo de evidenciar e questionar a autoridade do realizador, é algo que já vimos em filmes anteriores de Bianchi, tais como *Mato eles?* (1983) e *Romance* (1988). No entanto, por mais que os realizadores persigam o contrário, haverá sempre um gesto inapreensível entre aquilo que se vê e o gesto de fazer ver. Certos filmes documentais trazem o enorme desejo de incluir na imagem a dimensão política que existe no próprio ato de produção desta imagem, em outros termos, de incluir na imagem o seu antecampo¹²⁰. Mas a conclusão inevitável é que existe um antecampo inapreensível, que se reinstaura incessantemente de revelação em revelação. É como a esfera do sentido, tal como nos ensinou Deleuze (2007b), sempre reatribuível na evolução das séries semióticas. Logo, a pergunta permanece: qual é o sentido, o gesto fundamental, o local que concebe para si próprio o antecampo dessas imagens?

Para avançar nessa questão, vamos começar observando as entrevistas de Cláudio Assis. Ali, é recorrente a construção de uma imagem de realizador: é aquele habilitado a mostrar a realidade, a vida como ela é, fazendo imagens necessárias, fortes, porém não violentas, que obriguem o espectador a tomar atitude¹²¹.

O que se depreende das palavras de Cláudio Assis, assim como da análise geral da crítica ao diagnóstico nas imagens, é a constatação de que a imagem pretende ela própria constituir sintoma. Assim, é possível manter certa nobreza da função do realizador e justificar-se o projeto de crise do diagnóstico. O ato de “mostrar a vida como ela é” deve conter a sua dose de diagnóstico, seus pequenos diagnósticos envolvidos, mas estes não podem superar o projeto maior que é o de constituir e renovar os sintomas por meio da imagem. Em outros termos, se o diagnóstico se sobressai, ofusca a imagem que faz sintoma.

Veremos posteriormente os modos com os quais esta imagem pretende fazer sintoma no endereçamento ao espectador. Por ora, é fundamental que observemos a ausência de contradição entre o gesto fundamental que anima a produção da imagem e a crise que vemos

¹²⁰ Sobre documentário e exposição do antecampo, cf. André Brasil (2013).

¹²¹ “Eu tô te mostrando, tá aqui. Você que diz, qual é a sua atitude, que você vai assumir perante isso. Tá entendendo? Então, não é, meu cinema não é violento. Ele é forte, ele é um filme necessário, é um filme que bota pra foder.” (ASSIS, 2011a).

nelas. Nesse sentido, a relação é justamente inversa: realizar sintoma com a imagem implica necessariamente fazer a crise do diagnóstico (do grande diagnóstico, do diagnóstico como crença no mundo e como função da arte).

Para ser preciso, seria necessário mencionar que, nesse projeto de crise, tombamos em um diagnóstico ainda possível, que é aquele da pulsão (de morte). Trata-se, finalmente, do diagnóstico por excelência das imagens-pulsão – preâmbulo do tempo entrópico de *Baixio das bestas*, tese sobre o desastre em *Cronicamente inviável*, paradigma do tempo interior doente em *Amarelo manga*, metáfora do ralo como portal do inferno em *O cheiro do ralo*, forma de expressão do sintoma via retorno ao inorgânico e repetições compulsórias em vários filmes¹²². É possível, ainda, que a descoberta da pulsão (de morte) evolua para a prescrição do terrorismo como forma de ação política, conforme veremos no capítulo sexto deste trabalho.

O que era uma crença no naturalismo brasileiro, o poder da ciência, agora não existe mais. O que acontece é uma crise dos diagnósticos, não apenas médico-científicos, mas de todas as ordens; o reconhecimento de um único diagnóstico por excelência, o da pulsão (de morte), mítica, constitutiva do tempo e dos corpos; a conversão da própria imagem em um sintoma, concebido com dedicação e às vezes com maestria, sintoma este que precisa dar conta da reorganização da diagnóstica em torno da pulsão (de morte) e que ainda pretende cumprir a sua ação política no mundo, como veremos no próximo capítulo.

4.7.1 [Dispersão n. 6] A eficiência do conhecimento místico (*Árido movie*)

Árido movie inclui a atualização de uma característica do naturalismo que não vemos com frequência nas imagens-pulsão: a hereditariedade. Todo o conflito do filme gira em torno de um jornalista que, partindo para o sertão, deverá enfrentar o seguinte desafio: cede ao impulso hereditário e assume o seu posto na hierarquia da família doentia, ou consegue controlar o impulso e volta para a vida urbana que sempre levou? Quando o desfecho está perto de se realizar, sobrevêm uma situação de experiência mística que faz o personagem resistir ao impulso hereditário.

No alto da montanha, o índio faz um discurso sobre o olhar e o conhecimento. O jornalista apenas ouve. Na imagem vemos uma longa panorâmica que faz um lento movimento, partindo do rosto do índio e descrevendo lentamente o espaço em volta dos personagens (FIG. 65). Enquanto isso, apenas ouvimos a voz do índio, mesclada com sons de pássaros (os quais,

¹²² Argumento desenvolvido ao longo da tese. Ver sobretudo 3.3.1 e 3.3.2.

no entanto, não vemos em nenhum momento na imagem) e com uma trilha igualmente lenta e melódica adicionada, mas que pontua o suspense e as partes fortes do discurso do índio. Quando a câmera completa o movimento, o jornalista está sozinho, de pé e afastado.

Podemos dizer que esta cena é de contemplação e comunhão mística com a terra. A suavidade cria o ambiente afetivo perfeito para a condução das palavras do índio: “As coisas estão por aí e a gente não vê. Sabe por quê? Preconceito. As pessoas só querem ver o que deixam. É preguiça e preconceito”.

Figura 65 – Primeira possibilidade de conhecimento místico em *Árido movie*



Fonte: *Árido movie* (2005)

Em outra cena, montada paralelamente, a documentarista encontra o velho místico da região. A entrevista em campo e contracampo faz destacar a claridade divina que emana do corpo do homem e que vaza para o enquadramento da documentarista. Na despedida, a câmera procura a boca do homem velho, que fala no ouvido da documentarista: “o olhar é a luz que sai do olho”. A câmera imediatamente foca o olhar, agora iluminado, da documentarista (FIG. 66). Em seguida, essa personagem se juntará ao jornalista para orientá-lo face ao problema de cunho naturalista que se avizinha (a força da hereditariedade).

Figura 66 – Segunda possibilidade de conhecimento místico em *Árido movie*



Fonte: *Árido movie* (2005)

Não é que o filme tome partido e analise moralmente a qualidade dessas revelações. A introdução do conhecimento místico é aquilo que permite aos personagens enfrentarem o problema de cunho naturalista que se intensifica na narrativa. Ambos os homens, o índio e velho, são vinculados a uma ancestralidade da terra e fazem seus discursos sobre a possibilidade de conhecimento e de autonomia com relação ao meio e ao sangue. O filme evidencia esses discursos (movimento lento e sem cortes para privilegiar o diagnóstico do índio, primeiro plano da boca do velho místico) e faz questão de mostrar a sua eficácia nas cenas seguintes, quando a situação se resolve com o personagem principal voltando à cidade e rompendo o ciclo de cunho naturalista que o filme apresentava.

4.8 A EMERGÊNCIA DE UMA SINTOMATOLOGIA

Cumpra finalmente tecer uma breve sistematização das considerações a que chegamos neste capítulo. A proposta foi investigar o aspecto neonaturalista das imagens-pulsão brasileiras do início do século XXI, dimensionando o que de mais relevante se atualiza nessas imagens a partir do paradigma naturalista dito de primeira onda. O primeiro movimento precisou ser de definição do projeto naturalista, com as suas características ontológicas: a negação das explicações de cunho transcendente, a aposta no credo científico, a assunção da neutralidade do artista na exposição do real. Ocorre, porém, que essas características estão mais no discurso de Émile Zola do que na prática dos naturalistas, que reestabeleceram em seus termos uma nova espécie de mitologia, que criaram uma poética própria e que impregnaram seus textos de subjetividade e visões pré-concebidas. Nas imagens-pulsão o credo científico se perde, mas sobrevive, todavia, o objetivo de estudar meios e revelar doenças. Essas imagens pretendem-se também leais à integridade do real, contudo restauram uma mitologia à sua maneira, aquela que traz consigo a pulsão (de morte), o paraíso perdido, o mundo originário, encontrando também a esfera do trágico, tal como o fez o naturalismo de primeira onda. Finalmente, a estratégia da transparência deixa de ser um valor em si mesmo. Parece que os realizadores não podem mais ser ingênuos nesse ponto. Porém, mantém-se o objetivo de fazer o espectador crer que a imagem revela doenças de espaços reais, de meios determinados espaço e temporalmente e sempre situados na contemporaneidade.

No Brasil, as premissas naturalistas foram utilizadas para instaurar uma política de distinção que separava homens e mulheres, brancos e pretos, civilizados e não civilizados. Para sedimentar essa análise, recorreremos a estudos célebres do naturalismo brasileiro, como aqueles de Nelson Werneck, Antônio Candido e Flora Sussekind. Chamamos a essa característica de

naturalismo do outro, isto é, um naturalismo que não se instaura primordialmente como concepção de humanidade, mas como uma concepção atribuída ao outro minoritário. Se as imagens-pulsão instauram também um naturalismo do outro, remetemos o leitor às análises do capítulo sexto desta tese, em que este ponto é discutido em conjunto com outros riscos políticos que pairam sobre elas.

As imagens-pulsão trazem uma carga naturalista que se compõe com outras influências, dentre elas o interesse pelo espírito trágico. Aliás, em alguns casos a preocupação dos realizadores parece ter sido inversa, partindo do trágico, chegando no cotidiano e atingindo assim a imagem-pulsão nos termos em que aqui trabalhamos (*Contra todos, Através da janela*). Devemos, ainda, fazer a breve menção quanto à influência do naturalismo de primeira onda sobre o desenvolvimento do *film noir*, o qual vemos como uma referência em *O invasor*¹²³.

No cinema, o naturalismo se apresenta normalmente associado ao paradigma da transparência do aparato cinematográfico. Alguns teóricos utilizam o naturalismo literário como força de contraponto àquilo que querem delimitar como naturalismo ou realismo no cinema (Xavier e a diferença entre naturalismo de Hollywood e o de Zola; Bazin e a diferença entre neorealismo e antigos realismos como o de Zola). Vimos, todavia, que o naturalismo de primeira onda tem a sua influência no cinema, seja no cinema mudo dos anos 1900 e 1910, na vertente naturalista do realismo poético francês dos anos 1930, sobretudo com Jean Renoir, e nos desdobramentos que esta última teve no nascimento do neorealismo italiano com Luchino Visconti e na instauração do *film noir* nos Estados Unidos. A proposta de uma imagem-pulsão naturalista, feita por Deleuze, insere-se nessa tradição de influência do naturalismo literário sobre o cinema. Em sua apropriação, Deleuze foca em Erich von Stroheim, Luis Buñuel e Joseph Losey. Aquilo que as imagens-pulsão trazem de mais naturalista é justamente o projeto de exploração (estudo) de um meio, até que sejam reveladas as suas doenças mais profundas, as quais devem remeter a uma esfera sombria e inabalável que denominamos mundo originário e da qual emana a pulsão (de morte). As imagens-pulsão, portanto, ocupam-se com temas com os quais os naturalistas de primeira onda estavam igualmente obcecados: os fetiches, os sintomas, a degradação, as perversões, a violência, as deformações.

Para melhor compreender a complexidade do projeto naturalista e a repercussão que algumas de suas práticas geram nas imagens-pulsão, fizemos neste capítulo uma análise de críticas contemporâneas aos movimentos e não nos surpreendemos de encontrar similaridades que revelam problemas conexos: a superficialidade e o sensacionalismo; o pessimismo; a

¹²³ Sobre *O invasor*, filme *noir* e cinema policial, cf. Nagib (2006).

comunhão do realizador com o universo sórdido que procura, na realidade; a condenação da parcialidade e da obsessão do olhar. Todos esses correspondem a aspectos absolutamente fundamentais para as imagens-pulsão. Destaca-se, todavia, a politização do olhar, que consta como característica em geral das imagens que analisamos, e principalmente de *Cronicamente inviável*, *Baixio das bestas*, *Quanto vale ou é por quilo?* e *O cheiro do ralo*. O olhar nesses filmes é um local privilegiado de manifestação da doença e opera uma cisão entre sujeito e objeto, materializando assim um dispositivo de poder que apenas se confirma quando, nos filmes, esses olhares evoluem para o contato corporal. Esse ponto foi evidenciado com a ajuda da dispersão n. 5, na qual foi analisada a partilha de olhares e a sua dimensão política em *Crime delicado*. Ali vemos igualmente uma politização do olhar, que, todavia, sofre um agenciamento e entra em nova partilha, o que é impossível nas imagens-pulsão sem dispersão devido à incidência da pulsão (de morte).

Algo imprescindível na sistematização das propostas deste capítulo, é a crise da diagnóstica nas imagens-pulsão. Se, no naturalismo, e em particular no brasileiro, sobrevive a crença na possibilidade de diagnóstico científico da doença, esta é uma característica que não existe mais nas imagens-pulsão que estudamos. Não apenas a possibilidade de diagnóstico científico é colocada em crise nessas imagens, mas a eficiência do conhecimento em várias ordens (o intelectual, o empresarial, o popular, o poético, o crítico). Ajudamos a esclarecer esse ponto por meio da análise da dispersão n. 6, de *Árido movie*, em que intervém com eficácia o conhecimento, não científico, mas místico e ancestral. A generalização da crise da possibilidade de diagnóstico revela-nos a vizinhança de um risco político, qual seja, a de instaurar aquilo que Rancière (2011) chamou de comunidade ética, em que não há distinção entre o discurso (o direito) e a prática (o feito). Sobre este ponto, também, tomamos a liberdade de remeter o leitor ao capítulo sexto, em que teremos mais condições de avaliá-lo. Por ora, cumpre pontuar um desdobramento decisivo. Se nas imagens há crise do diagnóstico, não é, todavia, porque elas, imagens, não contenham em si uma crença política própria sobre a sua atuação no mundo. Mas é que essa crença se afasta da função de diagnóstico como traço principal. Embora os pequenos diagnósticos sobrevivam na imagem, ela se define primordialmente como a produção de um sintoma. Ela própria, a imagem, precisa ser antes um sintoma a produzir efeito na civilização do que um diagnóstico a explicar as doenças de civilização. Temos aqui o ponto de partida para o capítulo que segue.

5 SINTOMATOLOGIA DE IMAGENS

5.1 O SENTIDO DA SINTOMATOLOGIA

Em Deleuze, as imagens-pulsão são um episódio de sintomatologia e seus realizadores são tidos como médicos da civilização. Nas diversas fases em que o autor recorreu à ideia de médico de civilização para qualificar certos artistas, o diagnóstico aparece como um aspecto necessário da sintomatologia. É importante ressaltar que parece haver em Deleuze uma urgência em dissociar a figura do artista daquela do doente. Por isso, ele repete: o artista não sofre, mas diagnostica e produz sintomas (DELEUZE, 2011b, p. 14; 1992, p. 178). Entretanto, mesmo em Deleuze, o gesto de tecer diagnóstico é de certa forma uma etapa, um meio a serviço da função maior, que é a produção e renovação de sintomas (DELEUZE, 1992, p. 178).

O problema de manter o termo diagnóstico para as imagens que observamos é recriar pela força da palavra e da prática que lhe é associada uma exterioridade e uma crença na potência da interpretação que, todavia, são inadequadas para descrever as imagens das quais nos ocupamos. O que há de diagnóstico nessas imagens parece estar submetido à prática do sintoma. Podemos falar em pequenos diagnósticos, que, contudo, jamais chegam a fazer uma imagem-diagnóstico.

Este ponto ganha em relevância uma vez que há filmes contemporâneos àqueles de que nos ocupamos que podem ser vistos como imagem-diagnóstico. Veja-se, por exemplo, uma série de filmes documentais, como *Notícias de uma guerra particular* (1999) e *Ônibus 174* (2002). Vejam-se, também, ficções com uma preocupação de diagnóstico, tais como *Carandiru* (2003), *Última parada 174* (2008), e, principalmente, *Tropa de elite* (2007). É verdade que nesses filmes existe dramatização, mas ela partilha com os documentários mencionados uma preocupação em oferecer diagnóstico: o objetivo de chegar à verdade das causas, de analisar uma realidade para remontar o seu funcionamento, a sua maquinaria, a crença de que o testemunho, o documento, a evidência e a reconstituição possam oferecer uma revelação. São filmes, inclusive, que visam um diagnóstico etiológico, que pretendem uma revelação de causas, mesmo que essas se revelem multifacetadas, que não recaiam sobre um culpado apenas; enfim, mesmo que a causa seja todo o sistema.

Em imagens-diagnóstico existe ainda uma aposta na possibilidade de conhecimento e na eficácia das interpretações da realidade. O sintoma nesses filmes não é a imagem, esta é um instrumento de conhecimento, ainda que o seja de deleite também. De todo modo, nelas ainda se crê na recomposição dos fatos visando à boa atribuição das causas. Elas são eventualmente

até portadoras de uma terapêutica, vide *Tropa de elite*, com seu policial que oferece um discurso seguro, capaz de controlar a doença social.

Este, entretanto, não é o caso das imagens-pulsão de inspiração naturalista. Aqui, como vimos, o diagnóstico está em crise e a procura das causas costuma encontrar apenas a pulsão (de morte) e os seus correlatos como causa última da doença: o tempo entrópico, a doença interior, a catástrofe imemorial, o mito do paraíso perdido, a tragicidade meio mítica e meio cotidiana. Afrontando o diagnóstico e principalmente a etiologia, essas imagens evoluem para constituírem-se elas próprias como sintomas. Reencontramos, aqui, uma característica essencial às imagens-pulsão: ela é o produto de uma atividade medicinal, seus realizadores são médicos da civilização. “É por isto que os autores naturalistas merecem a designação nietzscheana de ‘médicos da civilização’. Eles fazem o diagnóstico da civilização” (1985, p. 159). Deleuze não cansa de evidenciar essa característica, desde os cursos, onde vemos: “E depois de tudo os diretores que chegaram a esse cinema terão direito – se quiserem – a dizer como Nietzsche dizia: ‘nós, médicos da civilização’”¹²⁴. (DELEUZE, 1982a, tradução nossa).

A referência à medicina da civilização remete ao Deleuze dos anos 1960, inspirado por Nietzsche. A partir dessa consideração, é preciso tecer algumas especificações fundamentais com relação ao sentido da sintomatologia em Deleuze. No trabalho sobre Sacher-Masoch, Deleuze (2009) distingue duas práticas medicinais que se diferenciam da sintomatologia: a etiologia e a terapêutica. Em entrevista concedida por ocasião da publicação do livro (2006c, p.172), Deleuze explica: “Talvez haja três atos medicinais muito diferentes: a sintomatologia ou estudo dos signos; a etiologia ou procura das causas; a terapêutica ou procura e aplicação de um tratamento”.

Aqui vemos que não é por metáfora que a imagem faz sintoma, é que o sintoma não forma um campo apenas científico, como talvez seja o caso da etiologia e da terapêutica. O sintoma é pré-científico e, assim, também artístico. É por isso, inclusive, que o trabalho de artistas naturalistas, como o de Zola, não sobrevive por suas supostas descobertas científicas, mas pelas relações que criou, pelos afetos que materializou em personagens, ritmo de texto, etc.

A citação de Deleuze pode dar a entender uma importância de diagnóstico que, no entanto, não é o fundamental na sintomatologia de imagens que emerge no cinema brasileiro. Porém, é preciso considerar a afirmação de Deleuze em contexto: o próprio autor coloca a potência política da sintomatologia na produção do sintoma como signo. A produção do signo-sintoma é mais forte do que a atribuição de um diagnóstico: “Não se trata apenas de diagnóstico.

¹²⁴ “Et après tout les metteurs en scène qui se sont élevés jusqu’à ce cinéma auront droit - s’ils le veulent - à dire comme Nietzsche disait: ‘Nous autres, médecins de la civilisation’.” (DELEUZE, 1982a).

Os signos remetem a modos de vida, a possibilidades de existência, são sintomas de uma vida transbordante ou esgotada” (DELEUZE, 1992, p. 178).

A sintomatologia é ela própria uma semiótica que aposta na renovação de signos e encontra aí a sua potência política. Por isso, vimos no naturalismo um desejo de passar à História, de fazer atividade no mundo. Essa é a potência política de uma sintomatologia que visa à renovação de sintomas e não à procura de causas e a prescrição de tratamentos:

Porque Masoch dá seu nome a uma perversão tão antiga quanto o mundo? Não porque “sofra” dela, mas porque ele lhe renova os sintomas, traçando dela um quadro original ao fazer do contrato o signo principal, e também ao ligar as condutas masoquistas à situação das minorias étnicas e ao papel das mulheres nessas minorias: o masoquismo torna-se um ato de resistência, inseparável de um humor de minorias. Masoch é um grande sintomatologista. (DELEUZE, 1992, p. 178, grifo nosso).

Anne Sauvagnargues (2006) faz todo um estudo sobre a dimensão semiótica que define a sintomatologia, considerando aquilo que possui de etologia no sentido deleuzeano, isto é, uma filosofia das forças e da potência na sua relação com o signo¹²⁵. Ali vemos que a sintomatologia se combina com a lógica da sensação para definir a arte.

Deleuze repetidamente fez questão de firmar posição sobre o fato de que o artista não é paciente, de que ele não faz sintoma porque sofre (DELEUZE, 2011b, p. 14; 1992, p. 178). Em todo caso, o artista não pode estar absolutamente externo à doença. É o que explica Sauvagnargues: o artista tem a capacidade única de conectar-se a certas forças doentes, compô-las e atribuir a elas a condição de “atravessar o limiar do sensível” (SAUVAGNARGUES, 2006, p. 64). Portanto, não é o ato de sofrer a doença que faz sintomatologia, mas também não se faz sintomatologia de um exterior absoluto. A sintomatologia exige o gesto de habitar certo espaço, compartilhar sensivelmente um conjunto de forças e organizá-las em signo. Esse ato tem uma politicidade que lhe é própria. Recorrendo à terminologia de Rancière (2005), a sintomatologia poderia ser vista como uma operação sobre o nível estético que surge como imanência de toda a política.

¹²⁵ “Essa conexão entre signo e potência convém a uma filosofia da força, da composição de velocidades e lentidões que Deleuze elabora com Espinosa nos anos 1980 sob o título de Etologia, e à qual ele dá, às vezes, em respeito a Simondon, o nome de hecceidade. Pensar a força segundo a semiologia e a ética, o signo e o afeto definem a vocação da arte como sintomatologia, captura de forças e de imagens.” (SAUVAGNARGUES, 2006, p. 59-60).

“Ce couplage entre signe et puissance convient à une philosophie de la force, de la composition des vitesses et lenteurs que Deleuze élabore avec Spinoza dans les années mille neuf cent quatre-vingt sous le titre d’ethologie et à laquelle il donne parfois, par hommage à l’égard de Simondon, le nom d’heccéité. Penser la force selon la sémiologie et l’éthique, le signe et l’affect définit la vocation de l’art comme symptomatologie, capture de forces et image.” (SAUVAGNARGUES, 2006, p. 59-60).

A sintomatologia com fundamento na renovação de sintomas pode ou não constituir uma concepção em geral de arte. Se observarmos a fase final da sintomatologia em Deleuze, exposta sobretudo em *Crítica e clínica*, veremos que existe ali um entendimento do gesto literário como sintomatologia e produção de vida: “Por isso o escritor, enquanto tal, não é o doente, mas antes o médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem” (DELEUZE, 2011b, p. 14). Ou, então: “Essas visões não são fantasmas, mas verdadeiras Ideias que o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem [...]. Elas não estão fora da linguagem, elas são o seu fora” (DELEUZE, 2011b, p. 16).

No entanto, na primeira sintomatologia de Deleuze, apenas certos escritores, com um interesse muito específico, mereceriam a designação. Em *Mística e masoquismo*, o entrevistador pergunta a Deleuze se todos os escritores seriam sintomatologistas, ao que Deleuze responde: “Não, com certeza”. É porque para produzir sintoma deveria haver a eleição do fantasma como problema central: “O que propriamente se deve a Sade, Masoch e a alguns outros (por exemplo, Robbe-Grillet e Klossovski) é o terem tomado o próprio fantasma como objeto de sua obra, enquanto que, usualmente, ele apenas é a sua origem” (DELEUZE, 2006c, p. 172). Logo, há de fato uma mudança no escopo da sintomatologia, como a prática vitalista que define a literatura em si mesma, e como a prática de alguns escritores atormentados com a questão do fantasma.

Nos livros de cinema, mantém-se a concepção de sintomatologia como uma prática específica no universo de imagens. Aqui apenas alguns realizadores merecem essa designação, que significa alguma coisa de “muito precisa”: “No meio o mais histórico e determinado possível, nós diagnosticaremos o ‘mundo originário’ que acolhe o meio histórico e determinado, esse estado de coisas” (DELEUZE, 1982a, tradução nossa)¹²⁶.

O “muito preciso” da citação é o objetivo de fazer ver, na imanência de meios históricos derivados, um mundo originário, de onde emanam as pulsões. Logo, se ele falava em fantasma no vocabulário dos anos 1960, agora fala em mundo originário e pulsão (de morte).

Nesta tese, a sintomatologia não pode significar toda a prática de imagens, mas uma específica, que gera imagens-pulsão, cujo gesto é o da investigação de forças doentes (etologia) agindo sob meios derivados no tempo e no espaço. Essa prática utiliza o diagnóstico como

¹²⁶ "Nous sommes médecins de la civilisation" voulant dire quelque chose de très précis, à savoir : dans le milieu le plus historique et le plus déterminé, nous diagnostiquons le 'monde originaire' que recèle ce milieu historique et déterminé, cet état de chose." (DELEUZE, 1982a)

etapa, pois constitui uma semiótica que encontra na produção e renovação de sintomas o seu método.

Se a sintomatologia é uma prática semiótica de produção de imagens a partir do contato com a doença; se essa prática não se confunde com a etiologia nem com a terapêutica; e uma vez que essa prática não é metafórica, mas visa efetivamente produzir sintomas no mundo, é necessário ainda observar a constituição que anima tais imagens.

* * *

O sintoma na teoria de Freud é uma materialidade que ao mesmo tempo desconforta e satisfaz. Ele satisfaz uma pulsão reprimida, garantindo assim um certo equilíbrio na economia dos corpos. Todavia, essa satisfação não deixa de ser incompleta e substitutiva, como afirma Freud (2007), de uma pulsão que por motivos de repressão não pôde ser plenamente satisfeita. Assim, o sintoma tem um duplo estatuto, de desconforto e satisfação, e constitui-se também em signo de uma certa incompletude, que marca a distância entre a exigência da pulsão e a sua satisfação possível no próprio sintoma.

A distância entre exigência e satisfação da pulsão no sintoma é não suprimível por definição. É por isso que, pelo menos para uma psicanálise pós-segunda tópica, os sintomas não necessariamente terminam, mas se transformam. A ideia de cura do sintoma passa menos pela sua eliminação do que pelo desenvolvimento de uma maneira eficiente de convivência do paciente entre as suas pulsões, nunca plenamente satisfeitas, e os seus sintomas, a um só tempo desconfortáveis e satisfatórios.

A dupla constituição do sintoma torna-se ainda mais delicada quando observamos a sua dependência da pulsão de morte. Toda a reorganização da teoria de Freud (1975) a partir de *Além do princípio do prazer* atinge evidentemente a condição do sintoma. Este, agora, passa a ser também uma expressão da pulsão de morte, tendência fundamental de retorno ao inorgânico. Isto quer dizer que, por meio do ato interpretativo do sintoma, poderemos identificar certas dimensões localizadas no nível do vivido, no aquém do princípio de prazer: pulsões há muito reprimidas, situações mal resolvidas que sustentam repressões em série, por exemplo. No entanto, a conclusão última à qual chegará o agente de interpretação é inevitável: essas pulsões reprimidas são apenas versões combinadas de pulsões dominantes que existem no além. Tânatos, silencioso, parece imbatível, e resta “saber se, e em que medida”, Eros e o desenvolvimento cultural serão bem-sucedidos em contê-lo (FREUD, 2013, p. 184).

Em termos de imagem-pulsão que faz sintoma, ela inclui o mundo originário como uma dimensão. Nesse caso, corre o risco de eleger a pulsão (de morte) para prestar-lhe testemunho, de reduzir tanto a força de Eros ao ponto de tornar a cultura, o pensamento, o agenciamento,

uma possibilidade risível, desprovida por princípio de qualquer condição de efetividade. É o alerta que faz Rancière ao falar da virada ética, que estabelece um sentido específico para a enfermidade:

Mas não é só o cenário da doença que substituiu o cenário da justiça. A própria doença mudou de sentido. [...] O traumatismo da infância se converteu no traumatismo do nascimento, a simples desgraça própria a todo o ser humano que consiste em ser um animal que nasceu demasiado pronto.¹²⁷ (RANCIÈRE, 2011, p. 137, tradução nossa).

Convém dar ainda outro embasamento com relação ao escopo da sintomatologia. Ao analisar o *Atlas Mnemosine* de Aby Warburg, Didi-Huberman (2013b) reconhece a imagem-sintoma como método. É que Warburg colecionou e montou obras de arte de múltiplas origens e épocas objetivando que as suas materialidades combinadas formassem sintomas, revelando elementos recalcados na cultura que não se revelariam isoladamente em cada uma das obras. Trata-se, portanto, de um sintoma como método investigativo. A proposição de Didi-Huberman sobre o trabalho de Warburg é uma referência importante para esta tese. Ambas utilizam o sintoma para evidenciar um método, porém é preciso atentar para a seguinte diferenciação: a imagem-sintoma é uma prática de análise que visa revelar, por meio da composição de objetos de arte anacrônicos, aquilo que persiste apesar de sepultado. A imagem que faz sintoma é também um método, todavia com o objetivo de produzir afecção e engajamento, de forjar uma imagem com potencial de fazer experiência de sintoma em civilização. Em vez do recalcado de que fala Didi-Huberman, o objetivo é fazer emergir a doença imanente no contemporâneo, entranhada nos corpos e nos espaços e compartilhada pelo espectador. Doença que, como vimos, recebe vários nomes, como câncer, merda, inferno, tempo doente, violência interior, tendência à destruição. No projeto de fazer expressar essas doenças, é preciso elaborar um método que se pretenda uma experiência de sintoma, experiência esta que apenas se constitui com o engajamento do espectador, uma vez que ele deve viver o sintoma em civilização como se fosse seu. É por isso que essas imagens são constituídas como sintoma, visando ao mesmo tempo provocar desconforto, satisfazer e evidenciar a pulsão (de morte).

É importante ressaltar que possivelmente essas imagens não tenham logrado produzir as situações-sintoma que almejavam, por vários motivos que fogem ao escopo desta pesquisa, principalmente as condições de espectralidade e a especificidade dos públicos. O que

¹²⁷ “Pero no es solamente un escenario de enfermedad que reemplazó a un escenario de justicia. La propia enfermedad cambió de sentido. [...] El traumatismo de la infancia se convirtió en el traumatismo del nacimiento, la simple desgracia propia a todo ser humano que consiste en ser un animal que ha nacido demasiado pronto” (RANCIÈRE, 2011, p. 137).

permanece, assim, é a sintomatologia como método de imagem. Como na imagem-sintoma, importa compreender sobretudo a prática do sintoma como um método, que implica certa constituição de imagens e que traz consigo uma politicidade própria.

Assim, observando a sintomatologia como método, veremos como concorrem o projeto de desconfortar e satisfazer a um só tempo. Quanto à interpretação dos sintomas, ela será sempre parcial. Este trabalho não visa interpretá-los, colocando artistas ou todo um país no divã, mas perscrutar os eixos principais das imagens-pulsão que se aventuram pelo caminho da renovação de sintomas em civilização.

5.2 A IMAGEM QUE DESCONFORTA

Alguns realizadores explicitamente manifestaram o desejo de diferenciarem-se da violência que constituía uma certa tendência do cinema brasileiro entre o final dos anos 1990 e o início dos anos 2000. Não era o caso de negar a violência, mas de abordá-la de outra maneira, de usá-la como matéria para gerar um tipo diferente de imagem.

Provavelmente o projeto mais evidente nesse sentido seja aquele de Marçal Aquino e Beto Brant em *O invasor*. Aquino, roteirista da obra, concebeu a sua Teoria do Monstro (AQUINO, 2003, 2009) defendendo que o monstro-violência é tanto mais assustador quanto permanece escondido. Com base nessa premissa, os realizadores converteram a violência em monstro e fizeram todo o filme sem mostrá-la. “Era uma coisa ideológica quase, de não mostrar a violência, não interessava ficar mostrando graficamente a violência”, relatou Aquino (2009). Era preciso fazer um filme sobre a violência que produzisse uma violência, mas que não a mostrasse para não “neutraliza[r] o monstro” (AQUINO, 2003).

No mesmo sentido, vemos que Cláudio Assis fica profundamente ofendido quando qualificam seus filmes como violentos: “Uma hipocrisia! Meus filmes não são violentos. Isso é uma mentira!”, afirma (ASSIS, 2011b). Ele costuma contar a história de quando exibiu *Amarelo manga* para o então presidente da República, Lula, e a então primeira-dama, Dona Marisa. Alguns assessores teriam alertado a primeira dama quanto à violência do filme. Após assisti-lo, ela teria pedido a palavra: “Pois bem, no final do ‘Amarelo’, dona Marisa retrucou: ‘esse filme não é violento. É forte. É necessário’” (ASSIS, 2011b). O realizador repete a história em entrevistas distantes no tempo, sempre com o objetivo de diferenciar os seus filmes da violência. Ele procura outros adjetivos para qualificar o projeto, como “forte” e “necessário”. Se recorre à terminologia da violência, é para atribuir um sentido específico, que podemos

chamar de violência interna: “A gente tem uma violência nossa, cotidiana, dentro da nossa própria casa [...] Os outros elementos surgem daí, dessa violência dentro de nós” (ASSIS, 2003).

De um modo geral, assim como Assis, que critica veementemente a violência do jornalismo e do cinema de Hollywood, outros realizadores também criticam a violência gráfica. Bianchi se diz chocado com *Cidade de Deus* (2002): “estão vendendo crianças assassinadas na miséria das favelas cariocas”; e se ressentido pela falta de sentido nessa violência: “Eu pelo menos procurei algum tipo de raciocínio, ou contra ou a favor, enfim. Tem que fazer pensar, não é?” (BIANCHI, 2004, p. 64).

No entanto, apesar de toda a reticência ou revolta contra a violência, muitos desses filmes foram analisados sob o viés daquilo que têm de violento com relação à sua inserção no mundo, ao que visam provocar na cultura. João Luiz Vieira (2004, p. 9-11), por exemplo, define o cinema de Bianchi como “câmera-faca”, que se realiza com uma “crueldade anárquica do desencanto”, mais preocupada em “levantar questões e provocar desconforto” do que em oferecer respostas. Em tom de crítica e falando sobre todo um conjunto de filmes, dentre os quais se encontra o de Bianchi, Fernão Ramos denuncia o objetivo de gerar desconforto: “O naturalismo cruel incomoda, agride, provoca constrangimento e considera esse constrangimento um trunfo” (RAMOS, 2003).

A ideia de crueldade aparece tanto nas palavras de Vieira quanto nas de Ramos. Vemos que isso se repete, o termo recorre muitas vezes com sentidos diferentes embora correlatos¹²⁸. De fato, crueldade é um termo que designa a distância que existe entre um projeto de violência imediata, gráfica, explícita, e outro que procura o desconforto e o mal-estar, que fala menos à epiderme da pele atingida por uma imagem violenta do que para o estômago que se revira com uma imagem de sensação.

A crueldade tem uma etimologia ligada ao latim *crudelis*, que remete ao universo da carne sem vida, sobretudo sem sentimento, sem alma. É o bruto, o rude, o sem pena, sem sentimento. Evidentemente, adquire vários sentidos na evolução das línguas latinas, majoritariamente pejorativos, talvez na esteira da valorização da alma em detrimento da carne. Um dicionário contemporâneo traz como primeira definição: cruel é quem sente prazer em causar sofrimento. Depois, vemos: que não tem pena, insensível, severo, doloroso, pungente,

¹²⁸ Brant afirma que, para tentar captar a crueldade que está no ar, não mostrou violência (BRANT, 2009). Vieira questiona Bianchi sobre a crueldade em seu cinema. Como resposta, recebe uma certa indiferença, de alguém que revela estar ouvindo muitas vezes associação entre os seus filmes e a crueldade: “Pois é, eu não entendo que seja crueldade. Todo mundo fala de Artaud (Antonin Artaud), eu não li nada de Artaud para saber o que é a ‘teoria da crueldade’, mas enfim, eu não sei o que você chama de crueldade. [...]” (VIEIRA, 2004, p. 77-78). Renato Cordeiro Gomes (2006) analisa crueldade em *Contra todos*. Sobre a crueldade na literatura, no cinema e na mídia no início dos anos 2000, cf. *Estéticas da crueldade* (2004).

que causa tragédias (MICHAELLIS, 2016). Portanto, o cruel pode referir-se àquele que gosta de causar sofrimento, porém mais do que isso é uma qualidade daquele que age pela carne, que não tem pena, que é indiferente às exigências do espírito.

Ser carnal, é este o sentido principal recuperado por Antonin Artaud (1994) para propor o Teatro da Crueldade. Artaud reivindica um teatro feito de nervos e coração contra um teatro psicológico. Ele foi obrigado, todavia, a se defender: a crueldade não é sadismo, nem “derramamento de sangue”, tampouco o horror e a tortura. Tais são aspectos menores, não essenciais, uma consequência talvez da crueldade. Assim como os realizadores que vimos, Artaud (1994, p. 102, tradução nossa) criticou a obsessão pela violência física, dizendo que “é um erro dar à palavra ‘crueldade’ um significado associado ao derramamento de sangue impiedoso e desinteressado, à perseguição gratuita do sofrimento físico”¹²⁹. Não sendo, portanto, o sangue em si mesmo, nem o sofrimento físico e o seu grafismo, a crueldade se converte em algo mais amplo. Ela constitui um vitalismo à sua maneira: “Por isso eu disse ‘crueldade’ como eu poderia ter dito ‘vida’ ou ‘necessidade’, pois eu quero indicar que para mim teatro é ato e emanção perpétua [...]”¹³⁰ (ARTAUD, 1994, p. 114, tradução nossa). Além disso, apesar das críticas ao psicologismo, Artaud (1994, p. 86, tradução nossa) parece não descartar a inteligência, o conhecimento: “Não se separa a mente do corpo nem os sentidos da inteligência”¹³¹. A crueldade parece ser antes a crítica da dicotomia do que a simples aposta na carne sobre o espírito. Ambos, corpo e espírito, devem responder ao que Artaud chama de crueldade, mas que também pode aparecer como necessidade, vida, apetite, impulso, desejo.

Em suma, a crueldade não é usada em sentido episódico, como na adjetificação de atos supostamente cruéis, tais como torturas e assassinatos. A crueldade é o conceito e a consequência às vezes violenta de uma força fundamental que circula pelo corpo:

Eu deveria ter especificado o uso muito particular que faço desta palavra, e disse que eu não a emprego em um sentido episódico, acessório, por um gosto pelo sadismo e perversão da mente, por amor ao sensacionalismo e atitudes insalubres, portanto, não em um sentido circunstancial; não é de modo algum uma crueldade viciada, crueldade tomada de apetites perversos e que se expressa ela própria em gestos sangrentos, excrescências doentias sobre uma carne já contaminada; mas, ao contrário, um sentimento puro e desapegado, um verdadeiro movimento da mente baseado nos gestos da própria vida; a idéia é que a vida, metafisicamente falando, porque admite extensão, espessura, peso e matéria, admite, como consequência direta, o mal e tudo

¹²⁹ No original: “It is a mistake to give the word 'cruelty' a meaning of merciless bloodshed and disinterested, gratuitous pursuit of physical suffering” (ARTAUD, 1994, p. 102).

¹³⁰ No original: “I have therefore said "cruelty" as I might have said "life" or "necessity," because I want to indicate especially that for me the theater is act and perpetual emanation [...]” (ARTAUD, 1994, p. 114).

¹³¹ No original: “One does not separate the mind from the body nor the senses from the intelligence” (ARTAUD, 1994, p. 86).

o que é inerente ao mal, ao espaço, à extensão e à matéria¹³² (ARTAUD, 1994, p. 113-114, tradução nossa).

Deleuze possui em Artaud um intercessor imprescindível que lhe oferece o conceito de corpo sem órgãos. Já vimos como esse conceito e suas variações são fundamentais na evolução da obra de Deleuze; que o instinto de morte dos anos 1960 já não serve mais para uma filosofia ainda mais radicalmente vitalista; que o corpo sem órgãos é a intensidade zero a qual, todavia, também deve ser continuamente construída.

Mas existe ainda uma influência da crueldade em Artaud que, por via indireta, se relaciona com a própria formulação das imagens-pulsão. *Lógica da sensação* é o trabalho de Deleuze que antecede os livros de cinema. Nele, Deleuze faz um estudo aprofundado sobre o pintor Francis Bacon. Sua relação com a crueldade de Artaud é evidenciada pelo autor: “a Figura é precisamente o corpo sem órgãos [...]; e a *crueldade* será ainda menos ligada à representação de qualquer coisa de horrível, ela será somente a ação das forças sobre o corpo, ou a sensação” (DELEUZE, 2007d).

Sensação torna-se, portanto, outro nome para a crueldade. Seu oposto é o sensacional. Este, o sensacional, é a violência gráfica, que é menos forte do que a violência latente (como perseguem Aquino e Brant), que não é forte o suficiente nem resultado de uma necessidade de país (como quer Assis), que corre o risco de espetacularizar a violência e fazer *misery for export* (como denuncia Bianchi)¹³³.

Nos livros de cinema, Deleuze pouco retoma Artaud e quase não menciona Bacon. O primeiro aparece apenas em *A imagem-tempo* (DELEUZE, 2007a), no capítulo sobre cinema e pensamento, no contexto em que Deleuze investiga o pensamento pelo corpo que o cinema é capaz de produzir. O segundo aparece apenas em *A imagem-movimento*, uma única referência, na terceira parte do capítulo das imagens-pulsão (DELEUZE, 1985). Vemos aqui que Bacon é o artista que faz em pintura aquilo que Joseph Losey faz com as imagens-pulsão, a violência que não age, que é apenas interior, inata e estática. Logo, em cinema, Losey; em pintura, Bacon.

Há elementos para acreditarmos que a ideia de imagem-pulsão tenha sido gestada no estudo sobre Bacon. É o *insight* que desenvolve Min Hyunjun (2008) na tese *Kim Ki-Duk and*

¹³² No original: “I should have specified the very particular use I make of this word, and said that I employ it not in an episodic, accessory sense, out of a taste for sadism and perversion of mind, out of love of sensationalism and unhealthy attitudes, hence not at all in a circumstantial sense; it is not at all a matter of vicious cruelty, cruelty bursting with perverse appetites and expressing itself in bloody gestures, sickly excrescences upon an already contaminated flesh, but on the contrary, a pure and detached feeling, a veritable movement of the mind based on the gestures of life itself; the idea being that life, metaphysically speaking, because it admits extension, thickness, heaviness, and matter, admits, as a direct consequence, evil and all that is inherent in evil, space, extension and matter” (ARTAUD, 1994, p. 113-114).

¹³³ Cf. entrevistas dos realizadores (BRANT, 2009; AQUINO, 2009; ASSIS, 2011a; BIANCHI, 2004).

the cinema of sensations. O autor pergunta-se por que o conceito de sensação, do modo com que foi concebido em *Lógica da sensação*, não reaparece sistematicamente nos livros de cinema. A explicação para a ausência, segundo a tese de Hyunjun, está no fato de que a sensação em sentido estrito na obra de Deleuze é um conceito associado às imagens estáticas e não àquelas em movimento. Se reaparece no contexto das imagens-pulsão, é porque um realizador em particular, Joseph Losey, consegue introduzir uma violência estática, instaurando uma espécie de ausência de movimento no interior das imagens-movimento (HYUNJUN, 2008, p. 96-101).

Além disso, a constituição das imagens-pulsão parece existir em potência já em *Lógica da sensação* (DELEUZE, 2007d). Nestes trechos do livro sobre Bacon, fica evidente a relação dualista, não individualizada e de influência naturalista que Deleuze enxerga na obra de Bacon e que irá definir posteriormente as imagens-pulsão:

A sensação é o contrário do fácil ou do já feito, do clichê, mas também o contrário do “sensacional”, do espontâneo... etc. A sensação tem uma face voltada para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o “instinto”, o “temperamento”, todo um vocabulário comum ao naturalista e a Cézanne), e a outra face voltada para o objeto (o “fato”, o lugar, o acontecimento). (DELEUZE, 2007d, p. 42-43).

As duas faces da sensação são também as da imagem-pulsão. Uma é a aderência aos espaços, a outra pode receber vários nomes, como vimos, é mundo originário e pulsão (de morte).

Assim, crueldade e sensação são características das imagens e convertem-se em métodos nas imagens que fazem sintoma. Na sintomatologia, crueldade e sensação correspondem ao elemento de desconforto que essas imagens devem conter. Os realizadores chegam nesse elemento por meio de uma diferenciação e enxergando a insuficiência que marcava a violência da mídia e de certo cinema brasileiro do período. E que também marca, de resto, a sociedade brasileira para além do cinema naquele e em outros períodos.

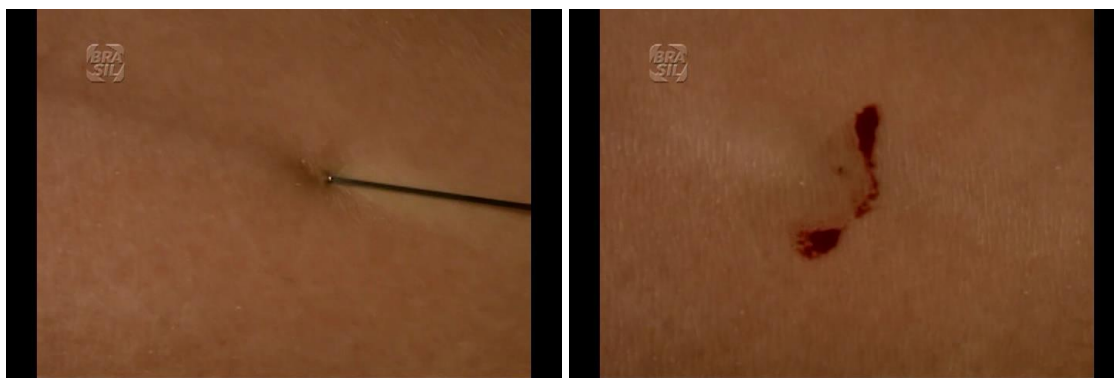
É claro que nem todas as imagens que analisamos fazem a mesma aposta radical na crueldade e na sensação em detrimento da violência gráfica – veremos as especificidades nos textos que seguem.

5.2.1 O retorno da crueza¹³⁴

Um primeiro signo de produção de desconforto é o retorno à crueza da matéria, sobretudo aquela que se ocupa do sangue, das veias, das carnes, dos corpos apodrecidos ou em processo avançado de definhamento. Essas exposições trazem consigo uma força da imagem que vale antes por sua materialidade do que pelo fluxo narrativo no qual estão inseridas. É por isso que vemos a utilização abundante de primeiros e primeiríssimos planos, aqueles aptos a mostrar a monstruosidade do concreto, como detectou Bazin a respeito da crueldade no cinema: “vai reafirmar a encarnação mais singular do ator, a monstruosidade do individual” (BAZIN, 1977, p. 25-26, tradução nossa)¹³⁵.

Em *Através da janela*, vemos a imagem da pele sendo penetrada pela agulha, que faz saltar a veia, e algumas poucas gotas de sangue que escorrem pela pele. Todo o ambiente está escuro, salvo pelo raio de luz que ilumina o foco da ação. Lembramos que os demais planos da cena são abertos, sem detalhes. Nesse momento, o filme faz saltar aos olhos um plano detalhe que expõe a pele em toda a sua materialidade, a agulha que tenta rompê-la, a veia que pulsa (FIG. 67). No contexto da cena, essas imagens pulam, elas denotam uma materialidade da pele crua que se sobrepõe aos significados que ela agencia. Estes vêm depois, quando descobrimos junto com a personagem que o ato de perfurar a pele foi a consumação de um assassinato.

Figura 67 – Sangue, pele e crueldade em *Através da janela*



Fonte: *Através da janela* (2000)

O sangue é uma forma da crueldade por excelência. Veja-se a relação do sangue com a crueldade apontada por Artaud. A crueldade não é um derramamento do sangue, ela não é

¹³⁴ *Através da janela*, *Cronicamente inviável*, *Amarelo manga*, *Contra todos*, *O cheiro do ralo*.

¹³⁵ No original: “[...] va a reafirmar la encarnación más singular del actor, la monstruosidad de lo individual” (BAZIN, 1977, p. 25-26).

sistematicamente a procura do sangue, porém ela reencontra o sangue quando necessário, ela consegue ver o que há de “blood-red color”, isto é, a “nuance cruel” em “cada ato da vida” (ARTAUD, 1994, p. 102). Não surpreende, assim, o gosto pelo sangue que vemos nas imagens. Trata-se não de um sangue jorrado artificialmente em um ato de violência gráfica, mas um sangue que vale por si próprio, que é ele próprio o objeto de interesse da câmera. É o que acontece nas imagens de *Através da janela*, com a gota que escorre sobre a pele, ao redor da veia pulsante, tudo com uma espécie de deformação permitida pela ampliação do detalhe, pela excessiva aproximação que produz uma imagem antes no nível do toque do que no nível do olhar.

A ampliação que faz saltar as veias e que implica uma imposição de partes de corpos em sua materialidade, que desnuda, como disse Artaud, o sangue que corre em cada ato da vida cotidiana, a vemos também no olho ampliado de *O cheiro do ralo*. O olho reaparece em vários momentos do filme. Todavia é apenas no final, penúltimo plano, que o vemos saltar na tela. Aqui ele deixa de ser a metáfora para um dos problemas centrais do filme, qual seja, o dos vícios do olhar, e para valer por sua materialidade crua. Isto é, ele não é mais um olho inserido pelos significados que porta, mas pela materialidade que é capaz de criar, nesse caso uma monstruosa imagem com textura feita de microveias que saltam na tela (FIG. 68).

Figura 68 – Pedacos de corpos e crueldade em *O cheiro do ralo* e *Cronicamente inviável*



Fonte: *O cheiro do ralo* (2006) e *Cronicamente inviável* (2000)

O cinema da crueldade está inevitavelmente associado com a imposição de uma materialidade da imagem, a destituição de seus significados e a procura de um nível majoritariamente tátil e bruto de relação entre imagem e espectador. Como afirma Bazin, Stroheim é o inventor do cinema da crueldade porque apostou no concreto, ao contrário de contemporâneos seus que colocaram a primazia na narrativa (D.W. Griffith) ou na interpretação de atores (Charlie Chaplin) (BAZIN, 1977, p. 21-30). Os primeiros planos do olho e da pele

sendo perfurada não estão lá apenas para fazer avançar a ação, em outros termos, a sua função narrativa é menos relevante do que a materialidade da sua presença.

Com relação a sangue, crueldade e materialidade, é claro que se destaca o sangue que escorre do boi morto em *Amarelo manga*. Em vários planos da cena, vemos que o sangue é o essencial, é aquilo que desperta o interesse da câmera. O corpo do boi está sempre emoldurado pelo sangue que escorre (FIG. 69). O corpo é imóvel, o sangue está em fluxo, escorre, mancha o chão e o couro do animal, avança na direção da câmera. Esta, em vários planos da cena, coloca-se rente ao chão para melhor enquadrar o sangue e destacar o fluxo que o anima.

Figura 69 – Crueldade, sangue e corpo definido em *Amarelo manga* e *O cheiro do ralo*



Fonte: *Amarelo manga* (2003) e *O cheiro do ralo* (2006)

A crueldade também naturalmente sentirá um gosto especial pelos corpos sem vida, cuja vida se degrada ou que agem com a brutalidade de animais. Como vimos, a crueldade é sobretudo uma ausência de espírito, um gosto pelo cru. Se o sangue é um signo poderoso nesse sentido, a carne também o é. Por isso, a carne animal sem vida aparece algumas vezes em *Amarelo manga* sendo cortada para alimentação cotidiana. O mesmo ocorre no açougue de *Contra todos*. Em ambos, revela-se a crueldade da situação cotidiana, algumas personagens que manipulam a carne sentem-se desconfortáveis. Existe uma alternância entre os açougueiros especialistas que manipulam as carnes com naturalidade e as mulheres que se sentem desconfortáveis vendo ali a brutalidade da vida (FIG. 70).

Figura 70 – A crueldade e a carne crua em *Amarelo manga* e *Contra todos*

Fonte: *Amarelo manga* (2003) e *Contra todos* (2004)

Porém, o gosto pelo cru não se restringe ao tema dos açougueiros e sua cotidianidade cruel. O cru aparece nos momentos limites em que a vida desaparece ou está próxima do retorno ao inorgânico. É o caso do pé apodrecido em *Cronicamente inviável*, já escuro, sem cor de pele, uma mistura de sangue estancado misturado com a sujeira da terra (FIG. 36). Ou então do corpo sem vida, morto há pouco, porém limpo, escultural, que excita o personagem em *Amarelo manga* (FIG. 58). Ou, ainda, do corpo definhado da viciada, também exposto para o prazer de personagem em *O cheiro do ralo* (FIG. 69).

De alguma forma, esse traço da crueldade que remonta à crueza da matéria remete ao gosto pelas deformações. De um lado, as deformações formam momentos privilegiados de imagens-pulsão, definidos como o são pelo momento da ação da pulsão (de morte) sobre os meios derivados. As deformações e a plasmaticidade do retorno ao inorgânico que elas implicam são um modo privilegiado dessas imagens exercerem pela crueldade a sua política de desconforto¹³⁶.

5.2.2 Rostos, gritos e a experiência do horror¹³⁷

Em *O invasor* existe uma inversão: a câmera não apenas capta imagens com grandes quantidades de violência, ela se torna a fonte de violência que leva o horror para os personagens. Ela, a câmera, interpela cruelmente os personagens. Às vezes, estando associada ao plano subjetivo do personagem que dá título ao filme. Outras vezes, não.

Já na primeira cena do filme, um dos personagens fica paralisado ao encarar a câmera. Em outros momentos, como no estacionamento ou na saída do banco, a câmera permanece escondida, vigiando o personagem, até avançar sobre ele. Há um enfrentamento constante entre os personagens e a câmera. Nos exemplos mencionados a câmera assume o ponto de vista do

¹³⁶ Sobre a plasmaticidade do retorno ao inorgânico, cf. 3.3.1 nesta tese.

¹³⁷ *O invasor*, *Amarelo manga*, *Através da janela*.

personagem que dá título ao filme. Mas nem sempre é assim. Na cena do velório, por exemplo, a câmera movimenta-se bruscamente, procura os rostos e afronta os presentes. A mulher não consegue manter o olhar quando a câmera se aproxima dela e logo vira o rosto. Um homem enfrenta a câmera como a um inimigo (FIG. 71).

Já no final do filme, em outra cena, o personagem dirige-se à câmera e faz um longo relato, ele gagueja, treme, alterna entre expressão de afronta, de medo e de submissão. Nessa cena, não existe desenho do espaço, tudo o que conhecemos é o que existe no enquadramento em primeiro plano, o rosto que encara a câmera, a câmera que enfrenta o rosto (FIG.72).

Figura 71 – O rosto e experiência do horror em *O invasor*



Fonte: *O invasor* (2001)

Converter a própria câmera em objeto de afronta é uma estratégia para realizar na imagem a Teoria do Monstro de Marçal Aquino (2009). A violência não é vista em tiros e socos, ela é uma presença constante, latente, que todos conhecem. Como afirma Aquino, “o horror é próprio de cada um”¹³⁸. Nesse caso, os personagens reagem à câmera como se estivessem olhando para algo que não querem ver, que é forte demais, que preferem talvez negar, que por vezes ensaiam enfrentar. Enfim, é uma posição reativa de alguém que enxerga ou sente uma violência latente. Em outros termos, se o horror é próprio de cada um (Aquino), se a violência existe dentro de nós (Assis)¹³⁹, o que incomoda esses personagens é deparar-se com algo maior do que uma violência gráfica, é algo que impõe reações mais profundas. É uma espécie de violência tornada imanente em todos, que melhor se expressa por não se materializar completamente.

Essa concepção atualiza uma tradição de trabalhar sobre testemunhos e não sobre o horror em si mesmo. Ela está também nas pinturas de Francis Bacon que decide pintar o grito

¹³⁸ “Então, você não precisa ficar mostrando. Basta você indicar que aquilo acontece, e a pessoa... o horror é próprio de cada um.” (AQUINO, 2009).

¹³⁹ “Queria fazer um filme sobre essas pequenas violências, que fosse poético e violento ao mesmo tempo. Por isso o Jonas Bloch mata cadáver, quem já está morto, porque é um vício inofensivo, simbólico. Os outros elementos surgem daí, dessa violência dentro de nós.” (ASSIS, 2003).

e não o horror. Lucia Nagib (2006, p. 173) comenta que a tormenta psicológica do personagem em *O invasor* remete àquela de *O grito* de Edvard Munch (1893). Podemos adicionar a relação direta que possui com a estratégia de Bacon na série de papas (FIG. 72). O grito aqui aparece para produzir sensação e fugir do sensacionalismo da violência representada. Vemos papas olhando para algo que não é revelado nas pinturas. O que seria? De fato, isso não importa, porque o objetivo é que o grito expresse forças tanto mais assustadoras porque invisíveis: “Se gritamos é sempre tomados por força dos invisíveis e insensíveis que embaralham todo o espetáculo, e que transbordam a própria dor e a sensação”, como afirma Deleuze (2007d, p. 67). Tais forças recebem o nome de violência por parte de Aquino (2009) e Brant (2009), quando dizem que buscaram a violência que todos conhecem mas que não se vê. Ao fazer isso, converteram a câmera em materialização instável dessas forças invisíveis e apostaram nos gritos e na materialidade dos rostos que veem e sentem a violência invisível, operando assim no nível da sensação e não do sensacionalismo.

Figura 72 – Gritos e a experiência do horror em Munch, Bacon e *O invasor*



Fonte: Edvard Munch (1893), Francis Bacon (1952) e *O invasor* (2001)

Não é nova e não é fortuita a relação entre rosto, primeiro plano, crueldade e expressão de forças invisíveis infernais no cinema. Bazin já fazia a relação por ocasião da análise do cinema da crueldade em Stroheim, em que o desejo que toma conta do personagem e o leva a atacar a paciente anestesiada não se mostra por montagem nem interpretação, mas se depreende de tanta “evidência física” de rosto (BAZIN, 1977, p. 27).

No contexto das imagens que analisamos, essa questão está longe de ser restrita a *O invasor*. No final de *Amarelo manga* há uma série de não atores em situações cotidianas. Todos imóveis, olham para a câmera, que se demora um pouco em cada um (FIG.1). O movimento é apenas no entorno, das pessoas que circulam, dos ônibus que passam. Esse trecho funciona como uma série de retratos do cotidiano no estilo do naturalismo. Ali os personagens estão imóveis, posando e olhando diretamente para a câmera, com expressões em seus rostos que

revelam as marcas daquilo que vivem e viveram. Segundo o próprio realizador, muito se expressa nesses rostos e olhares que, todavia, não pode ser dito em palavras: “É um grito em silêncio para chamar atenção” (ASSIS, 2003).

Em *Através da janela*, o filme encerra com um plano de rosto da personagem: ela olha para lugar nenhum e depois baixa a cabeça. As expressões do rosto, as rugas, os lábios, as marcas do tempo, nada disso se altera durante o movimento de cabeça. O olhar é vazio e não procura nada em particular. Como todos os olhares e rostos que experimentam o horror interno e materializam as forças da violência imanente, não é apenas para fora que esses olhares se dirigem (FIG. 73).

Figura 73 – Rosto, silêncio e horror em *Através da janela*



Fonte: *Através da janela* (2000)

5.2.3 Quando a violência é maior que o ato¹⁴⁰

Outro modo de fazer signo da crueldade é aderir um excesso de violência em gestos minimalistas, cotidianos ou inofensivos.

A crueldade ocorre em nível de um afeto minimalista nesta cena de *Através da janela* (FIG. 74). A personagem segura a camisa do filho em um balde de roupas, vemos pela mão que faz uma força excessiva apertando a camisa, sem no entanto esboçar movimento. De repente, em um único gesto, mergulha com intensidade a camisa no balde, fazendo a água revirar-se em um redemoinho. A trilha contribui também na condução da intensidade. Durante a espera, em que a violência está contida na mão que segura a camisa, a trilha segue em um crescendo que

¹⁴⁰ *Através da janela*, *Amarelo manga*.

umenta a tensão da cena. Quando a violência é descarregada na água, a tensão da trilha se interrompe e dá vez a sons de árvores e pássaros que cantam suavemente.

Figura 74 – A violência em um gesto cotidiano - *Através da janela*



Fonte: *Através da janela* (2000)

A crueldade nesse sentido implica fazer signo de uma grande quantidade de violência e não a resolver em violência gráfica. Trata-se de uma violência em nível de afeto, que, como vimos, está relacionado às intensidades e só pode ser descrito por um vocabulário da cinética¹⁴¹. Há um crescendo que se expressa na trilha e no gesto da personagem que segura a camisa com violência – o plano sem movimento e fechado no balde contribui para o controle dos afetos minimalistas do plano. Tudo se encaminha para uma explosão que, de fato, acontece: a camisa mergulha na água, faz-se o redemoinho e a trilha torna-se suave. Toda uma carga de crueldade foi assim agenciada na imagem, de modo contido, por meio de afetos, sem recorrer à violência gráfica.

Em outra cena, de *Amarelo manga*, não há minimalismo, proliferam excessos de cortes, de berros sobrepostos, de movimento de câmera (FIG. 24, 47). No entanto vemos também uma dinâmica de contenção e explosão que revela um surto de crueldade. Quando a personagem apenas observa, escondida, a câmera move-se com sincronia. Em seguida, há uma explosão, que é aquela da personagem que dispara correndo, mas é também da *mise-en-scène*. A câmera persegue a personagem e passa a tremer e tentar se aproximar o máximo possível do objeto filmado. A montagem agora explora os cortes sem continuidade. O destaque aqui é para a montagem do berro, que não corresponde à captação direta daquele emitido pela atriz, mas a uma sobreposição em três tempos que prolonga a sua sonoridade e a mantém por mais tempo na altura do desconforto.

Em ambas as cenas, existe uma violência e uma produção de desconforto que acontece em nível afetivo por meio da dinâmica de contenção e explosão, a qual envolve gesto, *mise-en-*

¹⁴¹ Ver 3.1 nesta tese.

scène, montagem. É verdade que se tratam de cenas bastante diferentes, uma minimalista, outra excessiva. Na cena de *Através da janela*, pouco se vê que não seja a nervura da mão e um gesto cotidiano carregado de violência. Na de *Amarelo manga*, o excesso produz um surto. Devemos reconhecer que na cena de *Amarelo manga* há uma consequência maior produzida a partir da violência contida – uma orelha é arrancada –, mas que ainda assim há uma enorme distância entre violência interna e sua consequência. A crueldade está em mostrar que a violência interna excede por definição as consequências que ela gera, o que é brutal e aterrorizante porque nos aproxima da pulsão (de morte) e abre a possibilidade de uma escalada ilimitada cujo limite não podemos jamais entrever.

5.2.4 A crueldade como indissociação entre sexo e violência

Outro signo tipicamente cruel é aquele que não dissocia o desejo de uma certa prática de violência. Repare-se que aqui não estamos no nível da violência propriamente sexual, no sentido da produção de estupros e outras explorações, o que, de resto, também abunda de modo mais ou menos explícito nos filmes dos quais nos ocupamos (*Baixio das bestas*, *Contra todos*, *O cheiro do ralo*, *Latitude zero*). A conexão entre desejo e violência produz uma certa ontologia, um conceito de crueldade que mistura ambos.

É o que ocorre sobretudo em *Amarelo manga*. Nesse caso, a violência deve também ser despotencializada para evidenciar a sua relação com o desejo. O filme faz isso ressignificando o valor de certos objetos com potencial de violência, quais sejam, a arma e o facão.

Na primeira imagem (FIG. 75), o personagem para o seu movimento após olhar para o facão e a carne em cima da mesa, segura o objeto com ambas as mãos, como uma relíquia, e passa a chupar o cabo. Veremos no mesmo filme este e outros facões reaparecerem, mas eles estarão sempre associados à conversão e manipulação da carne em seu estado de crueza (o abate do animal, os corpos mortos de animais sendo despedaçados, o primeiro plano da faca cortando a carne na cozinha da casa de periferia). O facão, portanto, que faz parte de uma iconografia de violência para além do filme, é aqui convertido em objeto por excelência da crueldade que opera a carne crua, sem vida, sem espírito. Ele é, todavia, também um objeto erótico que o personagem pode chupar como se fosse um falo.

Os objetos fálicos proliferam. Um dedo torna-se um falo a ser chupado. Em determinado momento, surge uma escova que a mulher introduz no ânus do parceiro. Quando ocorre a introdução do objeto, corta-se para um plano que salienta o rosto do homem. A iluminação

favorece, destacando a expressão de dor intensa. A mulher imediatamente se inclina para também se colocar em posição de contemplar a expressão de dor que havia causado (FIG. 75).

Figura 75 – Proliferação de objetos fálicos em *Amarelo manga*



Fonte: *Amarelo manga* (2003)

Contudo, a cena que melhor expressa essa união de desejo e violência que forma a crueldade é aquela em que o homem dispara na direção do corpo sem vida (FIG. 76). A eficácia de agressividade do ato é totalmente despotencializada, uma vez que é um corpo já morto que sofre os disparos. O que resta é o prazer que o ato proporciona. Vemos em primeiro plano tanto a arma, evidenciada no que tem de símbolo fálico, quanto o rosto, que se contrai de prazer. Os disparos vão acontecendo de modo progressivamente acelerado e também seguem a expressão do rosto cujo prazer apenas se intensifica na imagem. Finalmente, quando o crescendo de tensão chega num limite, vemos um gozo audiovisual, um som de disparo mais alto do que os outros, uma arquissonoridade do disparo, que interrompe a intensidade crescente do plano e projeta o corte para a cena seguinte. Trata-se, portanto, de uma intensificação do desejo até a resolução pelo prazer uma vez atingido, produzido com a organização intensiva das afetividades audiovisuais.

Figura 76 – O tesão do objeto arma em *Amarelo manga*



Fonte: *Amarelo manga* (2003)

É relevante destacar, no que diz respeito à crueldade como um método da imagem, que essas ressignificações de objetos não se resumem ao filme, porque possuem ressonância numa semiótica que está para além dele próprio. Quando Aquino e Brant falam da Teoria do Monstro, eles destacam justamente esse ponto, qual seja, a experiência de violência é algo comum, faz parte do cotidiano no tecido social em que esses filmes se inserem. Esse aspecto torna-se ainda mais evidente quando associamos a cena de *Amarelo manga* a uma certa iconografia da arma de fogo em filmes do mesmo período. As armas, nessa iconografia, tendem a se manter como símbolo de poder devido àquilo que têm de agressividade. Vejam-se, por exemplo, as imagens de *Cidade de Deus* (FIG. 77). Quando o objeto é ressignificado, expõe-se uma característica inerente soterrada em uma cena banal de violência. Nesse sentido, é apenas a despotencialização da agressividade do objeto que permite fazer emergir suas outras características, aquelas relativas ao desejo que ele também faz circular.

Figura 77 – Arma e função de violência em *Cidade de Deus*



Fonte: *Cidade de Deus* (2002)

É preciso ressaltar, todavia, que a crueldade se avizinha constantemente da violência nos termos com os quais lidamos neste trabalho. Isso quer dizer que não apenas de crueldade são feitos os filmes aqui analisados. Se existem filmes que exploram majoritariamente a crueldade, aqui entendida também como violência da sensação, tais como *O invasor*, *Amarelo manga*, *Cronicamente inviável*, *Através da janela* e *O cheiro do ralo*, existem também aqueles que não se furtam de reintroduzir o grafismo da violência, como é o caso de *Baixio das bestas* e *Contra todos*. Às vezes, trata-se de uma fronteira tênue. Como Deleuze (2007d, p. 42-50) relata, o método de Bacon inclui desprezar um certo número de trabalhos que, apesar dos esforços, continuam trazendo demais a figuração do horror. Já Artaud (1994, p. 101-104), quando descreve o Teatro da Crueldade, necessita constantemente reforçar que o seu projeto não é uma obsessão pelas torturas e pelo sangue derramado, apesar de, segundo ele, a crueldade reencontrar eventualmente esses elementos.

Portanto, a relação entre crueldade e elementos gráficos da violência é tensa por definição. Eventualmente, o derramamento de sangue pode revelar uma estratégia de crueldade

(Artaud), além disso nem sempre se consegue superar a violência gráfica do horror, violência sensacionalista, e atingir a violência da sensação própria à imagem (Bacon).

Essa variação consta nos filmes dos quais nos ocupamos. Não devemos neles procurar uma coerência, um fechamento, que corresponderia antes à realização de um protocolo de conduta da crueldade do que à realização artística da imagem em sua multiplicidade. Nesse sentido, veremos um filme como *Contra todos* transitar entre signos de crueldade e signos que restauram uma violência sensacionalista, com vários assassinatos e um estupro particularmente gráfico (FIG. 44).

Mas nenhum deles atinge o nível de *Baixio das bestas*, em que abundam imagens de estupro. Estamos aqui longe da violência da sensação e do paradigma da crueldade. O estupro causa desconforto pela violência do ato e não da imagem. O espetáculo aqui produzido significativamente encontra a forma-palco para se realizar. Pode ser no palco literal de um cinema abandonado ou em um palco improvisado sob um spot de luz (FIG. 55), em que os homens tomam seus lugares para assistir ou fazem fila para tocar no corpo-objeto da menina. Pode ser, ainda, uma cama também convertida em forma-palco, com todo o grupo de homens e outras mulheres em situação de espetatorialidade catártica ao redor. A câmera aqui é alta, um virtuosismo conveniente para captar todos os detalhes do estupro que se passa à sua frente (FIG. 82). Nesse grupo de estupros proliferantes em forma-palco no filme, destaca-se ainda um outro, aquele que ocorre na frente do spot de luz do carro (FIG. 78). Todo o espaço em redor está absolutamente escuro, mas a luz do carro delimita uma zona de visibilidade, é como um palco que se desenha no chão. Ali, o estupro é performado, com violência gráfica, berros, contorções, tentativa de fuga, socos e chutes na menina. Finalmente, seu corpo é jogado no chão. Podemos reconhecer ali um padrão pós-estupro que marca o filme, em que os corpos violentados são atirados meio-mortos no chão dos espaços convertidos em palco de violação. A forma-palco é, portanto, adequada para revelar a violência que aqui faz sensacionalismo e não sensação, que faz espetáculo e não crueldade.

Figura 78 – Forma-palco em *Baixio das bestas*



Fonte: *Baixio das Bestas* (2006)

5.2.5 Transição: desconforto, sensação e crueldade na imagem que faz sintoma

A crueldade no contexto da sintomatologia é a principal estratégia para a produção de desconforto pela imagem. Não se produz sintoma sem que haja desconforto em maior ou menor grau. É o dito por Freud em *Os caminhos da formação dos sintomas* (2007, p. 419): “Os sintomas [...] são atos, prejudiciais, ou, pelo menos, inúteis à vida da pessoa, que por vez, deles se queixa como sendo indesejados e causadores de desprazer ou sofrimento”.

Temos, assim, que o sintoma é uma materialidade que produz desconforto. Que o sintoma esteja assentado sobre uma materialidade que se evidencia, pode parecer uma afirmação óbvia, mas essa é, no entanto, uma das características mais frisadas por Didi-Huberman na sua concepção de uma imagem-sintoma. É preciso que o sintoma tenha “intensidade plástica” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 262).

Logo, quando a imagem aposta na crueldade, e se ela faz uma “câmera-faca” (VIEIRA, 2004), ou “um naturalismo cruel” (RAMOS, 2004), tudo isso acaba nos revelando um projeto de ação e desconforto pela imagem. Como vimos, tal projeto passa principalmente por afastar-se da violência e fugir do sensacionalismo, que não ofereceria nada de mais perenemente desconfortável, exceto pela agressão corporal imediata. Não é fácil procurar esses níveis de sensação, capazes de cortar (câmera-faca) e eficientes para fazer proliferar uma sensação desconfortável em múltiplos níveis de intensidade. Por isso, a necessidade de buscar outras formas que não aquelas da violência gráfica, tanto abundantes quanto transitórias no sentido de atingir níveis amplificados de sensação. Os filmes buscaram esses níveis de sensação e crueldade, aproximaram-se da carne, da pele e do sangue. Evidenciaram circuitos sanguíneos de corpos e pedaços de corpos mortos ou quase mortos, um pé apodrecendo, um olho fora do corpo, vários corpos deformados, incluindo o de animais em uma cruel e cotidiana situação de abate. A crueldade do cotidiano foi quase uma obsessão, carnes de açougue, de frigorífico, de uma orelha arrancada do corpo.

Para atingir a sensação, foi criada a Teoria do Monstro e a câmera virou-se para contemplar rostos que gritavam audível ou silenciosamente, vivendo experiências intensificadas de horror. Esses rostos e gestos revelam também uma violência interna tão intensa que não encontrou modos equivalentemente barulhentos para se expressar.

Contudo, a melhor expressão da crueldade e sua aderência à sintomatologia é a indissociabilidade com que compõe desejo e violência. Isso não é, evidentemente, fortuito. A mistura entre desejo e agressividade é para Freud (1975, 2013) inevitável, é sempre como uma mistura que as pulsões de morte e de vida se apresentam no nível do vivido. Na dimensão da

imagem que faz sintoma, essa mistura revela algo fundamental, a que Didi-Huberman (2013b, p. 263) chama de “singularidade contraditória”. Como Freud muitas vezes destacou, o que define o sintoma é o seu duplo estatuto, a reunião do desprazer que provoca com a satisfação que garante.

5.3 A IMAGEM QUE SATISFAZ

O sintoma define-se em Freud como a satisfação substitutiva de uma pulsão reprimida. Reprime-se a pulsão, mas ela não desaparece e o sintoma faz a compensação.

Já sabemos que os sintomas neuróticos são resultado de um conflito, e que este surge em virtude de um novo método de satisfazer a libido. As duas forças que entraram em luta encontram-se novamente no sintoma e se reconciliam, por assim dizer, através do acordo representado pelo sintoma formado. É por essa razão, também, que o sintoma é tão resistente: é apoiado por ambas as partes em luta. Também sabemos que um dos componentes do conflito é a libido insatisfeita, que foi repelida pela realidade e agora deve procurar outras vias para satisfazer-se. (FREUD, 2007, p. 420).

As duas forças de que fala Freud são a repressão e a pulsão. Elas se encontram no sintoma, uma reforçando a repressão e a outra satisfazendo-se como pode. O sintoma é signo contraditório que reúne tanto o agente de repressão da pulsão quanto a sua satisfação e, assim, resiste. O sintoma é uma expressão, um signo que não se confunde com a doença: “A única coisa tangível que resta da doença, depois de eliminados os sintomas, é a capacidade de formar novos sintomas” (FREUD, 2007, p. 419).

A pergunta que nos colocávamos era a seguinte: em que sentido a satisfação desconfortável, ou o desconforto satisfatório, dessas imagens pode ser uma estratégia para produção de imagem que faz sintoma? Veremos agora como elas adicionam satisfação àquilo de desconforto que produzem.

5.3.1 Investir no prazer da imagem¹⁴²

O aspecto mais evidente, e talvez por isso mesmo o mais sutil, é uma reafirmação do prazer da imagem. O prazer em si da imagem não é o alvo a ser desconstruído na sintomatologia. Nos anos 1970, teóricos como Laura Mulvey (1983) e Christian Metz (1980)¹⁴³ denunciaram a

¹⁴² *Amarelo manga, Baixio das bestas, O invasor, O cheiro do ralo, Latitude zero.*

¹⁴³ “Qualquer reflexão psicanalítica acerca do cinema, reduzida à sua intenção mais fundamental, poderia definir-se, em termos lacanianos, como um esforço para extrair o objeto-cinema do imaginário e trazê-lo para o simbólico.” (METZ, 1980, p. 9).

politicidade que existia na própria relação de prazer gerado pela imagem. No caso de Metz, ele alertava para a necessidade de extrair o cinema do imaginário e inseri-lo no simbólico, porque apenas assim seria possível atingir “um pouco mais de saber”, uma vez que o imaginário se define por sua “opacidade inultrapassável e como que definitiva”. Não seria o caso de fugir do imaginário, no sentido “de um medo”, mas de arrancar as imagens do seu domínio, imaginário por princípio, e restituí-las um pouco de simbólico, sob o risco de nelas “submergirmos”. Metz finaliza o seu raciocínio: “tarefa sem fim” (METZ, 1980, p. 10).

Em Mulvey, vemos a denúncia do prazer em si da imagem:

Diz-se que, ao analisar o prazer, ou a beleza, os destruimos. Esta é a intenção deste artigo. A satisfação e o reforço do ego, que representa o grau mais alto da história do cinema até agora, devem ser atacados. Não em favor de um novo prazer reconstruído que não pode existir em abstrato, nem de um desprazer intelectualizado, e sim no intuito de abrir caminho para a negação total da tranquilidade e da plenitude do filme narrativo de ficção. (MULVEY, 1983, p. 440).

Nesse sentido, Mulvey defenderá um cinema experimental, que não faça narrativa, que denuncie o ilusionismo do aparato cinematográfico e que atente contra a restauração de quaisquer tipos de circuitos de prazer na imagem.

A denúncia do prazer em si da imagem, não reencontraremos como traço majoritário nas imagens-pulsão do cinema brasileiro. Pelo contrário, a necessidade de satisfazer, ainda que secundariamente (no sentido de fazer sintoma), conduz à procura de um prazer em si da imagem. Esse é um ponto absolutamente necessário nos filmes de Cláudio Assis, mas também em outros, como *O invasor*, *Latitude zero* e *O cheiro do ralo*.

Em *Amarelo manga* e *Baixio das bestas*, há uma virtuosidade da técnica que está em permanente tensão com a sordidez dos temas e a crueldade do olhar. Em primeiro lugar, devemos notar uma sofisticação dos enquadramentos, cujos melhores exemplos talvez sejam as câmeras altas que passeiam pelos espaços (o cortiço, o prostíbulo, a represa) em ambos os filmes (FIG. 82, 84). As câmeras altas fazem parte de uma *mise-en-scène* que visa à sofisticação. Não é apenas a câmera e sua angulação, é toda a orquestração das cenas, o conjunto bem ensaiado de movimento da câmera, desenho do espaço e deslocamento de corpos. Uma cena exemplar nesse sentido é aquela em que a esposa flagra a traição do marido, veremos que ela é toda orquestrada: começa o lento movimento de câmera para a esquerda, que dura quase toda a cena; o primeiro personagem (marido) entra no plano no fundo do quadro; no meio do movimento vemos uma alteração focal; e então, outro personagem (a esposa) é enquadrado, no primeiro plano do quadro; a câmera continua o movimento que começou lá no início; a

personagem se vira e caminha lentamente, para seguir o movimento da câmera que não se interrompe; finalmente, a câmera enquadra novamente dois personagens ao fundo (o marido e a amante) e a esposa em primeiro plano; o movimento de câmera é interrompido e por duas vezes ocorre uma alteração focal, entre o primeiro plano e o plano de fundo na imagem, para alternar o destaque entre um e outro foco no quadro. Só então o movimento orquestrado de corpos e câmera no espaço se quebra e dá lugar ao descontrole, tanto nos atos da personagem, quanto no movimento da câmera e na montagem de planos e sonoridades (FIG. 24, 47)¹⁴⁴.

Existe, portanto, uma plástica da imagem. A cena não passa de um exemplo, aos quais é inevitável adicionar aqueles que já vimos como forma-palco em *Baixio das bestas*. Ali também há virtuosidade na iluminação para garantir a forma palco em espaços periféricos e degradados, movimentos de câmera que se aproximam e se afastam dos personagens para melhor conduzir o espectador no contexto das violações que encena. Em alguns momentos, a câmera se posta como mais uma integrante do grupo que rodeia e agride a mulher (violação da prostituta no cine-teatro abandonado), em outros, afasta-se para revelar com surpresa o grupo de espectadores que se acomodam na plateia à procura dos espaços de maior visibilidade (exposição da adolescente nua nas ruínas de uma construção) (FIG. 82, 55). Em um destes momentos, a câmera recua até fixar o enquadramento em um personagem mais afastado do palco, faz-se então um ajuste de foco e a câmera avança novamente para estabelecer um primeiro plano do rosto do personagem, que agora geme de tédio, e, em seguida, a câmera vira-se para o alto procurando um objeto significativo que está em cima do morro, também cuidadosamente iluminado para oferecer mais uma camada de sentido à cena – trata-se de uma cruz.

Quando Assis comenta o seu método de trabalho, costuma afirmar que vai para as filmagens com grande liberdade, que não gosta de saber “o que vai acontecer no set”, que não faz *storyboard*, que não gosta de ficar restrito a espaços delimitados nas locações (ASSIS, 2003, 2011b). Porém, a contrapartida é uma necessidade extra de cenografia: “Não cenografo apenas uma parte do cenário para só filmar aquele canto. A câmera vai para todo o canto, tem de estar tudo cenografado, se não fico escravo de um limite” (ASSIS, 2003). O resultado é visível, uma amplitude dos deslocamentos nos espaços, contudo com alta dose de ensaio e orquestração dos movimentos.

Com relação à conjugação entre crueldade e prazer como método, o realizador se mostra consciente:

¹⁴⁴ Esta cena é signo de crueldade e de estado de descontrole. Ver 3.3.3 e 5.2.3 nesta tese.

Amarelo Manga é um filme difícil. Trata da miséria humana. Se não buscarmos uma elegância no movimento de câmera, no enquadramento, no desenho das cenas, fica um negócio feio e podre. Uma das minhas preocupações era fazer com que as coisas não ficassem restritas. A gente se preocupou ao máximo para haver prazer em se ver o filme. Isso interfere em todo o processo. É como o americano faz, mas do nosso jeito, filmando nosso povo. (ASSIS, 2003).

Ele procura, portanto, o prazer apesar do sórdido. Em primeiro lugar, é preciso considerar que ele próprio não vê aí uma contradição. Em seguida, destaca-se o fato de que essa conjunção aparece como um verdadeiro método. A miséria humana que compõe o tema dos filmes não pode dar lugar a uma encenação igualmente miserável. É preciso que a encenação seja elegante. Se o tema é feio e podre, a encenação deve ser o seu oposto. Não é que ela possa, ela deve ser elegante. O objetivo manifesto é não restringir demais o filme e para isso é preciso que haja prazer, em outros termos, é preciso que ele seja também um objeto de satisfação.

Em outros filmes, o prazer da imagem é concebido sob signos diversos. Se em *Amarelo manga* e *Baixio das bestas* há o apego à virtuosidade da *mise-en-scène* e à qualidade da imagem, em *O invasor* é preciso ressaltar uma linguagem típica de videoclipe, sobretudo em trechos que são de fato videoclipes dentro do filme. Destaque para aquele que apresenta a periferia da cidade: um longo deslocamento de aproximadamente quatro minutos no filme, com a música *Na zona sul*, de Sabotage (1999), câmera interna ao carro em movimento radiografando os espaços e procurando cenas cotidianas e rostos típicos da periferia. Há constantes aproximações feitas pela câmera em deslocamento para capturar os objetos de seu interesse, e os cortes se fazem velozes, sem continuidade e orientados pelo ritmo da trilha de rap.

Em *O cheiro do ralo*, o prazer da imagem passa pelo investimento na comicidade que existe em situações absurdas, a construção de personagens visando certos tipos inusitados e engraçados à sua maneira, a materialização de aspectos subjetivos da doença, como o fetichismo e o primeiro plano da bunda, ou o ralo que é literalmente cheirado pelo personagem que afunda o nariz para sentir o cheiro da merda, a adição da trilha sonora ágil, um rock ambiental que contribui para a vivência das cenas de modo mais leve. Enfim, há em *O cheiro do ralo* uma constante procura por modos de extrair comicidade no absurdo e na doença, de modo que o espectador possa também deleitar-se com alguma graça na exploração e na patologia.

Finalmente, é impossível não mencionar a beleza das composições em *Latitude zero*, seja das paisagens, seja do espaço interno iluminado por velas, seja da casa em chamas. Nesse ponto vemos a proximidade com *Baixio das bestas*, a fumaça gerada pela destruição entra na composição da imagem contribuindo para sua moldura, para estabelecer um equilíbrio de pesos

e volumes, até para romantizar com a imagem da lua. É, portanto, signo de deformação e destruição, que faz plasmaticidade e é integrado para a produção da beleza das composições (FIG. 79).

Figura 79 – A beleza da degradação em *Latitude zero* e *Baixio das bestas*



Fonte: *Latitude zero* (2000) e *Baixio das Bestas* (2006)

Sob várias estratégias essas imagens buscam produzir um prazer visual que faça satisfação pela própria experiência da imagem. O nível mais elementar de prazer da imagem, que certos teóricos como Mulvey e Metz denunciaram sob diferentes aspectos, é aqui estimulado. Procurar a satisfação mesmo no tratamento dos temas mais sórdidos, é querer fazer conviver o desconforto do tema e do olhar (a análise cruel) com o prazer visual da imagem.

5.3.2 Materialidade da imagem, normatividade dos corpos e o impasse do método sintomatológico¹⁴⁵

A seleção e a exposição de corpos também despontam como elementos que visam satisfazer nas imagens-pulsão que pesquisamos. Começaremos observando o uso do primeiro plano que recorta os corpos e quer constituir objeto parcial de satisfação. Em *Amarelo manga*, vemos um primeiro plano da vagina da personagem (FIG. 80). O plano dura alguns segundos na tela e é inserido em uma situação narrativamente relevante, um ponto culminante na história da personagem, quando ela responde a uma intimidação sofrida. Na preparação desse primeiro plano, ela primeiramente ouve um desafio, em seguida sobe em uma cadeira e uma mesa, e logo, agora já em primeiro plano, levanta o vestido. Juntamente com o primeiro plano da vagina, ouvimos aplausos entusiásticos, como se o ato estivesse sendo presenciado por uma plateia. Isso converte a mostraçãõ em um espetáculo, visualizado por vários e que merece a recompensa de um aplauso entusiasmado. Tais aplausos, tão nitidamente adicionados posteriormente para a

¹⁴⁵ *O cheiro do ralo, Amarelo manga, Baixio das bestas, Cronicamente inviável.*

experiência da imagem, não correspondem, todavia, ao contexto diegético da cena, na qual o pequeno grupo de frequentadores do bar segue suas atividades normalmente, dançando, bebendo e comendo.

Figura 80 – Primeiro plano pulsional de uma vagina em *Amarelo manga*



Fonte: *Amarelo manga* (2003)

Aos aplausos entusiásticos, soma-se o olhar do homem que observa de perto a vagina. Não é fortuito que a personagem exponha a sua genitália para o olhar de outrem, aqui utilizando-se de banco e cadeira como pedestal para se aproximar do sujeito do olhar que consome esse pedaço de corpo. Os aplausos apenas confirmam o caráter espetacular da cena, a pertinência da exposição da genitália e a relação que desempenha para um olhar que, satisfazendo-se, aplaude.

Em *O cheiro do ralo* proliferam as imagens de bunda em primeiro plano (FIG. 81). Não à toa, a primeira e a última imagens do filme, inseridas nos créditos iniciais e finais, que estabelecem a moldura da narrativa, são primeiros planos de bunda. Trata-se, para ser preciso, da bunda de uma personagem, pela qual o protagonista do filme desenvolve uma obsessão. Ele não sabe o nome da personagem, tampouco lembra do seu rosto (confunde com outra mulher e, para confirmar a identidade, pede para ver sua bunda), de modo que se relaciona antes com a bunda do que com a mulher. A bunda aqui também serve para satisfazer um olhar, vejam-se os enquadramentos e sobretudo aquele ponto culminante em que o personagem pode se aproximar para, em um primeiro momento, olhá-la, e em seguida tocá-la.

Figura 81 – Primeiros planos pulsionais de uma bunda em *O cheiro do ralo*

Fonte: *O cheiro do ralo* (2006)

O primeiro plano, assim concebido, como recorte de um corpo para satisfação de uma pulsão, é aquilo a que Deleuze (1985, p. 163) chama de primeiro plano pulsional, que se define pela função de objeto parcial que exerce. Na psicanálise de Freud, os objetos parciais são os objetos por excelência das pulsões parciais, típicas da infância. Existe toda uma série de partes de corpos e objetos que tipicamente conformam objetos parciais, tais como o seio materno (não é a mãe que possui um seio, é o seio que possui uma extensão à sua volta), o dedo ou a chupeta, o ânus que a criança se satisfaz em controlar. Na maturidade, todos esses objetos parciais reúnem-se para formar um alvo típico, um corpo organizado ao redor de uma genitália do sexo oposto, masculina ou feminina. Nessa fase, não é que devam desaparecer os objetos parciais, mas eles passariam a ser subordinados na hierarquia do corpo centralizado na genitália. Ou seja, eles só poderiam satisfazer o adulto “normal” como uma etapa preliminar da satisfação apenas atingível com o concurso do objeto pleno centrado na genitália. Nos casos em que isso não ocorre, quando certas partes se tornam independentes dos corpos, quando elas valem por si mesmas para satisfazer a pulsão, aí temos o fetichismo (FREUD, 1972).

Expor nessas linhas muitíssimo simplificadas a teoria da evolução da sexualidade em Freud não implica que estejamos aqui assumindo e muito menos naturalizando a sua incidência na formação dos corpos e na constituição dos desejos. A esse respeito, apenas para ficar em uma concepção contemporânea que diverge das premissas freudianas, vejam-se, por exemplo Butler (2015), Preciado (2014) e os audiovisuais pós-pornográficos que fazem uma utilização diferenciada da relação entre corpo, primeiro plano e satisfação¹⁴⁶.

Existe um tipo de primeiro plano que se constitui como pedaço arrancado de um corpo, pedaço este que não chega a ser totalmente autônomo com relação ao corpo-matriz. O primeiro

¹⁴⁶ A relação entre primeiro plano, corpo e pós-pornografia foi analisada por Suelem Lopes de Freitas em Monografia de conclusão de curso orientada por Alexandre Rocha da Silva e Bruno Leites na FABICO/UFRGS. Cf. *Pós-pornografia: a multiplicidade do corpo no audiovisual* (FREITAS, 2016).

plano pulsional serve para satisfazer uma pulsão, muitas vezes materializada pelos olhares obsessivos e fetichistas de personagens para o qual é exposto.

O segundo aspecto é o objeto da pulsão, isto é, o pedaço, que ao mesmo tempo pertence ao mundo originário e é arrancado do objeto real do meio derivado. O objeto da pulsão é sempre o "objeto parcial" ou o fetiche, quarto de carne, pedaço cru, dejetos, calcinha de mulher, sapato. Enquanto fetiche sexual, o sapato dá lugar a um confronto Stroheim- Buñuel, particularmente em *The Merry Widow*, de um, e *Diário de uma Camareira*, do outro. Tanto que a imagem-pulsão é, sem dúvida, o único caso em que o primeiro plano torna-se efetivamente objeto parcial; mas não é de forma alguma porque o primeiro plano "é" objeto parcial, é porque o objeto parcial, sendo o objeto da pulsão, torna-se então excepcionalmente primeiro plano. A pulsão é um ato que arranca, dilacera, desarticula. A perversão não é, portanto, o seu desvio, mas sua derivação, isto é, sua expressão normal no meio derivado. (DELEUZE, 1985, p. 163).

Deleuze está insurgindo-se aqui contra o argumento de que todo primeiro plano faz objeto parcial, sem nomear seus adversários teóricos. Para ele, o primeiro plano faz objeto parcial somente quando corresponde a um pedaço violentamente arrancado de um corpo para satisfazer uma pulsão. Arrancar pode ser literal, mas não necessariamente. O primeiro plano que satisfaz a pulsão também arranca um pedaço do corpo e por isso dizemos que implica uma dose de violência que reorganiza o corpo a partir do olhar fetichista que se satisfaz no ato. Como destaca De Gaetano (2006), o primeiro plano pulsional traz consigo uma concepção de corpo diferente da que vemos nos primeiros planos afetivos. Aquele é sempre orgânico, isto é, pedaço arrancado mas que continua de alguma forma vinculado ao organismo, ele reafirma a primazia do organismo “por negação”. É diferente do primeiro plano afetivo, cujo corpo não poderia ser outro que um corpo intensivo, um corpo sem órgãos, definido pelas intensidades que o compõem¹⁴⁷.

A função de satisfação dos primeiros planos pulsionais é típica da pornografia. Os primeiros planos de vaginas, cus, pênis, seios e outros objetos de fetiche são instrumentos privilegiados para realizar o objetivo das narrativas pornográficas, qual seja, provocar o prazer. A utilização sistemática do primeiro plano é uma das estratégias fundamentais da imagem pornográfica *hard core*, conforme o estudo de Linda Williams. Ela destaca um conjunto de procedimentos que agem no sentido de realizar o “princípio da máxima visibilidade”, quais sejam, além do primeiro plano, o excesso de iluminação das genitálias, a adoção de posições

¹⁴⁷ “O ‘pedaço’ é tal apenas em relação ao Inteiro do qual ele é extraído. É o pedaço que se refere à integridade do organismo. *O corpo pulsional é e mantém-se um corpo orgânico*: o seu desmembramento confirma o Inteiro, afirmado *por negação*. O corpo deformado refere-se ainda à Forma e à sua plenitude.” (DE GAETANO, 2006, p. 101-102, grifos do autor, tradução nossa). No original: “Il ‘pezzo’ è tale solo in rapporto all’Intero al quale è strappato. È il pezzo che rimanda all’integrità dell’organismo. *Il corpo pulsionale è e rimane un corpo organico*: il suo smembramento conferma l’Intero, affermato *per negazione*. Il corpo deformato rimanda ancora alla Forma e alla sua compiutezza.” (DE GAETANO, 2006, p. 101-102, grifos do autor).

privilegiadas para a visualização dos órgãos sexuais e a criação de um gênero com números próprios que se atualizam a cada geração do cinema pornográfico (WILLIAMS, 1989, p. 48-49). O primeiro plano possui uma materialidade que convém às imagens excessivas, aquelas que visam obter reações corporais imediatas no espectador, para violentá-lo como no cinema de horror, emocioná-lo como no melodrama, satisfazê-lo sexualmente como na pornografia (WILLIAMS, 1991). Nesse sentido, o primeiro plano não serve primordialmente para excitação de personagem, mas de espectador: “O primeiro plano em parte do corpo age como fonte de estímulo e excitação (como vetor da ação e como convite à semelhante reação do espectador)” (BALTAR, 2015, p. 141-142).

Logo, é ilusório pensar que os primeiros planos pulsionais, que vemos nas imagens-pulsão neonaturalistas, referem-se à satisfação de personagem primordialmente. Eles cumprem também uma função de satisfação do espectador. Eles “saltam” do contexto em que se encontram para se afirmarem em seu excesso em contato com o corpo do espectador.

* * *

A partir dessas considerações, é necessário avançar em dois pontos. O primeiro diz respeito ao padrão de corpos que são majoritariamente expostos, em primeiro plano pulsional ou não, nessas imagens. Em seguida, ficará evidenciado um padrão também de gênero, tanto dos corpos expostos, quanto dos espectadores presumidos.

Nos primeiros planos pulsionais que analisamos, destaca-se um padrão de gênero: são corpos femininos. Além disso, são corpos, podemos dizer, típico-normativos¹⁴⁸. Tal recorrência de corpos típico-normativos, que tendem ainda a ser belos, não é restrita aos primeiros planos pulsionais. Sua aparição constitui uma verdadeira característica do método sintomatológico nessas imagens.

Nos filmes, o corpo mais exposto é sem dúvida o feminino. É o caso de todas as imagens de estupro em *Baixio das bestas*, que às vezes contêm exposição e performance preliminar, que sempre terminam com os corpos femininos estirados no chão, às vezes com câmera alta (FIG. 82). Ainda no mesmo filme, devemos lembrar o corpo da menina tomando banho no riacho, que a câmera observa de longe, como se estivesse espiando a cena sorratamente (FIG. 86), ou então o corpo inteiro da prostituta que depila a virilha. Nessas cenas, o corpo violentado da mulher é o objeto principal, é o centro do quadro e da iluminação, organiza todos os demais

¹⁴⁸ Utilizamos típico-normativos para designar tanto o corpo da adolescente de *Baixio das bestas*, que o filme pretende ser típico em uma relação de satisfação pedófila masculina, quanto os corpos normativos que correspondem a um ideal de beleza no estilo do que podemos encontrar nas imagens de publicidade e na televisão, por exemplo.

elementos da composição da imagem, a câmera para e movimenta-se para melhor enquadrá-lo. Em *O cheiro do ralo*, a agressão não faz violência gráfica, porém repete-se a múltipla exposição de corpos femininos, da dona da bunda, da viciada cujo corpo definha, da mulher casada que vende seu corpo em troca de dinheiro. Em *Amarelo manga*, vemos em câmera alta o corpo da mulher dona do bar, vemos também, na cena de sexo no final do filme, a preferência da câmera e da iluminação voltada para o corpo da mulher.

Figura 82 – A estetização do corpo feminino violentado em *Baixio das bestas*



Fonte: *Baixio das bestas* (2006)

A beleza do corpo feminino na imagem é algo que empolga o realizador Cláudio Assis. Em resposta a entrevistador que perguntou sobre a manutenção do elenco em seus filmes, ele respondeu, sobre a atriz Dira Paes em *Baixio das bestas*: “Agora, vou encontrar um ator melhor que o Matheus Nachtergaele aonde? E melhor atriz do que Dira Paes, nua e maravilhosa no filme?” (ASSIS, 2007b). No roteiro de *Amarelo manga*, acerca da personagem Lígia, dona do bar, lê-se a descrição do que buscavam os realizadores: “Apesar de não ser muito bonita, seus cabelos vermelhos e sua pele branca lhe dão um ar exótico e estimulante. Ela tem o cabelo assanhado e os olhos inchados” (LACERDA, s.d., p. 1).

A exposição dos corpos masculinos é mais circunstancial e menos explícita. Em outros termos, o corpo masculino é tratado com mais pudor. Em *O cheiro do ralo*, o protagonista é um mercante *voyeur*, que olha repetidamente os corpos femininos à sua frente. Jamais, contudo, fica ele próprio exposto. Em uma das cenas, vemos todo o corpo da mulher, enquanto ele masturba-se embaixo da mesa. Em outra, recebe sexo oral, mas o corpo da mulher encobre o seu (FIG. 83).

Figura 83 – O pudor com o corpo masculino em *O cheiro do ralo*



Fonte: *O cheiro do ralo* (2006)

Em *Baixio das bestas*, vemos em uma cena homens nus. Vemos seus pênis, contudo em uma câmera alta e distante. A aparição é circunstancial. Há relatos de que o roteiro original previa uma cena de sexo gay, que teria ficado apenas como sugestão no filme uma vez finalizado (MISOGINIA..., 2007) (FIG. 84). Em *Amarelo manga*, quando o personagem se aproxima de um corpo em decomposição, fica fascinado e excitado. Do corpo, vemos apenas uma pequena parte do peito até a cabeça, suficiente para evidenciar também o padrão de beleza, típico-normativo, que encontramos nas imagens dos corpos femininos (FIG. 58).

Figura 84 – O pudor com o corpo masculino em *Baixio das bestas*



Fonte: *Baixio das bestas* (2006)

Onde os corpos masculinos serão expostos com maior grau de visibilidade e intensidade é em *Cronicamente inviável* (FIG. 85)¹⁴⁹. Ali vemos uma cena relativamente longa, de aproximadamente quatro minutos, com exposição de corpos masculinos: masturbação antes de passar ao palco, exposição no palco. A câmera fica imóvel enquadrando aqueles que se preparam para entrar – como se estivesse espionando, permanece retraída e estática para não atrapalhar a concentração dos personagens. Os pênis não são destacados dos corpos, como nos primeiros planos pulsionais, todavia a iluminação da cena é projetada para privilegiar a visibilidade do órgão e do gesto de masturbação. Quando os homens estão no palco, a câmera

¹⁴⁹ O que não surpreende, dados os filmes anteriores do realizador. Vejam-se, por exemplo, as cenas de *Romance*.

movimenta-se para contemplar os corpos, que são apresentados por um mestre de cerimônias que não cessa de reposicioná-los e de tocá-los, para deleite da câmera e da plateia.

Figura 85 – Exibição do corpo masculino típico-normativo em *Cronicamente inviável*



Fonte: *Cronicamente inviável* (2000)

Os corpos de *Cronicamente inviável* são também típico-normativos, esculturais, procurando constituir uma espécie de beleza normativa que os coloca em um concurso de beleza do gênero. Nesse sentido eles seguem uma tendência de tipicidade que vimos nos outros filmes. São raros os corpos que poderiam ser compreendidos como não normativos; quando aparecem, como na mulher notadamente acima do peso padrão que se masturba com um aparelho de ar em *Amarelo manga*, eles ajudam-nos a dimensionar a sua excepcionalidade e dar destaque ao padrão que de modo geral define o projeto dos filmes analisados nesta seção.

O método da sintomatologia implica que os filmes tanto satisfaçam quanto gerem desconforto. Estamos aqui percorrendo certos métodos empregados para gerar satisfação, neste caso analisando a escolha e os modos de exposição de corpos na imagem, o que implica evidentemente uma partilha de gênero, que faz endereçar, masculinizar ou feminizar o olhar.

A política de satisfação implica que não haja o grotesco como método sistemático e por isso os corpos que vemos são belos, típico-normativos, inclusive os masculinos. Mesmo um corpo infantil, como o exposto em *Baixio das bestas*, procura a tipicidade da infância e visa satisfazer o olhar do pedófilo ou o que de pedófilo existe na cultura patriarcal do espectador (FIG. 55, 86). É comum que esses corpos estejam em situação de serem vistos e contemplados, isto é, sob holofotes, em formas-palco, geralmente sob olhares de personagens ou da câmera que se comporta como um personagem em observação. Normalmente, tais corpos não se engajam ativamente em uma ação, permanecendo em situação de passividade.

Os corpos mais expostos, e expostos com mais intensidade, são sem dúvida aqueles de mulheres, o que diz muito sobre o olhar ao qual essas imagens se dirigem: tende a ser um olhar masculino e heterossexual. Nesse sentido, é o olhar masculino que essas imagens visam

satisfazer e desconfortar. É preciso reconhecer que em todas elas existe uma intenção de desconforto adicionada à intenção de satisfação, a satisfação é de certa forma estimulada, mas só o é na medida em que possa também desconfortar. Esta é, enfim, a definição contraditória do sintoma, qual seja, uma materialidade que a um só tempo desconforta e satisfaz. Logo, nessas imagens, por exemplo, o próprio *voyeur* em *O cheiro do ralo* reconhece em voz *over* a sua doença, ele se abraça ao seu objeto de fetiche e em voz *over* ouvimos a sua análise quanto à objetificação que acaba de realizar: “E assim, mais uma coisa a bunda se torna, como tudo, como as coisas que eu tranco na sala ao lado” (O CHEIRO DO RALO, 2006) (FIG. 56). Em *Baixio das bestas*, quase todas as exposições de corpos estão associadas à violência tornada explícita. A única exceção é provavelmente aquela em que a menina se banha sozinha no riacho e a câmera observa, escondida atrás de um arbusto (FIG. 86). Esta imagem sem a violência explícita foi aquela que mais incomodou um crítico severo¹⁵⁰. Aqui é como se a violência do olhar fosse exercida sem a necessária contrapartida de desconforto para evidenciar a sua violência.

Figura 86 – Olhar voyeurístico não desconfortado em *Baixio das bestas*



Fonte: *Baixio das bestas* (2006)

Portanto, em certo nível está caracterizado um projeto, qual seja, satisfazer e desconfortar, oferecer um elemento de satisfação, que, todavia, não deve estar naturalizado, que deve vir sempre associado com a revelação da doença que comporta (o machismo absoluto de uma sociedade industrial, a miséria humana em periferias urbanas, a objetificação dos corpos e das relações operada pelo capitalismo). Todavia, o método sintomatológico encontra aqui um

¹⁵⁰ “Foi com amolação que ouviu o argumento de que *Baixio das bestas* se compraz em mostrar a nudez da garota Auxiliadora, interpretada pela atriz Mariah Teixeira (que é maior de idade, mas parece uma adolescente). O cineasta não se aguentou, e interrompeu: ‘Mas eu quis mostrar o que é a exploração!’ Mas, então, por que a câmera se deleita em exibi-la, durante um tempão, tomando banho de rio, só de calcinha? ‘Porque eu precisava mostrá-la no espaço dela’, respondeu. Ficou definitivamente agastado quando lhe foi dito que a cena é uma exploração, é manipulativa, baixa e resvala na pornografia de inspiração pedófila. ‘A pedofilia está em você’, atacou. Assim, não há debate intelectual que vá adiante. Briga de homem cheira a sangue.” (MISOGINIA..., 2007).

impasse. No mínimo um risco, no máximo uma impossibilidade ética: como garantir que a imagem não vá primordialmente retroalimentar o ambiente doentio que ela como sintomatologia se dispõe a renovar? A força da imagem, os seus excessos, aquilo que satisfaz o espectador por sua visceralidade, como fazer com que não se torne tão majoritário na imagem ao ponto de inibir qualquer possibilidade de desconforto e crueldade, que são tão essenciais ao método para evitar que ele se insira passivamente na cadeia semiótica que, justamente, pretendia renovar?

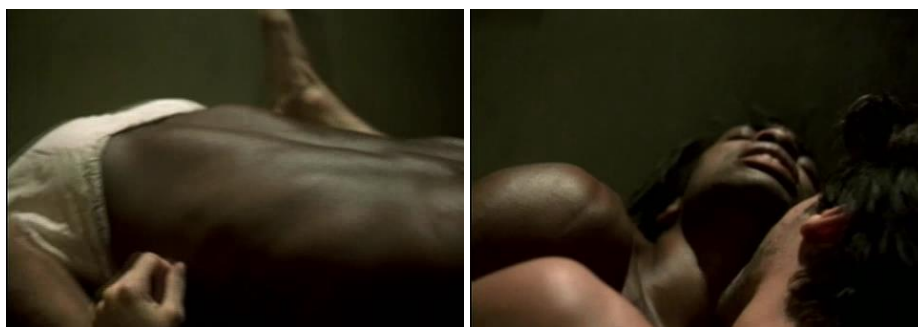
Para tais problemas, infelizmente, não há respostas *a priori*. Um posicionamento seria o iconoclasta, que condenaria quase que de saída o método de satisfação, empregado para evidenciar sintomas partilhados e renová-los por meio da sua desnaturalização. Todavia, excessivamente iconoclasta, pode restaurar o medo da imagem e o imperativo de uma ordem simbólico-interpretativa. Não tem outro jeito, parece, se não investigar caso a caso, apontando o excesso do espetáculo e a carência do desconforto, para que, assim, não se condene um método por algumas de suas práticas.

5.3.3 [Dispersão n. 7] Do primeiro plano pulsional ao desejante (*Madame Satã*)

Se nas imagens-pulsão proliferam os primeiros planos pulsionais (*O cheiro do ralo, Amarelo manga*), os corpos dados a um olhar que observa (*Baixio das bestas, Cronicamente inviável*) e todos com centro nas genitálias, veremos que um outro uso do primeiro plano faz dispersar ou, no mínimo, é incompatível com a função de extração de pedaço para satisfação de um olhar observador.

Em *Madame Satã* a câmera procura uma *mise-en-scène* tátil na aproximação dos corpos. Ela não está aqui fazendo recorte de corpo para oferecer à satisfação de personagem ou espectador. A posição de exterioridade na imagem é eliminada e o que se destaca é a aproximação da câmera que, em vez de observar ou recortar, parece querer participar da situação.

Por exemplo, na cena de sexo entre os personagens João Francisco dos Santos (*Madame Satã*) e Renatinho, vemos que a câmera jamais cessa de se mover, aliás assim como os corpos (FIG. 87). Isso impede a estabilização que formaria um pedaço oferecível como objeto parcial. O fetiche é algo congelado e o movimento constante na imagem inibe a sua formação. Além disso, não há preponderância da genitália, são várias partes dos corpos que se montam umas com as outras.

Figura 87 – Primeiros planos desejantes em *Madame Satã*

Fonte: *Madame Satã* (2002)

No capítulo segundo desta tese, vimos que o paradigma das pulsões dá lugar ao do desejo no Deleuze dos anos 1970 a partir do encontro com Félix Guattari. Desejo não é impulso. Ele se constrói, se molda, possui em si próprio uma plasticidade cujos limites são por definição indeterminados. Como Deleuze tanto destaca em Espinosa, ninguém sabe o que pode um corpo (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 49-50). É neste paradigma desejante e não pulsional que devemos ver os primeiros planos e os corpos de *Madame Satã*. Na aproximação com os pulsionais, essas imagens retiram o primeiro plano da sua função de pedaço e objeto parcial e o inserem numa dinâmica de troca, de agenciamento de uma corporalidade possível com o auxílio da ferramenta audiovisual.

5.3.4 A satisfação pelo voyeurismo

De um lado, poderíamos analisar na imagem como ela se dirige ao olhar, como por exemplo, nas análises em Jean-Louis Baudry, Christian Metz e Laura Mulvey. Mas também poderíamos analisá-la sob o aspecto de seu endereçamento ao corpo do espectador (Steven Shaviro, Linda Williams, Raymond Bellour).¹⁵¹

Como não estamos, neste item e tampouco no trabalho em geral, construindo tratado sobre aspectos ontológicos do cinema, não acionamos rede teórica para tanto, vamos optar pela alternativa mais segura para o momento: a imagem, tanto quanto a arte em geral (MITCHELL, 1994), alterna-se entre um direcionamento para o corpo/sensação e para o olhar/conhecimento. Às vezes, eminentemente corporal, outras, intelectual, de todo modo um composto impuro.

¹⁵¹ Cf. *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base* (BAUDRY, 1983); *O significante imaginário* (METZ, 1980); *Prazer visual e cinema narrativo* (MULVEY, 1983); *The cinematic body* (SHAVIRO, 1993); *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess* (WILLIAMS, 1991); *Le corps du cinéma* (BELLOUR, 2009).

A partir dessa impureza, podemos ver em *Cronicamente inviável* uma certa alternância. A despeito das várias cenas que implicam um êxtase de personagem, ou de algumas que apresentam corpos de homens nus, todas elas são colocadas a uma distância conveniente para consumo e satisfação de um olhar. Na cena da interação entre a mulher de classe média e as crianças de rua, por exemplo, pela decupagem o filme separa as duas instâncias: a instância das crianças que sofrem de descontrole extático e da mulher *voyeur* que observa a distância, a qual jamais divide o quadro com o grupo em descontrole e que, ainda, está habilitada a produzir conhecimento, ainda que absurdo do ponto de vista ético, o qual ouvimos em voz *over*¹⁵² (FIG. 46).

Nestas outras cenas, em que vemos também briga e descontrole de personagens, a câmera mantém-se a distância mais adequada e estabelece o melhor enquadramento para garantir ao espectador a posição privilegiada para um olho que observa mas não interage com a situação (FIG. 88).

Figura 88 – Câmera voyeurística e externa ao descontrole em *Cronicamente inviável*



Fonte: *Cronicamente inviável* (2000)

Tal estratégia, dita observacional, é finalmente uma tônica do filme. Existe um narrador-personagem, intelectual viajante, que circula por todas as regiões do Brasil tecendo comentários sobre as diversas situações que observa: a violência policial contra um índio e contra mendigos, o desmatamento, o carnaval baiano. Os comentários são registrados em um gravador. A imagem seguinte (FIG. 89) materializa bem essa dinâmica. Contudo, não apenas quando está diegeticamente presente o narrador conduz o ponto de vista por meio do qual observamos as imagens. Em diversos momentos, o personagem não está presente na diegese, mas seus

¹⁵² “Todo mundo diz que a caridade não é revolucionária. Pra mim não tem problema nenhum ser caridosa. O problema é essa tendência neoliberal de achar que a grande revolução do mundo é não fazer nada. Tolerar a desigualdade. Bobagem. 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. Completamente entorpecidas.”

comentários são sobrepostos às imagens, as quais vemos como se nos fossem apresentadas por ele.

Figura 89 – A exterioridade do ponto de vista em *Cronicamente inviável*



Fonte: *Cronicamente inviável* (2000)

O “poder” do narrador-personagem, o desejo do filme em associá-lo à instância narrativa, torna-se ainda mais evidente quando em voz *over* ele organiza, orienta a continuidade das cenas: recria um passado de personagem, que vemos na tela, para depois concluir que isso é irrelevante; inventa outra profissão para personagem, para finalmente chegar à mesma conclusão; ordena que se apresente de outro modo uma cena¹⁵³ (FIG. 40, 41, 42).

Portanto, a estratégia do filme ao construir o seu conjunto de situações é dá-las à apreciação de um olhar. A distância do olhar é produzida e respeitada, seja explicitamente (personagem que observa apenas), seja implicitamente (estratégia observacional da câmera). Além disso, as imagens, as situações, são pouco corporais – a câmera normalmente não se aproxima da pele, não treme, não interage com personagens.

Tecnicamente, poderíamos dizer que assim o filme tenta eliminar a distância entre a identificação secundária (com personagem) e a primária (com a câmera) que sugere ao espectador, o que é, no limite, impossível, uma vez que a câmera não constitui personagem. Mas o fato é que o filme tenta associar personagem-narrador e estratégia de câmera para que ambos funcionem juntos e se retroalimentem dentro de um mesmo conceito.

De *Cronicamente inviável* devemos dizer que a sua crueldade se concebe para o consumo de um olhar ou, melhor, que o desconforto que provoca ocorre por uma “análise cruel” de realidade, para retomarmos a proposição de Yves Chevrel (1993) acerca do naturalismo. Ou seja, pesa menos a materialidade da imagem do que o desconforto que se instaura na distância entre a situação e o olhar que observa e analisa. O que a estratégia revela é a satisfação de um

¹⁵³ Sobre repetições e reinvenções que não mudam nada em *Cronicamente inviável*, cf. 3.3.2 nesta tese.

olhar voyeurístico. Como evidenciou a psicanálise e as teorias psicanalíticas do cinema retomaram, o olhar tem um prazer que lhe é próprio, uma pulsão própria do olhar, dita escópica, que encontra a sua satisfação na observação de um objeto. Essa observação contém um elemento de satisfação. Não é o caso de reafirmar aqui que o dispositivo do cinema se sustenta na satisfação de uma pulsão escópica, mas que um filme em particular, *Cronicamente inviável*, introduz o voyeurismo como método e visa assim satisfazer parcialmente o espectador da imagem.

Pode parecer estranho reivindicar a satisfação para escrever sobre um filme que tão pouco investiu na qualidade própria da imagem, na fotografia, na *mise-en-scène*, na direção de arte. Mas é que aqui a satisfação é oferecida como o conforto e a autoridade do olhar. As situações no filme se sucedem, mas ao espectador é oferecido o local privilegiado de quem olha e analisa. É uma posição externa, garantida pela distância da câmera, pela estratégia narrativa, pela identificação com o narrador que durante quase todo o filme é concebido como uma figura externa àquilo que analisa.

Alguns cineastas debateram-se contra a autoridade do olhar, que para eles seria sempre limitado, parcial, repleto de clichês, burguês por excelência, insuficiente para abarcar a complexidade do mundo – enfim, autoritário¹⁵⁴. O olhar, como afirma Rancière (2012, p. 45), seria em si mesmo o inimigo por excelência, porque sempre senhor ou assujeitado. Em *Cronicamente inviável*, pelo contrário, trata-se antes de reforçar a autonomia, a exterioridade e a autoridade do olhar. Como método, vemos aqui um projeto de satisfação do espectador, que pode assim também ser contemplado com a exterioridade e a autoridade.

Porém, fazendo sintomatologia, o filme trata de progressivamente introduzir certas doses de desconforto na autoridade do olhar. Aos poucos o narrador-personagem, que nos oferece a posição de contemplação do filme, começa a tecer comentários que deveriam produzir desconforto: pode ser uma fala com alta dose de ironia e no mínimo uma hipótese de preconceito; a cogitação de uma teoria científica anacrônica como explicação dos fatos; ou apenas um conjunto de afirmações que parecem excessivamente resignadas quanto à miséria do país¹⁵⁵. No final, descobrimos que esse narrador circulou o filme todo para agenciar uma

¹⁵⁴ Cf. *Metáforas da visão* (BRAKHAGE, 1983), *Resolução do conselho de três (10/4/23)* (VERTOV, 1983), bem como o capítulo sobre a imagem-percepção em Deleuze (1985) e a análise de Rancière (2012) sobre a politicidade do olhar em Vertov.

¹⁵⁵ “Uma perfeita forma de dominação autoritária: a felicidade. Mas é interessante como ainda se insiste em criticar a Bahia. É claro que é só inveja da genialidade do projeto baiano. Enquanto o resto do mundo se esforça pra dominar as massas, seja pelo capitalismo, socialismo, a guerra, a evolução, até o consumo, eles não. Eles só fazem o suficiente pra gerar felicidade. Mantêm todo mundo pobre, colocam um som pra tocar, e pronto.”

rede de tráfico de órgãos. Agora, no final do filme, ele cessa de comentar, só responde quando lhe dirigem a palavra, e é dado como objeto para ser olhado com desinteresse pelos personagens à mesa e sobretudo pela mulher. Vemos aqui um plano mais longo do que os demais nesse diálogo em campo e contracampo, é aquele que encerra a cena. Nele destaca-se a expressividade da mulher e a sua satisfação na devolução do olhar, o qual desmascara o personagem-narrador e a posição que ele representava no filme – a qual, reiteramos, havia sido sistematicamente construída e ofertada como ponto de vista externo e privilegiado para o espectador do filme (FIG. 90).

Figura 90 – A devolução do olhar em *Cronicamente inviável*



Fonte: *Cronicamente inviável* (2000)

Assim, o olhar que sustentava a existência de uma exterioridade voyeurística direcionada à doença, torna-se também ele interno e parte do objeto contaminado que antes ele satisfazia-se em contemplar e analisar.

5.4 DESCONFORTO, SATISFAÇÃO E PULSÃO (DE MORTE)

Este capítulo exige que recorramos a uma circularidade. Tentamos mostrar que as imagens-pulsão se desdobram em uma sintomatologia cujo projeto visa majoritariamente à produção de desconforto. Vimos que o desconforto aparece quase sempre ligado a uma estética da crueldade. Por isso destacam-se o interesse especial pelo sangue e pelas carnes cruas ou em processo de putrefação, a substituição da violência pelo horror e as estratégias minimalistas ou excessivas para fazer ver que a violência é interna e excede os atos que ela gera. Mostramos,

“Montesquieu dizia, há séculos atrás, que nos países tropicais a civilização tinha sérios entraves ao seu desenvolvimento. Dizia que o sangue engrossa com o calor, dificultando o raciocínio. Isso já foi uma explicação. Na época, era honesta. Difícil de contra-argumentar, porque convencia.”

“É bom saber que ainda há lugares em que se possa destruir as coisas de maneira explícita. Assim, sem sentido nenhum. É a única coisa que os homens sabem fazer. E fazem bem juntos: destruir. Nós somos bem adaptados pra isso.”

ainda, que evidenciar a indissociabilidade entre sexo e violência foi uma importante estratégia de crueldade e desconforto nas imagens, mas que foi nesse nível que alguns dos filmes de imagem-pulsão recaíram no desejo de produzir violência explícita na imagem (estupros, violações).

Mais do que um modo de produzir desconforto, a indissociabilidade entre sexo e violência é uma articulação que revela os dois principais eixos que as imagens-pulsão apresentam na sintomatologia: além de desconfortar, satisfazer. A satisfação, como a compreendemos, alternou-se entre a busca de um prazer próprio da imagem (o virtuosismo da *mise-en-scène*, a estética de videoclipe), a eleição e exposição sistemática de corpos típico-normativos, a garantia de uma posição voyeurística para o espectador experimentar de modo externo o ciclo de doenças na imagem.

Se dissemos que seria preciso estabelecer uma circularidade neste capítulo, é porque a sintomatologia só se completa com um elemento que já abordamos nesta tese, qual seja, a pulsão (de morte), gestada nos mundos originários e que produz momentos privilegiados de degradação (plasmaticidade do retorno ao inorgânico), de repetições (condenação no tempo), de estados de descontrole (impossibilidade de agir). Se as imagens-pulsão pretendem fazer sintoma de civilização, esse projeto envolve no mínimo três eixos. Além do desconforto e da satisfação concomitantes, a pulsão (de morte) que incide como um sem-fundo irresistível agindo sob a civilização.

6 A IMAGEM E A PULSÃO (DE MORTE)

6.1 UM PARADOXO E TRÊS RISCOS POLÍTICOS NAS IMAGENS-PULSÃO

De maneira geral, é correto afirmar que as imagens-pulsão têm em si uma carga predominante de distopia e de impotência. Deleuze reconhecia desde logo essas características. Dizia o filósofo: “Não estou obrigado a ser naturalista [...] Esta não é a minha ideia, sente-se imediatamente que é um mundo muito obscuro” (DELEUZE, 2011a, p. 218, tradução nossa)¹⁵⁶. O diretor Beto Brant definiu bem esse ambiente falando do seu próprio cinema: era um desencanto extremo, “de que essas relações estão aí, patológicas na sociedade” havia o risco de apagar a própria luz (BRANT, 2009).

Entretanto, é também necessário reiterar que, associado a esse mundo tão fechado pela força da doença, existe um projeto semiótico de renovação de signos que é em si mesmo uma política e revela ainda uma certa confiança no mundo. Temos aqui um paradoxo já evidenciado no naturalismo de Zola: como um autor que escrevia uma literatura com mundos tão sombrios e deterministas podia ser ele próprio um engajado militante progressista e pretender que as suas obras cumprissem o seu papel em renovar o mundo? Nas imagens-pulsão que pesquisamos, o paradoxo se atualiza. Como vimos, a despeito de realidades dominadas pela pulsão (de morte), vários realizadores destacaram o objetivo de fazer melhorar o mundo, de produzir um estranhamento e de fazer pensar. Brant, por exemplo, disse que em seus filmes seria preciso sempre deixar finais em aberto para inquietar o espectador e forçá-lo a pensar (BRANT, 2015). Bianchi (2004, p. 64), quando comenta o filme *Cidade de Deus*, parece incomodado: “Eu não sei, eu pelo menos, procurei algum tipo de raciocínio, ou contra ou a favor, enfim. Tem que fazer pensar, não é?”. E claro, Assis, como de hábito, é o mais eloquente na defesa dos objetivos dos seus filmes: “Eu tô te mostrando, tá aqui. Você que diz, qual é a sua atitude, que você vai assumir perante isso” (ASSIS, 2011a).

As palavras poderiam ser tidas como retórica vazia, contudo não é o que desponta a partir das análises de imagens que fizemos no capítulo quinto desta tese. Ali vimos uma estratégia sintomatológica, de fazer sintoma em civilização investindo a um só tempo em desconforto e satisfação para método de engajamento de espectador.

¹⁵⁶ No original: “No estoy obligado a ser naturalista. [...] Esta no es mi idea, se siente inmediatamente que es un mundo muy oscuro” (DELEUZE, 2011a, p. 218).

Apresentar um universo tão sufocante na imagem é, portanto, parte de uma estratégia paradoxal, distópica sem o sê-lo totalmente, impotente, mas ainda querendo crer no poder da imagem de produzir relevância no mundo.

* * *

Se a politicidade dessas imagens não pode ser reduzida ao sufocamento de mundo que elas apresentam, a sua estratégia conduz, no entanto, a pelo menos três riscos políticos: realimentar a cadeia semiótica que visavam renovar, restaurar um naturalismo do outro e ascender ao terrorismo como uma consequência política inevitável.

O primeiro deles é aquele inerente ao método sintomatológico, no sentido de retroalimentar a cadeia semiótica cujo projeto visava renovar. Faz parte do projeto sintomatológico a um só tempo produzir desconforto e satisfazer, isto é, satisfazer desconfortando ou desconfortar satisfazendo. A imagem deseja engajar o espectador e fazê-lo vivê-la como se fosse um sintoma também seu. No capítulo dedicado à sintomatologia, vimos como os filmes colocam em prática a estratégia, investindo no prazer da imagem, na escolha e exposição de corpos típico-normativos, na garantia de uma exterioridade voyeurística para o espectador. Assim, a imagem oferece uma situação de satisfação, mas induz o espectador a vivê-la como um sintoma característico de uma civilização doentia.

Todavia, aqui há um risco político inafastável *a priori* de que a satisfação exceda o desconforto e a imagem contribua para retroalimentar a cadeia semiótica que em princípio pretendia renovar, como já afirmamos. Tal risco político acontece nas imagens-pulsão que analisamos sobretudo com a inserção e o tratamento atribuído aos corpos típico-normativos.

Ao escolher, despir e sensualizar corpos que podemos considerar como típico-normativos em uma sociedade, a imagem investe no projeto de oferecer alguma satisfação para um certo tipo de espectador (nas imagens que vimos, este espectador tende a ser homem). A questão é complexa porque esses corpos sensualizados estão muitas vezes sendo estuprados, violentados, humilhados.

Como garantir que o desconforto seja relevante em uma imagem que expõe com uma bela *mise-en-scène* um corpo igualmente belo sendo violentado?

De acordo com o que analisamos no capítulo quinto desta tese, há aqui um risco constitutivo para imagens que pretendem unir satisfação e desconforto nesses termos, ditos sintomatológicos.

O caso de *Baixio das bestas* é o mais emblemático. Não nos propusemos a analisar o modo com que as imagens de *Baixio das bestas* efetivamente tomaram parte em agenciamentos sintomatológicos, mas pudemos inferir pela exposição reiterada de corpos femininos em

formas-palco¹⁵⁷ que ali a sintomatologia se desequilibrou. Pelo excesso de exposição e violência explícita, o aspecto de satisfação de desejos obscuros entranhados em civilização e direcionados ao espectador masculino tende a se impor por si próprio, a despeito do desconforto que o filme pretende adicionar em algumas dessas imagens.

De todo modo, julgamos ver aqui um risco constitutivo do método sintomatológico que pretende a um só tempo desconfortar e satisfazer. Uma alternativa seria a de evitar o investimento concomitante em ambos os efeitos (desconforto e satisfação), o que implicaria a recusa do método sintomatológico. Nesse caso, recairíamos provavelmente em um paradigma iconoclasta e em um medo apriorístico da imagem. De resto, outra alternativa é investir na análise caso a caso das imagens que se pretendem sintomatológicas, tal como o fizemos com *Baixio das bestas*, com o objetivo de construir melhores ferramentas para evitar que a satisfação retroalimente os desejos doentios que as imagens pretendiam desnaturalizar.

* * *

Um risco político é a instauração via imagens-pulsão daquilo a que chamamos de “naturalismo do outro”. Trata-se de uma característica que marcou o naturalismo brasileiro, qual seja, a de que a degradação, o descontrole, a tirania da carne e do sangue, estavam associados a certos tipos muito específicos de personagens. As mulheres e os negros, como mostrou Sussekind (1984), e os brasileiros não europeizados ou europeus abasileirados, como mostrou Candido (1991) na análise de *O cortiço*. Em contraponto a esses personagens afetados e afetáveis, ergueram-se o médico, o europeu, o homem.

Gostaríamos de nos perguntar se e em que sentido o naturalismo do outro reaparece nos filmes aqui pesquisados. A resposta ao problema poderá ser colocada nos seguintes termos. Em princípio, não existe um naturalismo do outro nessas imagens, pelo menos não como aquele do naturalismo literário brasileiro, uma vez que há uma crise da diagnóstica (do saber externo e autorizado) que inibe a emergência de modelos de contraponto. Tais modelos, no naturalismo literário, foram no geral personagens que, em contato com os meios degradantes, não o sofriam como os demais.

É necessário estabelecer a ressalva de que, em certos momentos, o estrangeiro pode constar em uma posição de exterioridade, no entanto ainda assim precária, não essencial na imagem. É o que acontece em *Cronicamente inviável*, no qual os personagens ditos civilizados mencionam uma exterioridade idealizada para servir de contraponto ao que se ressentem no Brasil. Trata-se da última cena no restaurante, em que os personagens propõem um brinde à

¹⁵⁷ Sobre a exposição dos corpos e a forma-palco que identificamos em *Baixio das bestas*, cf. *A imagem que satisfaz*, no capítulo quinto desta tese.

cidade de Nova Iorque. A referência às palavras de um pequeno grupo de personagens não é suficiente para caracterizar aquele contraponto que víamos na figura da ciência e dos seus representantes (médicos, pais, homens) no naturalismo brasileiro. Mas há algo intrínseco ao projeto de *Cronicamente inviável* que encaminha para a existência de uma exterioridade. Como o crônico e inviável no filme é a todo o momento associado à ideia de brasilidade, impõe-se a questão da exterioridade. Se a brasilidade é uma doença crônica no tempo, resta ainda a possibilidade de um fora. Mas é um fora por oposição, que não se materializa em uma figura bem definida de estrangeiro, e que, de resto, também está impregnado pela ironia e pelo sarcasmo que configuram o projeto do filme. Logo, não é exatamente um naturalismo do outro sendo utilizado como elemento de distinção de classe, de raça e de gênero como no naturalismo literário, mas é ainda assim a restauração de uma exterioridade possível dentro da imagem-pulsão e nesse caso sendo atribuída numa partilha do sensível em que o outro contaminado de origem somos nós, sofrendo de brasilidade.

Se olharmos em geral para o conjunto de filmes analisados, veremos que existe uma preferência pelos meios periféricos: o restaurante quase abandonado na mina de extração (*Latitude zero*), as casas de periferias urbanas (*Através da janela* e *Contra todos*), o cortiço (*Amarelo manga*), o galpão na região industrial (*O cheiro do ralo*), as comunidades rurais (*Baixio das bestas*, *Árido movie* e *Deserto feliz*).

Dentro desses meios, o projeto é de eliminar exterioridades, fazendo da doença uma força comum que une espaço e personagens. Colocados em conjunto, esses filmes nos mostram um quadro: o local privilegiado da doença, da pulsão (de morte) e do naturalismo é aquele da periferia, o lado reverso de um modelo de civilização, o depois da exaustão de certos modelos econômicos. As exceções, que servem para confirmar a regra, são aquelas de *O invasor*, *Cronicamente inviável* e *Quanto vale ou é por quilo?* Nesses filmes, a doença age no coração de modelos vigentes de civilização.

Portanto, no conjunto que analisamos, a preferência recai sobre o periférico que consta nas bordas da civilização. Tal projeto é obviamente legítimo, contudo permanece uma certa incógnita: há o risco de restaurar uma parcialidade, de opor civilização e pulsão (de morte), ou de fazer crer que a doença, sendo de civilização, manifesta-se isoladamente pelas bordas. Nesse sentido, não é que as imagens-pulsão insistam no naturalismo do outro como o fez o naturalismo literário brasileiro, mas, mantendo-se pelas bordas, elas podem fazer do periférico um “novo outro”. Esse risco incide quando as imagens não conseguem realizar a sintomatologia em sentido pleno, isto é, engajar o espectador e forçá-lo a viver como seu o sintoma em que se converteu a imagem. Se a miséria continua sendo exterior a quem assiste, corre-se o risco de

instaurar apenas uma relação de curiosidade por seres vivendo em estado de animalização (*Latitude zero, Amarelo manga, Contra todos, O cheiro do ralo, Baixio das bestas*).

O risco que identificamos nas imagens-pulsão é da ordem do reconhecido por Bentes (2007) em *Cidade de Deus*, no qual se vê, segundo a autora, o espetáculo dos pobres matando-se entre si, sem a devida conexão com as tramas de poder que existem para além da favela, no filme. Entretanto, é preciso salientar que o periférico nas imagens-pulsão normalmente possui referência a um modo de produção, de maneira que, parece-nos, o risco é outro: é o de enxergar doenças apenas nas bordas do sistema. Logo, nas imagens-pulsão que analisamos, não se trata de negligenciar a existência de um sistema, mas o de fazer crer que as suas doenças constam apenas ou majoritariamente nas periferias e não em seus núcleos.

* * *

Um terceiro risco político está ligado ao fato em si de encontrar um elemento não vivenciável senão por seus efeitos e estabelecer frente a ele uma postura passiva a qual denominamos, com Rancière (2011), de testemunho do irrepresentável. Testemunhar o irrepresentável implica em primeiro lugar conceber a pulsão (de morte) e, em consequência, colocar-se em situação de absoluta passividade perante ela. Falamos aqui de pulsão (de morte) como uma força negativa, de retorno ao inorgânico, estritamente vinculada ao universo da doença e que é visada como uma força irrepresentável. Não se trata, portanto, de uma visão da pulsão de morte como força de produção de diferença, tal como encontramos no Deleuze dos anos 1960 e em autores como Garcia-Roza¹⁵⁸.

As imagens que analisamos fazem isso de muitas maneiras, as quais viemos especificando ao longo deste trabalho. São os mesmos motivos pelos quais poderíamos analisá-las sob os signos da impotência e da distopia. Dentre eles, porém, destaca-se a crise da diagnóstica. É que não é apenas a possibilidade de diagnóstico que entra em colapso, é todo o discurso e a possibilidade de instaurar um direito. Avizinha-se, assim, o que Rancière chama de comunidade ética. Isto é, aquela em que a norma, o direito, o discurso, tornam-se irrelevantes e se confundem com o nível das ações – o direito se confunde com o feito (RANCIÈRE, 2011, p. 133-135)

O ético em Rancière não tem a ver com a validação de práticas e discursos de acordo com um juízo moral. Reivindicando um sentido encontrado na etimologia do termo, o autor

¹⁵⁸ Sobre o trabalho de Deleuze acerca da pulsão e do instinto de morte, cf. capítulo segundo desta tese. Em Garcia-Roza, lemos: “Ora, se entendermos o desejo como pura diferença, o projeto de Eros seria o da eliminação da diferença [...] A pulsão de morte, enquanto potência destrutiva [...] é o que impede a repetição do mesmo” (GARCIA-ROZA, 1990, p. 136-137). Cf. Garcia-Roza (1990, p. 127-145).

conclui que a virada ética é a “dissolução da norma no feito” (RANCIÈRE, 2011, p. 134). A norma é a lei, o direito, mas também toda a ordem do discurso. Esse é o período em que toda a forma de emancipação no mundo é inviabilizada por definição em nome do testemunho do irrepresentável e da pulsão de morte. Trata-se justamente do que ocorre nas imagens-pulsão, nas quais, como vimos, entram em crise as redes de discursividades e inibem-se as partilhas do espaço para deixar prevalecer o conflito primordial do meio (espaço e personagem) com a pulsão (de morte) que se apresenta como força dominante nessa relação.

O elemento de difícil nomeação e que chamamos de irrepresentável pode ser compreendido também com o inhumano:

Esse inhumano é a parte de nós mesmos que não controlamos, essa parte que toma a forma de várias figuras e vários nomes: dependência da infância, lei do inconsciente, reação de obediência frente um Outro absoluto. O “inhumano” é a dependência radical do humano com relação a um outro absoluto que ele não pode controlar (RANCIÈRE, 2011, p. 158, tradução nossa).¹⁵⁹

Estamos aqui no terreno de uma estética da impotência, mas se ressalte que não é uma impotência transitória, passível de ser transgredida ou enfrentada. A impotência é frente à pulsão (de morte), ao inhumano, à catástrofe imemorial. Por isso, a arte deixa de ser também um agenciamento frente ao desconhecido, ao impensado, para erigir-se em testemunho, o testemunho de que incide, lá na esfera dos princípios e dos mitos, mas ao mesmo tempo aqui, no íntimo da matéria e em cada um dos corpos, a ação dessa força irresistível.

Tal ordem de impotência marca o fim do político como comunidade dissensual, aquela fundada na partilha de diferenças conflitantes. Rancière (2011, p. 133-161) é duro quando afirma isto: quando há submissão à pulsão de morte irrepresentável, o gesto político que emerge é o terrorismo. Não podemos esquecer que vivíamos no início dos anos 2000 uma época assombrada pelos terrorismos, pela ação de grupos extremistas, mas também pela ação de Estado, por práticas de suspensão do Direito, pela intensificação do que Agamben chamou de Estado de Exceção (AGAMBEN, 2004).

O cenário desenhado por Rancière abate-se sobre os filmes que pesquisamos. Aquele que mais longe levou suas consequências políticas foi, sem dúvida, Sérgio Bianchi em *Cronicamente inviável* e *Quanto vale ou é por quilo?* Não por acaso, vimos Inácio Araújo denunciando o autoritarismo de *Cronicamente inviável* nestes termos: “Pela negatividade,

¹⁵⁹ “Este “inhumano” es la parte de nosotros que no controlamos, esa parte que toma la forma de varias figuras y varios nombres: dependencia del niño, ley del inconsciente, relación de obediencia hacia un Otro absoluto. Lo “inhumano” es esta radical dependencia del humano respecto a otro absoluto al que no puede controlar.” (RANCIÈRE, 2011, p. 158)

Cronicamente Inviável nos conduz à tautologia: pode arquivar Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro, Sergio Buarque... Não há o que interpretar. O Brasil é o Brasil. Pode consolar, mas soa autoritário.” (ARAÚJO, 2000, n.p.). No mosaico de comportamentos do filme, o único que sobrevive, que não é desconstituído ao longo do próprio filme, é aquele do jovem garçom que desenvolve métodos e, principalmente, propaga o terrorismo como forma eficiente de ação política. João Luiz Vieira e Ivana Bentes concordam que temos ali o único discurso preservado no filme: “Você vai desqualificando e discute todos os seus personagens. Com exceção do garçom, pois ele é o único que tem um discurso positivo, que o filme sustenta até o fim”. “Principalmente aquele discurso...”, afirma Vieira antes de ser interrompido (VIEIRA, 2004, p. 26 e 30). O discurso referido é aquele em que se descobre o terrorismo como ação política: “Não é violência. É terror! É bem diferente. [...] Pessoal, pessoal! Não é a violência que assusta. A violência é fácil de ser controlada. Entendeu? Entendeu? O que precisa é detonar, é explodir, é aterrorizar” (CRONICAMENTE INVIÁVEL, 2000).

Quanto ao realizador, ele se apressa em dizer que pessoalmente não defende o terrorismo, embora na entrevista pareça empolgado com essa retórica: “Aquilo é a glória [o discurso do garçom terrorista]. Mas eu não vou fazer apologia do terrorismo, não sou louco” (BIANCHI, 2004, p. 26). Ele afirma, no entanto, que o terrorismo é única saída que os personagens inteligentes de *Quanto vale ou é por quilo?* puderam encontrar (BIANCHI, 2005).¹⁶⁰

Sobre os demais filmes, alguns parecem perplexos com o testemunho da pulsão (de morte) (*O invasor*), outros preferem destacar com bom humor o absurdo das situações (*O cheiro do ralo*). Outros, constatando o inevitável, aproveitam a sua ação para extrair um gozo de ordem estética (*Amarelo manga*, *Baixio das bestas*). Outros, ainda, buscam sustentar instáveis possibilidades de fuga (*Latitude zero*, *Contra todos*). Há ainda a emergência de uma explosiva irrupção que pode indicar um caminho de superação da imagem-pulsão via descontrole extático (*Amarelo manga*).

Cronicamente inviável e *Quanto vale ou é por quilo?* expõem não apenas a ordem de impotência advinda do testemunho do sem-fundo, mas avançam para tirar as consequências da

¹⁶⁰ Esta é a fala da última cena do filme: “O que você quer, é grana? Porque se é grana eu sei como conseguir. O dinheiro do Ricardo, eu sei como conseguir. Eu posso conseguir os códigos das contas dele. A gente divide. Eu sei como pegar. Ou é só violência? Porque se é só violência, tudo bem também. Você mata, arrebenta a cara daquele filho da puta. Arranca uma orelha, arranca um dedo também. A gente pega o dinheiro do Ricardo e só pra começar monta uma central de sequestro. Assim, tipo filme americano. Não é só pelo dinheiro, não. Não, a gente acaba com tudo o que é filho da puta que rouba do Estado” (QUANTO VALE OU É POR QUILO?, 2005).

deslegitimação da política e o resíduo de terrorismo que se avizinha na ordem estético-política implementada pelas imagens-pulsão.

Não nos importamos com o fato de Bianchi levar ou não a sério a resposta política que oferece, tampouco traçamos este risco como a denúncia geral de uma partilha estética que sustentaria uma prática política terrorista, como o faz Rancière. Preferimos abordar o terrorismo nesses filmes como a investigação de uma condição extrema, um estudo feito pela imagem sobre as situações em que a pulsão (de morte) é incontornável e a descrença na eficácia dos agenciamentos é absoluta.

6.2 A IMAGEM E A PULSÃO (DE MORTE)

Em cada um dos capítulos desta tese emergiram modos complementares de conceber e trabalhar sobre um elemento de difícil apreensão pela palavra. Poderíamos eventualmente concluir que se trata de um elemento inominável, mas essa opção não satisfaz porque pode incorrer no risco de instaurar uma ordem de interditos éticos sobre a possibilidade de representação.

Alguns realizadores buscaram os nomes. Nesse sentido, o que vemos é uma profusão que parece resultar da dificuldade de chegar ao nome adequado, dificuldade esta que, consideramos, é fruto constitutivo do elemento que está em jogo. Vemos nomes como merda, câncer, patologia, tempo que engole tudo, violência interna, violência trágica, amarelo. São nomes analisados na tese, proferidos nos filmes, às vezes nos títulos, outras em prólogos, monólogos e declamações, ou ainda em entrevistas de realizadores. Do ponto de vista teórico-analítico, esta tese perscrutou outros: pulsão, pulsão de morte, pulsão (de morte), instinto de morte, paraíso perdido, trágico cotidiano, visão entrópica. Todos os nomes são ao mesmo tempo adequados e inadequados. Adequados porque mostram abordagens possíveis e revelam aspectos importantes da questão. Inadequados porque se colocam por princípio no aquém para a compreensão de uma força tão profunda e inabalável.

Corpo sem órgãos não pode ser incluído nessa listagem porque não se coloca no nível do aquém. Ele está em outra classe de conceitos, a qual coloca o problema em termos de agenciamentos, fazendo crer que até mesmo o nível de intensidade zero é um elemento agenciado e agenciável.

Dentre todos os termos teóricos aqui trabalhados, consideramos que o mais apropriado seja o de pulsão (de morte). Trata-se de um deslocamento gráfico para atribuir um nome específico, que Deleuze preferiu evitar, falando apenas em pulsão, mas adicionando que toda

pulsão se reúne numa pulsão fundamental de morte¹⁶¹. De saída, é preciso nesta tese diferenciar-se de Freud. Ou, melhor, é preciso manter a referência à concepção freudiana de pulsão de morte, sem contudo deixar de localizar a posição em que nos situamos, a qual constitui uma das posições possíveis nas atualizações pós-freudianas: os livros de cinema de Deleuze. A pulsão (de morte) mantém o fundamental do projeto, que é a referência a uma força de retorno ao inorgânico, mas além disso incorpora a crítica feita a partir do vitalismo radical de Deleuze e Guattari nos anos 1970. Assim, evita naturalizar a pulsão de morte, reconhecendo-o como um conceito poderoso, contudo reinserindo-o numa perspectiva crítica e incorporando uma determinada perspectiva, qual seja, aquela vitalista de inspiração deleuzeana.

Parece-nos, portanto, que o elemento precariamente denominado pulsão (de morte) é o que melhor define esse cinema de imagens-pulsão: é aquilo que aparece como uma força inelutável, a qual age para o retorno ao inorgânico, podendo ser equiparado ao tempo entrópico, a tendências inatas do homem ou de um povo, ao mito do paraíso perdido, ao fundamento do trágico cotidiano.

A incidência da pulsão (de morte) não faz categoria em que se possa enquadrar filmes, sejam os aqui analisados, sejam outros. De acordo com o paradigma da dispersão, os corpos fílmicos são compostos por singularidades dispersas que se agenciam para formar unidades a que chamamos de identidade, de filme, de obra. O que buscamos foi traçar os agenciamentos que produziram a ideia de uma pulsão (de morte) na imagem.

Tais agenciamentos passam por tudo o que vimos ao longo da tese: a produção de espaços centrados não conflitivos, a improdutividade dos deslocamentos, a plasmaticidade do retorno ao inorgânico, as repetições infinitas no tempo e no espaço, o descontrole que revela uma impossibilidade de agir, o trágico que faz linha de maior inclinação em alguns filmes, a palavra convertida em diagnóstico ridicularizado ou impotente.

As palavras que sobrevivem são improdutivas e servem sobretudo para dar testemunho da pulsão (de morte) (*Cronicamente inviável* e vários outros que vimos no capítulo terceiro), os surtos são vividos como uma fúria animalesca (*Amarelo manga*), os deslocamentos para fora dos espaços contaminados são possíveis apenas como fugas de espaços completamente devastados (*Latitude zero*, *Contra todos*).

Com o passar do tempo, a pulsão (de morte) foi deixando de ser um elemento que satisfazia estética e politicamente toda uma tendência do cinema brasileiro. Não custa mais uma vez ressaltar que essa dinâmica não é apenas cronológica, uma vez que cinemas

¹⁶¹ Cf. capítulo segundo desta tese.

contemporâneos àquele de imagens-pulsão já tinham nos agenciamentos desejantes uma realidade, como vimos a propósito de *Madame Satã*.

Das dispersões, podemos dizer que não colocam mais o problema em termos de pulsão, a qual reenvia para uma pulsão fundamental de morte, mas em termos de desejo e de agenciamentos. Os temas sórdidos continuam a ser tratados (a Ditadura Civil-Militar, as violações, o fetichismo etc.), porém com outro embasamento e nova consequência. Eles se aproximam do dito por Deleuze e Guattari acerca das linhas de fuga destrutivas e suicidas: “Não invocamos qualquer pulsão de morte. Não há pulsão interna no desejo, só há agenciamentos. O desejo é sempre agenciado, ele é o que o agenciamento determina que ele seja” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 122).

Já que mencionamos as linhas de fuga, podemos recuperar o primeiro ponto de dispersão nesta tese: o deslocamento desnaturalizante [dispersão n. 1]. Ele ocorreu quando os personagens fizeram a transição de espaços, experimentando possibilidades de novas partilhas e novos conflitos. Assim como o deslocamento desnaturalizante, todas as demais dispersões servem para evidenciar pontos em que a pulsão (de morte) deixou de ser uma determinação. É por isso que as figuras foram concebidas em posição de enfrentamento, e não de passividade, frente às zonas de invisibilidade na imagem [dispersão n. 2], o buraco deixou de ser um sem-fundo para se tornar ambiente intensivo de produção de desejos [dispersão n. 3], a palavra passou a ser ativa no agenciamento antiautoritário e pôde inclusive excitar o corpo [dispersão n. 4], a rede de olhares contaminada pôde dar lugar a uma nova partilha [dispersão n. 5], a experiência do conhecimento conseguiu produzir relevância no mundo [dispersão n. 6], o primeiro plano foi usado em sua potência tátil para agenciar uma nova corporalidade que não era mais pedaço oferecido à satisfação de outrem [dispersão n. 7].

Em todas as dispersões, o projeto comum que emerge é o de agenciar. Agenciar não é necessariamente romper a pesquisa de realidades, muito menos restaurar um projeto de conciliação como no melodrama. O agenciamento não extingue a doença, nem significa uma confiança no poder da individualidade em oposição ao ambiente. O agenciamento também não está no nível da utopia, uma vez que a morte pode estar no horizonte. O que define o agenciamento em face à pulsão (de morte) é a inserção da doença no nível do vivido. É por isso que voltam a ter importância o deslocamento, a palavra, o enfrentamento, o próprio conhecimento, as novas partilhas de olhares e a produção de desejos na imagem.

Não queremos afirmar que, após o período em que proliferaram as imagens-pulsão, tenha predominado um cinema com base no paradigma dos desejos e dos agenciamentos. Não temos condições no âmbito desta pesquisa para tecer esse tipo de consideração. No entanto, o

que a análise de imagens-pulsão e suas dispersões nos mostraram é que muitas disputas estético-políticas foram travadas nesses termos. As imagens-pulsão apresentaram o problema da pulsão (de morte) irrepresentável e inagenciável. Mas as imagens-pulsão se dispersaram e a pulsão (de morte) foi deixando de ser proposta nos mesmos termos. Isso não quer dizer que um cinema de mais qualidade tenha surgido, mas apenas um cinema com outra premissa e nova consequência, com diferenciada articulação estético-política, que saiu do terreno da constatação da pulsão (de morte) e passou àquele da experimentação das possibilidades de agenciamento com o desconhecido no nível do vivido.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Haveria motivos para crer que as imagens que pesquisamos respondem a uma série de traumas e frustrações do final dos anos 1990 e início dos anos 2000. Ainda o trauma da Ditadura Civil-Militar, a decepção com a redemocratização e o desencanto com suas promessas, a frustração com a própria condição do cinema brasileiro nos anos 1990 após o fim da EMBRAFILME, a criminalidade das grandes cidades, que também tanto interessou toda uma tendência do cinema da época. Enfim, seria possível mencionar outros exemplos de contexto macro e micropolítico, mas o objetivo aqui é pontuar um certo deslocamento da função do trauma e das frustrações na imagem.

Parece ter havido uma acumulação de desilusões que teve força suficiente para produzir uma desilusão maior, uma espécie de arquidesilusão. Assim, é como se as imagens tivessem concluído por suas próprias vias o dito por Freud sobre a pulsão de morte no início dos anos 1930:

Eliminando-se o direito pessoal aos bens materiais, resta ainda o privilégio oriundo dos relacionamentos sexuais, que se tornará a fonte da mais intensa inveja e da mais violenta hostilidade entre os homens tornados iguais em todos os demais aspectos. Caso também se suprima esse privilégio por meio da completa liberação da vida sexual, eliminando assim a família, embrião da cultura, é impossível prever quais os novos caminhos que o desenvolvimento cultural poderá trilhar; uma coisa, porém, se pode esperar: que esse traço indestrutível da natureza humana também o acompanhará para onde for. (FREUD, 2013, p. 128).

Essa descoberta das imagens encontra o dito por Freud do modo mais soturno possível. Ela é levada ao testemunho da pulsão (de morte) com uma postura de submissão e sem ver nela a hipótese de produção de diferença que Deleuze viu nos trabalhos dos anos 1960.

Se as imagens-pulsão foram uma emergência restrita no tempo, como podemos afirmar baseados na exposição das dispersões ao longo da tese, podemos inferir, sem todavia ter elementos para afirmar indubitavelmente, que a nova situação macropolítica no país teve a sua parcela de contribuição. O início dos anos Lula, a partir de 2003, começou no mínimo acompanhado de uma renovação de expectativas, a retomada de uma crença nas possibilidades de ação no mundo. É como se, de repente, a pulsão (de morte) não parecesse tão inagenciável assim e o trauma antes imemorial estivesse agora ao nosso alcance.

É claro que essas considerações não dizem respeito a toda a cinematografia do período, seja no início dos anos 2000, e menos ainda nos períodos adjacentes, a segunda metade da década, ou a primeira fase da retomada nos anos 1990. As considerações, entretanto, repercutem

o fato de que, naquele momento, a pulsão (de morte) deixou de ser a resposta estético-política que toda uma tendência importante do nosso cinema era capaz de oferecer.

* * *

Esta pesquisa começou a partir de uma percepção que, logo, fez-se premissa: a de que proliferaram imagens-pulsão no cinema brasileiro do início dos anos 2000. A percepção surgiu como um dos resultados obtidos em pesquisa de Mestrado (LEITES, 2011). Lá, dentre as várias tendências de violência que pesquisamos no cinema brasileiro, destacou-se uma que era fruto de uma necessidade interna e vivida como uma condenação imemorial. Nessa tendência, interessava muito mais investigar a violência como aspecto constitutivo do que as suas partilhas históricas. Porém, desde muito cedo pareceu claro que a violência em si não era o principal nesse cinema, que ela era posta em um contexto em que prevaleciam a degradação, as repetições infinitas, a animalização dos corpos, a hipertrofia da palavra especulativa, o vocabulário da doença. Enfim, parecia claro que a violência deveria ser parte de um sistema bem maior situado em um ambiente de doença, diagnóstico e sintoma. Por isso, o conceito de imagem-pulsão se consolidou para formar a premissa já referida. É claro que o conceito poderia se revelar pouco produtivo após os passos iniciais, mas não foi o caso. Ele na verdade abriu-se para revelar uma influência (o naturalismo) e desdobrar-se em um projeto político (a sintomatologia).

Um dos primeiros resultados a ser aqui recuperado é aquele teórico, fruto da pesquisa genealógica acerca do conceito de imagem-pulsão. Trata-se de um conceito que como vimos é marginal no díptico deleuzeano, mas que aos poucos foi revelando ter uma longa memória na obra do autor. De repente, julgamos estar frente a um conceito que recolocava em novos termos toda uma trajetória absolutamente relevante na evolução da teoria de Deleuze, a transição entre o paradigma do instinto de morte e aquele do corpo sem órgãos. Porém, o trabalho de análise da multiplicidade do conceito ainda não havia sido feito, segundo o que ficou claro na pesquisa de estado da arte. Investigar o conceito de imagem-pulsão, desentranhar a sua situação no contexto da obra de Deleuze, evidenciar a complexa ordem de debates que o habitam, e atualizá-lo para utilização em cinematografias contemporâneas, este é um primeiro resultado desta tese.

Optamos por esse tipo de abordagem conceitual porque nos deparamos com um conceito marginal dentro de uma obra por si mesma complexa, e principalmente porque precisávamos sair do senso comum acerca do termo pulsão. É cotidiano ouvirmos e lermos o termo pulsão fazendo referência não problematizada a quaisquer forças, energias, desejos que emergem do corpo. Nesse sentido, um cinema qualificado como pulsional seria aquele que se dedica a investigar as potências do corpo. Mas, ora, em primeiro lugar a pulsão é apenas um paradigma para tratar do corpo e suas potências. Ao utilizá-lo, ele traz consigo inúmeras concepções

impregnadas, toda uma rede teórica no qual ele emergiu e que é articulada a cada vez que é utilizado, a despeito das intenções e da ignorância do seu agente articulador.

Além disso, não poderíamos falar de pulsões em nível geral, uma vez que a atualização de Deleuze trazia questões muito específicas e eram essas questões que, a nosso ver, estavam presentes na cinematografia brasileira de uma época (as degradações, as repetições, a aderência aos meios derivados, a objetivo de desvendar as doenças). Então, de que pulsão se tratava? De saída, vimos que era de pulsão de morte, mas que Deleuze não precisava recorrer a essa terminologia uma vez que, desde os seus primeiros escritos, todo o paradigma das pulsões deveria reencaminhar à pulsão de morte, ao sem-fundo, à fissura. Tivemos aqui um passo importante, mas, reiteramos, foi preciso ir além e investigar em que sentido isso contradizia uma filosofia de inspiração vitalista, a qual por sua vez seria capaz de produzir um outro tipo de imagens sem recurso à figura do sem-fundo.

É claro que uma abordagem tão verticalizada foi de alto risco. Seria talvez mais natural investigar o conceito de pulsão ou de pulsão de morte em uma pluralidade de autores e artistas, procurando uma visão de panorama. Como já ressaltamos, pulsão é um conceito muito explorado, expandido, criticado, desfigurado, reapropriado, banalizado. Possivelmente, uma observação de contexto sobre os usos de pulsão e pulsão de morte no cinema, na arte e na psicanálise pudesse ter sido tão ou mais produtiva do que a mirada à qual nos propusemos. Avaliando retrospectivamente, parece claro que o trabalho ganharia em inserção contextual, porém parece também evidente que não poderia ter cumprido um objetivo teórico e tampouco evidenciar o que de fato estava em jogo no conceito e na imagem (pelo menos para a afecção que primeiro gerou a inquietação deste trabalho): uma concepção de mundo, um modo de encarar a doença e a crise, o qual se desdobra em uma postura estético-política, que é social, mas que é também relativa à intimidade de cada um de nós.

De todo modo, se não fizemos o movimento de contextualização, julgamos ter deixado uma ferramenta sólida para que ele seja feito, no sentido de que será possível em desdobramentos futuros investigar por meio do conceito de imagem-pulsão a obra daqueles artistas que colocaram à sua maneira o problema da pulsão de morte, do sem-fundo, da crueldade.

Em um primeiro movimento de análise dos filmes, desdobramos as imagens do cinema brasileiro a partir dos eixos constitutivos das imagens-pulsão, sem no entanto buscar uma metodologia de classificação e categorização. Pudemos ver que as imagens-pulsão no cinema brasileiro do período se deslocaram para habitar espaços muito específicos extraídos da realidade. Foram no geral espaços periféricos, um cortiço, um restaurante quase abandonado,

um galpão na região industrial, uma casa na periferia, um pequeno povoado rural; mas houve também os espaços não periféricos, a empresa de engenharia, o restaurante de classe alta. Era comum que os espaços nos filmes adquirissem o interesse próprio de algo a ser pesquisado até a revelação das fissuras por onde emanam as doenças impregnadas. Por isso, dissemos, os espaços funcionavam como meios derivados nos filmes, eles precisavam ser muito bem descritos e localizados espacial e temporalmente, e os filmes se dedicavam a ir fundo até revelar uma força mortífera impregnada que aparecia como uma espécie de verdadeiro abismo escondido por trás de cada um deles e de seus personagens.

As forças mortíferas, dissemos, eram da ordem da pulsão (de morte). A sua existência ficou mais clara no momento da análise da dimensão dos mundos originários nas imagens, os quais foram concebidos por figuração direta ou negativa: no primeiro caso, eram universos paralelos que determinavam o destino dos meios derivados; no segundo, eram zonas de invisibilidade igualmente poderosas, espaços míticos que algumas vezes inspiravam gestos e palavras de reverência.

Vimos, ainda, que a pulsão (de morte) era sentida pelos seus efeitos na imagem: a plasmaticidade do retorno ao inorgânico, as repetições condenatórias no tempo, os estados de descontrole como impossibilidade de agir. Essas características, do ponto de vista das imagens-pulsão, são momentos privilegiados e dinâmicas geradoras de momentos privilegiados. Além disso, são também uma estratégia de produção de sintoma das imagens. Do ponto de vista do sintoma, eles são da ordem de sua formação. Não falamos aqui dos conteúdos, de quem sofre, mas de como se sofre.

Utilizamos critérios transversais para analisar todo um contexto de imagens. No entanto, como dissemos desde a introdução, não é que todas essas características sejam aplicáveis ao conjunto de filmes com os quais trabalhamos. Se todos possuem uma aderência à realidade, ao meio derivado que sob diversas formas é atacado pela doença advinda do mundo originário, nem todos o fazem da mesma maneira. Com relação aos momentos privilegiados, por exemplo, procuramos traçar os mais recorrentes, mas não julgamos esgotar as suas possibilidades. Aqueles que vimos, a deformação, a repetição, o estado de descontrole, correspondem a certas formas não exaustivas com que parte dessas imagens conseguiu materializar a força da pulsão (de morte) avançando sobre o meio derivado extraído diretamente de uma realidade em análise.

Não podemos deixar de avaliar, ainda, que certos filmes foram mais recorrentes do que outros nessas análises, o que de resto se repete por toda a tese. Não pretendíamos fazer análises exaustivas de certos filmes, tampouco fazer tese de classificação e verificação de elementos em cada um dos filmes que constituíram o nosso objeto empírico. A pesquisa foi mais livre nesse

sentido, porque compreendeu a emergência de imagens-pulsão como uma onda no período, não uniforme e com multiplicidades internas em cada uma das suas atualizações. Logo, se *Cronicamente inviável*, *Amarelo manga*, *O cheiro do ralo* e *Baixio das bestas* foram filmes que mais prevaleceram nessas análises, isso se explica parcialmente pela afecção inicial que gerou esta tese, na qual tais filmes foram particularmente importantes, mas sobretudo porque foram se revelando os casos em que mais evidentemente prevalecia a imagem-pulsão e a sintomatologia. Não foi a intenção, mas é evidente que isso pode ter gerado uma espécie de análise cruzada, no sentido de que tais filmes despertaram a atenção para certos aspectos que, posteriormente, revelaram-se importantes para além deles, ainda que em outros casos estivessem mais “misturados”, envolvidos em outras relações e com multiplicidade própria.

Investigar os aspectos naturalistas que se atualizaram nessas imagens foi um desafio que assumimos e que julgamos ter sido necessário e produtivo. Ele nos permitiu compreender que a doença não está apenas no resultado, mas normalmente vem desde a motivação do projeto de cada imagem, o que faz com que ela fatalmente se apresente aos olhos de quem investiga. Por isso, vemos do naturalismo às imagens-pulsão a influência do trágico (a visão entrópica, a lei de maior inclinação, as grandes quedas), a recorrência de temas, uma metodologia de análise cruel que também se mantém, o interesse pelos personagens portadores de palavras, especialistas, médicos, comentaristas em geral.

Neste ponto, notamos que era comum nas imagens-pulsão recuperar a rede de comentário e diagnóstico, mas que essa rede era recuperada normalmente para entrar em crise, ora sendo ridicularizada, ora permanecendo em uma posição de passividade. Quanto à ridicularização, vimos sistematicamente em *Cronicamente inviável* e *Quanto vale ou é por quilo?* Quanto à passividade, julgamos que ela permanece em tal condição quando se limita a reconhecer a ação do sem-fundo, servindo antes para dar testemunho da doença impregnada, da ação do tempo entrópico, da existência da tendência de destruição que condena a todos (*Amarelo manga*, *Baixios das bestas*, *O cheiro do ralo*, entre outros).

De todo modo, o diagnóstico não se revelava como uma possibilidade de conhecimento ativo, de contraposição ao desconhecido a partir de um conhecimento que eventualmente pudesse redundar em possibilidades de agenciamentos. Em outros termos, poderíamos dizer, o diagnóstico sendo ridicularizado ou tornado passivo sob nenhum aspecto denotava uma ordem de emancipação possível no contato com a doença. Era, no máximo, da ordem da constatação. Assim, não era propriamente o diagnóstico que se revelava como proposta fundamental nessas imagens. O diagnóstico, se não era desconstituído, era um gesto menor, necessário para cumprir o objetivo maior dessas imagens, o de fazer sintoma.

É por isso que avançamos rumo a uma terceira etapa, que partiu das considerações preliminares, mas que deveria observar a especificidade da sintomatologia. Tal especificidade baseava-se principalmente em algo que já tínhamos visto: a dimensão da pulsão (de morte). Mas não era apenas isso. Tendo pesquisado a violência em trabalho de Mestrado e inclusive havendo começado esta pesquisa como um desdobramento da anterior, sabíamos que toda uma parte dessas imagens era cruel sem ser violenta, ou pelo menos pretendia sê-lo. Sabíamos também que, mais do que violentar os sentidos, elas queriam fazer ressoar no organismo um alto nível de desconforto.

Ora, não é exatamente o que produz o sintoma?

Sim e não. Como vimos, os sintomas são também paradoxais. É verdade que desconfortam, mas também precisam de alguma forma satisfazer. Do ponto de vista da teoria do sintoma, essa é uma função psíquica, que fornece satisfação secundária para uma pulsão não plenamente satisfeita. Do ponto de vista da imagem que faz sintoma, a nossa proposta é que a satisfação foi também uma prática essencial às imagens-pulsão. O desconforto que as imagens produziam veio muitas vezes associado com a busca pela satisfação. É como se as imagens precisassem também ser atrativas para o espectador – serem belas imagens, com belos corpos direcionados a determinados perfis de espectadores, com posição voyeurística externa à miséria narrada. É claro que tais características foram mais fortes em certos filmes do que em outros. De todo modo, parece-nos, temos aqui um traço constitutivo de todo um projeto.

Com relação à satisfação da imagem, seria possível pensar que não há especificidade nos casos que analisamos, no sentido de que toda a imagem de cinema buscaria uma satisfação à sua maneira. A afirmação parece correta, ainda que não em sentido absoluto. Há imagens que tendem para a mais visceral agressividade ao corpo e ao olhar, investindo inclusive contra o prazer do espectador. Mesmo assumindo que tais imagens existem em menor número, que a grande maioria das imagens de cinema visa satisfazer de alguma maneira, ainda assim isso não exclui o fato de que, nas imagens-pulsão, tal função de satisfação ganhe um sentido próprio. É esse sentido próprio que reconhecemos por meio da tese da sintomatologia, uma satisfação que precisa entrar em relação com o desconforto, que existe apenas em um contexto de doença e que além disso exerce-se em uma conjunção talvez inusitada, numa situação de impotência frente ao desconhecido e à ação da pulsão (de morte). Nesse ponto, procuramos ter muito cuidado, porque a satisfação pode sobrepor-se ao desconforto que o sintoma deve produzir e, assim, contribuir para afastar a imagem do projeto sintomatológico o qual exige a conjunção de ambos, desconforto e satisfação.

Olhando retrospectivamente, e de acordo com a proposta que tivemos condições de fazer no capítulo sexto desta tese, todos os elementos aqui trabalhados giraram em torno de concepção pelas imagens de um elemento de difícil nomeação, que pôde ser referido por vários nomes, como já vimos. É como se existisse algo de irrepresentável e inagenciável; é como se agisse uma pulsão (de morte) absolutamente poderosa e que impusesse, ao corpo, apenas uma função de submissão, e, ao pensamento, uma tarefa de testemunho.

Não se trata de perguntar se foram bons ou maus filmes. Certamente, de um ponto de vista crítico-avaliativo, houve ambos. Trata-se antes de reconhecer o projeto estético de uma época, que trouxe do contato com a doença principalmente a convicção de uma pulsão (de morte) e encarou o desafio de materializá-la na imagem, como estivemos ocupados em demonstrar ao longo deste trabalho.

* * *

Desde a pesquisa genealógica ficou muito claro para mim que as imagens-pulsão articulavam dois campos teóricos em debate¹⁶². Um deles era o do vitalismo que se materializou em torno do conceito de corpo sem órgãos. O outro, se posso chamar assim, era um tipo de regressivismo expresso na figura do sem-fundo e articulado em uma rede que tracei a partir do conceito de instinto de morte em Deleuze.

As imagens-pulsão estão situadas no campo do regressivismo graças à sua constituição, à inserção dos mundos originários, aos momentos privilegiados concebidos como formações de sintoma, enfim, por tudo aquilo que nos autoriza a ver ali a existência de uma pulsão (de morte).

Desde o início soube que não seria pertinente analisar as imagens como uma proposta teórica a ser desconstruída. Seria injusto cobrar delas que fossem parte de um debate teórico.

Todavia, como pesquisador, é honesto situar que de saída estive mais próximo do campo vitalista, talvez fruto de uma trajetória de estudos em Bergson (elã vital), em Deleuze (desejo), um pouco em Peirce (pragmaticismo) e em Espinosa (*conatus*).

Logo, vi-me numa posição desconfortável na pesquisa das imagens: não pesquisava porque se adequava a mim, mas sobretudo porque me confrontava, desafiava-me e não correspondia naturalmente ao meu modo de experimentar o mundo.

Dessa forma, a todo momento estive em jogo uma concepção política de mundo (vitalismo) e um olhar desconfiado de origem sobre essas imagens, que pareciam tão cheias de negatividade. Mas, como disse, o problema que elas colocavam não poderia ser tido como um

¹⁶² Tomo a liberdade de, para finalizar, incluir um pequeno texto adotando agora a primeira pessoa do singular.

contraponto teórico àquele do vitalismo com o qual eu como pesquisador mais simpatizava e simpatizo. As imagens estão em outra condição no mundo se comparadas a nós, pesquisadores.

Do que falei até agora, vemos que as imagens-pulsão não possuem apenas o aspecto de análise e sintoma de civilização. Elas se redobram, ou se sustentam, também em um aspecto de preferência pessoal.

As imagens-pulsão colocaram-me, portanto, em perigo. Se com o passar do tempo o meu organismo foi sendo construído acreditando que aquilo que nos excede era da ordem do elã vital e do desejo, as imagens-pulsão vinham fortemente armadas com a sua crença no sem-fundo inagenciável.

O sem-fundo inagenciável diz respeito ao modo com que cada um de nós lida com o desconhecido que nos habita. Seria este desconhecido um sem-fundo?

É esta concepção, tão íntima e tão social, que esteve em jogo. Se posso conhecer hoje o estranhamento que elas me provocaram (afecção) desde o início da pesquisa, é pela distância entre o vitalismo em que insisto em crer e o regressivismo que elas insistem em testemunhar.

Sobrevive após a pesquisa um projeto teórico pessoal que não se substitui por aquele das imagens-pulsão: a visão de mundo que quer vê-lo como um agenciamento de todos os elementos, a concepção de que todo o desconhecido é passível de agenciamento, de que até a intensidade zero deve ser constantemente criada e recriada.

Contudo, essa visão ainda sobrevivente não impede de admirar a concepção de uma pulsão (de morte) irrepresentável e inagenciável em outro nível, aquele das imagens, considerando que essa pode ser a legítima resposta estético-política em uma época, que pode gerar belas imagens e que pode até cumprir um certo papel nos projetos de emancipação no mundo.

REFERÊNCIAS

- ABBAS, Ackbar. Review of Cinema I, the movement-image and Cinema 2, the time-image. In: **Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture**, vol. 14, n.3, 1992.
- ABREU, Luis; AMARAL, Tata; BERNARDET, Jean-Claude; XAVIER, Ismail. Cinema e tragédia. In: **Estudos de Cinema**, n. 2, p. 69-99, São Paulo: Educ, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. A imanência absoluta. In: ALLIEZ, Eric. **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Rio de Janeiro: 34, 2000.
- AITKEN, Ian. **European film theory and cinema: a critical introduction**. Edinburgh University Press, 2001.
- ALLOA, Emmanuel. **Penser l'image**. Dijon: Press du Réel, 2010.
- ALPENDRE, Sérgio. Introdução a Joseph Losey. In: **Contracampo**, n. 92. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/92/artloseysergio.htm>>. Acesso em: 22 set. 2014.
- AQUINO, Marçal; BRANT, Beto; CIASCA, Renato. **O invasor, roteiro do filme**: baseado no livro homônimo de Marçal Aquino. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- AQUINO, Marçal. Entrevista concedida a Alessandra Brum. In: BRUM, Alessandra. **O processo de criação artística no filme O invasor**. 2003. 218f. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Curso de Mestrado em Multimeios, Instituto de Artes, Unicamp/SP.
- ARARIPE JR., Tristão de Alencar. Estilo tropical: a fórmula do naturalismo brasileiro. In: **Sopro**, n. 83, jan., 2013.
- ARAÚJO, Inácio. Crítica: Cláudio Assis acha equilíbrio no filme “Baixio das Bestas”. In: **Folha de São Paulo**, 18 mai. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/05/1280502-critica-claudio-assis-acha-equilibrio-no-filme-baixio-das-bestas.shtml>>. Acesso em: 10 jan. 2016.
- _____. Tentação autoritária permeia imagens cheias de negatividade. In: **Folha de São Paulo**, 17 jul. 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1707200012.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2016.
- ARÊAS, James. David Lynch: entre o afeto e a ação. Nota sobre a imagem-pulsão em Deleuze. In: **O que nos faz pensar**, n. 16, p. 25-35, 2003.
- ARTAUD, Antonin. Para acabar de vez com o juízo de Deus. In: ARTAUD, Antonin. **Para acabar de vez com o juízo de Deus seguido de O teatro da Crueldade**. Lisboa: Publicações culturais engrenagem, 1975.
- _____. **The theater and its double**. New York: Grove Press, 1994.
- ASSIS, Cláudio. Chega de pintar porcelana! In: **Revista Trópico**, 30 mai. 2007a. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2872,1.shl>>. Acesso em: 07 set. 2016.

_____. Cláudio Assis continua indomável. In: **Revista de cinema**, 15 dez. 2011b. Disponível em: <<http://revistadecinema.uol.com.br/2011/12/claudio-assis-continua-indomavel/>>. Acesso em: 15 ago 2016.

_____. Entrevista com Cláudio Assis. In: **Contracampo**, 2003. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaclaudioassis.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

_____. Entrevista com Cláudio Assis. In: **Voo subterrâneo**, 9 nov. 2013. Disponível em: <<https://voosubterraneo.wordpress.com/2013/11/09/CLAUDIO-ASSIS/>>. Acesso em: 21 ago. 2015.

_____. Entrevista com Cláudio Assis: diretor de Amarelo manga fala de seu novo filme, Baixo das bestas. In: **Guia da Semana**, São Paulo, 2007b. Disponível em: <<http://www.guiadasemana.com.br/cinema/noticia/entrevista-com-claudio-assis>>. Acesso em: 15 ago 2016.

_____. Sala de Cinema: Cláudio Assis. In: **Sesc TV**, Sala de Cinema, 2011a. Entrevista concedida a Miguel de Almeida. Disponível em: <http://www.sesctv.org.br/destaque.cfm?id=5622&destaque_id=4>. Acesso em: 15 ago 2016.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: the representation of reality in Western literature. Princeton: Princeton University Press, 2013.

AUMONT, Jacques. **Du visage au cinéma**. Paris: Éditions de l'Étoile, Cahier du Cinéma, 1992.

_____. **Le montreur d'ombre**: essai sur le cinéma. Paris: Librairie Philosophique J. VRIN, 2012.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. 5 ed. São Paulo: L&M Pocket, 2015.

BACH, Johann Sebastian. **Komm jesu komm**: moteto n. 5, BWV 229. Intérprete: Camerata Antiqua de Curitiba. 1991. (9 min 33). In: **CRONICAMENTE** inviável. Direção: Sérgio Bianchi. Produção: Sérgio Bianchi, Gustavo Steinberg e Alvarina Souza e Silva, 2000.

BACON, Francis. **Study of a head**. 1952. Óleo sobre tela. Yale Center for British Art. Disponível em: <<http://collections.britishart.yale.edu/vufind/Record/1666623>>. Acesso em: 10 set. 2016.

BAGULEY, David. **Naturalist fiction**: the entropic vision. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

BALTAR, Mariana. Atrações e prazeres visuais em um pornô feminino. In: **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, v. 42, n. 43, p. 129-145, ago. 2015. Disponível em:

<<http://www.periodicos.usp.br/significacao/article/view/89868/100392>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

BASTIEN-LEPAGE, Jules. **Diogène**. 1873. Óleo sobre tela. Musée Marmottan Monet. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bastein-Lepage_Diogenes.jpg>. Acesso em: 10 set. 2016.

_____. **Les foins**. 1877. Óleo sobre tela. Musée d'Orsay. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jules_Bastien-Lepage_-_Hay_making_-_Google_Art_Project.jpg>. Acesso em: 15 jul. 2016.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p. 383-399.

BAZIN, André. **El cine de la crueldad**. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1977.

_____. **What is cinema?** v. 2. Los Angeles: University California Press, 1971.

BECKER, Colette. **Lire le réalisme et le naturalisme**. Paris: Dunod, 2010.

BELLOUR, Raymond. **Le corps du cinéma**: hypnoses, émotions, animalités. Paris: P.O.L Éditeur, 2009.

_____. Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze. In: RAMOS, Fernão. **Teoria contemporânea do cinema**. v. 1. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 233-252.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. In: **Alceu**, v. 8, n.15, p. 242-255, jul./dez. 2007.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BIANCHI, Sergio. Graça na desgraça. Entrevista concedida a Luiz Chagas. In: **Revista Isto É**. 31 mai. 2000. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/istoe-temp/1600/1600vermelhas.htm>>. Acesso em 16 fev. 2016.

_____. Entrevista com o diretor de Quanto vale ou é por quilo?, Sérgio Bianchi. In: **Revista Época**, 16 mai. 2005. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT961935-1655-3,00.html>>. Acesso em: 15 ago 2016.

_____. Entrevista concedida a João Luiz Vieira. In: VIEIRA, João Luiz. **Câmera-faca**: o cinema de Sérgio Bianchi. Santa Maria da Feira: Cineclubes da Feira, 2004.

BOLTER, Jay D.; GRUSIN, Richard. **Remediation**: understanding new media. Cambridge: The MIT Press, 2000.

BRAGANÇA, Felipe. Até a salada de batata... In: **Contracampo**, Revista de Cinema, n. 64-65, 2004. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/64/contratodos.htm>>. Acesso em: 15 ago 2016.

BRAKHAGE, Stan. Metáforas da visão. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983, p. 341-352.

BRANT, Beto. Entrevista concedida a Alessandra Brum. In: BRUM, Alessandra. **O processo de criação artística no filme O invasor**. 2003. 218f. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Curso de Mestrado em Multimeios, Instituto de Artes, Unicamp/SP.

_____. Entrevistado: Beto Brant. In: **Palavras de cinema**, 2015. Disponível em: <<https://palavrasdecinema.wordpress.com/2015/07/19/ENTREVISTA-BETO-BRANT/>>. Acesso em: 15 ago 2016.

_____. Entrevistado: Beto Brant. In: **Sesc TV**, Sala de Cinema, 2009. Entrevista concedida a Miguel de Almeida. Disponível em: <<http://contraplano.sesctv.org.br/entrevista/beto-brant/index.html>>. Acesso em: 15 ago 2016.

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. In: **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre, v. 20, n. 3, p. 578-602, set./dez. 2013. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewArticle/14512>>. Acesso em: 15 ago 2016.

BRAUDY, Leo. Zola on Film: The Ambiguities of Naturalism. **Yale French Studies**, n. 42, 1969, p. 68–88. Disponível em: <www.jstor.org/stable/2929507>. Acesso em: 15 jan. 2016.

BRENEZ, Nicole. **De la figure em général et du corps em particulier: l'invention figurative au cinéma**. Paris : De Boeck & Larcier s.a., 1998.

BROWN, Keith. **Deleuzean hybridity in the films of Leone and Argento**. 2012. 222f. Tese (PhD Film Studies) – The University of Edinburgh.

BRUNETIÈRE, Ferdinand. **Le roman naturaliste**. Paris: Calmann-Lévy Éditeurs, 1883.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTTAZZI, Simone. **Linee di massima pendenza – l'immagine-pulsione: fame sesso denaro a go-go**. 2001. 262f. Tese (Corso di Laurea in Scienze della Comunicazione) – Facoltà di Lettere e Filosofia, Università agli Studi di Bologna.

CÂNDIDO, Antônio. De cortiço a cortiço. **Novos Estudos**, CEBRAP, n. 30, 1991. Disponível em: <<http://novosestudios.uol.com.br/v1/contents/view/443>>. Acesso em: 24 jul. 2016.

CARRIER-LAFLEUR, Thomas. Les deux Nana. Mondes originaires, pulsions de dépense et transferts médiatiques. In: **Médias 19**, online, jun. 2013. Disponível em: <<http://www.medias19.org/index.php?id=13390>>. Acesso em: 15 set. 2014.

CHEVREL, Yves. **Le naturalisme**: étude d'un mouvement littéraire international. Paris: PUF, 1993.

_____. Naturalisme. **Encyclopædia Universalis** [on-line], 2016. Disponível em: <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/naturalisme/>>. Acesso em: 19 dez. 2016.

CLAUSEN, George. **Bird-scaring**. 1887. Óleo sobre tela. Disponível em: <https://it.wikipedia.org/wiki/File:George_Clausen,_1887_-_Bird_scaring.jpg>. Acesso em: 10 set. 2016.

CORDOBA, Pedro. Tristana ou la pulsion de la liberte. In: **Critique**, 2005/1, p. 14-25, 2005.

DANEY, Serge. Nos amies les images. In: **Libération**, 3 out. 1983. Disponível em: <http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=2017>. Acesso em: 22 set. 2014.

DANTO, Arthur. **The transfiguration of the commonplace**: a philosophy of art. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

DE GAETANO, Roberto. Le immagini del corpo fra cinema classico, moderno e contemporaneo. In: D'ANGELA, Toni. **Corpo a corpo** : il cinema e il pensiero. Gennaio: Falsopiano, 2006.

_____. Entrevista a Roberto de Gaetano. In: BUTTAZZI, Simone. **Linee di massima pendenza**: l'immagine-pulsione (fame sesso denaro a go-go). 2001. 262f. Tese (Curso di Laurea in Scienze della Comunicazione) – Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Bologna.

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

_____. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007a.

_____. **Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo**. Buenos Aires: Cactus, 2011a.

_____. Cinéma Image-mouvement. **La voix de Deleuze em ligne**: 13-A, primeira parte do curso. 16 mar. 1982a. Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=107>. Acesso em: 05 jul 2014.

_____. Cinéma Image-mouvement. **La voix de Deleuze em ligne**: 13-B, segunda parte. 16 mar. 1982b. Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=144>. Acesso em: 05 jul 2014.

_____. **Conversações**. São Paulo: 34, 1992.

_____. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 2011a.

- _____. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006b.
- _____. Imanência, uma vida... In: **Educação e realidade**, vol. 27, n. 2, p.10-18, jul./dez. 2002.
- _____. **Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007d.
- _____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007b.
- _____. Mística e masoquismo. In: _____. **A ilha deserta**. São Paulo: Iluminuras, 2006c.
- _____. **Sacher-Masoch: o frio e o cruel**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.
- _____. Spinoza. **La voix de Deleuze em ligne**: 17 mar. 1981. Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=26>. Acesso em: 05 jul 2014.
- _____. Zola e a fissura. In: DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007c, p. 331-342.
- _____. Zola et la fêlure. In: DELEUZE, Gilles. **Logique du sens**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969, p. 373-386.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol. 1. Rio de Janeiro: 34, 1995a.
- _____. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol. 2. Rio de Janeiro: 34, 1995b.
- _____. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol. 3. Rio de Janeiro: 34, 2012.
- _____. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol. 4. Rio de Janeiro: 34, 1997a.
- _____. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol. 5. Rio de Janeiro: 34, 1997b.
- _____. **O anti-Édipo – capitalismo e esquizofrenia 1**. São Paulo: 34, 2010.
- DIAS, Ângela M. D.; Glenadel, Paula (orgs.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.
- _____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. **Quelle emotion! Quelle emotion?** Montrouge: Bayard Éditions, 2013a.
- DOUMERC, Vincent. Le roi des porcs. Planche n° 4 de la série Le musée des horreurs, [s.d]. In: **L’histoire par l’images**. 2016. Disponível em: <<https://www.histoire-image.org/etudes/antisemitisme-coeur-affaire-dreyfus?i=789>>. Acesso em: 15 mai. 2016.

EISENSTEIN, Sergei. **La non-indifférente nature**. V. 1. Paris: Union générale d'éditions, 1976.

_____. **La non-indifférente nature**. V. 2. Paris: Union générale d'éditions, 1978.

_____. **Notas para uma história geral do cinema**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.

_____. **Una alternativa muj complicata** [sic]. 1931. In: SOMAINI, Antonio. **Eisenstein: il cinema, le arti, il montaggio**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2011.

_____. **Walt Disney**. Belval: Circé, 2013.

ÉMILE ZOLA écrivain, romancier et journaliste français. Disponível em:

<<http://saveursetcuisine.canalblog.com/archives/2015/09/29/32565865.html>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

ESPINOSA, Baruch de. **Ética – demonstrada à maneira dos geômetras**. In: _____. **Os pensadores – Espinosa**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

FABRE, Côme; KRÄMER, Felix. **L'ange du bizarre: le romantisme noir de Goya à Max Ernst**. Paris: Musée d'Orsay, Hatje Cantz, 2013.

FAUCON, Térésa. **Théorie du montage: énergie, forces et fluides**. Paris: Armand Colin, 2013.

FERRAGUS, Louis Ulbach. **La littérature putride**. In: **Le Figaro**. 23 jan. 1868. Disponível em: <https://fr.wikisource.org/wiki/Th%C3%A9r%C3%A8se_Raquin/33>. Acesso em: 13 out. 2016.

FIREMAN, Chico. **Baixio das Bestas**. In: **Filmes do Chico**. 19 mai. 2007. Disponível em: <<http://filmesdochico.uol.com.br/baixio-das-bestas/>>. Acesso em: 24 jul, 2016.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2008.

_____. Nietzsche, a genealogia e a história. In: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

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

FRANCE, Anatole. **La vie littéraire**. Paris: Calmann-Lévy Éditeurs, 1921. Disponível em: <https://fr.wikisource.org/wiki/La_Vie_litt%C3%A9raire>. Acesso em: 15 jun. 2016.

FREITAS, Suelem. **Pós-pornografia: a multiplicidade do corpo no audiovisual**. 2016. 68f. Trabalho de conclusão de curso (Comunicação Social – habilitação Jornalismo), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. **O mal-estar na cultura**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. Os caminhos da formação dos sintomas. In: _____. **Conferências Introdutórias sobre Psicanálise**. Coleção Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. V. XVI. [1916-1917]. Rio de Janeiro: Imago, 2007. p. 419– 440.

_____. **Os instintos e suas vicissitudes**. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XIV (1914-1916). Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. In: Coleção Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. VII (1901-1905). Rio de Janeiro: Imago, 1972.

FURST, Lilian; SKRINE, Peter. **O naturalismo**. Lisboa: Lysia Editores e Livradores, 1975.

GALLEGO, Luiz Fernando. O Cheiro do Ralo. In: **Críticos**. 27 mar. 2007. Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=1204&cat=1>>. Acesso em 24 jul. 2016.

GARCIA, Gabriel. Corpo, violência e transgressão: os afetos degenerados no cinema de terror contemporâneo. In: FAZENDO GÊNERO 9: diáspora, diversidades, deslocamentos. **Anais...** Florianópolis, 2010.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Acaso e repetição em psicanálise** – uma introdução à teoria das pulsões. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

_____. **O mal radical em Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

GARDNER, Colin. The Monstrous Virginity of a Predatory Trout: Deleuze's Impulse-Image and Perverse Fetishism in Joseph Losey's *La Truite*. In: **Contemporary French and Francophone Studies**, v. 18, n. 4, 2014.

GOMES, Renato C. Espetacularização midiática da crueldade e a ordem da representação: o filme *Contra todos*. In: **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, p. 27-38, jan./jun. 2006.

GRAND-CARTERET, John. **Zola en images: portraits, caricatures, documents divers**. Paris: Librairie Félix Juven, 1908.

GUATTARI, Félix. Vídeo-entrevista com Félix Guattari. Entrevista concedida a Rogério da Costa e Josaida Gondar. In: MOURA, Arthur Hyppólito de (org.). **As pulsões**. São Paulo: Editora Escuta EDUC, 1995.

GUIMARÃES, Cesar. Vidas ordinárias, afetos comuns: o espaço urbano e seus personagens no filme documentário. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato (Orgs.). **Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

GURAL-MIGDAL, Anna. **L'Écrit écran des Rougon-Macquart: conceptions iconiques et filmiques du roman chez Zola**. Villeneuve d'Ascq, France: Septentrion Presses Universitaires, 2012.

HYUNJUN, Min. **Kim Ki-Duk and the cinema of sensations**. 2008. 168f. Tese (Doctor in Philosophy) - Faculty of the Graduate School, University of Maryland.

ISHII-GONZALES, Sam. Mario Bava. **Senses of cinema**, Great Directors, n.31, abr. 2004. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/bava/>>. Acesso em: 15 jul 2014.

JAYAMANNE, Laleen. Above and beyond one's 'cultural heritage' – Jackie Chan and his drunken master. **Above and beyond: Austral/Asian interactions**. Australian Centre for Contemporary Art and Institute of Modern Art, 1996. p. 12-16,

J.S.BACH HOME PAGE. **BWV 229 - Komm, Jesu, komm!** [1725-1749]. Disponível em: <<http://www.jsbach.org/bwv229.html>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

KEHL, Maria Rita. O pacto do cinismo. In: **Folha de São Paulo**. São Paulo, Caderno Mais!, p. 30-31, 4 jun. 2000.

LACERDA, Hilton. **Amarelo manga**: roteiro. [s.d.]. Disponível em: <http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/amarelo_manga.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2016.

LAPLANCHE, Jean. **Vida e morte em psicanálise**. Porto Alegre: Artes médicas, 1985.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Dicionário de psicanálisis**. Buenos Aires: Paidós, 2004.

LE BRUN, Annie. **Sade**: attaquer le soleil. Paris: Musée d'Orsay, Gallimard, 2014.

_____. **Soudain un bloc d'abîme**, Sade. Paris: Gallimard, 2010.

LEITES, Bruno. **Tendências de imagem-violência no cinema brasileiro contemporâneo**. 2011. 145f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo/RS.

LEITES, Bruno; BENTZ, Ione. A concepção de imagem em Deleuze e Bergson. In: FORNAZARI, Sandro Kobol. **Deleuze hoje**. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2014, p. 261-280.

LIRA, Ramayana. Rio, pontes e overdrives: trânsito e a (de)composição do espaço em Amarelo Manga. In: **Crítica Cultural** (Critic). Palhoça, SC, v. 7, n. 1, p. 149-157, jan./jun. 2012. Disponível em: <http://portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/955/pdf_45>. Acesso em: 10 jan. 2016.

LOPES, Denilson. Afectos pictóricos ou em direção a Transeunte, de Eryk Rocha. In: **Revista Famecos**: mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 255-274, mai./ago. 2013. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/14125>>. Acesso em: 15 dez. 2016.

_____. O Alumbramento e o fracasso: uma leitura de Estrada para Ythaca. In: **Galaxia**. São Paulo, n. 26, p. 72-83, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/gal/v13n26/v13n26a06.pdf>>. Acesso em: 15 ago 2016.

LUKÁCS, Georg. **Studies in European realism**. New York: Grosset & Dunlap, 1964.

LYOTARD, Jean- François. **L'inhumain: Causeries sur le temps**. Paris: Éditions Galilée, 1988.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MASSUMI, Brian. The autonomie of affect. In: **Parables for the virtual: movement, affect, sensation**. London, Duke University Press, 2002, p. 23-45.

METZ, Christian. **O significante imaginário: psicanálise e cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MICHAELIS. **Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=cruel>>. Acesso em: 15 out. 2016.

MIGLIORIN, Cezar. Escritas da cidade em Avenida Brasil Formosa e O Céu sobre os Ombros. In: **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, 2011, p. 162-176. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/917>. Acesso em: 15 jun. 2016.

_____. Uma vida sem morte. In: **Sessões do imaginário**, FAMECOS/PUCRS, Porto Alegre, n. 8, ago. 2002. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/770/8968>>. Acesso em: 05 set 2013.

MISOGINIA e sadismo na Zona da Mata: Cláudio Assis defende o seu Baixio das Bestas. In: **Revista Piauí**, ed. 8, mai. 2007. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/misoginia-e-sadismo-na-zona-da-mata/>>. Acesso em: 23 jul. 2016.

MITCHELL, W. J. Thomas. **Picture theory: essays on verbal and visual representation**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

MITTERAND, Henri. **Le regard et le signe: poétique du roman réaliste et naturaliste**. Paris: PUF, 1987.

_____. Zola Émile - (1840-1902). **Encyclopædia Universalis** [on-line], 2016. Disponível em: <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/emile-zola/>>. Acesso em: 19 dez. 2016.

MONTEBELLO, Pierre. **Deleuze, philosophie et cinéma**. Paris: Vrin, 2008.

_____. L'instinct de mort chez Deleuze - La controverse avec la psychanalyse. In: **Dois Pontos**, Curitiba, São Carlos, v. 8, n. 2, p. 15-26, out. 2011.

MONZANI, Luiz Roberto. **Freud: movimento de um pensamento**. São Paulo: Unicamp, 1989.

MOREIRA, Roberto. Como fiz Contra Todos. In: **Olhares**, São Paulo, SP, v. 1, n. 2, p. 28-49, jul./dez. 2010.

MOULLET, Luc. As lixeiras verdes de Deleuze. In: MOULLET, Luc. **Cinema de contrabando**. Catálogo de exposição. 2011. Disponível em: <<http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/img/CatalogoLucMoulet.pdf>> Acesso em: 22 set. 2014

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema** – antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983, p. 437-453.

MUNCH, Edvard. **O grito**. 1893. Têmpera e pastel sobre cartão. Galeria Nacional de Oslo. Disponível em: <http://nasjonalmuseet.no/en/collection_and_research/our_collections/edvard_munch_in_the_national_museum/The+Scream%2C+1893.b7C_wljU1a.ips>. Acesso em: 10 set. 2016.

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

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**: ou helenismo e pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ORLANDI, Luiz B. L. Pulsão e campo problemático. In: MOURA, Arthur Hyppólito de (org.). **As pulsões**. São Paulo: Editora Escuta EDUC, 1995.

PAIVA, Samuel. Debate com Luiz Carlos Oliveira. Moderado por Cleber Eduardo. In: **Mostra cinema brasileiro anos 2000**: 10 questões. 27 abr. 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/debate27sp.php>>. Acesso em: 10 out. 2016.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura brasileira**: prosa de ficção (de 1870 a 1920). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PHILLIPS, Gene. **Out of the Shadows**: expanding the canon of classic film noir. Maryland, USA: Scarecrow Press, 2012.

PORTRAITS de Zola. In: **Expositions**: les galeries virtuelles de la Bibliothèque Nationale de France, 2016. Disponível em: <<http://expositions.bnf.fr/zola/portraits/intro.htm>>. Acesso em: 24 out. 2016.

POWELL, Ana. **Deleuze and horror film**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

RAMOS, Fernão Pessoa. Má-consciência, crueldade e “narcisismo às avessas” no cinema brasileiro contemporâneo. In: **Crítica Marxista**, São Paulo, Ed. Revan, v.1, n.19, 2004, p.104-113.

_____. Narcisismo às avessas. In: **Folha de São Paulo**. 3 ago. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0308200316.htm>>. Acesso em: 10 set. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO Experimental Org.; Ed. 34, 2005.

_____. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **El malestar en la estética**. Buenos Aires: Editora Capital Intelectual, 2011.

_____. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIBEIRO, Julio. **A carne**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1958.

RUGO, Daniele. Marco Ferreri: The task of cinema and the end of the world. In: **Journal of Italian Cinema & Media Studies**, v. 1, n. 2, p. 129-141, 2013.

SABOTAGE. Na Zona Sul. In: **Rap é compromisso**. São Paulo: Cosa Nostra, 1999. 1 CD. Faixa 6 (5min29).

SAFATLE, Vladimir. A teoria das pulsões como ontologia negativa. In: **Discurso**: dossiê filosofia e psicanálise, n. 36, p.148-189, 2007.

SANCHES, Aline. **Inconsciente e instinto de morte**: um itinerário do debate inicial de Deleuze com a psicanálise. 2013. 240f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.

SAUVAGNARGUES, Anne. **Deleuze et l'art**. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.

SCARFONE, Dominique. **As pulsões**. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2005.

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

SILVA, Alexandre Rocha da. A dispersão como dispositivo para uma teoria pós-midiática da comunicação. In: **Verso e reverso**, São Leopoldo, v. 18, n. 39, 2004.

_____. **A dispersão na semiótica das minorias**. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2001.

SODRÉ, Nelson W. **O naturalismo no Brasil**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1965.

SOMAINI, Antonio. Eisenstein contemporain: entretien avec Antonio Somaini. In: **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 35, p. 4-26, jan./abr. 2016. Entrevista concedida a Bruno Leites em 2015. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/63937/37263>>. Acesso em: 05 jan. 2017.

STAM, Robert. **Film theory**: an introduction. Malden, Massachussets: Blackwell Publishers, 2000.

STERN, Daniel. **The interpersonal world of the infant**: a view from psychoanalysis and developmental psychology. New York: Basic Books, 1985.

STEINER, George. **The death of tragedy**. New York: Open Road Integrated Media, 2013.

SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, Qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TEIXEIRA, Rafael Tassi. Cinema, migração e identidades: representações cinematográficas das identidades brasileiras in between contemporâneas. In: **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 35, jan./abr. 2016, p. 76-96. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/intexto/article/viewFile/51099/37153>>. Acesso em: 17 dez. 2016.

THYMICH, Paul. **Komm, Jesu, komm:** verses 1 and 11 of a funeral aria for the Rector of the School of St. Thomas, Jacob Thomasius [1622-1684]. In: J.S.BACH HOME PAGE. Disponível em: <<http://www.jsbach.org/bwv229.html>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

TODOROV, Tzvetan. **Goya: à sombra das luzes.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TOLENTINO, Célia Aparecida F. **O rural no cinema brasileiro.** São Paulo: Editora UNESP, 2001.

TOLERÂNCIA Zero. Ninguém presta. In: TOLERÂNCIA Zero. **Álbum Ninguém presta**, ano 2000. Faixa 1.

ULPIANO, Cláudio. A conquista do tempo - Aula de 23/02/1996. **Centro de estudos Cláudio Ulpiano.** Disponível em: <claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=6333> Acesso em: 05 set 2014.

_____. O anjo exterminador e o tempo negativo - Aula de 25/07/1995a. **Centro de estudos Cláudio Ulpiano.** Disponível em: <<http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=4584>> Acesso em: 05 set 2014.

_____. O sentimento, o afeto e a pusão - Aula de 27/07/1995b. **Centro de estudos Cláudio Ulpiano.** Disponível em: <<http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=121>> Acesso em: 05 set 2014.

_____. Tornar visível o invisível - Aula de 31/01/1995c. **Centro de estudos Cláudio Ulpiano.** Disponível em: <<http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=921>> Acesso em: 05 set 2014.

VAN MAERCKE, Cynthia. **Baying – A obra de Paula Rego e o cinema.** Dissertação. 2012. 59f (Mestrado em Cinema e Televisão) – Mestrado em Ciências da Comunicação, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

VERTOV, Dziga. Resolução do conselho de três (10/4/23). In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983, p. 252-259.

VIEIRA, João Luiz. **Câmera-faca:** o cinema de Sérgio Bianchi. Santa Maria da Feira: Cineclubes da Feira, 2004.

WEISBERG, Gabriel. **Illusions of reality:** naturalist painting, photography and cinema 1875-1918. Amsterdam: Van Gogh Museum; Helsinki: Ateneum Art Museum; Bruxelas: Mercatorfonds, 2011.

_____. The early naturalist cinema: mass media and painting traditions. In: _____. **Illusions of reality: naturalist painting, photography and cinema 1875-1918**. Amsterdam: Van Gogh Museum; Helsinki: Ateneum Art Museum; Bruxelas: Mercatorfonds, 2011.

WILLIAMS, Linda. Film bodies: gender, genre and excess. In: **Film Quarterly**, v. 44, n. 4, p. 2-13, Summer, 1991.

_____. **Hardcore: power, pleasure and the 'frenzy of the visible.'** Berkeley, CA: University of California Press, 1989.

WILLIAMS, Tony. Eisenstein and Zola: naturalism, cinema and mythography. In: GURALMIGDAL, Anna; SINGER, Robert. **Zola and film: essays in the art of adaptation**. Jefferson, North Carolina, USA: McFarland, 2006.

XAVIER, Ismael. O cinema brasileiro dos anos 1990 – entrevista concedida a Ricardo Musse. In: MENDES, Adilson (org.). **Ismail Xavier – encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 106-173.

_____. O concerto do ressentimento nacional. In: **Sinopse**, São Paulo, V. IV, n. 8, 2002, p. 35-37.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. São Paulo no cinema: expansão da cidade-máquina, corrosão da cidade arquipélago. In: **Sinopse**, Revista de cinema, São Paulo, n. 11, ano VIII, 2006, p. 18-25.

ZOLA, Émile. **A besta humana**. São Paulo: Disal, 2014.

_____. Du roman. In: _____. **Le roman expérimental**. Paris: G. Charpentier, 1881b, p. 203-286.

_____. **Dr. Pascal**. Paris: Gallimard, 1993.

_____. **Germinal**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

_____. **Le naturalisme au théâtre: les théories et les exemples**. Paris: G. Charpentier, 1881a. Disponível em:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56259279/f8.item.r=zola+naturalisme+au+th%C3%A9atre.langFR.zoom>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

_____. **Le roman expérimental**. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2004.

ZOLA, sa vie, ses oeuvres. [s.d.]. In: <<http://loisidecor.e-monsite.com/pages/personnages-celebres/emile-zola.html>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

Filmes

A BELA da tarde. Direção: Luis Buñuel. Produção: Robert e Raymond Hakim, Paris Film Production e Five Film, 1967.

A CAUSA secreta. Direção: Sérgio Bianchi. Produção: Paulo Sacramento, Agravo Produções Cinematográficas, 1994.

A GREVE. Direção: Sergei Eisenstein. Produção: Boris Mikhin, 1925.

AÇÃO entre amigos. Direção: Beto Brant. Produção: Sara Silveira, Dezenove Som e Imagem Produções Ltda., 1998.

AMARELO Manga. Direção: Cláudio Assis. Produção: Cláudio Assis e Paulo Sacramento. Parabólica Brasil, Olhos de Cão Produções Cinematográficas, 2003.

ÁRIDO movie. Direção: Lírio Ferreira. Produção: Lírio Ferreira, Murilo Salles, Cinema Brasil Digital, 2005.

ATRAVÉS da janela. Direção: Tata Amaral. Produção: Alain Fresnot, Van Fresnot, A.F. Cinema e Vídeo, 2000.

AVENIDA Brasília formosa. Direção: Gabriel Mascaro. Produção: Gabriel Mascaro, Mannuela Costa, Plano 9 Produções Audiovisuais Ltda., 2010.

BAIXIO das bestas. Direção: Cláudio Assis. Produção: Parabólica Brasil, Quanta Centro de Produções Cinematográficas, Rec Produtores Associados Ltda, 2006.

CABRA cega. Direção: Toni Venturi. Produção: Toni Venturi, Olhar Imaginário Ltda., 2003.

CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. Produção: Hector Babenco, HB Filmes, Sony Pictures Classics, Columbia Tristar, Globo Filmes, 2003.

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. Produção: Video Filmes, 1998.

CIDADÃO Klein. Direção: Joseph Losey. Produção: Lira Films, Adel Productions, Nova Films, Mondial Televisione Film, 1976.

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

COMO NASCEM OS ANJOS. Direção: Paulo Callado. Produção: Cláudio Kahns, Rômulo Marinho Jr., Murilo Salles, Empório de Cinema, 1996.

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.

CRIME delicado. Direção: Beto Brant. Produção: Drama Filmes, Lumière, MG Ricca, MegaColor, 2005.

CRONICAMENTE inviável. Direção: Sérgio Bianchi. Produção: Sérgio Bianchi, Gustavo Steinberg e Alvarina Souza e Silva, 2000.

DESERTO feliz. Direção: Paulo Caldas. Produção: Camará Filmes Ltda., 2007.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes, Copacabana Filmes, 1964.

DUELO AO SOL. Direção: King Vidor. Produção: The Selznick Studio, Vanguard Films, 1946.

ESSE OBSCURO objeto do desejo. Direção: Luis Buñuel. Produção: Serge Silberman, Greenwich Film Productions, Les Films Galaxie e In-cine Companhia Industrial Cinematográfica, 1977.

ESTRADA para Ythaca. Direção: Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti. Produção: Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti, Alumbramento Produções Cinematográficas, 2010.

FEBRE do rato. Direção: Cláudio Assis. Produção: Cláudio Assis, Marcello Ludwig Maia, Julia Moraes, República Pureza Filmes, Bela Vista Cinema, 2011.

JEAN Charles. Direção: Henrique Goldman. Produção: Henrique Goldman, Carlos Nader, Luke Schiller, Mango Filmes, 2009.

JOGO das decapitações. Direção: Sérgio Bianchi. Produção: Agravo Produções Cinematográficas, 2013.

JOHNNY guitar. Direção: Nicholas Ray. Produção: Republic Pictures, 1954.

LATITUDE zero. Direção: Toni Venturi. Produção: Toni Venturi, Olhar Imaginário, 2000.

MADAME Satã. Direção: Karim Ainouz. Produção: VideoFilmes, Dominant 7, Lumière, Wild Bunch, 2002.

MATO eles? Direção: Sérgio Bianchi. Produção: Jacó Piccoli, Sérgio Bianchi, Sérgio Bianchi Produções Cinematográficas, 1983.

NOTÍCIAS de uma guerra particular. Direção: João Moreira Salles, Kátia Lund. Produção: Raquel Zangrandi, Videofilmes, 1999.

O ANJO exterminador. Direção: Luis Buñuel. Produção: Producciones Gustavo Alatríste, 1962.

O CÉU sobre os ombros. Direção: Sérgio Borges. Produção: Helvécio Marins Jr., Felipe Duarte, Luana Melgaço, Clarissa Campolina, Teia, Orobó Filmes, 2010.

O CHEIRO do ralo. Direção: Heitor Dhalia. Produção: Primo Filmes, Branca Filmes, Geração Conteúdo, RT Features, Tristero Filmes, 2006.

O CRIADO. Direção: Joseph Losey. Produção: Springbok productions, 1963.

O DISCRETO charme da burguesia. Direção: Luis Buñuel. Produção: Serge Silberman, Greenwich Film Productions, 1972.

O ENCOURAÇADO potemkin. Direção: Sergei Eisenstein. Produção: Goskino, 1925.

O FANTASMA da liberdade. Direção: Luis Buñuel. Produção: Ulrick Picard, Serge Silberman, Euro International Film e Greenwich Film Productions, 1974.

O INVASOR. Direção: Beto Brant. Produção: Renato Ciasca e Bianca Villar. Pandora filmes, 2001.

O MESTRE invencível. Direção: Woo-ping Yuen. Produção: Seasonal Film Corporation, 1978.

O VELHO e o novo. Direção: Sergei Eisenstein, Grigori Alexandrov. Produção: Sovkino, 1929.

ÔNIBUS 174. Direção: José Padilha. Produção: José Padilha, Marcos Prado, Zazen Produções, 2002.

OURO e maldição. Direção: Erich von Stroheim. Produção: Metro-Goldwyn Pictures Corporation, 1924.

POCILGA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: I Film Dell'Orso, Internazionale Nembo Distribuzione Importazione Esportazione Film (INDIEF), IDI Cinematografica, 1969.

QUANTO vale ou é por quilo? Direção: Sérgio Bianchi. Produção: Wellington Pingo, Marçal Souza, Quanta, Teleimage, 2005.

QUEM matou pixote. Direção: José Joffily. Produção: Alvarina Souza Silva, Paulo Halm, José Joffily, Coevos Filmes, 1996.

ROMANCE. Direção: Sérgio Bianchi. Produção: Embrafilme, Sérgio Bianchi Produções Cinematográficas, 1988.

SÃO PAULO S.A. Direção: Luiz Sérgio Person. Produção: Renato Magalhães Gouvêa, Socine Produções Cinematográficas, 1965.

TERRA estrangeira. Direção: Walter Salles Jr., Daniela Thomas. Produção: Flávio Tambellini, Videofilmes, Animatógrafo, 1995.

TROPA de Elite. Direção: José Padilha. Produção: José Padilha, Marcos Prado. Zazen Produções Audiovisuais, 2007.

ÚLTIMA parada 174. Direção: Bruno Barreto. Produção: Patrick Siaretta, Paul Dantas, Bruno Barreto e outros, Moonshot Pictures, Movie e Art, LC Barreto, CFK Participações, Paramount Pictures, Globo Filme, Lereby, 2008.

UM CÉU de estrelas. Direção: Tata Amaral. Produção: Tata Amaral, João Cláudio di Sena, Casa de Produção Filme e Vídeo, 1996.

UMA ESTRANHA mulher. Direção: Joseph Losey. Produção: Gaumont, TF1 Films Production, S.F.P.C., Partner's Productions, 1982.

VELUDO azul. Direção: David Lynch. Produção: De Laurentiis Entertainment Group, 1986.

VIAJO porque preciso, volto porque te amo. Direção: Marcelo Gomes, Karin Aïnouz. Produção: Daniela Capelato, João Vieira Jr., Rec Produtores Associados Ltda., 2009.

ANEXO 1 – ESTADO DA ARTE SOBRE AS IMAGENS-PULSÃO

À primeira vista o conceito de imagem-pulsão não consta dentre aqueles que mais instigaram pesquisas posteriores a partir das obras de cinema de Gilles Deleuze. Contudo, se observarmos com certa atenção, veremos que o conceito desperta reações antagônicas e que de fato intrigou autores relevantes e especializados em cinema e na obra de Deleuze. Este estado da arte persegue essas referências, porém de modo relativamente rizomático. Pesquisas no *Portal de Periódicos da Capes* e no *Banco de Teses e Dissertações da Capes* feitas ao longo de em junho de 2014 para os termos imagem-pulsão, *impulse-image* e *l'image-pulsion* apresentaram zero resultados, à exceção de 4 trabalhos da área de física advindos da pesquisa por *impulse-image*. Frente a tal infrutífera pesquisa nos bancos de dados oficiais, foi necessário realizar um percurso mais tortuoso, que implicou sistematizar as coletas pessoais feitas ao longo dos últimos anos e buscar nas referências desses trabalhos obras de outros autores que, por sua vez, também possuíam mais referências sobre as imagens-pulsão e seus desdobramentos. Além disso, as pesquisas através do Google Acadêmico em português, inglês e francês também se mostraram relevantes, tanto na indicação de novos trabalhos para esta pesquisa de revisão de literatura, quanto para auxiliar na obtenção dos textos referenciados entre um e outro trabalho acerca das imagens-pulsão.

A proposta do conceito de imagem-pulsão feita por Deleuze (1985) em *A imagem-movimento* provoca uma série de reações extremas. Para Serge Daney, por exemplo, o capítulo sobre as imagens-pulsão é o mais belo do livro. Ele sugere, ainda, que o japonês Shōhei Imamura deveria ser compreendido como naturalista tanto quanto Erich von Stroheim e Luis Buñuel (DANEY, 1983). Assim como Daney, Abbas também se demonstra entusiasmado com as imagens-pulsão, que seriam talvez “as mais interessantes de todas”. Abbas destaca o modo com que as imagens-pulsão são concebidas a partir da imagem-ação, todavia diferenciando-se delas e existindo com autonomia (ABBAS, 1992, p. 180-181).

Uma reação extrema pode ser também aquela que diminui o conceito, que deliberadamente o destaca a um posto secundário no conjunto dos livros de cinema. É, por exemplo, a postura de Roberto Machado, que não desenvolve a imagem-pulsão porque ela “não tem incidência na argumentação geral dos livros” (MACHADO, 2009, p. 165). Dos cinco principais tipos de imagem que Deleuze apresenta em *A imagem-movimento*, quais sejam, as imagens percepção, afecção, pulsão, ação e mental, a imagem-pulsão é a única da qual Machado não se ocupa. A razão talvez seja o fato de Machado deliberadamente restringir-se à abordagem bergsoniana da pesquisa de Deleuze, sem dimensionar a importância de Peirce e considerando

que seria possível “apresentar o livro sem fazer referência aos signos e não prejudicar a compreensão da tese” (MACHADO, 2009, p. 255-256). Ocorre, contudo, que o conceito de imagem-pulsão não decorre especificamente da taxonomia da imagem a partir de Bergson, mas se introduz entre ela. É curioso que na primeira aula em que apresentou a possibilidade de uma pulsão no cinema, ainda como um subtipo das imagens-ação, Deleuze tenha sido repreendido por um estudante pelo motivo de que estava se afastando muito de Bergson. Aproveitando o questionamento, Deleuze admitiu que Bergson era o principal fio condutor do trabalho, mas explicou que os demais autores, como Peirce, serviam para “relançar” os problemas porque ofereciam meios que o próprio Bergson não alcançaria (DELEUZE, 1982a).

Luc Moullet (2011) é severo em sua apreciação do conceito de imagem-pulsão: “de longe o pior capítulo do díptico deleuziano” (MOULLET, 2011, p. 27). O diretor, crítico e professor se mostra pouco afeito a toda a pesquisa de cinema de Deleuze. Ele tece críticas gerais e específicas a vários dos conceitos propostos, mas é particularmente severo com o de imagem-pulsão. Moullet não perdoa o que ele considera um “erro crasso” e “indigno de um colegial”, qual seja, a compreensão do naturalismo em cinema na esteira do naturalismo literário. Assim, Moullet censura Deleuze por não ter elencado diretores propriamente naturalistas de cinema, ao passo que considera naturalistas filmes que são irrealistas (*Cidadão Klein*, 1976, e *O criado*, 1963, de Joseph Losey) ou que demonstram o artifício do aparato cinematográfico (*Duelo ao sol*, 1946, de King Vidor). Desde a perspectiva de Moullet, existe de fato uma oposição, enquanto a pulsão é quente, o naturalismo é frio (MOULLET, 2011, p. 26).

A existência de um naturalismo em cinema nos moldes do naturalismo literário aparece como uma proposição ousada de Deleuze. No contexto dos livros de cinema do autor, o naturalismo se insere no modo peculiar com que o autor compreende também o expressionismo e o realismo em cinema. A questão do naturalismo ganha contornos específicos devido ao fato de que a tradição cinematográfica constituiu uma ideia própria de naturalismo vinculada à transparência do aparato cinematográfico. A ideia de cinema naturalista é descrita por Ismail Xavier como um estágio radical de um “discurso que se quer transparente” e que, portanto, não possui vinculação estrita com o naturalismo literário, “datado historicamente”, e “próprio a autores como Émile Zola” (XAVIER, 2005, p. 41-46). Deleuze, pelo contrário, compreende o naturalismo em consonância com a sua tradição literária, o que não é perdoado por Moullet.

Na entrada “Naturalismo” do *Dicionário teórico e crítico de cinema*, Aumont e Marie, ainda que muito brevemente, indicam as transformações da ideia de naturalismo: nasce como uma filosofia científica; é apropriada pela literatura, frequentemente para destacar o homem em sua miséria moral; depois é associada por críticos ao próprio aparato cinematográfico,

entendido como dispositivo naturalista, ainda que o naturalismo não tenha sido jamais reivindicado por escolas de cinema; em Deleuze, o naturalismo funda-se novamente na tradição da escola literária, através da proposta de uma imagem-pulsão (AUMONT; MARIE, 2003, p. 210).

Raymond Bellour, por sua vez, destaca a inovação de Deleuze ao pensar o naturalismo no cinema e ao relacionar Stroheim e Buñuel. Bellour destaca que, antes de Deleuze, se pronunciava “aqui e ali” o termo naturalismo para se referir a Stroheim e Buñuel, mas que foi apenas com Deleuze que a relação de ambos se tornou orgânica (BELLOUR, 2005, p. 238-239). Bellour cita, ainda, a imagem-pulsão como exemplo do “comovente” procedimento de Deleuze, que nos mostra como ainda permanecemos presos à taxonomia:

A imagem-pulsão, para seguir com esse exemplo, põe, portanto, em jogo primeiro Stroheim, depois Buñuel, depois Losey, os três definidos por posições minuciosamente agenciadas num sistema constrangedor e aberto, cada vez atirado como um lance de dados de acordo com aquela maneira de estruturalismo desviado e revitalizado, que forma o núcleo do pensamento de Deleuze e que se torna o instrumento da energia que o conduz (BELLOUR, 2005, p. 240).

Bellour, ainda, apresenta uma interpretação inusitada da importância de Émile Zola para os estudos de cinema de Deleuze. Juntamente com Honoré de Balzac e Marcel Proust, ele seria parte de um grupo de escritores que em literatura passou por processo análogo àquele do cinema (BELLOUR, 2005, p. 238). Infelizmente, Bellour não explica exatamente como entende esse paralelismo. Sobre isso, Simone Buttazzi afirma: Balzac representa a imagem-movimento e o cinema clássico, Zola assina a crise e Proust opera a abertura para a dimensão temporal (BUTAZZI, 2001, p. 79).

Com relação ao naturalismo, é relevante lembrar o “naturalismo cruel” com o qual Fernão Ramos caracteriza parte dos filmes que constituem o objeto de pesquisa deste trabalho. Todavia, o embasamento de Ramos parece considerar o naturalismo do modo tradicional com o qual se compreende o cinema, no sentido da transparência do aparato e não da inspiração do naturalismo literário. Assim, haveria naturalismo cruel nos filmes que vão “muito além da motivação realista”, porque se detêm na “imagem da exasperação ou da agonia”, por meio de longos planos dedicados à “representação de berros ou momentos de crise existencial” (RAMOS, 2003, p. 106-108). Portanto, o naturalismo proposto por Deleuze nas imagens-pulsão, e que nesta tese é associado a alguns dos mesmos filmes que Ramos analisa, não se confunde, embora tenha relação, com a proposta do naturalismo cruel.

Buttazzi é autor de uma dissertação dedicada integralmente ao conceito de imagem-pulsão em Deleuze. O trabalho é realizado basicamente em três eixos: análise teórica do conceito de imagem-pulsão e sua trajetória buscada nos outros trabalhos de Deleuze; ampla revisão de literatura sobre a utilização do conceito até 2001, data da publicação do trabalho; e, finalmente, análise de imagens-pulsão tanto em diretores mencionados por Deleuze, quanto em outros diretores, especificamente David Lynch, Peter Greenway e Jan Švankmajer (BUTTAZZI, 2001).

Alguns autores também destacam o conceito de imagem-pulsão na evolução da obra de Deleuze. Nesse sentido salienta-se o trabalho de Pierre Montebello (2008), que observa a relação entre a imagem-pulsão, tal como aparece em *A imagem-movimento*, e o trabalho de Deleuze sobre o naturalismo de Zola (DELEUZE, 2007c). Montebello observa o naturalismo no contexto de uma linha de continuidade que perpassa *A imagem-movimento*, qual seja, o idealismo das imagens-afeção, o naturalismo das imagens-pulsão e o realismo das imagens-ação. (MONTEBELLO, 2008, p. 53-68). Em outro trabalho, Montebello dedica-se a analisar a apropriação do conceito de instinto de morte realizada por Deleuze nos anos 1960 e a sua crítica nos anos 1970, realizada no trabalho conjunto de Deleuze e Guattari (MONTEBELLO, 2011). Aliás, também Orlandi (1995) e Sanches (2013) pesquisam a evolução do conceito de pulsão e instinto de morte em Deleuze, sem, contudo, abordarem as imagens-pulsão constantes na pesquisa de cinema.

Min Hyunjun (2008) observa a imagem-pulsão em devir na obra precedente de Deleuze, porém com foco no livro *Lógica da sensação* (DELEUZE, 2007d), sobre as pinturas de Francis Bacon, publicação imediatamente anterior àquelas dedicadas ao cinema. O autor parte da constatação de que o conceito de sensação, tão fundamental em *Lógica da sensação*, não reaparece nos livros de cinema, apesar de a metodologia da pesquisa de cinema também destacar os aspectos materiais da imagem. A única referência nos livros de cinema ao trabalho anterior consta justamente no contexto das imagens-pulsão, quando Deleuze afirma que a violência estática nos filmes de Losey é um equivalente cinematográfico da violência da sensação de Bacon. A explicação para a ausência é atribuída por Hyunjun ao fato de que a sensação só poderia ser referida à imagem fixa e não à imagem em movimento. A conclusão é embasada no fato de que a característica de Losey é introduzir uma violência estática na imagem, uma característica “sem movimento” no interior das imagens em movimento (HYUNJUN, 2008, p. 96-101).

Outro ponto que merece destaque no trabalho de Hyunjun é a observação de uma imagem-pulsão em potência em *Lógica da sensação* (HUYNJUN, 2008, p. 98). Nesse trabalho,

além de indicar explicitamente uma interface entre naturalismo e pintura da sensação, Deleuze observa a característica de duas faces da pintura, uma voltada para o instinto e a outra para o objeto, o que remete evidentemente ao dualismo fundamental às imagens-pulsão.

A sensação tem uma face voltada para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o “instinto”, o “temperamento”, todo um vocabulário comum ao naturalista e a Cézanne), e a outra face voltada para o objeto (o “fato”, o lugar, o acontecimento). (DELEUZE, 2007d, p. 42).

A abordagem de Cláudio Ulpiano à pesquisa de cinema de Deleuze é peculiar. Ele compreende que a evolução do cinema de movimento para o cinema de tempo corresponde a uma evolução pela qual também passou a filosofia ocidental como um todo. Assim, *A conquista do tempo* (ULPIANO, 1996) no cinema é também uma batalha há muito disputada no âmbito da filosofia. Desde essa perspectiva, fica mais clara a relevância que Ulpiano atribui às imagens-pulsão, as várias aulas em que as retoma e o ciclo de filmes que as dedica, como ele refere na aula sobre *O anjo exterminador* (ULPIANO, 1995a). Além de considerar as imagens-pulsão naturalistas como o que há de mais assustador na história do cinema (ULPIANO, 1995b), ele as considera como um modo privilegiado de passagem entre as imagens-movimento e as imagens-tempo. Se estabelecermos a disputa pela conquista do tempo no cinema, as imagens-pulsão constam numa posição limite de transição, entre o cinema do movimento e do tempo. Ulpiano enfatiza constantemente esse aspecto: “Eu poderia fazer como Deleuze – ele passa pelo cinema relação. Eu vou passar pelo cinema naturalista” (ULPIANO, 1995b). Ulpiano utiliza a noção de tempo negativo para caracterizar as imagens-pulsão, pelo fato de que elas conseguem apresentar uma imagem do tempo, mas, estando fixadas na negatividade, não chegam ao tempo puro. A paixão dos cineastas naturalistas, afirma Ulpiano, é a morte e não o tempo (ULPIANO, 1995c).

Na sua exposição sobre as imagens-pulsão em contexto com a história do pensamento, Ulpiano faz uma associação tão inusitada quanto lógica: as imagens-pulsão são equivalentes da termodinâmica na física. A relação é inusitada no sentido de que Deleuze não a menciona quando fala de imagem-pulsão, mas é lógica de acordo com a relação que possui o conceito de pulsão de morte em Freud com a entropia de inspiração termodinâmica, conforme destacam, por exemplo, Garcia-Roza (1990, p. 48-52) e Safatle (2007, p. 164). Na perspectiva da termodinâmica, os sistemas em isolamento tendem à entropia. A energia, portanto, é advinda sempre do contato com a exterioridade. Essa tendência à entropia foi manifestada por Freud por meio da referência ao princípio de constância ou princípio do Nirvana (FREUD, 1975, p. 74),

em um dos eixos reflexivos que o conduziram à introdução do conceito de pulsão de morte como força fundamental da constituição humana. Logo, a ideia de morte, chegando às imagens-pulsão, traz consigo a tendência à entropia, o que está muito claro no conceito de Deleuze. Resta, portanto, que as imagens-pulsão são termodinâmicas, no sentido de que inserem em suas imagens uma força entrópica como energia fundamental e apresentam o mundo no exato momento em que a força entrópica age de modo bruto e visceral. Para Ulpiano, trata-se em física de uma etapa no processo de conquista do tempo, no qual o mundo deixa de ser compreendido como posições no espaço, ao estilo da dinâmica, para ser compreendido como algo que existe no tempo, todavia entrópico, negativo, como na termodinâmica (ULPIANO, 1996).

A recuperação do conceito de imagem-pulsão em Deleuze também ocorre diversas vezes para analisar de modo mais detalhado cada um dos filmes e cineastas que o autor cita. Assim, Rugo pesquisa a questão do fim do mundo em Marco Ferreri articulando com a imagem-pulsão (RUGO, 2013), Gardner analisa o fetichismo perverso em *Uma estranha mulher* (1982), de Losey (GARDNER, 2014), Ishii-Gonzales revisita as imagens-pulsão de Mário Bava (ISHII-GONZALES, 2004), Buttazzi faz uma retomada geral de vários dos diretores naturalistas mencionados por Deleuze (BUTTAZZI, 2001) e Cordoba reflete sobre a configuração de uma pulsão de liberdade em *Tristana*, de Buñuel (CORDOBA, 2005).

Outra série de trabalhos amplia a utilização do conceito de imagem-pulsão para pensar diferentes expressões cinematográficas e até não cinematográficas. Carrier-Lafleur faz uma análise comparativa do universo pulsional no romance *Nana*, de Zola, e sua adaptação para o filme *Nana*, por Jean Renoir (CARRIER-LAFLEUR, 2013). Van Maercke (2012) analisa a influência das imagens-pulsão cinematográficas nas pinturas de Paula Rego e, além disso, relata e discute um ciclo de filmes de imagens-pulsão, organizado numa linha de progressão que vai “das suas fontes até às tentativas de resolução”. Para ela, os filmes que se fixam nas fontes das pulsões são fechados enquanto os que se fixam nas formas de satisfação das pulsões, seja por sublimação, subversão ou autoaceitação deixam antever “um futuro mais promissor” (VAN MAERCKE, 2012, p. 34). Brown analisa a hibridação de imagens em filmes de Sérgio Leone e Dario Argento, em cujo processo apareceriam imagens-pulsão (BROWN, 2012). Buttazzi analisa imagens-pulsão em David Lynch, Peter Greenway e Jan Švankmajer (BUTTAZZI, 2001). Também sobre David Lynch, especificamente quanto ao filme *Veludo azul* (1986), é o trabalho de Arêas (2003). Hyunjun destaca a presença de imagens-pulsão em Kim-Ki Duk (HUYNJUN, 2008). Jayamanne, por sua vez, observa que a figura do mestre bêbado em *O*

mestre invencível (1978), protagonizado por Jackie Chan, contém elementos de imagem-pulsão (JAYAMANNE, 1996).

O cinema de terror se faz presente no âmbito das imagens-pulsão. Powell, em livro sobre o cinema de horror escrito a partir de uma abordagem deleuzeana, lamenta que Deleuze não tenha se dedicado mais ao cinema de terror popular, porque esses filmes exploram intensamente a materialidade da imagem, tão reivindicada pelo autor. As exceções seriam os filmes de Mario Bava e Terence Fischer citados no capítulo sobre as imagens-pulsão, ainda assim exemplos com “qualidade estética há muito tempo reconhecida pela crítica de cinema”. Powell, desde esta constatação, funda o seu trabalho sobre o cinema de terror popular, para levar a “literalidade” da imagem ainda mais longe (POWELL, 2006, p. 6-8). Garcia, possivelmente numa interpretação bastante ampliada da proposta das imagens-pulsão de Deleuze, compreende que o cinema de terror contemporâneo seja compreendido pela via dos “afetos degenerados”, um elemento constituinte das imagens-pulsão e que se aproveita diretamente do potencial de materialidade do cinema (GARCIA, 2010).

Poderíamos distinguir, ainda, um grupo de trabalhos que apontam o tema das pulsões nos cineastas que inspiraram Deleuze sem, contudo, fazer referência a Deleuze ou às imagens-pulsão. É o caso, por exemplo, de *Introdução a Joseph Losey*, em que Alpendre (2014) analisa o talento de Losey para “encenar as crueldades do ser humano”, “o lado mau de uma pessoa, o que a completa”. É também o caso de Daney, cujo texto sobre Buñuel apenas poderá ser aqui citado de forma indireta: “O desejo é uma forma, a pulsão é a energia de fundo. Não se presta atenção suficiente, falando de Buñuel, a estas pequenas palavras: desejo, pulsão” (DANEY apud BUTTAZZI, 2001, p. 132).

Para abordar as imagens-pulsão, é relevante que no mínimo dois autores tenham utilizado conceitos que os permitiram observá-las misturadas com outras imagens. Não há indícios de que isso tenha ocorrido por características intrínsecas às próprias imagens-pulsão, se não por um modo particular de compreensão das possibilidades do trabalho de Deleuze. A pesquisa de Brown acerca dos cinemas de Sérgio Leone e de Dario Argento é fortemente ancorada na ideia de que as imagens propostas por Deleuze, apesar de se realizarem de modo puro em casos extremos, são híbridas na maior parte das vezes. Brown assenta essa concepção e, a partir daí, investiga o cinema de Leone e Argento, encontrando emergências e transições entre imagens-afecção, imagens-pulsão e imagens-tempo, entre outras (BROWN, 2012).

Já De Gaetano destaca a existência de imagens mestiças, criadas devido à mistura de várias outras. A mestiçagem corresponde à “deriva contemporânea das imagens-pulsão” (DE GAETANO apud BUTTAZZI, 2001, p. 48). Como exemplo de imagem mestiça, De Gaetano

cita *Johnny guitar* (1954), de Nicholas Ray, cuja pulsão conviveria com o realismo do *western* que também caracterizaria o filme (DE GAETANO, 2001, p. 230). É relevante, ainda, que Buttazzi e De Gaetano atribuam importância à existência de imagens-pulsão que estão presentes em filmes não “puramente pulsionais”, por meio de insertos ou episódios pulsionais, tanto visíveis quanto sonoros (DE GAETANO, 2001, p. 237).

Finalmente, ainda sobre De Gaetano, parece oportuno referir o seu trabalho acerca do grotesco no cinema italiano, devido ao modo com que apresenta a questão das corporalidades, identificando o corpo pulsional como apenas uma tendência de abordagem do corpo no cinema, e justamente aquela à qual falta potência de vida (DE GAETANO, 1998; 1999).

ANEXO 2 – FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES ANALISADOS

As fichas técnicas foram obtidas na base de dados *Filmografia brasileira*, da Cinemateca Brasileira, disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/>. A exceção foi *Febre do rato*, não encontrado na base da Cinemateca Brasileira, cujas informações foram obtidas no site da Academia Brasileira de Cinema: <http://academiabrasileiradecinema.com.br/febre-do-rato/>.

CRONICAMENTE INVIÁVEL

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

35mm, COR, 101min, 2.772m, 24q, Dolby Stereo Digital

Data e local de produção

Ano: 2000

País: BR

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Sinopse

"O filme narra trechos das histórias de vida de seis personagens (Alfredo, Amanda, Adam, Carlos, Luís e Maria Alice), mostrando a dificuldade de sobrevivência mental e física em meio ao caos da sociedade brasileira, que atinge a todos independentemente da posição social ou da postura assumida. As várias situações mostradas têm como fio condutor um restaurante num bairro rico de São Paulo, que é de propriedade de Luís. Ele é um homem de meia-idade, refinado, acostumado com as boas maneiras, mas ao mesmo tempo irônico e pungente. Alfredo é um escritor que realiza um estranho passeio pelo país, buscando compreender, a partir de uma visão ácida da realidade, os problemas de dominação e opressão social. Adam, recém-chegado do Paraná, é o mais novo garçom do restaurante de Luís, que se destaca dos demais empregados por sua descendência europeia, tanto por seu aspecto físico, quanto por sua boa instrução e insubordinação. Maria Alice é uma carioca classe média alta que está sempre preocupada em manter o mínimo de humanidade na relação com as pessoas de classe mais baixa. É casada com Carlos, uma pessoa com uma visão pragmática da vida, que acredita na racionalidade como forma de tirar proveito da bagunça típica do Brasil. Amanda, gerente do restaurante de Luís, é uma pessoa cativante, com um passado (e até mesmo um presente), incertos, encobertos pelas várias histórias que costuma contar para os amigos e os refinados clientes do restaurante." (Riofilme/site)

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Agravo Produções Cinematográficas *Companhia(s) coprodutora(s):* Riofilme; Banespa - Banco do Estado de São Paulo; Fundação Padre Anchieta - TV Cultura; Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo; Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura - RJ; Quanta Centro de Produções Cinematográficas de São Paulo; Fundação Cultural de Curitiba; Secretaria do Estado da Cultura do Paraná; *Mega Direção de produção:* Schenini, Carmen; Freitas, Rossine A. *Produção executiva:* Bianchi, Sérgio; Steinberg, Gustavo; Silva, Alvarina Souza e *Companhia(s) distribuidora(s):* Riofilme *Argumento:* Bianchi, Sérgio; Bracher, Beatriz *Roteirista:* Bianchi, Sérgio; Steinberg, Gustavo *Direção:* Bianchi, Sérgio *Direção de fotografia:* Coutinho, Marcelo; Penido, Antônio *Som direto:* Allencar, Heron *Montagem:* Sacramento, Paulo; Soar, Giovana; Holanda, Uirandê; Catalani, Teresa Jesus *Montagem de som:* Biderman, Miriam; Timbre Efx *Direção de arte:* Vilar, Pablo; Bianco, Beatriz; Leblanc, Jean-Luis *Figurinos:* Bianco, Beatriz; Marcier, Luiza

LATITUDE ZERO

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

35mm, COR, 76min, 2.090m, 24q

Data e local de produção

Ano: 2000

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: RJ

Sinopse

Lena é dona de um bar, mas sua gravidez só aumenta as dificuldades cotidianas. Num lugar isolado, ela tenta sobreviver até que um homem aparece em sua vida.

"Dois personagens, Lena, grávida de oito meses, e Vilela, ex-policial militar foragido da justiça, vivem uma situação limite em um garimpo abandonado no coração do Brasil." (FBR/33)

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Olhar Imaginário *Companhia(s) coprodutora(s):* Riofilme; Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro; Tibet Filmes; Labo Cine do Brasil; Quanta Iluminação; Intervídeo Comunicações; Estúdios Mega *Produção:* Venturi, Toni *Direção de produção:* Santiago, Daniel *Produção executiva:* Santiago, Daniel; Santiago, Lilian Solá *Produtor associado:* Nascimento, Mauro; Solitrenick, Jacob; Santiago, Daniel; Santiago, Lilian Solá; Frateschi, Celso Frateschi; Jaborandy, Claudio; Duboc, Débora; Borges, Luiz; Pugliese, Helcio; Bonassi, Fernando *Roteirista:* Moretti, Di *Direção:* Venturi, Toni *Direção de fotografia:* Solitrenick, Jacob *Câmera:* Solitrenick, Jacob *Técnico de som:* Angelo, Miguel *Montagem:* Lacrete, Idê *Direção de arte:* Velloso, Andréa *Cenografia:* Pugliese, Helcio *Figurinos:* Velloso, Andréa *Locação:* Poconé - MT; Fazenda Salinas, Poconé - MT

ATRAVÉS DA JANELA

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

35mm, COR, 85min, 2.195m, 24q, Dolby Digital, 1:1'85

Data e local de produção

Ano: 2000

Início de filmagem: 2000.05.19

País: BR

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Sinopse

"Selma, uma enfermeira viúva e aposentada mora com o filho Raimundo que ela carinhosamente chama de Raí. Na casa situada num bairro de classe média paulistana, a mãe sexagenária e o filho de 24 anos vivem um relacionamento afetuoso, não desprovido de erotismo. Há um desejo implícito em cada frase, cada ação, cada troca de olhares. Ainda que a mãe tenha o rosto vincado pela idade, ela não tem medo de se olhar no espelho e acariciar seu corpo. O belo Raí, ligeiramente malicioso, contribui com a atmosfera veladamente incestuosa, elogiando a aparência da mãe e negando ter uma namorada. Selma vive para o filho, preenche seus dias cozinhando para ele, lavando suas roupas ou recortando anúncios de empregos em jornais. Tomasina, a amiga e vizinha de Selma, tenta se intrometer na relação entre mãe e filho: comenta os defeitos de Raí, que Selma não vê - ou não quer ver. A rotina de Selma é abalada, desestruturando seu pequeno mundo, quando Raí começa a se comportar misteriosamente. Sai de casa sem dar explicações, recebe telefonemas de uma mulher misteriosa ainda dorme fora sem prevenir a mãe, deixando-a visivelmente perturbada. Raí está fora do controle de Selma. A suspeita de que algo está errado é confirmada quando Raí traz para casa, durante a madrugada, um amigo gravemente ferido. A situação incita a agressividade e, ao mesmo tempo, intensifica o caráter erótico da relação. Com medo de perder o amor do filho, Selma está disposta a tudo. Até mesmo a tomar uma medida drástica, depois da qual nada em seu mundo será como antes." (Press-release)

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): A. F. Cinema e Vídeo *Companhia(s) coprodutora(s):*

Anhangabaú Produções Ltda.; Plus Rental Service; Light Movie Equipamentos *Produção:*

Fresnot, Alain; Fresnot, Van *Direção de produção:* Gullane, Caio; Gullane, Fabiano

Produção executiva: Fresnot, Van; Fresnot, Alain *Produtor associado:* Kovensky, Hugo;

Bonassi, Fernando; Bernardet, Jean-Claude; Amaral, Tata; Cardoso, Laura; Tragtenberg,

Lívio; Sukorski, Wilson *Companhia(s) distribuidora(s):* Riofilme *Argumento:* Bernardet,

Jean-Claude *Roteirista:* Bernardet, Jean-Claude; Bonassi, Fernando; Amaral, Tata *Direção:*

Amaral, Tata *Direção de fotografia:* Kovensky, Hugo

Som direto: Godoy, João; Duca, Fernando Augusto *Montagem:* Lacrete, Idê *Montagem de*

som: Mendes, Eduardo Santos *Direção de arte:* Abreu, Ana Mara; Azevedo, Clô *Figurinos:*

Camargo, Cristina *Música:* Tragtenberg, Lívio; Sukorski, Wilson

O INVASOR

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

35mm, COR, 87min, 2.370m, 24q, Dolby digital

Data e local de produção

Ano: 2001

País: BR

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Sinopse

"Ivan e Gilberto, sócios de uma empresa de construção civil, contratam Anísio, um matador profissional, para assassinar Estevão, o sócio majoritário. O crime é cometido sem que sejam levantadas suspeitas sobre os mandantes, mas a dupla terá que enfrentar outros problemas. Ivan embarca numa crise de consciência, enquanto Anísio, almejando ascensão social, aos poucos invade a vida dos seus contratadores e inicia um romance com a filha da vítima." (FestRio/2002)

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Drama Filmes Ltda. *Companhia(s) coprodutora(s):* Tibet Filme; Consórcio Europa; Videofilmes; Quanta *Produção:* Vilar, Bianca; Ciasca, Renato *Coprodução:* Ricca, Marco; Borges, Alexandre; Miklos, Paulo; Ximenes, Mariana; Mader, Malu *Autoria:* <Aquino, Marçal> *Roteirista:* Aquino, Marçal; Brant, Beto; Ciasca, Renato *Estória:* Baseada na novela <Invasor, O> de <Aquino, Marçal> *Direção:* Brant, Beto *Direção de fotografia:* Seabra, Toca *Câmera:* Seabra, Toca *Som direto:* Robin, Louis *Montagem:* Champion, Manga *Direção de arte:* Sato, Yukio *Figurinos:* Prysthon, Juliana *Música original:* Sabotage e Instituto

MADAME SATÃ

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

35mm, COR, 105min, 2.882m, 24q, 1:1'66

Data e local de produção

Ano: 2002

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: RJ

Sinopse

"Bandido, amante, rebelde, homossexual, pai adotivo, marginal, João Francisco dos Santos reinou absoluto nas vielas da Lapa carioca dos anos 30, onde inventou sua própria mitologia, tornando-se por sua vontade o 'Madame Satã', nome emprestado do filme homônimo de Cecil B. De Mille, de 1930. A história se passa em 1932, momento em que o sonho de João Francisco - tornar-se uma estrela do palco - se transforma em realidade." (FestRio/2002 e FSESC/2002)

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Video Filmes Produções Artísticas Ltda.; Wild Bunch; Lumiere; Dominant 7; Studio Canal *Produção:* Diegues, Isabel; Ramos, Maurício Andrade; Salles, Walter; Beauchamps, Marc; Ranvaud, Donald K.; Maraval, Vincent; Renaud, Juliette *Direção de produção:* Maia, Marcello *Produção executiva:* Diegues, Isabel; Ramos, Maurício Andrade *Produtor associado:* Brooks, Philip; Welinski, Dominique; Bocahut, Laurent *Coordenação de produção:* Medeiros, Andréa *Companhia(s) distribuidora(s):* Lumière; Miramax *Roteirista:* Aïnouz, Karim *Direção:* Aïnouz, Karim *Coreografia:* Mestre Dorado *Direção de fotografia:* Carvalho, Walter *Câmera:* Carvalho, Walter *Direção de som:* Compasso, Aloysio *Som direto:* Compasso, Aloysio *Montagem:* Castro, Isabela Monteiro de *Edição:* Castro, Isabela Monteiro de *Montagem de som:* Xavier, Waldir *Direção de arte:* Pedroso, Marcos *Figurinos:* Murtinho, Rita *Música de:* Suzano, Marcos; *Locação:* Lapa, Rio de Janeiro - RJ

AMARELO MANGA

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original 35mm, COR, 100min, 24q, Scope

Data e local de produção

Ano: 2003

País: BR

Cidade: São Paulo; Recife

Estado: SP; PE

Sinopse

"Guiados pela paixão, os personagens deste filme vão penetrando num universo feito de armadilhas e vinganças, de desejos irrealizáveis, da busca incessante da felicidade. O universo aqui é o da vida-satélite e dos tios que giram em torno de órbitas próprias, colorindo a vida de um amarelo hepático e pulsante. Não o amarelo do ouro, do brilho e das riquezas, mas o amarelo do embasamento do dia-a-dia e do envelhecimento das coisas postas. Um amarelo-manga, farto." (CEARÁ/13)

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Parabólica Brasil; Olhos de Cão Produções Cinematográficas;

Companhia(s) coprodutora(s): Labocine Laboratórios Cinematográficos Ltda.; Quanta Centro de Produções Cinematográficas de São Paulo; Global Media Properties, Inc. *Produção:*

Sacramento, Paulo; Assis, Cláudio *Direção de produção:* Parente, Maria Odete *Produção*

executiva: Maia, Marcello; Sacramento, Paulo *Coordenação de produção:* Medeiros, Andréa

Argumento: Assis, Cláudio *Roteirista:* Lacerda, Hilton *Direção:* Assis, Cláudio *Direção de*

fotografia: Carvalho, Walter *Câmera:* Carvalho, Walter *Montagem:* Sacramento, Paulo

Montagem de som: Effects Filmes; Reis, Ricardo *Direção de arte:* Pinheiro, Renata

Cenografia: Pinheiro, Renata *Figurinos:* Monteiro, Andréa *Música:* Maia, Lúcio *Música de:*

Otto.

CABRA-CEGA

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

35mm, COR, 105min, 24q, Dolby Digital, 1:1'85

Data e local de produção

Ano: 2003

País: BR

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Sinopse

"A história de Thiago, Rosa e Pedro, jovens engajados na luta armada e política contra a ditadura militar no Brasil." (FBR/36MFB)

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Olhar Imaginário Ltda. *Companhia(s) coprodutora(s):* Europa Filmes; Quanta; Estudios Mega *Produção:* Venturi, Toni *Direção de produção:* Minari, Claudia *Produção executiva:* Kieling, Sérgio *Produtor associado:* Cooper, Adrian; Andrade, Chico; Duboc, Débora; Bloch, Jonas; Medeiros, Leonardo; Bercovitch, Michel; Eiró, Paulo; Kieling, Sérgio; Dias, Willen *Companhia(s) distribuidora(s):* Europa Filmes; M. A. Marcondes *Argumento:* Bonassi, Fernando; Navas, Victor *Roteirista:* Moretti, Di *Direção:* Venturi, Toni *Direção de fotografia:* Cooper, Adrian *Som direto:* Godoy, João *Montagem:* Dias, Willen; Moraes, Nilza de; Camargo, Cristina *Montagem de som:* Ferraz, Beto; Dias, Willen *Direção de arte:* Andrade, Chico *Figurinos:* Li, Carolina *Música:* Porto, Fernanda

CONTRA TODOS

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

35mm, COR, 95min, 2.370m, 24q, Dolby digital

Data e local de produção

Ano: 2004

País: BR

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Sinopse

"CONTRA TODOS é uma história de mentira, traição e vingança em uma família de classe média baixa na periferia de São Paulo. Quatro personagens tentam desesperadamente mudar de vida, mas não conseguem escapar de seu destino." (Adorocinemabrasileiro/site)

"Num bairro da periferia de São Paulo vivem Teodoro, sua filha adolescente, Soninha, e sua segunda mulher, Cláudia. Mas o dia a dia dessa família classe média baixa está assentado sobre mentiras. Por trás da fachada de homem religioso, Teodoro ganha a vida como matador, bate na revoltada Soninha e procura seduzir a devota Terezinha, sua companheira de culto. Vaidosa e insatisfeita no casamento, Cláudia vive um caso com Júlio, jovem filho do açougueiro da vizinhança. Sempre circulando em torno deste grupo está Waldomiro, amigo e sócio de Teodoro e objeto do desejo de Soninha. O precário equilíbrio deste núcleo é rompido pelo assassinato de Júlio. Culpendo o marido, Cláudia foge. Num hotel do centro, envolve-se com o porteiro Lindoval. Exausto, Teodoro decide deixar sua vida em São Paulo, casar-se com Terezinha e mandar Soninha para a casa da avó. Mas nada sai como planejado. Quando Lindoval é espancado por carecas, Cláudia suspeita que o ex-marido encontrou sua pista. Na mesma noite, Terezinha recebe em casa uma fita de vídeo em que Teodoro transa com Cláudia. O matador atribui a ideia da fita a Cláudia. O engano prepara um desfecho chocante." (MSP/28)

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Coração da Selva; O2 Filmes; Warner Bros. Pictures; Berlinale 54 Internationale Filmfestspiele Berlin Panorama *Produção:* Meirelles, Fernando; Moreira, Roberto; Araújo, Geórgia Costa; Ribeiro, Andrea Barata; Berlinck, Bel *Direção de produção:* Gil, Áurea *Produção executiva:* Araújo, Geórgia Costa *Companhia(s) distribuidora(s):* Warner Bros *Roteirista:* Moreira, Roberto *Direção:* Moreira, Roberto *Direção de fotografia:* Cooper, Adrian; Soro, Daniel; Leitão, Newton *Som direto:* Godoy, João *Montagem:* Martinelli, Mirella *Montagem de som:* Mendes, Eduardo Santos *Direção de arte:* Gueller, Marjorie; Porto, Joana *Figurinos:* Gueller, Marjorie; Porto, Joana *Música:* Tragtenberg, Livio

QUANTO VALE OU É POR QUILO?

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

35mm, COR, 2.610m, 24q, Dolby digital

Data e local de produção

Ano: 2005

País: BR

Sinopse

"Uma analogia entre o antigo comércio de escravos e a atual exploração da miséria pelo marketing social, que forma uma solidariedade de fachada. No século XVII um capitão-domato captura uma escrava fugitiva, que está grávida. Após entregá-la ao seu dono e receber sua recompensa, a escrava aborta o filho que espera. Nos dias atuais uma ONG implanta o projeto Informática na Periferia em uma comunidade carente. Arminda, que trabalha no projeto, descobre que os computadores comprados foram superfaturados e, por causa disto, precisa agora ser eliminada. Candinho, um jovem desempregado cuja esposa está grávida, torna-se matador de aluguel para conseguir dinheiro para sobreviver." (Adorocinema/site)

Dados de produção

Companhia(s) coprodutora(s): Quanta; Teleimage *Direção de produção:* Pingo, Wellington; Souza, Marçal *Produção executiva:* Leblanc, Patrick *Coordenação de produção:* Luis *Autoria:* <Assis, Machado de> e <Cavalcanti, Nireu>, respectivamente. *Roteirista:* Bianchi, Sergio; Benaim, Eduardo *Estória:* Livre adaptação do conto <Pai contra mãe> e das <Crônicas do Rio Colonial> de <Assis, Machado de> e <Cavalcanti, Nireu>, respectivamente. *Direção:* Bianchi, Sérgio *Direção de fotografia:* Corpanni, Marcelo *Operador:* Otero, Gilberto *Técnico de som:* Ribeiro, Geraldo; Robin, Louis *Montagem:* Sacramento, Paulo *Direção de arte:* Tessari, Renata *Cenografia:* Perussolo, Jussara *Figurinos:* Guimarães, Marisa; Lee, Carol; Parizotti, David

ÁRIDO MOVIE

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

35mm, COR, 115min, 3.154m, 24q

Data e local de produção

Ano: 2005

País: BR

Estado: PE

Sinopse

"O sertão do Nordeste do Brasil, mais precisamente o Vale do Rocha, é o território real e simbólico de *Árido Movie*: um filme que utiliza, na narrativa de várias histórias, a estratégia das cabras sertanejas que seguem qualquer trilha que apareça, sempre no intuito de achar água. O filme narra a escassez em um universo onde a modernidade planta, ao lado das catingueiras, suas torres de telefonia celular e provedores de Internet, mas mantém como um desafio o acesso ao bem mais antigo, a água." (FestRio/2005)

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Cinema Brasil Digital *Companhia(s) coprodutora(s)*: Combogó Filmes; Megacolor Laboratório Cinematográfico; Estúdios Mega; Quanta

Produção: Salles, Murilo; Ferreira, Lírio *Direção de produção*: Accioly, Francisco

Produção executiva: Frederico, Flávio *Companhia(s) distribuidora(s)*: Europa Filmes; M. A. Marcondes *Roteirista*: Lacerda, Hilton; Nunes, Eduardo; Oliveira, Sergio; Ferreira, Lírio

Direção: Ferreira, Lírio *Direção de fotografia*: Salles, Murilo *Câmera*: Ramalho, Gu; Salles, Murilo

Som direto: Ferro, Valéria *Montagem*: Debs, Vânia *Montagem de som*: Flores, Virgínia

Direção de arte: Pinheiro, Renata *Figurinos*: Pryston, Juliana *Música*: Otto; Ceppas, Berna; Kassin; Pupilo

CRIME DELICADO

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

35mm, COReBP, 87min, 2.155m, 24q, Dolby Digital, 1:1'85

Data e local de produção

Ano: 2005

País: BR

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Sinopse

"Antônio Martins é um crítico de teatro consagrado, que dedica suas noites aplicadamente ao seu ofício. Seus relacionamentos humanos são distantes e ele sente-se seguro, sempre no controle de suas emoções. Um dia, num bar, conhece a jovem Inês. Desinibida, ela toma a iniciativa de seduzi-lo e quebra toda a segurança do jornalista. Desafiado por esta mulher incomum, Antônio embarca numa espiral de ciúme, causado pelo comportamento livre de Inês e seu envolvimento com um pintor mais velho. A música, o teatro e a pintura pontuam uma narrativa onde arte e vida se misturam sem fronteiras. Onde termina uma e começa outra?" (MSP/29)

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Drama Filmes; MG Ricca *Companhia(s) coprodutora(s):*

Lumiere; Estúdios Mega; Megacolor; Locall de Cinema e Televisão *Produção:* Billar,

Bianca; Ciasca, Renato; Ricca, Marco *Direção de produção:* Montenegro, André *Produção*

executiva: Villar, Bianca; Ciasca, Renato *Autoria:* <Sant'Anna, Sérgio>

Roteirista: Brant, Beto; Aquino, Marçal; Ricca, Marco; Castro, Maurício de Paroni; Carvalho

Filho, Luiz Francisco *Estória:* Adaptação de <Crime Delicado, Um> de <Sant'Anna, Sérgio>

Direção: Brant, Beto *Direção de fotografia:* Carvalho, Walter *Câmera:* Carvalho, Walter

Som direto: Robin, Louis *Montagem:* Dias, Willem *Direção de arte:* Pedroso, Marcos

Figurinos: Porto, Joana *Música de:* Schubert, Franz;

O CHEIRO DO RALO

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

35mm, COR, 112min, 2.800m, 24q, Dolby Digital

Data e local de produção

Ano: 2006

País: BR

Estado: RJ

Sinopse

"Em São Paulo, Lourenço é dono de uma loja que compra objetos usados. Pouco a pouco, ele troca a frieza de negociar pelo prazer de explorar os clientes, que procuram sua loja quando atravessam dificuldades financeiras. Lourenço enxerga o mundo como um lugar em que as pessoas, tanto quanto os objetos usados, estão à venda. E, de preferência, por um preço vil. A diversidade de pessoas que passa por sua loja o faz vê-las como integrantes de um grande catálogo humano. Ele se classifica segundo uma característica ou objeto que lhe é oferecido. Assim, elas são 'a noiva', 'o homem do gramofone' ou a viciada. Esse processo de 'coisificação' do mundo será colocado em xeque quando Lourenço tiver que se relacionar com pessoas usando uma moeda que lhe é estranha - o afeto. Simbolicamente, ele é também perturbado pelo fedorento cheiro de um ralo que há na loja. Em confronto com personagens que ele julga controlar, Lourenço é obrigado a reavaliar sua visão de mundo." (MSP/30)

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Geração Conteúdo; Primo Filmes; RT Features *Companhia(s) coprodutora(s):* Branca Filmes; Tristero Filmes; Teleimage; Sentimental Filmes; Mondo Cane Filmes *Produção:* Dhália, Heitor; Doria, Marcelo; Mariani, Matias; Teixeira, Rodrigo; Mariani, Joana *Direção de produção:* Groch, Camila *Produção executiva:* Mariani, Matias; Doria, Marcelo; Teixeira, Rodrigo; Peres, Jair *Produtor associado:* Franco, Lula; Siaretta, Patrick; Mello, Selton; Groch, Camila; Fernandes, Guilherme; Carvalho, Guta; Eliezer, José Roberto; Camargo, Marcos; Sebá, Marcelo; Raduan, Maria; Zuffa, Patrícia; Becker, Pedro; Terra, Siva Rama; Carvalho, Thomás *Autoria:* <Mutarelli, Lourenço> *Roteirista:* Aquino, Marçal; Dhália, Heitor *Estória:* baseado na obra <Cheiro do Ralo, O> de <Mutarelli, Lourenço> *Direção:* Dhália, Heitor *Direção de fotografia:* Eliezer, José Roberto *Câmera:* Eliezer, José Roberto *Técnico de som:* Ayrosa, Guilherme *Som direto:* Ayrosa, Guilherme *Montagem:* Becker, Pedro; Peres, Jair *Montagem de som:* Laroça, Alessandro *Direção de arte:* Carvalho, Guta *Figurinos:* Zuffa, Patricia *Música:* Nove, Apollo

BAIXIO DAS BESTAS

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

35mm, COR, 82min, 2200m, 24q

Data e local de produção

Ano: 2006

País: BR

Estado: PE

Sinopse

"Auxiliadora (Mariah Teixeira) é uma jovem de 16 anos explorada e mantida dentro de casa pelo avô Heitor (Fernando Teixeira) em um pequeno povoado na Zona da Mata pernambucana. Durante as noites, o avô leva a garota ao posto de gasolina para expô-la nua a troco de dinheiro. Na cidade, Everardo (Matheus Nachtergaele) e Cícero (Caio Blat) promovem orgias violentas na casa de Dona Margarida (Conceição Camarotti), onde moram as prostitutas do povoado. As vidas de todos se entrelaçam em um drama sobre a condição da mulher naquela região." (www.cineclick.com.br)

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Parabólica Brasil *Produção:* Moraes, Julia; Assis, Claudio

Direção de produção: Costa, Dedete Parente *Produção executiva:* Vieira Jr., João

Produtor associado: Carvalho, Walter *Companhia(s) distribuidora(s):* Imovision

Argumento: Assis, Cláudio *Roteirista:* Lacerda, Hilton *Direção:* Assis, Cláudio *Direção de*

fotografia: Carvalho, Walter *Câmera:* Carvalho, Lula *Som direto:* Robin, Louis *Montagem:*

Harley, Karen *Montagem de som:* Reis, Ricardo *Direção de arte:* Pinheiro, Renata

Cenografia: Pinheiro, Renata *Figurinos:* Gatis, Joana *Música original:* Pupillo

Locação: Nazaré da Mata - PE; Maracatu Rural - PE; Nazaré da Mata - PE

DESERTO FELIZ

Filme estrangeiro / Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

35mm, COR, 88min, 24q

Data e local de produção

Ano: 2007

País: BR-DE

Sinopse

"Tráfico de animais e exploração sexual de meninas. A poética do tempo real: duro e seco. Jéssica, 15 anos, uma adolescente do interior nordestino, assiste à ruína de sua família. Ela vai para o Recife e lá encontra o caminho do turismo sexual para viver. É neste universo que ela conhece e se apaixona por Mark, um turista de Berlim." (FGR/site)

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Camará Filmes Ltda *Produção executiva:* Coelho Filho, Germano *Roteirista:* Caldas, Paulo; Gomes, Marcelo; Dias, Manoela; Sá, Xico *Direção:* Caldas, Paulo *Direção de fotografia:* Reis, Paulo Jacinto dos *Montagem:* Debs, Vânia *Direção de arte:* Gramacho, Moacyr *Música:* Vasconcelos, Erasto; Trummer, Fábio
Locação: Recife, PE; Olinda, PE

FEBRE DO RATO

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Data e local de produção

Ano: 2011.

País: BR

Sinopse

“Febre do Rato é uma expressão popular típica da cidade do Recife que designa alguém quando está fora de controle, alguém que está danado. E é assim que Zizo (Iranthir Santos), um poeta inconformado e de atitude anarquista, chama um pequeno tabloide que ele publica com o próprio dinheiro. Na cidade úmida e escaldante, enfiada na beira de mangues e favelas, Zizo alimenta sua pena, seu sarcasmo, sua grossa ironia. As coisas caminham de maneira descontrolada, mas ao mesmo tempo todas as relações estão estabelecidas em cima do mundo que Zizo criou e alimentou para si mesmo.”

Dados de produção

Produção: Claudio Assis por Parabólica, Julia Moraes por Belavista e Marcelo Maia por Republica Pureza. *Distribuidora:* Imovision. *Direção:* Cláudio Assis. *Roteiro Original:* Marcelo Gomes. *Direção de Fotografia:* Walter Carvalho. *Direção de Arte:* Renata Pinheiro. *Figurino:* Joana Gatis. *Maquiagem:* Marcos Freire *Montagem:* Karen Harley. *Som Direto:* George Saldanha. *Edição Sonora:* Miriam Biderman e Ricardo Chui (Factory). *Mixagem:* Paulo Gama. *Trilha Sonora:* Jorge do Peixe.