

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

GUILHERME GONÇALVES DA LUZ

A IMAGEM-PULSÃO EM *DISPERSÃO* NO CINEMA BRASILEIRO

Porto Alegre, abril de 2015.

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

Guilherme Gonçalves da Luz

A imagem-pulsão em *dispersão* no cinema brasileiro

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Porto Alegre, Maio de 2015.

Guilherme Gonçalves da Luz

A imagem-pulsão em *dispersão* no cinema brasileiro

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ione Maria Ghislene Bentz

Profa. Dra. Lizete Dias de Oliveira

Prof. Dr. Guilherme Carvalho da Rosa

Profa. Dra. Nísia Martins do Rosário (Suplente)

AGRADECIMENTOS

Ao Alexandre, orientador, pela generosidade, pelas leituras atenciosas, pela compreensão e pela necessária medida de exigência aplicada.

Ao PPGCOM, professores e funcionários, pela oportunidade de uma formação qualificada.

Aos colegas de GPESC pelos produtivos encontros e pelas boas conversas, especialmente, ao André Araújo por ter sido, depois de mim, a pessoa que mais leu esse trabalho e ao Bruno Leites, pela interlocução e por ter me mostrado que desistir era a pior opção.

À Professora Ione, pelas excelentes contribuições na banca de qualificação.

Aos colegas de FURGTV, pela parceria e apoio nas minhas ausências.

À Rosane Borges, pela compreensão e pela humanidade na condução do seu trabalho.

Ao Guilherme da Rosa pelo exemplo de dedicação à Universidade e pelo incentivo para que eu seguisse na pesquisa.

À Andréa Schönhofen, professora, por ter me apresentado para um cinema como pensamento do fora.

Aos amigos Alessandro, Ádamo, Bassi, Mairhon, Sid e Franco pelo companheirismo e amizade.

Às minhas irmãs, Louise e Aline, por terem feito parte de tudo o que aconteceu até aqui.

À Vó Juracir, *in memórian*, pela dedicação e pelo amor incondicional.

Aos meus pais, Marilda e Luiz Carlos, pela educação, pelo incentivo e pela garantia de sempre ter com quem contar.

À Karol, por dividir comigo seu espaço, seus livros e seus planos com imensurável cumplicidade.

RESUMO

Este trabalho retoma o conceito de imagem-pulsão, de Gilles Deleuze (2009), a fim de suscitar um mapeamento da ocorrência de tais imagens em filmes brasileiros de diferentes épocas. Temos como questão central a identificação de uma tendência das produções brasileiras na rememoração de um passado pulsional latente, atualizado através de imagens como a fome, a violência, a perversão e a degradação. Metodologicamente, a investigação ocorreu através da articulação de quatro procedimentos: *Atenção Flutuante*, de Freud (1996), *Dispersão*, de Foucault (2013), *Serialismo e Diagrama*, de Deleuze (2011b, 2013). O *corpus* é composto por fragmentos fílmicos (imagens ou sequências de imagens) extraídos de um grupo que conta com mais de cinquenta filmes realizados no Brasil e situados entre os anos de 1950 e 2014.

Palavras Chave: Imagem-pulsão. Cinema brasileiro. Cinema Novo. Dispersão. Séries.

ABSTRACT

This work studies the *impulse-image* concept created by Gilles Deleuze and aims to identify *impulse-image*'s presence in the context of Brazilian movies at different times. We suggest, as a fundamental question, the existence of Brazilian productions tendency to bring back images from a pulsional past that materialize as images about hungry, violence, perversion and degradation. Three methodological procedures were used, they are: Freud's (1996) *suspended-attention*, Foucault's (2013) *dispersion* and Deleuzes's (2011b, 2013) *seriality and diagram*. As *corpus* the analysis has filmic fragments (plans or sequences of plans) extracted from a group that contains more than fifty movies produced in Brazil between 1950 and 2014.

Keywords: Impulse-image. Brazilian cinema. Cinema Novo. Dispersion. Seriality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 Madame Satã (2002).....	13
Figura 02 Baixio das Bestas (2006).....	64
Figura 03 Cronicamente Inviável (2000).....	65
Figura 04 Febre do Rato (2011).....	66
Figura 05 Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963).....	67
Figura 06 Febre do Rato (2011).....	67
Figura 07 Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963).....	68
Figura 08 Dragão da Madade contra o Santo Guerreiro (1968).....	69
Figura 09 Di Cavalcanti (1967).....	70
Figura 10 O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (1969).....	70
Figura 11 Maranhão 66 (1966).....	76
Figura 12 Cronicamente inviável (2000)	76
Figura 13 Baixio das Bestas (2006).....	76
Figura 14 Baixio das Bestas (2006).....	86
Figura 15 O leão de sete cabeças (1971).....	87
Figura 16 Barravento (1962).....	87
Figura 17 Baixio das bestas (2006).....	87
Figura 18 Fotogramas de cruces.....	88
Figura 19 Baixio das Bestas (2006).....	100
Figura 20 O Céu de Suely (2006).....	101
Figura 21 Amarelo Manga (2002).....	103
Figura 22 Os Fuziz (1964).....	104
Figura 23 Cronicamente Inviável (2000).....	105
Figura 24 Cronicamente Inviável (2000).....	105
Figura 25 Amarelo Manga (2002).....	105
Figura 26 Deus e o diabo na terra do sol (1963).....	106
Figura 27 Amarelo Manga (2002).....	106

Figura 28 O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (1969).....	107
Figura 29 Deus e o Diabo Na Terra do Sol (1963).....	108
Figura 30 Amarelo Manga (2002).....	108
Figura 31 Árido Movie (2006).....	108
Figura 32 Baixio das Bestas (2006).....	108
Figura 33 Madame Satã (2002).....	109
Figura 34 Rio 40 Graus (1955).....	110
Figura 35 O Bandido da Luz Vermelha (1968).....	111
Figura 36 Os Fuzis (1964).....	112
Figura 37 Cronicamente Inviável (2000).....	113
Figura 38 O Som ao Redor (2013).....	113
Figura 39 O Bandido da Luz Vermelha (1968).....	114
Figura 40 Matou a família e Foi ao Cinema (1969).....	114
Figura 41 Eles Não Usam Blacktie (1981).....	118
Figura 42 Febre do Rato (2011).....	119
Figura 43 Os Fuzis (1964).....	119
Figura 44 Baixio das Bestas (2006).....	119
Figura 45 Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963).....	120
Figura 46 Eles Não Usam Blacktie (1981).....	121
Figura 47 Maranhão 66 (1966).....	122
Figura 48 Terra em Transe (1967).....	122
Figura 49 Cronicamente Inviável (2000).....	122
Figura 50 Tatuagem (2013).....	122
Figura 51 Madame Satã (2002).....	123
Figura 52 Febre do Rato (2011).....	123
Figura 53 Deus e o diabo na terra do sol (1963).....	124
Figura 54 Árido Movie (2002).....	124
Figura 55 A festa da menina morta (2008).....	124
Figura 56 Os fuzis (1964).....	124

Figura 57 O Céu de Suely (2006).....	124
Figura 58 Eles Não Usam Blacktie (1981).....	125
Figura 59 Os Fuzis (1964).....	125
Figura 60 Os Fuzis (1964).....	125
Figura 61 Os Fuzis (1964).....	125
Figura 62 Amarelo Manga (2002).....	125
Figura 63 Boca do Lixo (1993).....	125
Figura 64 O Céu de Suely (2006).....	126
Figura 65 Eles não usam Blacktie (1981).....	127
Figura 66 Amarelo Manga (2002).....	127
Figura 67 Santo Forte (1999).....	127
Figura 68 Árido Movie (2002).....	127
Figura 69 Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (1969).....	128
Figura 70 Amarelo Manga (2002).....	128
Figura 71 O dia que durou 21 anos (2013).....	130
Figura 72 Tatuagem (2013).....	130
Figura 73 O que é isso, companheiro? (1997).....	130
Figura 74 Febre do Rato (2011).....	131
Figura 75 Amarelo Manga (2002).....	131
Figura 76 O Céu de Suely (2006).....	134
Figura 77 Amarelo Manga (2002).....	134
Figura 78 A Festa da Menina Morta (2008).....	134
Figura 79 Febre do Rato (2011).....	134
Figura 80 Tatuagem (2013).....	134
Figura 81 Deus e Diabo Na Terra do Sol (1963).....	136
Figura 82 Boca do Lixo (1993).....	138
Figura 83 Boca do Lixo (1993).....	139
Figura 84 Febre do Rato (2011).....	139
Figura 85 Febre do Rato (2011).....	140

Figura 86 Febre do Rato (2011).....	140
Figura 87 Deus e o Diabo Na Terra do Sol (1963).....	141
Figura 88 A festa da menina morta (2008).....	142
Figura 89 Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963).....	143
Figura 90 O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (1969).....	143
Figura 91 O Céu de Suely (2006).....	144
Figura 92 O Céu de Suely (2006).....	144
Figura 93 Deu pra ti, anos 70 (1981).....	146
Figura 94 O dia que durou 21 anos (2012).....	146
Figura 95 O que é isso, companheiro? (1997).....	146
Figura 96 Tropicália (2012).....	146
Figura 97 O dia que durou 21 anos (2012).....	148
Figura 98 Tropicália (2012).....	148
Figura 99 O descobrimento do Brasil (1936).....	153
Figura 100 Vidas Secas (1963).....	156
Figura 101 Couro de Gato (1961).....	156
Figura 102 Deus e o Diabo Na Terra do Sol (1963).....	156
Figura 103 O Bandido da Luz Vermelha (1968).....	157
Figura 104 Matou a Família e Foi ao Cinema (1967).....	157
Figura 105 Os Fuzis (1964).....	159
Figura 106 O Bandido da Luz Vermelha (1968).....	159
Figura 107 Maranhão 66 (1966).....	159
Figura 108 Cronicamente Inviável (1993).....	161
Figura 109 Febre do Rato (2011).....	161
Figura 110 O Céu de Suely (2006).....	161
Figura 111 O Céu de Suely (2006).....	162
Figura 112 Febre do Rato (2011).....	162
Figura 113 Madame Satã (2002).....	162

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 FUNDAMENTOS TEÓRICOS.....	20
2.1 Da pulsão à imagem-pulsão.....	20
2.1.1 As pulsões na psicanálise.....	22
2.1.2 Primeira revisão deleuzeana das pulsões.....	30
2.1.3 Segunda revisão deleuzeana das pulsões.....	35
2.2 O cinema como pensamento em signos.....	39
2.2.1. Imagem-movimento, imagem-tempo.....	43
2.2.2. O estatuto da imagem-pulsão.....	52
2.3 O cinema das pulsões.....	59
2.3.1 A <i>imagem-pulsão</i> na obra de Gilles Deleuze.....	63
2.3.2 Mundos originários e meios derivados.....	64
2.3.3 Pedacos.....	65
2.3.4 Comportamento.....	66
2.3.5 Lei da Máxima inclinação.....	68
2.3.6 Lei da Pulsão repetitiva.....	68
2.3.7 Força estática.....	70
2.3.8 A <i>imagem-pulsão</i> no cinema brasileiro.....	71
2.3.9 O transe.....	74
2.3.10 Público e Privado.....	75
2.3.11 Fabulação.....	76
3 AGENCIAMENTOS METODOLÓGICOS.....	78
3.1 Revisão de literatura.....	81
3.2 Atenção flutuante.....	84
3.3 Dispersão.....	87
3.3.1 A seleção do <i>corpus</i>	89
3.4 As séries.....	91

3.5 Construção de diagramas	94
4 INCURSÕES PELO CINEMA BRASILEIRO	98
4.1 PRIMEIRA SÉRIE: PULSÕES ENTRÓPICAS	99
4.1.1 O lugar da degradação	100
4.1.2 A entropia como lei.....	101
4.1.3 O pedaço.....	102
4.1.4 A Fé entrópica.....	105
4.1.5 O comportamento entrópico.....	107
4.1.6 Violência e Degradação.....	111
4.1.7 Considerações sobre as pulsões entrópicas no cinema brasileiro.....	115
4.2 SEGUNDA SÉRIE: PULSÕES ESTÁTICAS.....	116
4.2.1 O lugar da pulsão estática.....	117
4.2.2 O voltar-se contra si.....	119
4.2.3 A personagem.....	121
4.2.4 A força estática da fé.....	126
4.2.5 A violência estática.....	129
4.2.6 Considerações sobre as pulsões estáticas.....	132
4.3 TERCEIRA SÉRIE: PULSÕES REPETITIVAS.....	133
4.3.1 O lugar da repetição.....	133
4.3.2 A Repetição e os ciclos.....	135
4.3.3 A má repetição.....	138
4.3.4 A boa repetição.....	141
4.3.5 Repetição como arquivo do mal.....	145
4.3.6 Considerações sobre as pulsões repetitivas.....	149
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: TRAÇANDO DIAGRAMAS.....	151
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	164
FILMOGRAFIA.....	169

1 INTRODUÇÃO



Figura 01. Madame Satã (2002)

No fragmento acima, extraído de *Madame Satã* (2002), vê-se a imagem da personagem Madame Satã logo após ter sido espancada e presa pela polícia do Rio de Janeiro. O frame traz a imagem de um transexual negro com feridas expostas no rosto, simultaneamente, ouve-se a voz *off*¹ de um policial que supostamente o descreve para os companheiros de corporação. O policial diz o seguinte:

É pederasta passivo, usa as sobrancelhas raspadas, adotando atitudes femininas, alterando até a própria voz. Não tem religião alguma, fuma, joga e é dado ao vício da embriaguez. Sua instrução é rudimentar, exprime-se com dificuldade e intercala em sua conversa palavras da gíria de seu ambiente. É de pouca inteligência, não gosta do convívio da sociedade por entender que esta o repele, dados os seus vícios. É visto sempre entre pederastas, prostitutas, proxenetas e outras pessoas do mais baixo nível social. (AINOUZ, 2002).

O conjunto de relações pulsionais que atravessa o discurso supracitado pode ser sintetizado através da seguinte citação de Glauber Rocha: “A mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (ROCHA, 2004, p. 66). Tal excerto, extraído do texto/manifesto *Estética da fome* (1965), pode ser pensado como pressuposto inicial para as reflexões aqui pretendidas.

¹ Off – termo inglês que designa um elemento fílmico posicionado fora da tela. Uma *voz off* é aquela “cuja fonte imaginária está situada no fora-de-campo” (AUMONT, 2003, p. 214).

Ao conceber a violência como manifestação cultural da fome, Glauber e Karin Aïnouz apresentam um mecanismo pulsional como uma espécie de *diagnóstico* (DELEUZE, 2006) que estabelece, de maneira associativa, um sistema econômico de forças energéticas, em que se tem, por exemplo, pulsões vitais (fome, sede) recalçadas por uma condição social e transformadas em impulsos de violência.

O presente trabalho trata, sobretudo, do mapeamento de focos pulsionais encontrados em *dispersão* (FOUCAULT, 2013) no cinema brasileiro. Para tanto, foi determinado o uso do conceito de imagem-pulsão, de Gilles Deleuze, e a presença de um *corpus* empírico constituído por fragmentos fílmicos do cinema brasileiro. O trabalho foi organizado metodologicamente a partir de quatro procedimentos: A *atenção flutuante*, de Freud (2006), para a fase de coleta; a *dispersão*, de Foucault (2013), para a fase de organização dos fotogramas; a *serialização* e o *diagrama*, de Deleuze (2012, 2013), para a criação dos agenciamentos responsáveis pela promoção das relações estabelecidas.

A ideia inicial desta pesquisa partiu de dois importantes encontros. Primeiramente, houve o contato com algumas publicações do grupo de pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC), especificamente, artigos referentes à pesquisa *Teorias dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual: arqueologia, semiótica e desconstrução* (2009-2012), sob a coordenação de Alexandre Rocha da Silva (PPGCOM/UFRGS). A pesquisa tratou de promover a sistematização de uma teoria semiótica ainda não formalizada, mas possível de ser identificada no interior da obra de alguns cineastas brasileiros do período moderno, como, por exemplo, Glauber Rocha, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla. O segundo encontro se deu com os livros *Cinema I, A imagem-movimento* (2009) e *Cinema II, A imagem-tempo* (2006), de Gilles Deleuze, dos quais foi extraída grande parte dos conceitos aqui estudados.

Do primeiro encontro, reforçou-se a ideia — iniciada timidamente no projeto — de que o legado deixado pelos movimentos modernistas brasileiros do século XX é de extrema importância — para as reflexões sobre a imagem-pulsão, pois as temáticas da morte, do primitivismo, da violência e dos processos colonizadores são presenças constantes em seus apontamentos estéticos. Há, nessa herança, uma tendência de retorno a um passado histórico que se coloca como uma tentativa de diagnóstico da sociedade brasileira (DELEUZE, 2009) que se refaz a partir da assimilação de trapos e *ruínas da*

vida social moderna (GAGNEBIN, 1993) e que produz uma espécie de *latência pulsional*, na qual o passado colonial atua como reminiscência do colonizado sobre sua condição, enquanto este mesmo passado é modificado pela processualidade a qual está submetido.

Por se tratar de um abrangente movimento, o modernismo foi marcado também por multiplicidades. Suas reflexões foram responsáveis por reformulações nos diversos campos do fazer artístico e por tensionamentos políticos e filosóficos provocados a partir das questões propostas pelo movimento. Esse período/forma de pensamento acertou o passo do Brasil em relação às vanguardas artísticas europeias. Na transição entre os séculos XIX e XX, alguns escritores haviam atentado para a criação de uma literatura brasileira, que tematizava as mazelas e construía novas relações formais. Escritores como Aluisio de Azevedo, Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e João Cabral de Melo Neto foram responsáveis pela criação dos primeiros signos de um Brasil em contraste, um país mítico, plural, miscigenado e desigual. No cinema, as primeiras manifestações modernas ocorreram através do rearranjo dessas obras literárias em forma de adaptações, citações ou diálogos temáticos. Por exemplo, *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, adaptado do livro homônimo escrito em 1938 por Graciliano Ramos.

No final da década de 1950 e começo dos anos de 1960, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Ruy Guerra iniciam os primeiros passos para a formação de um movimento que, posteriormente, seria chamado por Glauber Rocha de *Cinema Novo*. Glauber e os cinemanovistas colocam o cinema brasileiro em diálogo com o recém-formado *neorrealismo italiano*² — uma vanguarda europeia instaurada quando termina a Segunda Guerra Mundial. É nesta relação dialógica de colagem, intertextualidade, experimentação e antropofagia que surge o *cinema novo*, resultando em filmes como *Barravento* (1962) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), de Glauber Rocha, *Os fuzis* (1964) e *Os Deuses e os Mortos* (1970), de Ruy Guerra, *Rio 40 Graus* (1955) e *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos.

A ideia de que os autores modernistas pretendiam a construção de um povo a partir da reconfiguração de *cacos da história* (GAGNEBIN, 1993), tal como propôs

² Segundo Jacques Aumont (2003), o cerne do neorrealismo italiano consistia em “filmar com estilo uma realidade não estilizada” (AUMONT, 2003, p. 212).

Walter Benjamin (2013), pode ser verificada na seguinte passagem de Glauber: “Não é um filme, mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência” (ROCHA, 2004, p. 67).

Portanto, a partir do modernismo, o cinema foi responsável pelo desenvolvimento de uma *estética do terceiro mundo* repulsora do paternalismo europeu, introduzida, principalmente, através do texto manifesto *estética da fome* (1965). O cinema novo foi responsável por um conjunto de desdobramentos estético-políticos no Brasil dos anos de 1960. Em diálogo com os ideais cinemanovistas, surgiram movimentos como o *cinema marginal*, o *tropicalismo*, o *udigrudi* e uma literatura contemporânea urbana e violenta, principalmente nas figuras de Rubem Fonseca e Antônio Callado. O ponto de contato entre estas manifestações reside na criação de uma *estética da violência* apresentada como resposta às mazelas a uma *modernidade fracassada* (BENTES, 2007), com o entendimento da necessidade de uma violência revolucionária que intuía “interromper a dominação da violência do poder, do direito, da justiça, enfim, de toda a concepção mítica do destino como continuidade da catástrofe” (GAGNEBIN, 1993, p. 138).

Para além do cinema moderno, os anos 2000 foram responsáveis, como veremos, por uma grande retomada das temáticas minoritárias. O sertão e a favela agora se encontram inseridos em um contexto onde a miséria é consumida como um objeto de “tipicidade” ou “natureza”, diante da qual nada se pode fazer (BENTES, 2007). O retorno às temáticas glauberianas e marginais se deu, em algumas vezes, em filmes de grandes bilheterias como *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, *Tropa de Elite I* (2007) e *Tropa de Elite II* (2010), de José Padilha e *Dois Coelhos* (2012), de Afonso Poyart. Constatamos, entretanto, que também houve a partir dos anos 2000, uma intensa produção nacional de filmes de baixo orçamento, capazes de realizar experimentações e promover o retorno dos temas pulsionais presentes no cinema moderno. Neste trabalho, foram essas últimas produções que nos interessaram.

As ocorrências de imagem-pulsão foram observadas através da coleta de fotogramas dispersos em produções cinematográficas brasileiras de diferentes períodos históricos. Trabalhamos com a hipótese de que não há no Brasil um filme exclusivamente composto por imagens-pulsão, pois acreditamos que tais imagens

encontram-se manifestas a partir de ocorrências pontuais. Desta forma, a composição do *corpus* desta pesquisa se deu a partir de fragmentos encontrados em dispersão no interior de uma grande quantidade de filmes.

Este trabalho está estruturado a partir da seguinte divisão: 1 Introdução, 2 Fundamentos Teóricos, 3 Agenciamentos Metodológicos, 4 Incursões pelo cinema brasileiro, 5 Considerações finais: traçando diagramas e Referências Bibliográficas.

A primeira parte, chamada 2 *Fundamentos Teóricos*, encontra-se dividida em três capítulos: O capítulo 2.1 *Da pulsão à imagem-pulsão*, diz respeito à construção de um percurso genealógico que começa com a primeira aparição pulsional em Freud, descrita no subcapítulo 2.1.1 *As pulsões na psicanálise*, passa pelas primeiras considerações deleuzianas sobre os conceitos de *Pulsão* e *instinto de morte*, desenvolvida no subcapítulo 2.1.2 *Primeira revisão deleuzeana das pulsões* e chega até as transformações sofridas pela Pulsão no encontro de Deleuze com Guattari, a partir de *O Anti-Édipo, Capitalismo e esquizofrenia* (2004), expostas no subcapítulo 2.1.3 *Segunda revisão deleuzeana das pulsões*.

O capítulo 2.2 *O cinema como pensamento em signos* é novamente subdividido em dois: O item 2.2.1 *imagem-movimento e imagem-tempo* e o item 2.2.2 *O estatuto da imagem-pulsão*. A ideia inicial deste trabalho está centrada no pensamento do filósofo Gilles Deleuze acerca das imagens audiovisuais. Segundo Deleuze (2009), o cinema é uma máquina de atualização, capaz de gerar signos que expressam a forma moderna de pensar. As imagens cinematográficas se apresentam como formas de expressão capazes de constituir redes de atuação e reconfiguração das materialidades do mundo, assim como também são responsáveis pela constituição dos processos de subjetivação. Desta forma, tais imagens são capazes de atuar como mecanismos de interferência em um princípio de realidade. O item 2.2.1 *imagem-movimento e imagem-tempo* traz uma revisão teórica dos dois regimes de imagem propostos por Deleuze nos tomos *Cinema I, A Imagem-movimento* (2009) e *Cinema II, A imagem-tempo* (2006). Tal revisão é de peculiar importância a este trabalho, pois a imagem-pulsão, tal como propôs Deleuze, encontra-se situada no interior das imagens-movimento e, por vezes, tangencia o regime de imagens-tempo.

O item 2.2.2 *O estatuto da imagem-pulsão* traz, finalmente, o desenvolvimento da base teórica desta dissertação. As principais formas de constituição da imagem-pulsão, os elementos que a compõem, como os conceitos de *mundo originário e meio derivado*, seus destinos, metas e satisfações e, principalmente, sua atuação nas imagens cinematográficas. Neste item, foram desenvolvidas as três formas de aparição da imagem-pulsão que serviram de base para a formulação de nossos diagramas seriais, a *pulsão por repetição*, a *lei da máxima inclinação* e a *força estática*.

O capítulo 2.3. *O cinema das Pulsões* apresenta, de forma mais contundente, as primeiras articulações entre as imagens-pulsão tal como as definiu Deleuze e nossas torções iniciais. Este capítulo é subdividido em dois subcapítulos: O item 2.3.1 *A imagem-pulsão na obra de Gilles Deleuze* traz um avanço às questões postas no subitem 2.2.2 *O estatuto da imagem-pulsão*, pois, aqui, articulamos as imagens-pulsão com exemplos cinematográficos. O subitem 2.3.8 *A imagem-pulsão no cinema brasileiro* trata de promover o desenvolvimento das principais teses deste trabalho, pois situa os elementos fundamentais da imagem-pulsão no interior do cinema brasileiro.

A segunda parte, chamada 3 *Agenciamentos Metodológicos*, diz respeito à descrição dos modos de construção deste trabalho e encontra-se dividida em cinco subcapítulos: 3.1 *Revisão de Literatura*, 3.2 *Atenção Flutuante*, 3.3 *Dispersão*, 3.4 *As Séries* e 3.5 *Construção de diagramas*. A revisão de literatura traz um breve desenvolvimento das bases epistemológicas que compõem nossa metodologia, como as primeiras regras do serialismo e uma tentativa de mapeamento de nossos principais interlocutores. O subcapítulo 3.2 *Atenção Flutuante* apresenta a técnica psicanalítica proposta por Freud em texto intitulado “Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise” (2006), publicado em 1892. Tal recomendação consiste na suspensão uniforme da atenção diante da recepção de determinado discurso e, aqui, desenvolvemos uma adaptação deste procedimento para a coleta dos fragmentos fílmicos. O subcapítulo 3.3, *Dispersão* começa, tal como propôs Foucault, com o desenvolvimento dos conceitos de *Arqueologia* e *Dispersão* e parte para a demonstração das particularidades da dispersão no cinema e, conseqüentemente, neste texto. A dispersão é um elemento fundamental que perpassa todas as etapas deste trabalho, atuando tanto na coleta dos materiais, quanto na sistematização que rearranja a nova materialidade dos *frames* coletados. Este subcapítulo ainda conta com o subitem 3.3.1 *A seleção do corpus* em que pudemos expor nosso modo de coleta e avaliação do

potencial pulsional dos fragmentos antes de sua atuação no interior das séries. O subcapítulo 3.4 *As Séries* traz o desenvolvimento teórico das séries, suas formas de organização, os tipos de séries (heterogêneas e homogêneas), os elementos designadores, a instância paradoxal e todos os demais conceitos importantes para a constituição de nossas análises. O subcapítulo 3.5 *Construção de diagramas* apresenta as condições de desenvolvimento dos diagramas que articulam as séries, mostrando de que forma a descrição de uma dada máquina abstrata põe as séries em relação.

A terceira parte deste trabalho denominada 4 *Incursões pelo cinema brasileiro* diz respeito à criação das séries. Os fragmentos extraídos dos filmes supracitados serviram para a composição das três séries que constituem a parte analítica deste estudo. Assim, a dispersão de imagens obtida através do procedimento de coleta foi organizada a partir dos agenciamentos chamados: 4.1 *Primeira série: pulsões entrópicas*, 4.2 *Segunda Série: pulsões estáticas* e 4.3 *Terceira Série: pulsões repetitivas*. Estas três instâncias dizem respeito aos modos de constituição da imagem-pulsão apresentados por Deleuze e que serviram como elemento designador das séries.

O capítulo *Considerações finais: traçando o diagrama* traz a descrição de uma máquina abstrata que intenciona articular os agenciamentos anteriormente expostos diagramando-os sob o plano de consistência do cinema brasileiro. - Nele, é apresentada uma estratégia textual que relaciona os diagramas da *Primeira série*, *Segunda Série* e da *Terceira Série*. Sendo assim, acreditamos que os agenciamentos aqui produzidos puderam mapear a aparição de uma imagem-pulsão encontrada em dispersão no cinema brasileiro, a partir de suas imagens componentes e de suas diversas formas de atualização.

2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

2.1 Da Pulsão à imagem-pulsão

O foco principal desta pesquisa é a retomada do conceito deleuziano de imagem-pulsão e os possíveis desdobramentos que podem ser feitos a partir de sua ocorrência no cinema brasileiro. Desta forma, realizamos um percurso genealógico do pensamento de Gilles Deleuze até a constituição do conceito de imagem-pulsão nos anos 1980 e problematizamos as apropriações realizadas pelo Cinema Brasileiro.

Apresentaremos, neste capítulo, um conjunto de teses que nos levarão à compreensão da base teórica que conduziu Deleuze à composição das imagens-pulsão. A produção desta etapa será amparada metodologicamente pelos conceitos de *arqueologia* e *genealogia* (FOUCAULT, 2013). A arqueologia, como definiu Michel Foucault (2013), trata da “detecção dos discursos e de sua formação histórica em um determinado campo de saber” (FOUCAULT, 2013, p. 39), ou seja, a partir da exploração das camadas deixadas pelos rastros discursivos que formam os conceitos é possível evidenciar suas trajetórias e detectar suas aparições em determinado momento histórico e social. Tal escolha metodológica emerge do fato de que Deleuze pouco referencia suas fundações filosóficas e psicanalíticas na construção do conceito de imagem-pulsão, de modo que, para nós, tal percurso é de suma importância, tanto para o entendimento do conceito em suas especificidades quanto para as aberturas que pretendemos propor. Neste caso, a genealogia também se torna importante, pois, como coloca Foucault (2013):

Enquanto a arqueologia é o método próprio à análise da discursividade local, a genealogia é a tática que, a partir da discursividade local assim descrita, ativa os saberes libertos da sujeição que emergem desta discursividade (FOUCAULT, 2013, p. 74).

Pretendemos, portanto, trazer à tona os saberes que em um primeiro momento não se fazem presentes no texto onde Deleuze apresenta o conceito de imagem-pulsão, mas que, de alguma forma, compõem sua arquitetura filosófica e conceitual. É o nosso desafio, dispor os conceitos não como componentes de um edifício dedutivo virtual, mas como descrição da “organização do campo de enunciados em que aparecem e circulam” (FOUCAULT, 2013, p. 67).

Ao começar a exploração do conceito de imagem-pulsão na filosofia deleuzeana, percebemos algumas curiosidades a respeito dos mecanismos pulsionais tal como foram

elaborados – antes de Deleuze – tanto pelas teorias psicanalíticas, quanto por algumas experimentações artísticas anteriores à psicanálise. Embora atribuída às descobertas freudianas na psicanálise, a pulsão já era reconhecida em diferentes manifestações artísticas e filosóficas do século XIX. Alguns escritores franceses – principalmente os naturalistas – já haviam inserido no pensamento ocidental reflexões sobre traços comportamentais calcados nos processos instintivos do homem, como o caso do *Bête-Humain* (1890), de Émile Zola. Friedrich Nietzsche também faz referência à pulsão na carta número três, de *O caso Wagner*, publicado pela primeira vez em 1888. O autor atribui à obra do compositor Richard Wagner, em tom pejorativo, o termo *estética fisiológica* (NIETZSCHE, 2007, p. 28). Ali, Nietzsche propõe uma discussão sobre o caráter visceral da música de Wagner em detrimento de suas habilidades no domínio da expressão. Posteriormente, o autor volta seu olhar para algumas questões que tangenciam a pulsão de forma ainda mais contundente. Em *Crepúsculo dos ídolos* (2012), também aparecido originalmente no ano de 1888, no texto intitulado *A moral como antinatureza*, Nietzsche (2012) sugere a existência de um *princípio de vida* regulador das vontades humanas, onde “um mandamento qualquer da vida é preenchido por um cânone de *deves e não debes*” (Nietzsche, 2012, p. 46), o que, segundo ele, assegura ao sujeito a motivação necessária para a remoção dos obstáculos que lhe impedem o curso natural da vida. Nossa leitura é a de que se trata de uma forma arcaica do *Eros* freudiano, conforme veremos adiante.

Tais discussões contribuem para o entendimento das condições de confluência temporal que objetivaram a urgência das questões posteriormente desenvolvidas até o surgimento do conceito de *Pulsão*, pois se estas perguntas encontram respaldo na arte e na filosofia do final do século XIX, é Freud quem as sistematiza e organiza conceitual e cientificamente ao longo de sua extensa literatura.

Sendo assim, este capítulo tratará de três apreensões distintas do conceito de pulsão, estando, assim, dividido em três partes. Primeiramente, no subcapítulo 2.1.1 *As pulsões na psicanálise*, buscaremos as formas psicanalíticas das pulsões e suas componentes, tal como as definiu Freud ao longo de seus artigos, sendo os principais aqui representados por *As Pulsões e suas vicissitudes* (2013b) e *As pulsões e os destinos das pulsões* (2013), publicados em 1915, e *Além do princípio de prazer* (2006), publicado em 1920. Este capítulo traz uma compreensão ainda dualista das pulsões. O segundo subcapítulo, chamado 2.1.2 *Primeira revisão deleuziana das Pulsões*, trará um

levantamento do primeiro contato de Deleuze com a teoria das pulsões e os chamados *instintos destrutivos*, principalmente em sua tese de doutorado chamada *Diferença e Repetição* (2006b), publicada em 1968, e em *Lógica do sentido* (2011b), publicado no ano de 1969. Neste capítulo, é explorada a repetição atrelada ao instinto de morte e manifesta a partir dos *disfarces*; a relação de interdependência entre o instinto de morte e as pulsões vitais e a atualização deleuziana do instinto de morte como *fissura*. Por fim, o terceiro subcapítulo, chamado *2.1.3 Segunda revisão deleuziana das Pulsões*, trata de demonstrar as transformações sofridas pelo conceito de pulsão após seu encontro com Felix Guattari, em *O Anti-édipo, capitalismo e esquizofrenia* (2004), publicado em 1972, e *Mil Platôs* (2011), publicado no ano de 1980. Acreditamos que assim estaremos aptos a compreender o modo como Deleuze se apropriou do conceito de pulsão para a constituição da imagem-pulsão.

2.1.1 As pulsões na Psicanálise

A pulsão, para Sigmund Freud (2006), pode ser vista como um mecanismo tensionador que equaciona princípios energéticos do corpo a fim de reestabelecer condições ideais de pacifismo, atuando na mediação entre aparelhos orgânicos de desejo e meios de satisfações parciais, sendo divididas em Eros, as pulsões sexuais, e Tânatos, as pulsões destrutivas. Ao longo da construção teórica de Freud no campo da psicanálise, a pulsão se apresentou sob o domínio de três perspectivas: primeiramente, como *conceito-limite* entre o psíquico e o somático; posteriormente, como representante psíquico dos estímulos corporais e, finalmente, como medida de exigência de trabalho imposta ao psíquico³.

Anterior à proposta formal das pulsões, Freud pensou os eventos mentais como estímulos em curso regulados por um *princípio de prazer* cuja função consistia em exercer uma força tensional sobre um *princípio de realidade* e cujo vetor resultante seria o *desprazer perceptivo* (FREUD, 2006). No texto *A pulsão e suas vicissitudes* (2013b), publicado em 1915, Freud estabelece o percurso metodológico que o leva a sua primeira definição do *Trieb* (traduzido de muitas formas antes de ser convencionado como pulsão)⁴. Na parte inicial do texto, questiona a capacidade material dos procedimentos científicos e suas condições

³ Ver STRACHEY, J. Nota do editor inglês. Os instintos e suas vicissitudes. In: *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. V. 14. Rio de Janeiro: Imago, 2009.

⁴ impulso, instinto, pulsação, compulsão

arbitrárias de rigor. Segundo o autor, o começo de uma investigação se dá, na maior parte das vezes, através de uma descrição de fenômenos, posteriormente agrupados e inter-relacionados. O teórico expõe essas provocações para chegar a um certo grau de indefinição que caracterizou seu conceito de pulsão ao longo de suas publicações. De acordo com ele, a ciência se faz também com doses de indefinição que se apresentam como lacunas para a experiência. As relações de indefinição, contudo, não podem ser tomadas como arbitrárias, uma vez que advêm de sistemas de significação articulados com o material empírico. A atuação do pesquisador, na perspectiva metodológica em questão, se detém em articular relações abstratas obtidas a partir da observação dos fenômenos e modificá-las a ponto de serem passíveis de utilização sem contradição. O autor vê, então, nessa exposição, um ponto de justificativa para o seu mais recente conceito: a *pulsão*. Ainda em 1915, Freud publica *Pulsões e destino das pulsões* (2013)⁵. Neste texto, o autor estabelece proposições de caráter epistemológico sobre o mecanismo pulsional. Naquele momento, o conceito reverbera na ciência e propõe a demarcação de um novo campo científico, um lugar propriamente psicanalítico.

Paralelamente, desde a perspectiva neurológica, a pulsão (*trieb*) deve primeiramente designar um limite entre o somático e o psíquico, uma zona de fronteira que frequentemente tangencia a definição de instinto, mas na maior parte das vezes se afasta inteiramente dela. Ambos os conceitos podem ser utilizados dentro da mesma estrutura de economia energética. Tanto a pulsão quanto o instinto possuem elementos baseados em um modelo de desejo e satisfação. Ambos possuem satisfação e um impulso motor inicial que compele o indivíduo a uma ação material; porém as semelhanças acabam por aí. O instinto é regido por um sistema rigoroso de excitação, meta e satisfação. A pulsão se estrutura em uma complexidade tal que, segundo Freud, só pode ser exercida por seres humanos. No instinto, há uma imanência na estrutura que motiva e que sacia; no caso da pulsão, pode-se dizer que ela inexiste sem a relação do homem com a exterioridade. Freud exemplifica esta diferenciação com o sexo nos animais. Segundo o autor, entre os animais a relação sexual é obtida a partir de estímulos instintivos e possui uma finalidade quase exclusivamente reprodutiva⁶. No homem, há uma ordem intensamente complexa que rege o ato sexual desde a escolha de

⁵ A tradução que consultamos se apresentou com o nome de *As Pulsões e seus destinos* (2013).

⁶ Reconhecemos a existência de estudos contemporâneos que dão conta de uma revisão crítica desta perspectiva, porém optamos por mantê-la tal como formulada por Freud por uma questão de fidelidade ao pensamento do autor e por se tratar aqui de uma revisão bibliográfica.

seu parceiro até a concepção da ação sexual. O instinto possui um caminho simples: de um lado o desejo; de outro, a satisfação. A pulsão apresenta uma estrutura complexa, com metas, metas periféricas, satisfações e satisfações periféricas.

Ainda em *As pulsões e suas vicissitudes* (2013), Freud diz que a pulsão, por ser, à época, ainda obscura, precisou ser aproximada a outros conceitos já estabelecidos na psicanálise e comparada a experiências já melhor resolvidas no interior da ciência. A primeira comparação diz respeito à relação entre a pulsão e o estímulo. O conceito de estímulo é fornecido a partir da fisiologia, ciência responsável pelo estudo das funções e do funcionamento dos seres vivos. Junto ao conceito de estímulo, Freud (2013) apresenta o sistema do *arco reflexo*, que consiste em uma estrutura de resposta “segundo o qual um estímulo vindo *do* exterior que atinge o tecido vivo da substância nervosa é novamente reconduzido *para* o exterior por meio de uma ação” (FREUD, 2013, p. 36). Neste caso, a ação atua com o intuito de retirar a substância estimulada do raio de influência do estímulo. É possível observar o esquema do arco reflexo freudiano pelo diagrama:

Estímulo exterior → Tecido vivo → ação → exterior

Através desta perspectiva, pode-se aproximar a pulsão da concepção de estímulo, uma vez que ela pode ser vista como um estímulo aplicado ao campo psíquico. De acordo com o autor, estímulo e pulsão só não se equivalem porque o primeiro compreende um número maior de sistemas de resposta, enquanto o segundo limita-se apenas ao campo psíquico.

Para a concepção estudada, o estímulo é uma *força momentânea de impacto*, a pulsão é uma força constante. Dessa forma, torna-se possível a leitura de que há um *estímulo pulsional* que atua como elemento de constituição das pulsões (FREUD, 2013). O estímulo fisiológico, enquanto *força momentânea*, age como um único impacto e pode ser neutralizado por uma única ação. O exemplo de Freud (2013) é a fuga motora diante de uma fonte de estímulos. A pulsão — como força constante — atua no interior do corpo onde a fuga não se faz possível. O estímulo pulsional é a ‘necessidade’ (*Bedürfnis*), o que interrompe a ‘necessidade’ é a ‘satisfação’ (*Befriedigung*) e esta ‘satisfação’ é o elemento da pulsão que recebe direcionamento da fonte interna de emissão de estímulos. Enquanto o indivíduo exposto ao estímulo fisiológico pode usar

de sua ação muscular para a fuga, no estímulo pulsional a fuga é impossível, pois o sistema completo da pulsão encontra-se no interior de seu organismo psíquico.

A partir dessas relações, o criador da psicanálise começa a descrever o que chama de *essência da pulsão*, criando uma organização sistêmica articulada por alguns elementos: o primeiro é a origem da pulsão como uma força proveniente do interior do organismo através de uma manifestação constante que determina a *fonte de estímulo*. O segundo aspecto diz respeito à *finalidade* (*Zweckmässigkeit*) da pulsão e se inscreve no interior do sistema nervoso. O sistema nervoso é um aparelho ao qual foi conferida a função de livrar-se dos estímulos que chegam ao corpo e de lidar com os mais variados tipos de estímulo. Os estímulos fisiológicos podem ser eliminados instantaneamente por ação direta de satisfação, diferentemente dos estímulos pulsionais. Estes são tratados para além do sistema nervoso, pois são incitados a assumir atividades complexas junto a outros sistemas. Essa complexidade deve-se ao fato de a pulsão estar constantemente buscando, no mundo externo, um *objeto* de satisfação de um estímulo interno. Temos aí outro elemento da pulsão: o objeto. Esse mecanismo insere um elevado grau de complexidade ao esquema do arco reflexo, uma vez que os estímulos nervosos que se originam no interior do organismo não podem ser repelidos por ele, incitando-o a assumir inúmeras funções articuladas, conforme demonstra Freud (2013):

Os estímulos pulsionais obrigam o sistema nervoso a renunciar a seu propósito ideal de manter todos os estímulos afastados de si, pois os estímulos de natureza pulsional prosseguem afluindo de modo contínuo e inevitável. (FREUD, 2013, p. 40).

Para além dos estímulos nervosos, faz-se então necessário a compreensão da pulsão sob a perspectiva biológica. Como sustenta Freud (2013), ela pode ser entendida como um sistema composto por: pressão (*Drang*), meta (*Ziel*), objeto (*Objekt*) e fonte (*Quelle*). Segundo Hélio Honda (2011), toda a pulsão tem como fonte o somático e é expressa por uma força constrangedora, uma meta específica e uma satisfação alcançada através de um objeto, o que faz com que apenas o objeto possa ser tanto elemento variável em seu esquema energético quanto elemento externo ao sujeito da pulsão.

A *pressão* é o fator motor, a propriedade universal das pulsões, a soma de forças, ou a quantidade de energia despendida da pulsão para a satisfação. Está relacionada à medida de exigência de trabalho que ela representa. A *meta*, por sua vez, é invariável e é a própria satisfação da pulsão, só podendo ser obtida quando o estímulo pulsional presente na fonte é suspenso. A meta é sempre fixa, mas os caminhos percorridos pela

pulsão para que a meta seja atingida são variáveis. Uma pulsão pode ser composta por um conjunto articulado de metas principais e periféricas que se combinam até a chegada da satisfação ou da repetição. O *objeto* é o meio da satisfação pulsional, o ponto mais variável do sistema. O objeto é intercambiável e pode ser tanto externo ao corpo como estar presente no corpo. Um mesmo objeto pode também servir de meio de satisfação a várias pulsões, o que Freud denomina *entrecruzamento das pulsões* (FREUD, 2013, p. 55).

As três perspectivas apontadas em *A pulsão e suas vicissitudes* (2013) e relatadas no começo deste capítulo, dão conta de uma disposição que, inicialmente, coloca a pulsão em um certo grau de dispersão conceitual. Entretanto, devem ser vistas como complementares. São elas: a pulsão como conceito-limite entre o somático e o psíquico, pulsão como representante psíquica dos estímulos corporais e a pulsão como medida de exigência de trabalho imposta ao psíquico.

A primeira perspectiva - *a pulsão como conceito-limite entre o somático e o psíquico* - é onde melhor se pode observar a posição *política* assumida por Freud em relação à ciência de seu tempo. É possível que haja nesta nomenclatura uma tentativa de delimitação - por meio das pulsões - de zonas de fronteira entre os procedimentos mentais e corporais. Porém, como expõe Honda (2011), a utilização do neologismo *Grenzbegriff* - que pode ser traduzido como 'conceito-limite' -, ao invés de *Begriff* - simplesmente 'conceito' - pode ser vista também como um ato demarcatório de seu campo científico. Diante dessa asserção, é possível o entendimento de que a concepção do *Grenzbegriff* estabelece, ao mesmo tempo, um conceito que poderá delimitar uma interdependência entre os processos mentais e as ações corporais, mas também uma demarcação do campo psicanalítico como ciência capaz de realizar tal *encontro* como nunca antes outra o fizera.

Como *representante psíquico dos estímulos corporais*, a pulsão pode ser vista como responsável pela criação de um mecanismo de representação dos movimentos orgânicos no interior dos processos mentais. Para Freud, significa dizer que existem relações de equivalência entre um estímulo de fome ou de sexo e uma imagem psíquica

de tais estímulos no interior do aparelho mental, pois ela atua como um mecanismo que traduz e presentifica no *plano do anímico* aquilo que se refere às demandas somáticas⁷.

A perspectiva da pulsão como *medida da exigência de trabalho imposta ao psíquico* diz respeito à relação que a pulsão estabelece com o corpo. Através dela o autor é capaz de mensurar quantos e quais estímulos são capazes de promover ações externas no indivíduo. Com esta terceira, pode-se observar a conclusão do percurso teórico desenvolvido por Freud ao longo de seus estudos. Com base nas argumentações anteriores, já se torna possível a afirmação de que o conceito de pulsão compreende não um único movimento singular de estímulos e respostas, mas uma ideia polissêmica, em movimento.

Em *Além do princípio de prazer* (2006), Freud ainda aponta para uma divisão binária que traz, de um lado, as *Pulsões do Eu* e, do outro, as *pulsões sexuais*. As pulsões do Eu se dariam por meio de sistemas de autoconservação, ligados aos instintos de sobrevivência; as pulsões sexuais dariam conta de sistemas relacionados ao *prazer dos órgãos* (o órgão como objeto da pulsão) e às funções reprodutivas. Para Freud, as diferenças entre os variados tipos de pulsão não podem ser vistas como qualitativas, pois não se tratam de pulsões com qualidades diferentes, apenas podem ser diferenciadas pela diversidade de suas metas no começo do sistema. As variáveis que compõem os sistemas pulsionais podem causar modificações nos efeitos da pulsão por meio da quantidade de excitação e da diversidade das fontes.

Freud questiona a necessidade de criação de uma classificação de todas as pulsões existentes, como uma espécie de catalogação, pois, a partir da criação de um pequeno conjunto de pulsões elementares, é possível chegar à estrutura de todas elas por meio do processo de retroação das metas.

A premissa da qual parte Freud para determinar que há diferenças entre as *pulsões sexuais* e as *pulsões do Eu* advém de um pressuposto biológico e bastante

⁷ Esta representação não pode ser aproximada do conceito freudiano de imagem, ela não precisa ser entendida como um elemento singular unificador da pulsão, mas como um objeto composto, um *Vorstellungsguppe* (grupo de ideias), ocupados por cargas energéticas ou cargas afetivas. A pulsão, então, é representada do interior do psiquismo por dois elementos complementares, o *Objekt* (objeto), o representante ideativo, a materialidade do sistema pulsional e o *Drang*, o representante afetivo, o fator de pressão. É entre esses dois componentes que incide a repressão pulsional, que se decompõe e se distribui em dois representantes: o representante ideativo e o representante afetivo (FREUD, 2006).

conservador. Para o autor, a pulsão sexual se distingue das demais por ser a única capaz de suplantar as necessidades de autoconservação do indivíduo e atuar na criação de outro indivíduo, agindo em nome da conservação da espécie. Sobre as pulsões sexuais, o autor esclarece:

Para uma caracterização geral das pulsões sexuais, pode-se afirmar então o seguinte: são numerosas, provêm de múltiplas fontes orgânicas, exercem de início sua atividade independentemente umas das outras e só bem mais tarde são amalgamadas em uma síntese mais ou menos completa. (FREUD, 2006, p. 08)

Porém, posteriormente, em *Três ensaios sobre a sexualidade*, Freud (2013) obtém um resultado diferente sobre essa divisão, partindo também de um pressuposto biológico. Ele divide o ato sexual em duas partes para dizer que nele atuam duas pulsões e que, portanto, existem relações de equivalência entre o Eu e a sexualidade quando, de um lado, tem-se a sexualidade como necessidade do corpo e, de outro, o indivíduo como *apêndice transitório do plasma germinal*, um portador da capacidade de reprodução. No exemplo de Freud, em uma etapa inicial, atuam as pulsões do Eu, tendo como objeto exterior o órgão sexual e sendo acompanhadas de forma tangencial pela *pulsão sexual*. Atingida a primeira meta, referente à pulsão do Eu, resta apenas a segunda - a pulsão sexual - que pode ser reprodutiva. Dessa forma, através do mesmo processo metodológico utilizado para a classificação inicial das pulsões, Freud estabelece que tanto a pulsão do Eu quanto a pulsão sexual podem estar contidas no interior de *Eros*, a pulsão de vida.

Ainda em *As pulsões e suas vicissitudes* (2013), o autor faz apontamentos sobre os possíveis caminhos percorridos pelos sistemas pulsionais, até o limite da satisfação ou até o encontro de uma nova pulsão. A esses percursos, tratados como forças motivacionais contrárias às pulsões, o médico dá o nome de *destinos da pulsão*. Os destinos da pulsão são apresentados nas seguintes formas: a transformação em seu contrário, o redirecionamento contra a própria pessoa, o recalque e a sublimação⁸.

⁸ A *transformação em seu contrário*, como expõe Freud, deve ser vista a partir de duas possibilidades, o *redirecionamento* que modifica seu status de *pulsão ativa* para *pulsão passiva* e a *inversão de conteúdo*. O *redirecionamento contra a própria pessoa* pode ser visto como um aprofundamento do primeiro destino. Por exemplo, o prazer proporcionado pela agressão contra si, tanto no físico, quanto na agressão contemplativa. O elemento alterado no sistema é o objeto pulsional, a meta deve permanecer intacta. A *sublimação* trata do esvaziamento da pulsão. Uma pulsão sexual, por exemplo, ao ser sublimada, terminará por derivar para um destino não-sexual. O *recalque* é a expressão do sintoma, que por sua vez é a instância paradoxal da pulsão segundo o *instinto de morte*.

Em *Os caminhos da formação dos sintomas* (FREUD, 1980), as *neuroses* aparecem como sintomas de conflitos entre pulsões e sujeitos. Esses conflitos são gerados a partir da relação entre os princípios de prazer e os de realidade. Através das tensões proporcionadas pelo choque entre os dois princípios, algumas pulsões são *recalcadas*, ou seja, impedidas de se tornarem conscientes. Este recalque aciona, nos instintos, vitais uma necessidade de desvio libidinal a fim de desobstruir a repressão construída pelo meio material e encontrar uma nova forma de satisfação. Para Freud, a libido repressada pelo princípio de realidade deve procurar uma saída alternativa através de uma nova via sempre que uma tentativa inicial tiver sido frustrada. Isto pode se dar por meio de uma nova satisfação imediata ou através de *caminhos indiretos*. A satisfação imediata é geralmente dada por um impulso vital, como, por exemplo, uma ação sexual como satisfação de uma pulsão de outra ordem anteriormente interrompida. Os caminhos indiretos consistem nos processos de retorno a fases anteriores, sejam elas infantis, arcaicas ou histórico-biológicas. Quando o retorno é bem sucedido e irrompe na consciência, tem-se um *sintoma*, como resultado de um processo de recalque e satisfação, mas uma satisfação deformada, mal sucedida. O sintoma, em Freud (1980), tem um sentido conciliador, pois submete a pulsão a um acordo entre seu recalque e sua satisfação, mesmo que esta satisfação se encontre tão descaracterizada que mal possa ser reconhecida como tal (FREUD, 1980, p. 422).

Em *Recalcamento*, Freud (2013) diz que, para vencer o recalque, as pulsões precisam retornar a experiências anteriores, em que os traumas ainda não haviam sido formados. O autor estava particularmente interessado em demonstrar como o retorno a um estado de “desenvolvimento incompleto” pode ser capaz de atuar na constituição dos sintomas. Segundo ele, há nesta fase, uma condição de *desamparo* e *dependência* capaz de produzir efeitos traumáticos.

Contudo, a partir dos textos subsequentes a *Além do princípio de prazer* (2006), publicado em 1920, principalmente em *O mal-estar na cultura* (2013), publicado em 1930, Freud passa a posicionar a pulsão de morte com certa centralidade na ação dos efeitos pulsionais, sendo a primeira a responsável pela repetição, uma repetição capaz de fazer com que tudo retorne a um lugar de desprazer e sofrimento, onde se instala o paradoxo do “prazer pelo mal-estar”. Este impulso à repetição através do instinto de morte é o movimento em que se situa toda a manifestação que parte do inconsciente em direção à reprodução sintomática em Freud e que despertou a atenção de Deleuze em

suas publicações no começo da década de 1960, conforme é visto no subcapítulo a seguir.

2.1.2 Primeira revisão deleuziana das pulsões

Tentamos, aqui, expor os primeiros passos da incursão deleuziana no universo das pulsões, atentando, principalmente, para os conceitos que, de alguma forma, possam ser úteis ao longo do trabalho. Em *diferença e Repetição* (2006b), encontra-se as instâncias da *repetição bruta* e da *repetição produtora de diferença* que são fundamentais para a composição de um tipo específico de imagem-pulsão. Também trazemos as discussões sobre a negatividade que são de suma importância para a constituição da *pulsão entrópica* — umas das mais instigantes formas de composição da imagem-pulsão. Em *Lógica do sentido* (2011b), publicado em 1969, encontraremos as ideias de *instinto* e *fissura*, fundamentais para a compreensão dos disfarces, e de pequena e grande hereditariedade, componentes importantes dos comportamentos pulsionais descritos por Deleuze na constituição das imagens-pulsão. Vejamos, então, em que pontos Freud e Deleuze convergem ou divergem nas primeiras páginas dedicadas por Deleuze à psicanálise.

De *Diferença e Repetição* (2006b), apreende-se que é preciso operar sobre uma dissolução da relação de oposição entre *Eros* e *Tânatos*, isto é, entendê-las como instâncias permeáveis. A esta altura, ainda é mantida a ideia freudiana de que os instintos de morte e de vida são princípios transcendentais que operam ao fundo dos corpos e só aparecem por meio das pulsões.

A primeira ruptura aparece no tratamento dado à repetição. Em Freud, a atuação do instinto de morte recalca a satisfação das pulsões e provoca a repetição por meio dos sintomas. Deleuze parece responder que tal projeto freudiano provoca uma ideia de negatividade e que, portanto, seria preciso admitir as instâncias de outra forma. O autor reposiciona a existência das pulsões a partir de uma relação de interdependência entre ambas, como se o objetivo de Eros fosse, a todo tempo, instaurar recalques em Tânatos e vice-versa. Para Deleuze, o recalque designa uma potência positiva, extraída tanto do princípio de prazer, quanto do princípio de realidade (DELEUZE, 2006b, p. 25).

Desta forma, o recalque, como resultante da repetição instaurada pelo instinto de morte, deve ser visto como uma potência positiva. O autor, ao refutar a negatividade das

pulsões de morte, apresenta o seguinte questionamento: “como o tema da morte, que parece reunir o que existe de mais negativo na vida psicológica, pode ser em si o mais positivo, transcendentalmente positivo, a ponto de afirmar a repetição?” (DELEUZE, 2006b, p. 25). A resposta está, segundo ele, na atuação dos *disfarces*. Posteriormente, esta ideia será importante para pensarmos a passagem da pulsão à imagem-pulsão. O disfarce é o elemento *diferenciante* da repetição e que altera o conteúdo da repetição sem modificar seu ciclo, “atenuando uma repetição bruta e nua” (DELEUZE, 2006b, p. 25). Para o filósofo, esta propriedade de diferenciar-se torna a pulsão capaz de alterar sua natureza, afastando o instinto de morte da ideia de um simples retorno a uma matéria inanimada, pois a repetição é “o que se disfarça ao se constituir e só se constitui ao se disfarçar” (DELEUZE, 2006b, p. 25). O instrumento do disfarce é a *máscara*, sendo esta o verdadeiro ator da repetição. Tal proposição estabelece uma diferença de natureza entre a repetição e a representação, pois na repetição não há elemento substitutivo, mas sim, diferenciante. Desta forma, o repetido não pode ser representado, mas apenas significado, mascarado pelo que lhe dá significado e, ao mesmo tempo, mascarando aquilo que ele próprio significa. As máscaras como elementos constituintes dos disfarces devem servir como meios de ligação entre as repetições, sendo responsáveis pela ocultação de outros disfarces, de modo que não seja possível extrair desta trama a repetição bruta, pois os elementos *disfarçante* e *disfarçado* passam a ser indiscerníveis. Esta forma de compreensão das instâncias pulsionais é de extrema importância para a constituição das imagens pulsão, conforme é visto adiante.

Para Deleuze (2006b), o instinto de morte, atrelado ao disfarce, deve ser compreendido a partir de três elementos paradoxais complementares: primeiramente deve dar a repetição um princípio original positivo, em seguida capacitá-la com um poder autônomo de disfarce e, por último, atribuir-lhe um sentido imanente.

Sobre a primeira propriedade deve-se atentar ao que disse Foucault (1977) no prefácio de “O anti-édipo, capitalismo e esquizofrenia”, intitulado *Introdução à vida não fascista*. Foucault nos fornece algumas pistas sobre o papel deste princípio de positividade ao afirmar que é dele que surge o pensamento *nômade*. O projeto de Deleuze e Guattari, segundo o autor, traz inerentemente um pensamento sobre um princípio positivo, em contraposição ao negativo e suas linhas de força (a lei, a castração, a falta), responsáveis pelo que o pensamento ocidental desde o iluminismo “sacralizou como forma de poder e modo de acesso à realidade” (FOUCAULT, 2004, p.

06). Para Foucault, a positividade vai ao encontro da multiplicidade, da diferença, dos fluxos, dos agenciamentos móveis, dos sistemas, enquanto a negatividade busca o sedentarismo.

Sobre o segundo aspecto, que diz que o instinto de morte deve ser capacitado com um disfarce, Deleuze se refere à diferença e a sua relação com um desvencilhamento da identidade. Para o entendimento deste aspecto, Tomaz Tadeu da Silva (2002), em artigo denominado “Identidade e diferença: impertinências”, afirma que a diferença, em Deleuze, não pode ser referida ao *diferente* em sua atuação semântica convencional; pelo contrário, é preciso que se entenda sua relação com a multiplicidade, pois esta é a capacidade que a diferença tem de multiplicar-se. Para o autor, a identidade é da ordem representacional, onde X representa Y; já a diferença é de uma ordem experimental e de proliferação, onde repete, replica, recria. (SILVA, 2002). Enquanto a identidade se restringe a uma relação entre *um* e *outro*, a diferença estabelece um processo de *devir-outro* (DELEUZE, GUATTARI, 2011). Como coloca Silva (2002), “a identidade é, a diferença devem” (SILVA, 2002, p. 01). Pode-se observar nos dois primeiros paradoxos uma grande complementaridade, pois se o princípio positivo é o que promove a linha de fuga, esta só pode fazer-se através dos disfarces ou máscaras, o que suscita o surgimento da terceira instância proposta por Deleuze, o sentido *imane*nte.

Ainda nesta apreensão da repetição presente na primeira fase da obra de Deleuze, podemos observar algumas reflexões suscitadas por ele em alguns capítulos de *Lógica do Sentido*, principalmente no apêndice chamado *Zola e Fissura* (DELEUZE, 2011, p. 331). Neste livro, Deleuze (2011b) já começa a operar alguns deslocamentos nos conceitos apresentados em *Diferença e Repetição* (2006b). Para o autor, as ações dos comportamentos pulsionais obedecem a dois *ciclos hereditários* (repetitivos) desiguais e coexistentes que interferem um no outro, chamados por ele de pequena e grande hereditariedade, entendidas por nós como princípios equivalentes aos instintos de vida e morte. Esta forma de pensamento, inaugurada por Émile Zola, proporciona uma compreensão da hereditariedade que a desloca de um maniqueísmo bipolar, onde há uma relação de oposição entre o *hereditário* e o *adquirido*, pois a permeabilidade entre as instâncias torna a dualidade impossível.

A pequena hereditariedade é histórica e somática e a grande hereditariedade é épica e germinal, a primeira é a dos instintos (das pulsões de vida), a segunda é da fissura (do instinto de morte). Na pequena hereditariedade, os modos de vida familiares podem criar raízes e agir de forma genealógica, como uma natureza. As sínteses de instinto-objeto, ou seja, os processos que instauram, entre outras coisas, as pulsões são transmitidos enquanto os modos de vida são reconstituídos e assim reproduzem os impulsos vitais. A grande hereditariedade, a da fissura, não transmite nada além dela mesma, não está ligada aos instintos, a uma determinação orgânica interna, tampouco é possível, a partir dela, a existência de um sujeito. Deleuze diz que a fissura transcende os gêneros de vida, pois age de maneira contínua, não podendo criar determinações.

A duas instâncias hereditárias são permeáveis, a pequena hereditariedade é da ordem de um instinto, a grande hereditariedade é advinda de um processo. A permeabilidade se situa no fato de que não pode haver instinto sem processo histórico, assim como a fissura não pode ser atualizada nos corpos senão a partir das relações abertas pelos instintos. Segundo Deleuze (2011b):

Com efeito, a pequena hereditariedade homóloga dos instintos pode muito bem transmitir caracteres adquiridos: é mesmo inevitável na medida em que a formação do instinto não é separável de condições históricas e sociais. Quanto à grande hereditariedade dissimilar da fissura, ela tem com o adquirido uma relação completamente diferente, mas não menos essencial: trata-se desta vez de uma potencialidade difusa que não se atualizaria se um adquirido transmissível, de caráter interno e externo, não lhe desse tal ou tal determinação. (DELEUZE, 2011b, p. 335).

Nesta perspectiva, conforme foi dito anteriormente, Deleuze trata do instinto de morte como uma *fissura*, na qual a hereditariedade não é o que passa por ela, mas a própria fissura. A fissura, portanto, não é “uma passagem para uma hereditariedade mórbida em si mesma, ela é toda a hereditariedade e todo o mórbido” (DELEUZE, 2011b, p. 331). Há, neste conceito, uma instância da fissura tida como *destino épico*, passando de um corpo a outro, como um grande processo de transformação da matéria, pois, como vimos nas condições de existência do instinto de morte atrelado aos disfarces, deve haver um campo de imanência regendo os ciclos repetitivos. Os temperamentos e os instintos se distribuem em torno da fissura, espaço em que estes não representam entidades psicofisiológicas ou identitárias, mas sim condições de vida e sobrevivência (pulsões de vida).

Conforme Deleuze (2011b), a fissura deve expressar “condições de conservação de um determinado gênero de vida em um meio histórico e social” (DELEUZE, 2011b, p. 332). Assim, burgueses transformam vícios em virtudes e pobres são reduzidos a *instintos* que exprimem suas condições históricas de sobrevivência como única maneira de suportar uma vida historicamente determinada, um materialismo implacável (DELEUZE, 2004).

O naturalismo — compreendido desde Zola — mantém importantes elementos utilizados por Deleuze (2011) na composição das imagens-pulsão. Ele é histórico e social e manifesto a partir de figuras instintivas que agem nos corpos por meio de três instâncias: primeiro quando “exprimem a maneira pela qual o corpo se conserva em um meio favorável dado” (DELEUZE, 2011b, p. 333) através da saúde, do vigor, da virtude; segundo, quando “exprime o gênero de vida que um corpo inventa para fazer girar a seu favor os dados do meio” (DELEUZE, 2011b, p. 333) agindo como uma potência ambígua, pois pode destruir outros corpos; e, por último, quando “exprime o gênero de vida sem o qual o corpo não suportaria sua existência historicamente determinada em um meio desfavorável” (DELEUZE, 2011b, p. 333), ocorrendo o risco de autodestruição.

Estas três instâncias são pontos importantes na constituição da imagem-pulsão, pois mantêm uma ideia de passagem imanente entre dois campos, tal como é proposto mais adiante na construção da passagem das pulsões dos mundos originários para os meios derivados.

Em todas as instâncias, segundo Deleuze (2011b), o instinto se manifesta a partir de relações com objetos de desejo, tal como os pedaços da imagem-pulsão. Ele exprime tanto a doença quando a luta que o enfermo trava contra ela, mas não se confunde com a fissura, pois mantêm com ela relações, onde ora a encobre ora a alarga. É através da fissura que o instinto procura o objeto que lhe corresponde nas circunstâncias históricas e sociais de seu gênero de vida. O alcoolismo, as perversões, as doenças, as traições, a senilidade, são instintos, no sentido zolaniano, expressos nas suas relações com os objetos álcool, sexo, corpo e poder. Estes instintos, para Deleuze, são como instâncias de uma pulsão ainda sem forma que se instauram a partir dos pedaços.

No percurso teórico acima exposto, desenvolvido por Deleuze na década de 1960, principalmente, em *Diferença e Repetição* (2006b) e em *Lógica do Sentido* (2011b), parece haver o começo de uma tendência do autor em imprimir sobre a pulsão um princípio de positividade, em contraposição à ideia freudiana de negatividade instauradora da repetição trazida pelas pulsões. Tal tendência se confirma nos trabalhos desenvolvidos posteriormente, mas é parcialmente dissolvida na proposição das imagens-pulsão. Por ora, este subcapítulo já fornece elementos suficientes para a compreensão da primeira abordagem de Deleuze das pulsões. Diante disso, torna-se necessário avançar nas discussões promovidas por ele tanto em alguns capítulos de *Lógica do Sentido* (2011b), quanto no encontro com Felix Guattari, na década de 1970, quando escreveram, quatro mãos, *O Anti-édipo, capitalismo e esquizofrenia* (2004), publicado em 1972, e *Mil Platôs* (2011), publicado em 1980.

2.1.3 Segunda revisão deleuziana das pulsões

Neste subcapítulo, pretende-se fechar um ciclo que propôs a discussão de um conjunto de teses e reformulações no conceito de pulsão, desde Freud até algumas etapas do percurso filosófico de Deleuze antes da composição do conceito de imagem-pulsão. Este espaço é atribuído ao estudo do deslocamento epistemológico radical promovido por Deleuze na década de 1970 que acarretou em sua ruptura com a psicanálise. Tal mudança deve ser avaliada sob o prisma de uma simultaneidade de acontecimentos, como a virada epistemológica de Deleuze em direção à *imanência espinozista* (DELEUZE, 2002), o encontro com Felix Guattari e seus trabalhos com os *fluxos esquizo* (GUATTARI, 1985) e um engajamento de Deleuze cada vez mais profundo na produção de uma filosofia da diferença propositora de um princípio positivo (DELEUZE; GUATTARI, 2011). Todas essas passagens são avaliadas neste capítulo com um olhar sobre as mudanças ocorridas na concepção do instinto de morte a partir de sua desvinculação de um princípio transcendental, pois esta atualização é de suma importância para a caracterização das imagens-pulsão, tal como o fez Deleuze na década de 1980 instigado pelo cinema. Há, também, uma ruptura de Deleuze com termos da psicanálise utilizados na década anterior. O instinto de morte, por exemplo, aparece inicialmente como o *corpo sem órgãos*, mesmo que seja deslocado e afastado do conceito posteriormente.

Sobre essas transformações, Deleuze promove importantes deslocamentos em *Lógica do Sentido* (2011b). Nesse texto, o autor apresenta o conceito de *zona* e diz que elas são partes do corpo que servem como objeto para determinadas pulsões. As Zonas se opõem aos *Estados*, que são parcialidades introjetadas e presas aos objetos. Um estado é tido como um tipo de atividade que reúne em si um conjunto de atividades pulsionais, enquanto a zona, por sua vez, representa um isolamento territorial e promove desterritorializações (DELEUZE, 2011b). No estado, o objeto parcial é dado a partir de sua subordinação às atividades que exerce; na zona, ele é separado de seu conjunto por uma noção territorial.

As zonas, segundo Deleuze, são “dados de superfície” e seus objetos são projetados de modo que tal projeção atue sobre uma determinada superfície. As zonas erógenas, por exemplo, marcam territórios corporais, recortados em torno de orifícios e mucosas. Para o autor,

Cada zona é a formação dinâmica de um espaço de superfície em torno de uma singularidade constituída pelo orifício e prolongável em todas as direções até a vizinhança de uma outra zona dependendo de uma outra singularidade. (DELEUZE, 2011b, p. 202).

Para Deleuze (2011b), nesta fase, as pulsões sexuais se moldam sobre as pulsões de conservação, pois são originadas a partir delas, através da substituição de objetos pulsionais inalcançáveis por objetos parciais introjetados e projetados.

Ainda em *Lógica do sentido*, cada zona erógena é indissociável de um ou vários pontos singulares, de um desenvolvimento serial em torno da singularidade, de uma pulsão, de um objeto parcial projetado como objeto de satisfação e de um observador. Segundo o autor, a zona genital tem a função de integrar direta e globalmente todas as outras zonas parciais. O falo, por exemplo, concentra essa capacidade de convergência das zonas erógenas e, desta forma, não desempenha o papel de um órgão, mas de uma imagem projetada. Há em torno do falo uma ordem processual que o insere em uma multiplicidade e o estatui ao mesmo tempo como agredido e agressor, vital e mortal, bom órgão e mau órgão. Segundo Deleuze (2011b):

Quando ligamos a sexualidade à constituição das superfícies ou das zonas, queremos, pois, dizer que as pulsões libidinosas encontram a ocasião de uma dupla liberação, ao menos aparente, que se exprime precisamente no autoerotismo. De um lado elas se destacam do modelo alimentar das pulsões de conservação, pois que elas encontram nas zonas erógenas novas fontes e

novos objetos nas imagens projetadas sobre estas zonas: assim é o ato de chupar que se distingue da sucção. (DELEUZE, 2011b, p. 204).

Esses conceitos, apresentados por Deleuze ainda na década de 1960, servem de base para as transformações ocorridas pelas pulsões na década de 1970, principalmente após seu encontro com o psicanalista francês Felix Guattari. Em *O Anti-édipo, Capitalismo e Esquizofrenia* (2004), publicado em 1972, os autores introduzem o seguinte processo:

Bolsa das águas e cálculo dos rins; fluxo de cabelo, fluxo de saliva, fluxo de esperma, de merda ou de mijo, que são produzidos por objetos parciais, sempre cortados por outros objetos parciais que, por sua vez, produzem outros fluxos, que são ainda recortados por outros objetos parciais. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p 11).

A semiose acima descrita por Deleuze e Guattari é uma *síntese conectiva* da ordem de um objeto parcial/fluxo e será a base para as questões que pretendemos desenvolver neste espaço. Para Deleuze e Guattari, todas as relações são *maquínicas*, tudo o que há por toda a parte são máquinas ou máquinas de máquinas interconectadas: máquinas-orgão, máquinas-seio, máquinas-pênis. Esta relação estabelece a dissolução da dicotomia homem/natureza, pois, sob esta ótica, não há homem, tampouco natureza, mas “unicamente um processo que os produz um no outro, e liga as máquinas” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 11). Existem máquinas produtoras e máquinas desejanter e há infinitas relações entre ambas, ao universo dessas relações os autores dão o nome de *esquizofrenia*.

A esquizofrenia é binária, uma máquina sempre está ligada a outra. Há sempre uma máquina produtora de um fluxo e outra que lhe realiza um corte. A ligação entre fluxos e cortes é feita através do *desejo*. É possível notar que, nesta nova fase do trabalho de Deleuze e Guattari, o desejo faz as vezes da pulsão, já que os fluxos apenas operam nos fundos e somente podem ser vistos sob a regência dos desejos. Os fluxos são contínuos, os objetos são fragmentados, porém todo objeto supõe a continuidade de um fluxo e todo o fluxo supõe a parcialidade de um objeto.

Para os autores, a relação entre o objeto parcial e os fluxos é recoberta por outra síntese: a do produto/produzir. O produzir está sempre incluído no produto, de modo que o desejo é produção de produção. Assim, qualquer objeto deve ser compreendido dentro de um processo de produção. Em *Lógica do Sentido* (2011b), o corpo é entendido como uma máquina que é fim para um meio de produção. Essa produção

acaba por decalcar o desejo, amarrando-o dentro da lógica capitalista. O órgão, desta forma, está sempre a serviço de algo para além dele mesmo. A partir de nossos órgãos canalizamos nossos desejos para o trabalho social, afastando o corpo de sua potência revolucionária. Para Deleuze, o modo de recuperar para si a forma revolucionária é através da criação do corpo sem órgãos. O corpo sem órgãos se opõe ao organismo produtivo e ao adestramento das máquinas desejantes. Um órgão deslocado de sua finalidade social se torna corpo sem órgãos, adquire uma potência revolucionária, capaz de operar fluxos e desterritorializações, por exemplo: o bêbado, o esquizofrênico, o drogado.

O corpo sem órgãos trabalha em devir, o corpo como acontecimento “abre as portas do corpo para a vida potente” (DELEUZE, 2011b). A relação entre um seio e uma boca opera sobre uma estratificação, uma ordem já naturalizada entre objeto e fluxo, relação edipiana, identitária, simbólica? Tanto faz, o fato é que não instaura nenhum movimento semiótico capaz de deslocar o sentido do órgão para além de uma máquina desejante (talvez um dia já o tenha feito), pois um corpo sem órgãos deve produzir novos agenciamentos. O corpo sem órgãos é sempre revolucionário, porque insiste a todo instante em retomar sua potência, uma potência de que devém sua existência. Há nesta relação uma ideia de corpo complexo e corpo dinâmico que se opõe ao corpo orgânico.

O corpo sem órgãos é constituído por uma multiplicidade de corpos e põe em evidência a variação das intensidades e energias internas dos corpos que o formam. Ele é matéria não formada, que antecede a qualquer processo de estratificação e é tido como “campo de imanência do desejo” (DELEUZE; GUATTARI, 2004), sendo este desejo um processo de produção. Esta ideia afasta Deleuze completamente de uma instância transcendental atuante na regência do instinto de morte, tal como fez Freud. Para o filósofo as máquinas desejantes são compostas por uma substância — neste caso, o corpo sem órgãos — e seus atributos, os objetos parciais.

As discussões acima expostas dão visibilidade a importantes movimentos teóricos operados por Deleuze desde seu primeiro contato com as teorias psicanalíticas até a composição do conceito de imagem-pulsão na década de 1980, na publicação do livro *Cinema I, A imagem-movimento* (2009), editado pela primeira vez em 1983.

Conforme veremos posteriormente, no capítulo destinado à exposição dos elementos constituintes da imagem-pulsão, Deleuze a concebeu como uma particularidade de seu projeto semiótico de cinema. Portanto, é preciso reconhecê-la dentro de um conjunto de teses formuladas na década de 1980 que tinham o propósito de estabelecer uma grande taxionomia das imagens audiovisuais, quer dizer, uma classificação dos signos cinematográficos capaz de expressar o pensamento.

A imagem-pulsão, então, surge no entremeio de duas formas de atualização das imagens cinematográficas para Deleuze, estando situada entre as imagens-afecção e as imagens-ação. Sua constituição é dada por uma imagem composta por dois planos em relação de imanência, são eles os *mundos originários* e os *meios derivados*, tendo, entre eles, um outro dualismo, o das pulsões e dos comportamentos.

Conforme observou-se nas discussões acima expostas, Deleuze parte tanto do universo das artes (naturalismo) quanto de uma compreensão freudiana das pulsões e segue em direção à modificação do conceito ao longo de seu trabalho. Os seguintes conceitos, úteis na constituição das imagens-pulsão, serão utilizados como guias na condução do percurso teórico: a) as duas instâncias da repetição – porque são capazes de instaurar princípios positivos de diferença ou relações entrópicas – b) o deslocamento do instinto de morte de um campo freudiano transcendental para uma instância imanente, c) a construção das zonas - como pedaços que servem como objetos de satisfação das pulsões – d) uma reflexão sobre a maleabilidade do conceito de instinto de morte, que pode assumir inúmeras formas, desde a repetição bruta até o corpo sem órgãos.

No próximo capítulo, chamado 2.2 *O cinema como pensamento em signos*, expõe-se um caminho teórico desenvolvido por Deleuze capaz de demonstrar como o cinema, a partir de suas vinculações com o movimento e com o tempo, foi capaz de se portar como uma nova forma de pensamento, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, período que marca a passagem do cinema clássico ao cinema moderno, conforme veremos a seguir.

2.2 O cinema como pensamento em *signos*

Neste capítulo, trata-se, inicialmente, dos caminhos teóricos utilizados por Deleuze na apresentação de conceitos importantes para esta dissertação como as teses

bergsonianas sobre o movimento, o pensamento em signos (Peirce, 1972) e os regimes de imagem do cinema, conceitos esses desenvolvidos ao longo de seus dois tomos de cinema denominados *Cinema I, A imagem-movimento* (2009) e *Cinema II, A imagem-tempo* (2006). Tal percurso irá levar à constituição da imagem-pulsão.

Em *Cinema II, A imagem-tempo*, Deleuze (2006) questiona a despotencialização de elementos importantes na imagem do cinema quando usados por “cineastas medíocres” (DELEUZE, 2006, p. 212). Para o autor, o uso de elementos como o *suspense* de Hitchcock e o *choque* de Eisenstein por cineastas que não compreendem as potencialidades de suas linguagens reduz tais experiências à instância do representado. Ainda segundo o autor, na instância representacional não pode haver “excitação cerebral ou nascimento do pensamento” (DELEUZE, 2006, p. 213). Tal colocação cria uma ideia de que a possibilidade de pensamento cinematográfico está vinculada a uma ordem experimental da linguagem, o ponto onde o cineasta provoca um alargamento da linguagem. Deleuze (2006) continua sua digressão dizendo que o cinema industrial não morre apenas enquanto máquina produtora de processos de estratificação, morre também de sua “mediocridade quantitativa” (DELEUZE, 2006, p. 212). A crítica deleuziana se concentra, principalmente, no talento do cinema em se portar como agitador das massas. Conforme é lembrado pelo autor, tal propriedade o levou, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, a tornar-se uma máquina propagandista do partido nazista, quando “Hitler se uniu a Hollywood” (DELEUZE, 2006, p. 213). Entretanto, não há consequencialismo no pensamento exposto por Deleuze, não há relação causal, pois o cinema não se tornou uma arma de guerra, evidenciando, assim, sua letalidade, mas ao contrário, o cinema das imagens-movimento foi constituído sob a regência do mesmo modo de pensamento dos grandes encontros que sofreu, dos eventos de seu tempo. Como se, para Deleuze, Hitler, a guerra, o holocausto e o cinema fossem atualizações distintas de uma mesma e única matéria possível. Sobre isso, Deleuze (2006) diz o seguinte:

Não houve desvio, alienação numa arte das massas porque a imagem-movimento teria sido primeiro fundado, é, pelo contrário, desde o início que a imagem-movimento está ligada a organização da guerra à propaganda de Estado, ao fascismo ordinário, histórica e essencialmente. (DELEUZE, 2006, p. 213).

Para Deleuze (2006), este modelo se exauriu a partir da Segunda Guerra Mundial, pois, antes disso, o cinema esteve ocupado em produzir uma imagem clássica

do pensamento cuja base é a dicotomia platônica da verdade e do erro, como uma imagem dogmática do pensamento. Tal dissolução abriu espaço para novos tipos de pensamento. O autor utiliza-se das proposições de Eisenstein e Artaud para demonstrar como a máquina cinematográfica do pré-guerra sedentarizou o “autômato espiritual”. Em Eisenstein, a imagem do cinema deve produzir um *choque*, uma onda nervosa de onde nasce o pensamento, tendo este pensamento a finalidade única da própria existência. Desta forma, o pensamento dos signos cinematográficos, quando aproximado à “escrita automática”, se apresenta de modo mais eficaz do que na comparação com os sonhos, pois a escrita automática mantém um funcionamento cerebral que promove uma aproximação do pensamento crítico e consciente com o inconsciente e esta é a ideia do autômato espiritual (DELEUZE, 2006, p. 214).

Em tal perspectiva, entre a imagem e o pensamento deve haver o choque, pois é desta vibração que nasce o pensamento no pensamento. Na perspectiva de Artaud, deve-se extrair do autômato espiritual a constatação de uma impotência do pensamento, mas não de uma impotência dada pelo cinema, pois ela é anterior, vinculada à incapacidade de pensar o todo, tanto quanto a si mesmo. Sobre isso, cabe o seguinte excerto:

O autômato espiritual ou mental já não se define pela possibilidade lógica de um pensamento que deduziria formalmente as suas ideias umas das outras. Nem pela potência física de um pensamento que se monte em circuito com a imagem automática. O autômato espiritual tornou-se múmia, esta instância desmontada, paralisada, petrificada, gelada, que é testemunha da impossibilidade de pensar o que é o pensamento (DELEUZE, 2006, p. 215).

Nesta apreensão, o inconsciente, os decalques e as pulsões se confrontam com o pensamento como problema, mantendo relações com o indeterminável. Desta forma, o pensamento cinematográfico emerge de um desencadeamento das imagens, “seguindo vozes múltiplas” (DELEUZE, 2006, p. 217). Como diz Deleuze, continuamente uma voz está através de outra voz, como um conjunto de relações que constitui o cinema-pensamento.

Deleuze aponta para uma questão trazida por Maurice Blanchot em complemento ao pensamento de Artaud: para Blanchot, o que faz pensar é a impotência do pensamento, a inexistência de um todo pensável. Tal problema é resolvido com a compreensão de que há por um lado essa “figura do nada”, como um impensável no pensamento; de outro lado, há a presença de outro pensador no pensamento. A imagem cinematográfica, ao assumir seu movimento, produz uma *suspensão de mundo* e, ao

contrário do que propunha Eisenstein, não dá ao pensamento uma visão, mas, dirige-se tanto ao que não se deixa pensar no pensamento, quanto ao que não se deixa ver na visão.

A partir desta compreensão, uma espécie de cronologia do pensamento cinematográfico é configurada por Deleuze, tendo em Eisenstein e seus contemporâneos uma espécie de imagem clássica do pensamento, pois procura afastar os *perigos do falso*, a favor de uma busca pela verdade. Segundo o autor, somente a partir do cinema moderno pôde haver a instauração de um cinema-pensamento, pois a partir de um afrouxamento dos laços motores presentes no cinema clássico é que se invoca “verdadeiras situações psíquicas entre as quais o pensamento imobilizado procura uma saída sutil” (DELEUZE, 2006, p. 219) e uma valorização das potências do falso. Tal ideia é a base para as reflexões desenvolvidas no capítulo destinado às imagens-pulsão no cinema brasileiro, porque se as imagens provenientes do esquema sensório-motor representam uma espécie de inconsciente cinematográfico e as imagens oriundas do regime de imagens-tempo produzem o genuíno pensamento do cinema, as imagens-pulsão, como meios de passagem entre os dois regimes, apresentam uma estrutura semelhante àquela exposta por Freud em *Além do princípio de prazer* (2006), na qual as pulsões são dadas como zonas limítrofes entre impulsos inconscientes e ações da consciência.

Este segundo capítulo ainda conta com o subcapítulo 2.2.1 *imagem-movimento e imagem-tempo* no qual, é trazida uma revisão teórica dos regimes de imagem trazidos por Deleuze na década de 1980, em sua proposta de compor uma taxionomia das imagens audiovisuais. Neste item, serão trazidos conceitos importantes para a pesquisa como as categorias semióticas da imagem-afecção, imagem-ação, imagem-pulsão, imagem-percepção e imagem-relação e os conceitos de imagem, duração e movimento em Bergson. O subitem 2.2.2 *O estatuto da imagem-pulsão* serve como uma revisão de literatura do conceito de imagem-pulsão, de Deleuze, melhor desenvolvido em *Cinema I, A imagem-movimento* (2009), mas também encontrado em dispersão em algumas passagens de aulas do autor e em algumas transcrições de suas falas. Serão apresentadas as componentes das imagens-pulsão, como os dois planos que a compõem, denominados *mundos originários* e *meios derivados* e sua relação de imanência, além da relação da imagem-pulsão com as pulsões em suas três formas de constituição: a *lei da máxima inclinação*, a *lei da repetição* e a instância da *força estática*.

2.2.1 *Imagem-movimento e imagem-tempo*

Em *Cinema I, a imagem-movimento* (2009), Deleuze apresenta as três teses de Bergson sobre o movimento que regem a constituição dos regimes da imagem como apreensão direta e indireta do tempo. Na primeira tese, Bergson defende que o movimento não se dá no espaço percorrido, mas no presente. O espaço percorrido é passado e o movimento é o ato de percorrer. Neste sentido, o espaço percorrido é divisível; enquanto o movimento é indivisível – ele não se divide sem mudar de natureza a cada divisão. Desta forma, pode-se pensar que os espaços percorridos pertencem aos objetos e suas causas, enquanto os movimentos pertencem aos efeitos de superfície. Os movimentos são heterogêneos e irreduzíveis, portanto não podem ser reconstituídos a partir de posições no espaço, isto seria a trajetória de um espaço percorrido, o que se difere em natureza do movimento. Dividir o movimento em presentificações significa aplicar-lhe cortes imóveis, ao passo que o movimento se dará sempre em um intervalo dado entre as presentificações, por menor que sejam esses intervalos.

O cinema apresenta uma dupla constituição por ter seu movimento composto por “cortes móveis”, através da atuação simultânea de um fragmento instantâneo, que é a imagem, somado a imagem média criada no intervalo entre os fragmentos, tomada como dado imediato. Segundo Deleuze (2009):

O cinema não nos dá uma imagem à qual ele acrescentaria movimento, dá-nos imediatamente uma imagem-movimento. Dá-nos um corte, sim, mas um corte móvel, e não um corte imóvel + movimento abstrato (DELEUZE, 2009, p. 14).

Dada esta propriedade das imagens-movimento, Deleuze propõe que se pense na evolução do cinema enquanto forma de expressão a partir da invenção da montagem e da libertação das tomadas de vistas da câmera em relação ao aparelho de projeção. O entendimento desta abstração torna-se importante para a investigação acerca das imagens-pulsão, pois estas se encontram no interior do regime das imagens-movimento.

A segunda tese de Bergson é apresentada a partir de duas perspectivas ilusórias de reconstrução dos movimentos. Primeiramente, a filosofia clássica apresentou o movimento composto por elementos inteligíveis, como instantes privilegiados, a exemplo da mecânica clássica, atuante na cinemática dos fenômenos físicos. Nesta possibilidade, o movimento é decomposto a partir de vetores que representam pontos

privilegiados de determinada trajetória a fim de evidenciá-lo através do desenho de seu percurso. Segundo Bergson, este é o grande equívoco jamais resolvido pela filosofia clássica, pois tentar reconstituir o movimento a partir de cortes significa apenas ordenar seus instantes privilegiados em determinada sucessividade.

A ciência moderna tratou de substituir o instante privilegiado pelo *instante qualquer*. Um alinhamento às descobertas da física moderna direcionou a ciência a vincular as tentativas de recomposição dos movimentos a elementos materiais *imanentes*, como cortes, não mais a elementos formais *transcendentes*, como poses.

Para Deleuze, esta segunda tese apresenta um ajuste mais efetivo às condições apresentadas pela imagem cinematográfica e sua forma de constituição, pois o cinema enquanto meio de expressão reproduz o movimento em função do *momento qualquer*, como articulações entre elementos equidistantes que atuam com a finalidade de expressar continuidade na imagem-movimento.

Esta propriedade dá à imagem cinematográfica a capacidade de atuar na produção de uma determinada ordem de singularidade. O cineasta Soviético, Sergei Eisenstein, por exemplo, nutria-se do instante privilegiado para a elaboração do *patético*, elemento fundador do paroxismo da imagem que é posta em choque, isto é, a própria violência da imagem. Porém, esta escolha dos pontos de choque não pode representar a escolha de instantes privilegiados, pois tais pontos não devem ser tomados como poses e sim como pontos notáveis no interior dos movimentos. Eles são momentos de singularização, nunca *momentos de atualização*.

Deleuze (2009) resume a terceira tese bergsoniana sobre o movimento da seguinte maneira: “não só o instante é um corte imóvel do movimento, como o movimento é um corte móvel da duração” (DELEUZE, 2009, p. 22). Isso quer dizer que o movimento exprime sempre uma mudança na duração.

A duração, em Bergson, é o tempo interpenetrado da simultaneidade, a ordem sucessiva das amostras temporais que, somadas, compreendem uma totalidade indivisível, impossível de ser dada. O tempo da duração é qualitativo, em detrimento do tempo físico, que assim como o Cronos, dos Estoicos, pode ser medido e relacionado com o espaço. Para Bergson, o tempo e o espaço apresentam diferenças de natureza, desta forma a artificialidade do tempo de Cronos é utilizada como forma de adequação

de suas grandezas. Segundo o autor, se a duração não pode ser mensurada por participar de uma ordem qualitativa, também não pode ser compreendida pela razão. Neste ponto, Bergson cria relações de aproximação entre a duração e a consciência, pois a duração é o *Todo aberto* e só pode ser dada pela experiência do tempo vivido, assim como a consciência, que só pode ser atingida pelos *efeitos de superfície*. O tempo vivido, porém, não será a soma sucessiva dos tempos presentes, mas um todo aberto e imanente que compreende a mudança, o todo e as relações. Deleuze faz uma importante distinção entre o todo e os conjuntos, pois um conjunto precisa ser definido e ao definir-se se torna excludente de algo. Segundo o autor, “os conjuntos estão no espaço e o todo, os todos estão na duração” (DELEUZE, 2009, p. 26).

O desenvolvimento da terceira tese de Bergson é exposto por Deleuze através de uma fórmula que contém de um lado os *conjuntos*, compostos pelos objetos ou os cortes imóveis somados ao tempo abstrato, do outro lado o movimento real em direção à duração concreta, composta por um todo que dura e cujos movimentos são compostos por outros cortes móveis.

Este modelo determina que as teses do movimento devam ser entendidas em três níveis: no primeiro, tem-se o conjunto dos sistemas fechados, os objetos discerníveis; no segundo, o movimento de translação dos corpos, que trata das relações estabelecidas entre esses corpos e no terceiro nível tem-se a duração, o todo aberto e relacional como um devir. O movimento, a partir disto, é apresentado sob duas interfaces: a relação entre os objetos e o espaço e a duração como aquilo que se exprime através do todo. Nesta perspectiva, o movimento é o elemento capaz de forçar a articulação entre os objetos dispostos nos sistemas fechados e os cortes móveis que compõem a duração. Deleuze (2009) resume a contribuição bergsoniana com as teses do movimento da seguinte maneira:

Aos objetos ou partes de um conjunto podemos considerá-los como cortes imóveis, mas o movimento estabelece-se entre esses cortes e relaciona os objetos ou partes com a duração de um todo que muda, exprime portanto a mudança do todo relativamente aos objetos e ele próprio é um corte móvel da duração (DELEUZE, 2009, p. 27).

Segundo Bergson (1999), uma imagem é um conjunto de ações e reações que incluem o próprio corpo, pois este é também “uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento” (BERGSON, 1999, p. 14). Nesta perspectiva, não há mais a ideia de uma imagem inscrita na consciência, pois a própria

consciência é uma imagem. Tudo o que existe se torna imagem, como um emaranhado de movimentos que se interconectam simultaneamente em uma matéria-fluxo sem centro de determinação, porque há um plano de imanência que constitui a matéria e compreende este conjunto infinito de imagens entendidas como movimentos. Com base em tal determinação, Deleuze (2009) afirma que “a imagem-movimento e a matéria-fluxo são estritamente a mesma coisa” (DELEUZE, 2009, p. 97). Entre os fluxos de matéria existem conjuntos finitos e cortes imóveis, mas o plano de imanência é o movimento que se dá entre os conjuntos ou de um conjunto para o outro, por isso é um *corte móvel*. Este plano de imanência é chamado por Deleuze de *agenciamento maquínico das imagens-movimento* (DELEUZE, 2009, p. 98).

Para além das propriedades da imagem, a taxionomia proposta por Deleuze para as imagens cinematográficas recebe a aproximação de proposições advindas de outra perspectiva filosófica. Em *Cinema I, A imagem-movimento* (2009), o autor preocupa-se em dizer que as teses ali apresentadas não constituem uma história do cinema, mas um estudo que intenciona ser uma classificação geral dos signos cinematográficos. Tal classificação propõe uma adesão parcial de Deleuze ao pensamento do lógico americano Charles Sanders Peirce e à semiótica.

A categorização de Peirce se estabelece a partir de uma ordem triádica associativa que compreende “todas as modalidades possíveis de apreensão de todo e qualquer fenômeno” (SANTAELLA, 2003, p. 09); em Deleuze o esquema primário se detém a compreender o regime das imagens-movimento, caro às imagens cinematográficas presentes de forma majoritária no cinema clássico, mas que são de grande relevância para o entendimento da imagem-pulsão. No esquema lógico de Peirce, tem-se, como categorias faneroscópicas, a primeiridade, a secundidade e a terceiridade; no de Deleuze tem-se as seguintes proposições: a imagem-afecção como primeiridade, a imagem-ação como secundidade e a imagem-relação como terceiridade. A imagem-percepção afasta Deleuze de Peirce, por se tratar de uma espécie de zeroidade do signo e a imagem-pulsão é aquela situada entre a imagem-afecção e a imagem-ação.

Começamos a discussão das categorias pelo ponto em que Deleuze (2009) diverge da semiótica peirceana, para depois voltarmos a ela. Este ponto é o das imagens-percepção, conforme vê-se na passagem abaixo:

Se o cinema não tem de modo nenhum por modelo a percepção natural subjetiva, é porque a mobilidade dos seus centros e a variabilidade dos seus enquadramentos o levam sempre a restaurar vastas zonas acentradas e desenquadradas: ele tende assim a reencontrar o primeiro regime da imagem-movimento, a universal variação, a percepção total, objetiva e difusa. (DELEUZE, 2009, p. 104).

Pelo que está posto no excerto acima, há uma distinção entre a percepção objetiva, que se confunde com a coisa, e uma percepção subjetiva, que compreende a coisa por meio de subtração, reduzindo-a. Desta forma, a imagem-movimento torna-se imagem-percepção quando é referida a um centro de indeterminação.

A composição do regime de signos cinematográficos tem ponto de partida na imagem-percepção e se manifesta a partir da objetividade e da subjetividade. A *imagem-percepção objetiva* diz respeito ao *plano de conjunto*, onde o agente que vê não está contido diegeticamente em seu interior, o agente é *alguém* que vê o conjunto, mas que é externo a ele. Por outro lado, a *imagem-percepção subjetiva* diz respeito àquela que é vista por um agente *qualificado* que participa ou é parte do conjunto. Há na imagem-percepção objetiva uma espécie de onipresença de quem vê, enquanto na subjetiva há uma redução do conjunto. Deleuze (2009) esclarece que essa divisão é apenas nominativa, não podendo ser responsável pela compreensão efetiva da imagem-percepção, pois esta precisa ser complexificada de forma que torne possível de entendimento a simultaneidade entre a objetividade e a subjetividade no interior dos conjuntos. Esta ideia intenciona ultrapassar o objetivo e o subjetivo “numa forma pura que se erige em visão autônoma do conteúdo” (DELEUZE, 2009, p. 119).

A primeiridade do sistema sêmico de Deleuze é a imagem-afecção, o *grande plano*. Deleuze denomina a imagem-afecção como o *plano de rosto* explicando que esta categoria representa, ao mesmo tempo, um tipo de imagem e um componente de todas as imagens. É possível estabelecer uma aproximação entre a imagem-afecção e a primeiridade em Peirce, pois esta é a presentificação de um *instante qualquer*, ou “pura qualidade de ser e de sentir” (SANTAELLA, 2003, p. 09). Assim, o primeiro nível da tríade peirceana é uma qualidade, uma impressão e uma apreensão indivisível e fugaz.

A qualidade não pode ser acessada diretamente porque se manifesta no *espaço qualquer* (DELEUZE, 2009), ela se dá na duração, portanto, para ser apreendida precisa ser disposta em um tempo e desta forma estará atualizada como *estado de coisas*. O grande plano em Deleuze (2009) é “precisamente o grau zero do movimento”

(DELEUZE, 2009, p. 139), já que abstrai o objeto enquadrado de todas as coordenadas espaço-temporais. Com isso, a imagem-afecção acentua a desterritorialização da imagem-movimento. Os afetos que compõem este regime da imagem são qualidades-poderes e são encontrados através de duas possibilidades, como atualizados em *estados de coisas* ou como a expressão de um rosto.

A secundidade das imagens-movimento é definida por Deleuze como a de mais fácil compreensão. Trata-se da *imagem-ação*. Da “qualidade encarnada na matéria” (SANTAELLA, 1983, p. 12), ou quando as qualidades-poderes “já não se expõem em espaços quaisquer” (DELEUZE, 2009, p. 213) e se atualizam em meios históricos e geograficamente determinados. A imagem-ação é o Realismo, definido por duas propriedades: meios e comportamentos. Os meios atualizam, dispõem afetos em tempos determináveis e os comportamentos encarnam, tornam afetos materiais.

A ação pode ser dada por um duelo de forças – que suscita o que é propriamente ativo na imagem – ou por uma atualização das qualidades-poderes em um meio, em um estado de coisas ou em um espaço-tempo determinado, o que caracteriza o *sinsigno*.

A imagem-ação é regida por algumas leis como: a *representação orgânica de um conjunto* – um lugar de oposições determinadas e bem definidas –; a *montagem alternada* – necessária para a passagem da ação a situação –; e a *montagem proibida* – produtora do *raccord*. Inferimos, a partir dessas informações que, para Deleuze, a imagem-ação pode ser vista como produtora de um cinema de comportamento, sendo esse composto por uma ação que passa de uma situação a outra. Esta categoria será importante para as pretensões deste trabalho, pois, por algum tempo, Deleuze tratou a imagem-pulsão como uma particularidade da imagem-ação e, mesmo após tê-las desvinculado, muitos elementos da imagem-ação permaneceram como componentes da imagem-pulsão. Como exemplo, cabe os meios históricos, que passam a ser meios determinados.

A terceiridade é dada pela *Imagem-relação*. Em Peirce (1972) é a categoria responsável pelo conjunto de leis que descrevem os signos. Deleuze (2009) diz que toda a tradição filosófica distingue duas espécies de relação: as relações naturais e as relações abstratas. As primeiras são submetidas às leis da significação e as segundas às leis do sentido. As relações naturais agem por meio de analogias, por exemplo, a

presença de uma paisagem no interior de uma imagem e o reconhecimento, posterior ou anterior, da própria paisagem ao ser vista ao vivo. As relações abstratas são da ordem de outro tipo de remissividade, pois agem quando um signo é posto em relação com outro que é diferente de si, por exemplo, a relação anagramática.

Deleuze diz que, em Peirce, a terceiridade é dada por um termo que se remete a um segundo por intermédio de outro (DELEUZE, 2009, p. 298). O autor diz que a imagem-ação causa a impressão de conter tal propriedade, mas que isto não se verifica, pois, por mais que uma ação ponha dois termos em relação, esta relação é sempre do tipo espaço-temporal, jamais lógica. Desta forma, a terceiridade, ou a imagem-relação inspira, em vez de ações, atos, em vez de percepções, interpretações e, em vez de afetos, sentimentos intelectuais, pois a relação é inevitavelmente terceira, exterior a seus termos.

Cabe salientar também que na estrutura da tríade peirceana cada categoria compreende também a categoria anterior, assim, há afeto presente na ação e há ação presente na relação, de modo que esta relação também poderá servir a outro processo semiótico e se portar como primeiro de outro signo. A imagem-afecção já comporta algo como uma pura consciência e a imagem-ação, na escolha dos meios e no conjunto dos efeitos, já é vestida por uma lei. Porém, a relação, em tais imagens, é minoritária, apenas introduzida por meio de figuras (DELEUZE, 2009, p. 292). A imagem-relação, em contrapartida, faz do mental o próprio objeto de sua imagem. Toma para si objetos de pensamento que existem para além do pensamento, “é uma imagem que toma por objeto relações, atos simbólicos” (DELEUZE, 2009, p. 191). Tal propriedade faz da imagem-relação uma imagem capaz de manter relações diretas com o pensamento. O papel da imagem-relação é introduzir a imagem-mental no cinema e fazer dela uma espécie de acabamento. A conclusão de todas as outras imagens:

O essencial, em todo o caso, é que a ação, e também a percepção e a afecção, estejam enquadradas num ciclo de relações. É esta cadeia de relações que constitui a imagem mental, por oposição à trama das ações, percepções e afecções. (DELEUZE, 2009, p. 294).

O maior expoente deste cinema de relações é Alfred Hitchcock, pois fez de seu cinema um procedimento lógico, concebido ao fundo de uma teoria das relações e em função de três termos: o do realizador, o do filme e do público, sendo este último parte integrante do filme. Hitchcock introduz as imagens mentais no cinema e,

consequentemente, faz das relações o objeto de sua imagem em que não apenas acrescenta às imagens-percepção, afecção e ação, mas as enquadra e transforma (DELEUZE, 2009, p. 298).

A imagem-relação introduz figuras do pensamento que exigem para si signos particulares, construindo novas relações. Portanto, é preciso observar que a imagem-mental não só enquadra as demais, como as transforma e as coloca em crise, levando o cinema das imagens-movimento até seu o limite. A imagem-relação coloca em questão os laços do esquema sensório-motor, dando início a uma crise da imagem-ação que desvelará, mais adiante, a instauração do regime das imagens-tempo. Tal crise é resultado de um modo de pensamento que tem no espírito de seu tempo sua força motriz. O que Deleuze (2009) chama de “sequela do tempo” é uma multiplicidade de fatores como a Segunda Guerra Mundial, a dissolução do sonho americano, a insurgência de uma consciência minoritária, a inflação das imagens, a crise de Hollywood e dos novos gêneros, entre outros (DELEUZE, 2009, p. 300).

Apresentou-se, até aqui, quatro, dos cinco tipos de imagem que compõem o regime das imagens-movimento, restando apenas a imagem-pulsão, pois esta, como conceito base da pesquisa, conta com um capítulo a parte. Após um diagnóstico sobre os motivos que levaram o regime das imagens-movimento à crise, faz-se necessária uma breve exposição dos principais conceitos presentes na segunda etapa do trabalho de Deleuze sobre o cinema. Os tipos de imagens que caracterizam o regime das imagens-tempo não são descritos a fundo porque eles extrapolam as pretensões deste trabalho, contudo, acreditamos ser necessária uma breve apresentação dos principais movimentos operados por Deleuze na sua exposição, principalmente, por se tratar de um tipo de imagem que atua como zona limítrofe das imagens-pulsão, conforme será visto no capítulo dedicado a elas.

Em *Cinema II, A imagem-tempo* (2006), as problemáticas suscitadas por Deleuze orbitam em torno da temporalidade do cinema. Em a imagem-movimento, o autor se detém à questão do cinema definido em função do movimento, porém, aqui, a questão do tempo é central na composição do novo regime de imagens proposto. A imagem-tempo do cinema moderno consegue superar o movimento ao libertar-se dos laços do esquema sensório-motor, agindo como imagem puramente ótica e sonora e

trabalhando na construção de novos signos. A esta imagem direta do tempo, Deleuze (2006) dá o nome de *imagem-cristal* (DELEUZE, 2006, p. 96).

Algumas problemáticas bergsonianas como os paradoxos do tempo e os conceitos de atual e virtual são retomadas em Imagem-tempo, uma vez que a imagem-cristal reúne em si o passado da lembrança de um acontecimento e o presente. Ela é a unidade indivisível da imagem virtual e da imagem atual. Deleuze utiliza- conceitos de Bergson para dizer que a imagem atual é objetiva, no passado, pois existe como “pura lembrança” fora da consciência, em um tempo sempre pronto para ser acessado pela imagem atual. A imagem atual, por sua vez, é objetiva e está no presente. A imagem-cristal, por conseguinte, vive no limite indiscernível entre o atual e o virtual e é capaz de designar uma temporalidade da imagem, pois divide o presente em duas direções heterogêneas.

Deste novo cinema proposto por cineastas do pós-guerra, a começar pelos neorrealistas italianos, surgem situações *ólicas* e *sonoras*, em oposição as sensoriais-motrizas do cinema das imagens-movimento (DELEUZE, 2006). Este novo regime de imagens marca o início do *cinema moderno* e instaura um conjunto de novos signos como os *opsignos*, os *sonsignos*, os *tatisignos*, enfim, um novo pensamento do cinema em signos.

Neste subcapítulo, foi exposto o desenvolvimento teórico que levou Deleuze a compor seus dois regimes das imagens cinematográficas, as imagens-movimento e imagens-tempo, capazes de revelar, respectivamente, imagens indiretas e diretas do tempo. Tais regimes são de extrema importância para este estudo, pois nosso conceito-chave está contido ainda no limite interno das imagens-movimento, mas em uma zona fronteira da imagem-tempo, podendo, por vezes, tangenciá-la. Evidenciamos também o modo como Deleuze compreendeu o cinema dentro da perspectiva cinema-matéria-pensamento, atribuindo às primeiras imagens do cinema uma espécie de imagem clássica do pensamento e aos signos das imagens-tempo uma dimensão de pensamento moderno. No próximo subcapítulo, apresentaremos o modo como Deleuze expos o conceito de imagem-pulsão ainda no interior das imagens-movimento.

2.2.2 O estatuto da imagem-pulsão

A proposta desta dissertação, de modo geral, diz respeito a uma aproximação da ideia deleuzeana de imagem-pulsão com a experiência cinematográfica de alguns filmes brasileiros propositores de uma estética da violência e da degradação. Especificamente neste subcapítulo, temos a intenção de expor os principais elementos da imagem-pulsão, tal como descreveu Deleuze para, posteriormente, analisar os modos de sua aparição no cinema brasileiro.

Trataremos, inicialmente, dos dois planos que compõem as imagens-pulsão, chamados por Deleuze de *mundos originários* e *meios derivados* e, em seguida, dos objetos de satisfação das pulsões, denominados *pedaços* e de suas formas de expressão através dos signos do *sintoma* e do *fetichê*. Logo após, apresentaremos os três modos de constituição da imagem-pulsão, através da *lei da máxima inclinação*, da *lei da pulsão repetitiva* e da *violência estática*, quando também mostraremos as passagens e atualizações das formas pulsionais como os *impulsos primitivos*, como as *pulsões comportamentais* e como as *pulsões espirituais complexas*. Acreditamos que, com a exposição de tais elementos, possamos dar conta das problemáticas que serão suscitadas na investigação dessas formas pulsionais através do cinema brasileiro.

No capítulo *do afeto à ação: a imagem-pulsão* (p.189), Deleuze (2009) situa o conceito que pretende desenvolver como uma imagem presa entre um mundo de afetos degenerados e outro de ações embrionárias, ou seja, a imagem-pulsão existe no entremeio da imagem-afecção e da imagem-ação.

Conforme vimos no subcapítulo 2.2.1 *Imagem-movimento e imagem-tempo* desta dissertação, a imagem-ação se faz existir quando a qualidade é atualizada em um meio determinável, portanto, na materialidade. Além disso, compreendeu-se que ela se opõe à imagem-afecção por ser dotada de um *Realismo particular*. O afeto, por sua vez, aponta para uma compreensão potencial da imagem, “un polo abstrato de la experiencia” (DELEUZE, 2011, p. 384). A imagem-pulsão, neste caso, se colocará entre ambas, entre a primeiridade e a secundidade, podendo ser relacionada às pulsões, como na passagem do subcapítulo 2.1.1 *As pulsões na psicanálise* em que, através da perspectiva da *pulsão como conceito-limite entre o somático e o psíquico*, Freud a testa como zona limítrofe entre impulsos inconscientes e ações corporais.

A imagem-pulsão é composta por dois planos, dispostos entre si em relação de imanência. São eles o *mundo originário* e o *meio derivado*. O mundo originário é uma espécie de campo de imanência do instinto de morte, “um imenso campo de lixo” (DELEUZE, 2009, p. 190), feito de cabeças sem pescoço, olhos sem fonte, pedaços. Um mundo que reúne tudo numa organização que faz convergir todas as partes numa grande pulsão de morte e opera sempre ao fundo dos meios derivados. Um meio derivado, conforme pudemos observar na composição das imagens-ação, é um meio real de atualização, um lugar no espaço ou um meio histórico determinável. Trata-se de um lugar que pode ser tanto um meio social quanto um meio geográfico, mas que, na imagem-pulsão, sempre se comunica com um mundo originário, pois entre os dois há uma relação de imanência. Tal relação mantém-se, pois o que é determinável não pode existir para além do indeterminável.

O meio derivado é o que proporciona um recorte espaço-temporal ao mundo originário, arrancando dali sua pulsão. Desta forma, seguindo a fórmula: mundo originário → Meio determinado e pulsões → comportamentos, é possível inferir que a imagem-pulsão presentifica o mundo originário da duração por meio de um *pedaço*, mas logo em seguida o devolve transformado em *pulsão*. Por isso, para Deleuze, a pulsão não é um afeto, mesmo sendo uma impressão, também seu direcionamento não chegará a ser atualizado; portanto, ela jamais será uma ação, seu mecanismo é mais complexo. A pulsão também não é um intermediário, mas, sim, um meio de recalque do afeto ou um princípio de ação. As pulsões intencionam sempre esgotar o mundo real a fim de serem devolvidas ao mundo originário, caminho próximo ao desenvolvido por Freud em *O destino das pulsões* (2013). A imagem-pulsão sempre surge em um mundo originário, mas como este “não existe independentemente do meio histórico e geográfico” (DELEUZE, 2009, p. 191), ela procura encarnar-se no meio derivado. Tanto em Deleuze quanto em Freud a pulsão posta em movimento como um princípio energético tentará se manifestar externamente, externa ao psíquico, em Freud, externa ao mundo originário, em Deleuze. Esta propriedade é descrita por Freud como *pressão* e será de extrema importância para a verificação das três formas de constituição da imagem-pulsão.

Além da pressão, há um tempo que pulsa no interior da imagem-pulsão, o próprio termo remete a uma circularidade que é própria da repetição. A entropia que se manifesta através da imagem-pulsão remete sempre à presentificação de Cronos, o

tempo implacável da degeneração. O tempo da entropia é aquele cuja maldição é dada pela degradação, onde nada pode ser tocado por ele sem que se desfaça e se precipite. Desta forma, a apreensão da dimensão temporal da imagem-pulsão só pode ser dada como um devir de seu objeto, um tempo transitório entre o meio derivado e o mundo originário. Sobre a relação entre os mundos, Deleuze (2009) esclarece:

Ao mesmo tempo: o mundo originário só existe e só opera no fundo de um meio real e só vale pela sua imanência a esse meio cuja violência e crueldade revela; como também o meio só se apresenta como real na sua imanência ao mundo originário, tem o estatuto de um meio ‘derivado’ que recebe do mundo originário uma temporalidade como destino (DELEUZE, 2009, p. 191).

Esta é a “lei ou destino da pulsão” (DELEUZE, 2009, p. 197): o ato de passar de um lado para o outro. Se o pedaço é arrancado do mundo originário, tentará esgotar o meio derivado e vice-versa. Neste ponto, os destinos das imagens-pulsão de Deleuze se aproximam efetivamente das propostas de Freud sobre os sistemas de satisfação e recalque das pulsões. Em *A imagem-movimento* (2009), Deleuze utiliza o exemplo de um vampiro que persegue uma vítima a fim de extrair-lhe o sangue. Não conseguindo, parte para outra, pois sua pulsão é o sangue, não a moça. Este exemplo se alinha de forma bastante eficaz ao que propõe Freud sobre os direcionamentos das pulsões. Neste caso, a pulsão foi satisfeita de outra forma, ou seja, manteve sua meta e só alterou seu percurso.

As imagens-pulsão, assim como as pulsões, também possuem um *objeto*, um meio pelo qual elas buscam sua satisfação. Os objetos das imagens-pulsão são descritos por Deleuze como *pedaços*, fragmentos que são arrancadas tanto do mundo originário quanto do meio real e que servem à satisfação às pulsões. O objeto da pulsão é sempre um *objeto parcial*, podendo manifestar-se, por exemplo, por meio de uma parte do corpo que remeta a uma pulsão sexual. Há uma distinção a ser feita neste caso, pois o grande plano da imagem-pulsão deve ser diferenciado daquele que compõe a imagem-afecção. Um pedaço de carne, por exemplo, pode atuar como uma pulsão de diferentes formas. A constituição do caminho pulsional que a carne deve percorrer depende das variáveis envolvidas na sua atuação. Ela pode servir a uma pulsão de fome, como em *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, quando os miseráveis do vilarejo carneiam e comem o Boi Santo. Pode servir a uma pulsão de violência, como a orelha que Kika arranca de sua antagonista, após descobrir a traição de seu marido, em *Amarelo Manga* (2002), de Cláudio Assis, por exemplo.

O pedaço é dado, por vezes, pelo *grande plano*, porém, diferentemente do grande plano da imagem-afecção, que é totalizante, na imagem-pulsão este será um *plano detalhe*. Um rosto, por exemplo, deve ser índice de um *sentir*, nunca do corpo que lhe falta. A imagem-afecção é desterritorializante, pois assume uma forma de qualisigno que não se atualiza no meio determinado, o grande plano da imagem-pulsão não possui esta característica, pois necessita ser remetido ao meio derivado a fim de completar seu ciclo pulsional. Uma perna feminina, por exemplo, poderá ser vista em grande plano e servir a uma pulsão sexual. Uma poça de sangue detalhada pelo fechamento de uma imagem em primeiríssimo plano pode servir de objeto a uma pulsão de morte, ou a uma pulsão de fome, se seu impulso inicial for dado em um animal carnívoro. Tais relações evidenciam o caráter dinâmico das pulsões na relação com seus objetos. Para Deleuze (2009), a satisfação de uma pulsão não pode ser medida pelas qualidades de seu objeto, pois estaria aí se referindo a um *afeto*. Há uma propriedade das imagens-pulsão que pressupõe a coexistência de objetos reais antagônicos nos meios derivados. As dualidades — ricos e pobres, feios e bonitos, bons e maus — são desfeitas em nome de uma multiplicidade. A degradação participa dos dois lados da dualidade, imprime-lhes igual força degenerativa: “toda a gente é as duas coisas ao mesmo tempo” (DELEUZE, 2009, p. 198).

Para além dos objetos, a imagem-pulsão pode ser vista sob a forma de dois signos: os *sintomas* e os *fetiches*. O sintoma aparece no mundo derivado e diz respeito à existência das pulsões no mundo originário, sendo o responsável pelo seu recalque. Os fetiches são as representações dos *pedaços*. Como “um troço arrancado de algo” (DELEUZE, 2012, p. 219). O fetiche constitui o *objeto parcial*, é o que desarticula a matéria, colocando-a em ligação com o mundo originário. No exemplo anterior do pedaço de carne em *Os Fuzis*, o fetiche seria o próprio pedaço de carne, o sintoma seria a expressão da fome como recalque da fé. Esta hipótese pode ser verificada na frase do homem que mata o Boi Santo, quando diz “Boi Santo, nós temos fé, mas também temos fome” (Os Fuzis, 1964).

Segundo Deleuze (2009), tais signos são expressos dentro de sistemas bem definidos, regidos por complexas pulsões, meios de repetição e sistemas de pressão. Dentro da perspectiva de Deleuze, os três sistemas capazes de produzir todos os tipos de imagens-pulsão existentes são a *lei da máxima inclinação*, a *lei da pulsão repetitiva* e a *força estática*.

A primeira forma é a da *lei da máxima inclinação*, que concebe a sua composição a partir de uma relação com um tempo particular da imagem, pois ela suscita a existência de uma *duração psicológica* e, como consequência, a *entropia*. A *máxima inclinação* é responsável pela constituição das pulsões entrópicas e é obtida através de uma pressão que inicia no mundo originário e tem a direção de um meio derivado, atuando como ciclos entrópicos. O sentido de entropia utilizado por Deleuze sugere uma ideia de esgotamento, de degradação, assim como um sistema termodinâmico. Tal degradação, por vezes, carrega consigo uma coexistência de tempos, como se evidenciasse na sua materialidade seu próprio processo de degradação. Os signos da degradação podem ser vistos como exemplos desta duração, pois ali coexistem tempos distintos, o meio real da matéria fluida e o atual da degradação presentificada. Há nesta imagem uma linha limítrofe entre a imagem-pulsão e a imagem-cristal do cinema moderno, com a diferença de que, na primeira, há claramente o direcionamento à uma matéria inanimada, um mundo brutal, na segunda há a produção de uma imagem direta do tempo sem a presença do mundo originário.

A *lei da pulsão repetitiva* também é obtida por um sistema de repetição e pressão, porém a pressão que o mundo originário exerce sobre o meio derivado não leva a pulsão à degradação, mas à repetição infinita, assemelhando-se ao recalque freudiano. Tal *lei* diz respeito ao tempo do *eterno retorno*, quando a repetição se manifesta produzindo uma pulsão que retorna ou desfigurada pelo recalque ou disfarçada pelas mascaras que lhe imprimem uma potência positiva. Deleuze propõe que o eterno retorno na imagem possa atuar como substituto da entropia na constituição das imagens-pulsão, pois a repetição é capaz de criar esse efeito de coexistência na medida em que subverte uma ordem natural da imagem-movimento, a de realizar movimentos-síntese. A repetição re-presentifica, mas também pode diferir o repetido, como propõe Deleuze (2009): “É a repetição que pode salvar-nos e fazer-nos sair da outra repetição [...] Ao eterno retorno como reprodução de um sempre já feito, opõe-se o eterno retorno como ressurreição.” (DELEUZE, 2009, p. 201).

Esta assertiva demonstra o interesse do autor em encontrar na repetição um papel que vai além da degradação, mas uma força motriz de reconstituição, como já discutimos no capítulo 2.1.2 *Primeira revisão deleuzeana das Pulsões*. A capacidade da repetição em diferir-se faz com que ela se transforme em uma repetição aberta. A repetição como pulsão, se falha, pode servir como recalque, sintoma de uma pulsão mal

resolvida. Deleuze acrescenta que não é o acontecimento falho que faz com que a pulsão seja falha, mas, sim, o inverso: é a repetição falha que faz falhar o acontecimento. A partir disto, propõe a existência de duas ordens da repetição: a repetição boa e a repetição má. Há, aqui, um ponto de discordância entre Freud e Deleuze, pois em Freud, a repetição sempre suscitará um impulso destrutivo.

Para Deleuze, a boa é aquela repetição cuja propriedade é transformadora, regenerativa; portanto, é a pulsão que se difere ao repetir-se. A má é aquela que reforça o trauma, como em Freud. É a pulsão que degrada, despedaça, desarticula, sempre em direção dos instintos destrutivos. Nesta perspectiva, a repetição do passado é vista pelo autor como materialmente possível, mas espiritualmente impossível, devido ao tempo, ao passo que a pulsão restauradora é vista como espiritualmente possível, mas materialmente impossível, pois atua no tempo do *Aion*.

O terceiro modo de constituição das imagens-pulsão é o da *força estática*. Assim como nas formas anteriores, a força estática também é composta pela repetição e pela pressão, contudo, neste sistema Deleuze utiliza-se da compreensão freudiana da Pulsão que sofre uma *transformação em seu contrário*, conforme vimos no subcapítulo 2.1.1 *As pulsões na psicanálise*. A força estática é também proveniente dos mundos originários, porém nunca chega ao seu destino, pois é recalcada dentro do próprio sistema de pressão, voltando-se contra si mesma. O que ocorre com um sistema submetido à força estática é que ele é destruído por dentro, a degradação não precisa apoderar-se de pedaços, tampouco precisa atravessar ao meio derivado, pois não há implicações para fora do sistema. Deleuze exemplifica este sistema dizendo se tratar de uma força que atua sobre um indivíduo; contudo, acreditamos ser possível pensá-la dentro um sistema maior como, por exemplo, em um conflito de classes, onde uma força invisível no interior de um dos lados pode corromper tal classe por dentro antes mesmo da efetivação do conflito.

Estes três sistemas, dentro do modo como Deleuze concebeu a imagem-pulsão, são responsáveis pela constituição das formas pulsionais conhecidas. Tais formas são expressas através de figuras pulsionais divididas em três categorias: como impulsos primitivos (a fome, o sexo e a morte), como pulsões comportamentais (rituais sádicos, pedofilia, perversão) ou como pulsões espirituais complexas (traumas, obsessões, fé). Estas três acepções são capazes de compreender todos os tipos de ocorrência da

imagem-pulsão, daí é possível a extração de toda uma variedade de signos como canibalismos, antropomorfismos, perversões, pulsões maternas, e uma infinidade de distorções biopsíquicas.

Deleuze atribui, como já discutimos anteriormente, aos naturalistas as primeiras manifestações pulsionais nos meios de expressão. Segundo o autor, o escritor francês Émile Zola foi precursor na aproximação dos mundos originários com os meios derivados. Zola foi responsável pela criação de uma literatura que acentuava seus traços de violência e bestialidade a fim de extrair-lhes o animalesco, o pulsional. Este movimento é o que Deleuze chama de *arrancar pedaços*, pois, como vimos, articula pulsões extraídas de comportamentos reais com partes de objetos situados em mundos originários.

O entrecruzamento dos fetiches, ou seja, dos pedaços, podem ser vistos como aspectos do mesmo sintoma. É possível observar que através desta perspectiva se origina um dos traços mais marcantes da imagem-pulsão: a aproximação de índices e comportamentos humanos com elementos animalescos e selvagens. Isto se dá pelo fato de que as distinções que separam o homem de sua carga instintiva são históricas e sociais pertencentes, portanto, ao meio derivado. No mundo originário não há tais distinções, há apenas pulsões.

Neste capítulo nos propusemos à apresentação dos principais conceitos utilizados por Deleuze até a constituição da imagem-pulsão. Partimos de um percurso onde investigamos o modo como Deleuze compreendeu as imagens do cinema, sua relação com o pensamento e os signos. Trabalhamos, também, com os dois regimes da imagem cinematográfica apresentados por Deleuze nos livros *Cinema I, A imagem-movimento* (2009) e *Cinema II, A imagem-tempo* (2006), responsáveis, respectivamente, pelos signos criados pelo cinema do pré-guerra e do pós-guerra e, por fim, chegamos à imagem-pulsão, conceito fundamental para esta pesquisa. Neste último subcapítulo, pudemos evidenciar as formas de constituição das imagens-pulsão, seus componentes, objetos, meios de satisfação e suas figuras pulsionais.

O próximo capítulo deverá dar conta do modo como compreendemos os conceitos investigados até aqui e dos possíveis desdobramentos que operaremos sobre eles a partir das necessidades que emergirão de nosso problema de pesquisa. A imagem-

pulsão será observada na esteira do cinema brasileiro, pensada desde o cinema novo até sua sobrevivência em um específico cinema contemporâneo.

2.3 O cinema das Pulsões

Na aula denominada *O sentimento, o afeto e a pulsão* (1995), Cláudio Ulpiano (1995) parte da seguinte premissa: “na imagem-ação, o esquema sensório-motor tem que funcionar perfeitamente” (ULPIANO, p. 01). Entendemos que o funcionamento perfeito desse esquema, tal como estabeleceu Deleuze, dependa da ação consistente dos comportamentos descritos no meio histórico em que ele se efetua. A imagem-ação precisa ser descrita a partir de uma situação em que os objetos sejam conduzidos a apenas agir e reagir no interior de seu meio histórico. Por isso é orgânica, pois as ações e reações dos personagens que trabalham em seu interior obedecem a funções de órgãos, como mecanismos motores de um corpo.

O cinema de afetos, por sua vez, se passa nos espaços quaisquer e, neles, não há funções de órgãos, apenas o “em si das coisas” (ULPIANO, 1995, p. 03), os *qualisignos*. Não é possível, portanto, haver ação no espaço qualquer, pois ele se opõe ao meio histórico, que é o único lugar possível da ação. Também não há órgão, pois a função do espaço qualquer é evidenciar o afeto.

Segundo Ulpiano (1995), se no cinema-ação o que aparece são os meios históricos e os comportamentos e no cinema-afeto o que aparece são os espaços quaisquer e os afetos, no cinema-pulsão o que aparece são os mundos originários e as pulsões. Nesta perspectiva, a imagem-pulsão, como algo “entalado entre a afecção e a ação” (DELEUZE, 2009, p. 189) participa simultaneamente de ambos os espaços sem estar, efetivamente, em nenhum deles. Ulpiano traz uma nova perspectiva para a compreensão dos comportamentos pulsionais, dizendo se tratar de comportamentos que trabalham sobre a ótica das relações frágeis e reversíveis. Tais relações não descrevem mais ações motivadas por sentimentos, mas obedecem a pulsões perversas. Deleuze (2011) diz que não há sentimento nas pulsões, há apenas o desejo contínuo de voltar-se contra o meio. A fragilidade das relações pode estar presente na falsidade do meio histórico, pode advir da luta de classes, de relações familiares, da opressão institucional, desde que promova fissuras nos comportamentos daqueles submetidos a elas.

Neste capítulo, trataremos das pulsões no cinema a partir de duas miradas: primeiramente *através* de Deleuze, apresentando a forma como seus conceitos aparecem no cinema de modo estrito; posteriormente, *com* Deleuze, apresentando nossos primeiros deslocamentos na imagem-pulsão a partir das relações suscitadas por nosso objeto de pesquisa. Esta passagem que diferencia o trabalho *através* do autor do trabalho *com* ele fará melhor sentido mais adiante, por ora devemos nos deter à caracterização do que deve ser um cinema das pulsões.

Deleuze (2009) define o cinema como um grande plano de imagens, ou o conjunto de todas as imagens possíveis organizadas através de cortes móveis, conforme já discutimos em capítulos anteriores. Nesta perspectiva, a matéria é uma espécie de agregado de imagens, sendo que tais imagens superam de longe o que a tradição filosófica ocidental chamou de *representação*. Como coloca Rafael Godinho na Introdução da edição portuguesa de *Cinema II, A imagem-tempo* (2006), as imagens deleuzeanas propõem uma existência que é colocada a meio caminho entre a coisa e a representação. Esta relação da imagem como componente da matéria sugere uma dissolução, via Bergson, da maneira como a tradição platônica encarou a relação sujeito-objeto através dos tempos e até os dias atuais. É por este motivo que no prólogo de *Cinema I, A imagem-movimento*, Deleuze (2009) diz que Bergson anteviu o diagnóstico de uma crise na psicologia, pois “já não era possível opor no mundo exterior a imagem como realidade psíquica na consciência” (DELEUZE, 2009, p.11), desta forma, trataremos da imagem-pulsão a partir da análise dos elementos materiais que a compõem.

Dito isto, entendemos que toda e qualquer pesquisa que se proponha a trabalhar as imagens estritamente inseridas na perspectiva deleuzeana deve, antes, perceber a necessidade de operá-las em blocos, chamados, conforme vimos anteriormente, *cortes móveis*. Entretanto, este talvez seja o primeiro deslocamento que faremos no modo como trabalharemos *com* Deleuze nas imagens-pulsão. Cláudio Ulpiano (1995b) diz que Deleuze, em seu percurso filosófico, estabelece ligações com muitos autores de grande expressividade na história da filosofia; entretanto, suas ligações jamais trabalham no sentido de *recobrir* ou *repetir* o que estes autores produziram. Segundo Ulpiano, para trabalhar com Deleuze é preciso entender a necessidade da inserção do pensamento na perspectiva de uma filosofia prática, que deve erigir-se na singularidade do próprio pensar, no nomadismo de uma prática excepcionalmente original, capaz de promover

“amputações nos autores” (ULPIANO, 1995b: 05). É através desse ato de amputar que se libertam as virtualidades de um autor ou de um conceito, fazendo-o dizer o que jamais disse, produzindo *com* o filósofo. Em uma passagem da aula chamada *O solo nômade da filosofia: uma imagem do pensamento* (1995b), ao ser perguntado se produzia tal pensamento a partir de suas leituras de Deleuze, Ulpiano (1995b) responde: “se eu não fizesse isso com Deleuze, não estaria sendo deleuzeano, porque eu estaria recobrando aquilo que Deleuze diz” (ULPIANO, 1995, p. 07).

A digressão acima exposta tem a finalidade de justificar uma aparente falta de preocupação com a rigidez dos termos da imagem-pulsão, tal como propôs Deleuze. Temos consciência de termos, aqui, a realização de um trabalho que utiliza os conceitos como acontecimentos singulares, produzidos nas próprias relações que estabelece. Começamos, então, pelo primeiro deslocamento a ser feito.

Em seus trabalhos com o cinema, Deleuze conduz sua taxionomia dos signos cinematográficos analisando-os sob a ótica de grandes blocos, longas sequências, arcos narrativos inteiros, personagens e até filmes completos. Entendemos, contudo, que para a satisfação de nossa proposta é necessário que estejamos afastados deste modelo de análise, pois trabalhamos com a hipótese de que não há, no cinema brasileiro, um filme constituído exclusivamente por imagens-pulsão. Operamos, desta maneira, a imagem-pulsão sob a regência de pequenos blocos, compostos por cenas, sequências, fragmentos fílmicos e até mesmo fotogramas isolados encontrados em dispersão no cinema brasileiro. Esses pequenos blocos, arrancados do interior de seus filmes e reposicionados em nova materialidade, promovem aberturas em suas possibilidades de leitura e novos regimes de visibilidade. Emerge, deste processo, uma espécie de materialidade dispersa que precisará ser sistematizada, conforme veremos no capítulo em que explicaremos nossos procedimentos metodológicos.

Do ponto de vista de suas características, as imagens-pulsão, conforme já dito, precisam ser analisadas sob seus aspectos materiais. O mundo originário, o meio derivado e suas pulsões, por exemplo, funcionam sob a regência de leis que organizam sua materialidade no interior da imagem. Deleuze não explicita ao longo de seu trabalho com as imagens-pulsão o quanto recai sobre elas a pulsão na forma constituída por Freud ou se apenas considera, na criação do conceito, suas últimas experiências realizadas após o encontro com Guattari. Acreditamos, entretanto, que Deleuze não

retorne à perspectiva da instância transcendental apresentada por Freud e discutida por ele em *Diferença e Repetição* (2011). A referência de Deleuze (2009) ao mundo originário como um lugar pra onde convergem “todas as partes num imenso campo de lixo” (p. 190), reunindo todas as pulsões “numa grande pulsão de morte” (p. 190), não é entendida por este trabalho como um retorno a uma instância transcendental. Compreendemos, nesta passagem, um esforço de Deleuze na criação de um plano de imanência capaz de fazer o instinto de morte atuar como *operador* das imagens pulsão, e não como objeto ou finalidade. Deste modo, o mundo originário se porta como um espaço de virtualidade da imagem-pulsão, tendo no meio derivado um meio de atualização. Mesmo não acreditando no retorno de Deleuze às pulsões freudianas no sentido estrito, compreendemos que o autor manteve nas imagens-pulsão várias de suas características iniciais. Conforme vimos anteriormente, Freud (2006) organizou a pulsão a partir da articulação de quatro elementos: a fonte, a pressão, o objeto e a satisfação e entendemos que tais elementos se fazem presentes na imagem-pulsão, mantendo maior ou menor importância.

A *pressão*, por exemplo, atua em todos os sistemas pulsionais propostos por Deleuze. É ela a responsável por forçar a passagem das pulsões presentes nos mundos originários em direção aos meios derivados. A pressão pode ser exercida de diversas formas, variando de acordo com o tipo de fonte pulsional e de acordo com a relação de intensidade que mantém com os pedaços. É o elemento da pulsão que não pode ser extinto, pois pode alterar sua dinâmica, aumentar ou diminuir sua intensidade, ser sublimada por uma satisfação periférica da pulsão, mas sempre se mantém, tal como um sistema físico de conservação de energia. Esta propriedade da pressão é o que dá à pulsão seu caráter repetitivo, pois, se ela não pode ser esgotada, atuará sempre na instauração de novos ciclos pulsionais. O objeto da pulsão é também um elemento fundamental na formação das imagens-pulsão. Deleuze transformou o objeto freudiano em um *pedaço*. Tais pedaços são objetos parciais das pulsões, visto a incapacidade que estas têm de tomar para si objetos inteiros. Desta forma, para Deleuze, o único modo de aparição das pulsões nos meios reais é a partir de sua capacidade de apoderar-se de um pedaço e extrair dele sua satisfação.

Este capítulo começa a realizar as primeiras incorporações do conceito deleuzeano de imagem-pulsão às questões suscitadas por nosso problema de pesquisa. Trabalharemos aqui as primeiras manifestações pulsionais encontradas em dispersão no

cinema brasileiro, procurando a compreensão dos pontos em que nos aproximamos e daqueles em que nos distanciamos de Deleuze.

No subcapítulo 2.3.1 *A imagem pulsão na obra de Gilles Deleuze* procuraremos evidenciar através de exemplos cinematográficos como se expressam os conceitos acima desenvolvidos para além de suas abstrações. Demonstraremos efetivas atuações dos mundos originários, dos meios derivados, dos pedaços, das pulsões comportamentais, dos sistemas de imagem-pulsão da máxima inclinação, da pulsão repetitiva e da força estática, além de procurarmos trazer exemplos de figuras pulsionais, tal como as descreveu Deleuze.

No subcapítulo 2.3.8 *A imagem-pulsão no cinema brasileiro* procuraremos o desenvolvimento de uma imagem-pulsão configurada na gênese de uma brasilidade cinematográfica. Tentaremos evidenciar quais tipos de imagem-pulsão emergem de uma estética genuinamente brasileira instaurada a partir de uma consciência difusa do terceiro mundo, que fez da fome sua potência.

2.3.1 A imagem-pulsão na obra de Gilles Deleuze

A imagem-pulsão em Gilles Deleuze é responsável pela descrição de um tipo de imagem cinematográfica calcada na degenerescência dos comportamentos. Daí extrai-se uma grande variedade de pulsões que vão desde as mais simples como a fome, o sexo e a morte, chamadas primitivas, até as mais complexas como os traumas e a fé. Conforme vimos anteriormente, Deleuze concebeu três sistemas do qual derivam todas as imagem-pulsão: a *lei da máxima inclinação*, a *lei da pulsão repetitiva* e a *pulsão estática*. Em todos os sistemas existe a força de uma pressão que atua no sentido *mundo originário/meio derivado*. Há, portanto, uma articulação que compreende um espaço virtual que é o mundo originário, um atual que é o meio derivado, um comportamento localizado nesse meio atual e uma pulsão extraída desse espaço virtual. Dessa articulação, se originam toda uma multiplicidade de signos pulsionais que se expressam ou como sintomas, ou como fetiches, sendo os primeiros aqueles destinados a atuar nos meios derivados e, os segundos, aqueles que se portam como representação dos pedaços arrancados dos mundos originários.

Neste subcapítulo faremos uma revisão dos conceitos até aqui investigados, mas com uma mirada diferente, para além de suas abstrações. Tentaremos mostrar o modo

como as imagens-pulsão atuam nas imagens cinematográficas ainda no sentido estrito de Deleuze, para, posteriormente realizarmos nossas apropriações. Não nos deteremos, neste espaço, a análises exaustivas, pois as passagens apresentadas ou já foram descritas por Deleuze ou estarão aqui na forma de ilustrações e exemplificações dos principais elementos constituintes das imagens-pulsão.

2.3.2 Mundos originários e meios derivados

Para que seja possível caracterizar uma imagem-pulsão no sentido estrito do que estabeleceu Deleuze, ela deve estar dividida em dois planos, um referente ao *mundo originário*, outro referente ao *meio derivado*, sendo que tais planos devem manter entre si uma relação de imanência. Essa relação entre os dois planos descrita por Deleuze pode ocorrer através de uma sucessão de imagens operadas pela montagem ou no interior de uma única imagem. Vejamos exemplos dos dois casos:



Figura 02. Baixio das Bestas (2006)

Os frames da figura 02 foram extraídos de *Baixio das Bestas* (2006) e trazem respectivamente um *mundo originário* e um *meio derivado*. Cláudio Assis apresenta na primeira imagem um grande *mar de fogo*, como um lugar de origem de todas as pulsões que regem a vida do povoado onde o filme se passa. O frame seguinte apresenta a árida paisagem geograficamente disposta, como um meio derivado. A sequência é fechada pela imagem de um homem que bebe água de uma cana em meio a um canavial. Fica evidente que, neste caso, o impulso inicial da *pulsão de sede* tem sua gênese no *mundo originário* que pressiona o *meio derivado* e o castiga com a seca.



Figura 03. *Cronicamente Inviável* (2000)

A *figura 03* traz um fotograma extraído de *Cronicamente Inviável* (2000), de Sérgio Bianchi. Na cena pode-se ver um amontoado de lixo e algumas crianças em estado de degradação, afetadas por sistemas pulsionais de diversas naturezas. No entorno do mundo originário constituído pelo campo de lixo, pode-se ver uma mulher impecavelmente bem vestida e uma construção que demarca a presença de todos em uma cidade metropolitana, atuando como meio derivado. As crianças atuam como *pedaços* arrancados do mundo originário e postos em contato com o meio derivado, já que servem como satisfação a pulsão da mulher rica.

2.3.3 Pedacos

Para além dos planos da imagem, Deleuze deu atenção especial aos modos de constituição dos objetos da imagem-pulsão. Freud (2013) diz que o objeto de uma pulsão é seu elemento com maior versatilidade. Tal propriedade certamente pode ser verificada na composição das imagens-pulsão. Deleuze (2009) diz que os fetiches devem ser compreendidos como a representação dos pedaços, de modo que o fetiche é, segundo sua constituição, um signo da imagem-pulsão. Desta forma, o fetiche pode ser entendido semioticamente como um *terceiro* em relação ao pedaço, por isso considerado objeto parcial, pois se trata de uma representação.

Deleuze (2009) refere-se aos pedaços no capítulo destinado à imagem-pulsão, em *Cinema I, A imagem-movimento*, dizendo que a pulsão é a energia que se apodera de pedaços no *mundo originário* (DELEUZE, 2009, p. 190), em seguida, diz que é necessário que as pessoas e os objetos ocupem os meios derivados, enquanto as pulsões e os pedaços ocupem os *mundos originários*.



Figura 04. Febre do Rato (2011)

Na Figura 04, temos dois fotogramas extraídos de *Febre do Rato* (2011), de Cláudio Assis. Na sequência, o poeta Zizo cola ao próprio corpo pedaços de imagens do corpo de Eneida, personagem pela qual adquire uma enorme fixação. A pulsão de Zizo por Eneida não pode ser satisfeita com o sexo, pois não há consentimento de Eneida ao desejo de Zizo. Desta forma, as imagens do corpo fragmentado atuam como objetos parciais de um fetiche, *pedaços* de uma forma pulsional que é construída a partir de um ciclo repetitivo. Cláudio Assis realiza a expressão radical do *pedaço*, tal como constituiu Deleuze, pois os objetos parciais apresentados nesta pulsão são literalmente arrancados de seu *objeto real*. Esta sequência será analisada de forma mais efetiva posteriormente; aqui, só serve à caracterização dos pedaços na imagem-pulsão.

2.3.4 Comportamento

Outro aspecto das imagens-pulsão apontado por Deleuze e já anteriormente desenvolvido por este trabalho diz respeito às formas do comportamento pulsional. Deleuze (2009) diz que os personagens naturalistas apresentam comportamentos animais, “mas não é que tenham a forma ou o comportamento desses animais, mas os seus atos são prévios a toda a diferenciação entre homem e animal” (DELEUZE, 2009, p. 190). O comportamento descrito nos meios derivados, após ter arrancado do mundo originário suas pulsões, torna-se degenerado, pois no mundo originário não há diferença entre homens e animais, somos todos bestas humanas.



Figura 05. Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963)

Figura 06. Febre do Rato (2011)

A *figura 05*, extraída de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), de Glauber Rocha, traz a imagem da personagem Manuel sentado ao chão enquanto faz sua refeição com as mãos. A composição do quadro, tendo ao fundo uma casa completamente degradada e à frente Manuel sem roupa, evidencia a presença de uma personagem naturalista. Manuel vive como animal e come como animal: uma pulsão instauradora de uma potência de salvação surgirá daí. Glauber compõe a salvação a partir do animalesco, conforme veremos adiante.

Já a *figura 06* apresenta um fotograma extraído de *Febre do Rato* (2011). Na cena, o poeta Zizo satisfaz uma pulsão direcionando-a a outro objeto. Zizo pratica uma espécie de coito animalesco com uma senhora idosa a fim de reduzir a pressão oriunda de sua fixação por Eneida. O coito animal é um comportamento pulsional descrito por Deleuze (2009) como aquele que remete o homem a um estado de pulsões onde “ele se reencontra apenas com o mundo originário dos animais” (Deleuze, 2009, p. 199). Estes dois exemplos evidenciam o caráter dinâmico dos comportamentos pulsionais atrelados ao instinto animalesco, porém os comportamentos podem aparecer encarnados em uma grande diversidade de figuras como jogadores, pervertidos, alcoólatras, peregrinos, libertinos, desde que dispostos em meios reais e apoderados por pedaços arrancados de mundos originários.

Para além dos comportamentos, Deleuze estabeleceu, conforme vimos no subcapítulo 2.2.2 *O estatuto da imagem-pulsão*, a constituição das imagens-pulsão sob a regência de três sistemas, a lei da máxima inclinação, a lei da repetição e a força estática.

2.3.5 Lei da máxima inclinação

A máxima inclinação, como vimos, é tida na forma de uma pressão que parte de um mundo originário em direção a um meio derivado, trazendo consigo uma degradação entrópica. Deleuze diz que o mundo originário é o começo radical e o fim absoluto, pois, na imagem-pulsão, a pressão sempre começa no mundo originário e exerce sua força sobre os meios derivados até esgotá-los, fazendo com que a pulsão retorne ao mundo originário até a máxima inclinação. O fim deste ciclo é a degradação, pois, como diz Deleuze (2009), “a pulsão tem de ser exaustiva” (DELEUZE, 2009, p. 197).



Figura 07. Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963)

A *figura 07* traz um fotograma extraído do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), de Glauber Rocha. O frame ilustra o desfecho de uma pulsão que tem na máxima inclinação sua forma de constituição. Deleuze (2009) diz que o mundo originário é um mundo de uma violência muito especial; em alguns casos, a violência do mal radical (DELEUZE, 2009, p. 190). Os dois planos na imagem são inscritos sobre a expressão de um jogo de sombras e luzes: o mundo originário, das trevas, e o meio derivado, da luz, tendo na fé uma pulsão espiritual complexa que rege os comportamentos e, na cruz, o pedaço arrancado do mundo originário e levado ao meio derivado até o esgotamento da pulsão, que culmina com a morte do messias.

2.3.6 Lei da Pulsão repetitiva

O segundo sistema pulsional que nos deteremos é aquele regido pela *Lei da Pulsão repetitiva*. Ele é dotado do mesmo sistema de pressão presente no sistema da máxima inclinação; porém, condena as pulsões a ciclos de repetição. Deleuze (2009)

deixa explícito no *capítulo 8* de *Cinema I, A imagem-movimento* a possibilidade de instauração de dois tipos de ciclos pulsionais. O primeiro é o do eterno retorno como reprodução de um sempre já feito. O segundo, do eterno retorno como ressurreição.



Figura 08. *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969)

A *figura 08* traz fotogramas de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber Rocha. No filme, a personagem Mattos tem uma pulsão que rege praticamente todas as suas ações dentro da narrativa, sua amante Laura. A pressão que se exerce sobre Mattos advém de Laura, que insiste para que o amante mate seu marido, o Coronel Horácio. Mattos tenta algumas vezes cumprir sua pulsão, fazendo exercer uma pressão, que falha. A pressão que tal pulsão exerce sob Mattos é reiterada por diversas vezes durante o filme, até que, ao final, Mattos é morto por Laura, encerrando seu ciclo repetitivo. Deleuze diz que a pulsão repetitiva é má, pois leva à entropia, mas não se produz simplesmente pela falha da pulsão, pois é também ela quem faz falhar a pulsão, estando destinada à degradação.

Outra forma da pulsão repetitiva descrita por Deleuze diz respeito aquela cuja propriedade é a produção de diferença, como uma repetição capaz de saltar de seu próprio ciclo e instaurar uma potência de salvação. Deleuze diz que é a repetição que nos prende e nos degrada, mas é também ela a capaz de fazer-nos sair de outra repetição. Um dos exemplos utilizados por Deleuze é a repetição da fé, capaz de instaurar no sistema uma máscara que disfarça a repetição e atua como salvação.



Figura 09. Di Cavalcanti (1967)

Na Figura 09, nos fragmentos retirados de *Di Cavalcanti* (1967), de Glauber Rocha, há, reiteradas vezes, a repetição de uma imagem do corpo morto do pintor Emiliano Di Cavalcanti intercalada pela imagem de uma cruz. À época, Glauber, ainda influenciado pela estética *eisensteineana* cria uma espécie de montagem paralela que, ao invés de conduzir Di a um meio de ação, próprio do esquema sensório-motor visto em Eisenstein, o leva a uma ideia de salvação. A imagem da morte no mundo originário, a cruz como salvação e a passagem de um lado a outro, provocam o que Deleuze chama de repetição aberta (DELEUZE, 2009, p. 201), pois, na sequência de tal montagem, Glauber apresenta sua obra, como uma potência de vida.

2.3.7 Força Estática

A terceira forma pulsional do sistema de Deleuze apresenta uma configuração próxima à primeira, mas com uma diferença fundamental: não há a passagem de um meio a outro. A força estática é marcada também pela presença de uma pressão que atua nos mundos originários; contudo, ela não consegue fazer com que a pulsão passe aos meios reais, corroendo seu sistema por dentro.



Figura 10. O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (1969)

A força estática pode aparecer de diversas formas como, por exemplo, através do sentimento de culpa. Na *Figura 14*, retirada de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, há a presença de uma força estática, como uma espécie de “força secreta não identificável” (DELEUZE, 2009, p. 205). A força estática corrompe o sistema pulsional por dentro, esgotando-o. A pulsão de Antônio das Mortes, em Glauber, tinha por meta uma violência, a pulsão por matar cangaceiros. Entretanto, uma força estática se apodera deste sistema através de um sentimento de culpa regido pela opressão religiosa, causando um retorno contra ela mesma. Deleuze (2009) diz que a força estática “corrompe tudo aquilo em que toca e o arrasta para uma irresistível degradação que acabará por voltar-se contra ela” (DELEUZE, 2009, p. 204).

Neste subcapítulo, tentamos trazer os principais conceitos apresentados no item 2.2.2 *O estatuto da imagem-pulsão* em suas aparições no cinema, tal como definiu Deleuze. Evidentemente há, aqui, relações produzidas na própria articulação do conceito com a situação em que foi expressa, há também construções que foram feitas a partir de nossa compreensão do conceito e das especulações que orbitam em torno de suas aparições nas formas demonstradas. Contudo, procuramos neste espaço mantermo-nos, na medida do possível, fiéis ao que Deleuze apresentou na constituição do conceito de imagem-pulsão.

2.3.8 A *imagem-pulsão* no cinema brasileiro

Quando propusemos o problema desta pesquisa sabíamos das dificuldades circunscritas a ele e que alguns deslocamentos deveriam ser feitos para que ele fosse contemplado. Nosso problema propõe um mapeamento de focos pulsionais encontrados em dispersão no cinema brasileiro desde o cinema novo até algumas produções do cinema contemporâneo.

Sabíamos de imediato que, para tal proposição, seria necessário operar algumas torções no conceito de Deleuze, a fim de manipular não uma imagem-pulsão erigida no interior dos filmes, mas um tipo de imagem formada a partir de sistemas energéticos que passam de um filme a outro. Tal necessidade advém do fato de que trabalhamos com a hipótese de que não há no cinema brasileiro filmes estritamente pulsionais, compostos a partir das regras rígidas estabelecidas por Deleuze, mas há, sim, aparições pulsionais latentes, que passam de um filme a outro.

Um dos pontos levados em consideração para tal hipótese se situa no fato de que a partir do cinema novo, conforme a própria classificação deleuzeana indica, o cinema brasileiro começou a produção de novos signos, majoritariamente inseridos no regime das imagens-tempo. Para nós, é possível ler em Deleuze uma possibilidade de coexistência dos regimes no interior dos filmes; contudo, este não é o principal fator argumentativo de nossa hipótese.

Tentaremos justificá-la por intermédio de alguns fragmentos textuais dispersos, como algumas passagens de Glauber Rocha em *estética do sonho* e outras de Deleuze, no capítulo em que fala sobre a produção do novo cinema político sul americano, além de algumas revisões propostas por Cláudio Ulpiano (1995; 1995b) em suas aulas.

Em *Estética do sonho*, publicado pela primeira vez em 1971, Glauber Rocha (2010) defende a existência de uma forma de pensamento que emerge da condição de pobreza. O cineasta primeiramente nega o que chama de “repressões racionalistas”, ao dizer que a ideia de *povo* é constituída sob a ótica do burguês e que, portanto, a razão do povo visto sob esta ótica se converte na razão do burguês (DELEUZE, 2009, p. 205).

Na esteira dessa negação, tal como já havia feito em participação no filme *Vento do Leste* (1969), de Jean Luc Godard, Glauber prefere o misticismo à vanguarda europeia. No filme, ao ser abordado em uma bifurcação, Glauber aponta para o caminho da luta de classes, do “cinema brasileiro divino e maravilhoso” (*Vento do Leste*, 1969) em detrimento do caminho das vanguardas. Em *Estética do sonho*, Rocha (2010) diz ainda que “a revolução é a anti-razão que comunica as tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a pobreza” (ROCHA, 2010, p. 250). Tais passagens demonstram tentativas de Glauber de compreender uma forma de pensamento que tem origem na miséria, que extrai da fome sua potência. Essa hipótese ganha força ao ser associada a uma reflexão feita por Deleuze (2006) em *Cinema II, A imagem-tempo*, em uma passagem do capítulo dedicado ao cinema político na América Latina. Ali, Deleuze diz que no cinema político latino a tomada de consciência é sempre desqualificada, seja porque é comprimida em um vazio, seja porque é feita em vão. E complementa dizendo que o cineasta sul americano, especialmente o brasileiro, substitui a tomada de consciência pelo *Transe*, como o lugar para onde converge toda a aberração possível, comunicando suas violências.

Acreditamos haver nestas duas passagens uma associação do transe a uma espécie de pensamento que emerge da singularidade de uma cesura, da colocação em crise. Como diz Deleuze (2009), o transe trata de “relacionar o mito arcaico ao estado das pulsões numa sociedade perfeitamente atual, a fome, a sede, a morte, a adoração”. (DELEUZE, 2009, p. 280). Desta reflexão, diremos que há aspectos do transe glauberiano que se portam como mundos originários, pois, conforme demonstramos anteriormente, os mundos originários, como expressões do instinto de morte, apresentam certa dinamicidade em sua constituição. O mito arcaico, relacionado ao estado das pulsões em um meio atual, é nada mais do que a constituição da imagem-pulsão em seu senso estrito; contudo, vamos adiante.

Na passagem em que tratamos do instinto de morte relacionado ao corpo sem órgãos, vimos que Deleuze atrela sua existência a um campo de imanência do desejo, pois o corpo sem órgãos extrai do improdutivo sua força revolucionária. É possível, a partir deste caminho, operar uma abertura via Ulpiano (1995), quando diz que o maior desejo do comportamento regido pela pulsão é destruir o meio onde vive (ULPIANO, 1995, p. 11). Esta abertura nos permite pensar os termos dessa destruição como um regime de forças que se opõe à opressões de todos os níveis, familiares, institucionais, políticas. Portanto, pensar na possibilidade de um devir-povo via Glauber nos possibilita pensar também nos termos de uma destruição deste meio histórico que não serve ao povo ou que o acomete a uma estrutura orgânica.

Cláudio Ulpiano (1995) diz que o ciclo do real é tido como um ciclo orgânico, que compreende nascer, envelhecer, morrer, nascer. Tal ciclo é reeditado pelos descendentes que também nascem, envelhecem e morrem. Desta forma, o mundo realista, da razão, é também o mundo do orgânico, tal como no cinema-ação. Para Ulpiano, a personagem naturalista é aquele que irá voltar-se contra esse ciclo, viverá em função da destruição de seu meio histórico, pois este meio é quem o submete ao ciclo orgânico realista. Deste modo, Ulpiano (1995) diz que a principal diferença entre uma personagem realista e uma personagem naturalista está no fato de que a primeira trabalhará na conservação de seu meio histórico, enquanto a segunda tentará, a todo tempo, destruí-lo. Acreditamos que a destruição deste meio histórico possa estar vinculada a uma produção de corpo sem órgãos, pois como vimos, o meio histórico é o responsável pela instauração do ciclo orgânico e o corpo sem órgãos, como acontecimento, abre as portas do corpo para uma vida potente.

Quando Deleuze (2009) diz que as imagens do transe atuam como o “o avesso arcaico da violência capitalista, como se o povo voltasse e redobrasse contra si mesmo, numa necessidade de adoração, a violência que sofre por outro lado” (DELEUZE, 2009, p. 280), está operando sobre as imagens uma dobra. Há, nas imagens-pulsão do cinema brasileiro, todos os aspectos do negativo, a degradação do meio histórico, a perversão dos comportamentos, a presença dos pedaços, as personagens naturalistas. Contudo, a positividade erige-se de um segundo sistema pulsional que reveste o primeiro. A necessidade de ver a miséria extrai do olhar uma potência de vida, como uma pulsão *escópica lacaniana*⁹ que pode voltar-se ao *voyeurismo* dos *fetiches*, mas também é capaz de instaurar diagnósticos através dos *sintomas*.

Com tais premissas, é possível apontar, para além dos sistemas já investigados anteriormente, a possibilidade de aparição de novas formas pulsionais suscitadas a partir de singularidades pertencentes ao cinema brasileiro. Ao falar do cinema novo, Deleuze apresentou o *Transe*, a relação *público/privado* e a *fabulação* como conceitos capazes de produzir novos signos de imagem-tempo; entretanto, acreditamos haver nessas passagens pontos em que se fazem pulsionais, produzindo também, de forma dispersa, imagens-pulsão.

2.3.9 Transe

Para Deleuze (2006), os autores sul-americanos do período moderno criaram um *cinema do absurdo*, tomando o antigo e o novo como instâncias sobrepostas, permeáveis entre si. Segundo o autor, o absurdo toma a “forma da aberração” e em alguns momentos substitui a correlação entre o político e o privado. O absurdo relaciona formas sociais distintas, reveste os personagens e cenários em multiplicidade. Esta dobra da violência sobre si mesma se apresenta como uma possibilidade pulsional, pois estatui uma violência imanente, como um ciclo energético, muito próximo ao descrito por Deleuze na passagem da *força estática*.

Para Deleuze, conforme vimos, não há tomada de consciência no terceiro mundo, apenas a resposta do homem a sua materialidade. O terceiro mundo produziu um cinema de agitação e há um aspecto deste cinema que o coloca em contato com as pretensões deste trabalho. Tal aspecto diz respeito ao ponto onde o transe é pulsional.

⁹ Segundo o *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema* (2003), a pulsão escópica é o desejo de ver, uma pulsão invocante que tem origem nos estudos de Jacques Lacan (AUMONT, 2003).

Há, no transe, a justaposição entre os mitos de um passado arcaico e a atualidade das pulsões. Nesta medida, o transe faz a passagem entre um mundo originário mítico e um comportamento atualizado em um meio geograficamente expresso. Ele torna estados pulsionais e comportamentos sociais permeáveis e indiscerníveis. Segundo Deleuze (2006): “Não se trata de analisar o mito para lhe descobrir o sentido ou a estrutura arcaica” (DELEUZE, 2006, p. 280), mas sim, para colocá-lo em transe. Ou seja, a violência oriunda da pulsão bruta não é mais natural do que a violência social, tampouco esta última é mais cultural do que primeira. Desta forma, o transe pode ser visto como a experiência radical da impossibilidade de viver da falta, enquanto extrai do mito um atual vivido. O problema da falta de um povo chega, então, a sua centralidade, pois se não há consciência, não há revolução possível. Só há crise porque não existe um povo, mas vários povos, um povo em multiplicidade, um corpo sem órgãos, pois o cinema do terceiro mundo fez das minorias sua potência estética.

2.3.10 Público e privado

Para além do Transe, o cinema político em sua atuação nos países latinos tratou de dissolver a fronteira entre público e privado. Entre os grandes autores europeus, tanto no cinema quanto na literatura, as relações entre público e privado sempre se mantiveram intransponíveis. Segundo Deleuze (2006), tais autores sempre se detiveram a questões macropolíticas, enquanto nos autores “menores” o assunto privado era imediatamente tornado político. No cinema clássico, a tomada de consciência mediava a possibilidade de passagem entre posições políticas e forças sociais, como em Eisenstein, por exemplo. Já a partir do cinema moderno a questão privada confunde-se de imediato com o social e com o político.

O cinema novo passou a explorar o cotidiano micropolítico. Do povo que se inventa nas ruelas dos conglomerados habitacionais, que flexibiliza as noções de bom e mau em seu materialismo implacável, que encontra sua potência nas transformações linguísticas dos guetos suburbanos. Este é o povo que criou Glauber ao mesmo tempo em que foi criado por ele, e manteve tal processualidade através de um cinema atento às minorias brasileiras, em figuras como Cláudio Assis, Karin Aïnouz, Sérgio Bianchi, entre outros.



Figura 11. Maranhão 66 (1966)

Figura 12. Cronicamente inviável (2000)

Figura 13. Baixio das Bestas (2006)

As figuras 11, 12 e 13 trazem fotogramas extraídos de filmes que exemplificam o uso do cotidiano das minorias como forma de expressão de uma hibridização entre político e privado no cinema brasileiro. No primeiro, extraído de *Maranhão 66* (1966), de Glauber Rocha, uma mulher dá de beber a uma criança uma água aparentemente suja em uma lata retirada do lixo, a imagem é sobreposta por uma camada sonora composta pelo discurso de José Sarney, no ato de posse no governo do Maranhão. O segundo, de *Cronicamente Inviável* (2000), de Sérgio Bianchi, apresenta uma personagem a caminho do trabalho em um ônibus completamente lotado. O Terceiro, retirado de *Baixio das Bestas* (2006), de Cláudio Assis, exhibe a imagem da personagem Seu Heitor a molestar a menina Auxiliadora, da qual ele é pai e avô. Estas situações possuem aspectos pulsionais, pois, como já dito, exploram diferentes estratos da economia desejante e atuam na destruição do meio histórico e suas instituições como família, o capital privado, a distribuição de renda. Tal destruição trabalha como denúncia e como diagnóstico.

2.3.11 Fabulação

A terceira componente pulsional é a *fabulação*. Antes, porém, torna-se necessária a compreensão de duas instâncias da memória, responsáveis pela composição da fabulação. Há uma ideia de memória que perpassa as principais teses deste trabalho. A memória do colonizado, a do mito arcaico, a religiosa, a violenta, a memória da tortura. Entretanto, em nenhum dos casos estamos lidando com uma memória psicologista, tampouco uma memória coletiva, identitária, mas sim com uma instância permeável de duas formas de memória que agem sobrepostas e põem em contato o povo que falta e um estado pré-consciente, a memória longa e memória curta, um *duplo devir*.

Deleuze (2006) diz que a memória de uma pequena nação trabalha em profundidade, compensa em distância o que lhe falta em extensão, não sendo, portanto, mais curta que a memória de uma grande nação. Segundo ele, o autor do Terceiro

Mundo, recorrentemente encontra-se perante um povo duplamente colonizado, “colonizado pelas histórias vindas de algures, mas também pelos seus próprios mitos tornados identidades impessoais a serviço do colonizador” (DELEUZE, 2006, p. 283). Desta forma, resta ao cineasta a criação de personagens intercessores, personagens reais em estado de ficcionalização, de *fabulação*, a exemplo de Glauber e as identidades do *candomblé* ou personagens do folclórico cangaço nordestino. Segundo Deleuze, a fabulação não é um mito tornado identidade impessoal, mas também não é uma ficção de si mesmo. A fabulação é uma palavra em ato que produz, ela própria, enunciados coletivos. Este ato opera sobre a lógica de um estado de crise, um modo de vida intolerável, *invivível* (DELEUZE, 2006, p. 284). Esta personagem, dado a impossibilidade de viver em tal sociedade, extra dali uma positividade. Do invivível se arranca um ato de palavra já coletivo, capaz de transformar a miséria em potência criadora e atuar na criação de um povo por vir.

Para Deleuze, o cinema do terceiro mundo tem um claro objetivo: construir um agenciamento capaz de reunir partes reais, lhes fazendo produzir enunciados coletivos como antecipação de um povo por vir. Acreditamos vir desta antecipação a necessidade de pensarmos as potências constituintes de novas formas pulsionais genuinamente brasileiras, erigidas na singularidade do encontro do conceito com as problemáticas que o cinema brasileiro suscita.

Neste capítulo começamos a discutir as formas de articulação do conceito de imagem-pulsão às problemáticas apresentadas por nosso problema de pesquisa, acreditando, assim, termos avançado na construção de uma base teórica que nos possibilite a continuidade da investigação. Esta primeira etapa tratou de expor os fundamentos teóricos necessários à compreensão da imagem-pulsão, sua constituição material, suas formas de realização e suas principais figuras. Nos próximos capítulos trataremos de evidenciar nossos procedimentos metodológicos e a forma com que manipulamos tanto o material empírico coletado quando a construção teórica das análises seriais.

3 AGENCIAMENTOS METODOLÓGICOS

Nesta etapa da pesquisa, para a qual demos o nome de *Agenciamentos Metodológicos*, pretendemos expor o percurso metodológico responsável pela condução deste trabalho tanto na parte teórica, que a antecede, quanto na parte analítica, que a sucede.

A metodologia da primeira parte do trabalho, chamada *Fundamentos Teóricos*, estará contemplada, para além deste texto introdutório, no subcapítulo *3.1 Revisão de Literatura* onde abordaremos os principais conceitos presentes em nossa fundamentação e os principais interlocutores deste texto.

Os subcapítulos *3.2 Atenção Flutuante*, *3.3 Dispersão* e *3.3.1 A Seleção do corpus* deverão dar conta, respectivamente, dos processos de seleção e criação dos materiais disponíveis à parte analítica do trabalho. Utilizamos a palavra “criação” porque, na perspectiva teórica na qual estamos inseridos, o material a ser analisado não pode ser restringido a um material *coletado*, ele precisa ser produzido, arrancado de seu contexto original e rearranjado em nova materialidade. Desta produção, advém a necessidade dos capítulos *3.4 As Séries* e *3.5 Construção de diagramas*, responsáveis pela sistematização dessa materialidade dispersa, conforme será melhor explicado ao longo do capítulo.

Cláudio Ulpiano (1995) diz que ao longo da história da filosofia autores como Platão, Aristóteles, Kant, Hegel, entenderam o pensamento sob a perspectiva de uma atividade positiva em função de uma busca, ao alcance de um objetivo. À tal busca, sempre houve a oposição de uma instância negativa do pensamento. Em Platão, por exemplo, o princípio positivo era a busca pela verdade e, deste modo, seu pensamento se equipava para essa procura, enquanto o negativo era o falso, pois o negativo é “aquilo que confunde a prática do pensamento” (ULPIANO, 1995, p. 12). Neste modo de pensar, a afirmação positiva é uma prática idealizada e o negativo é uma espécie de névoa que a encobre. Assim, o negativo assume, por vezes, importância igual ou superior ao positivo no processamento de algum modo de pensar. Essa forma dualista produz uma “imagem clássica e dogmática do pensamento” (ULPIANO, 1995, p. 02) e erige de seu modo de constituição um pensamento que se faz a partir de oposições mutuamente excludentes como bem e mal, verdadeiro e falso, moral e imoral.

Deleuze (2006) diz encontrar em Artaud uma dissolução deste modelo, pois Artaud, segundo ele, extrai da impossibilidade de pensar a potência de seu pensamento, conforme vimos no capítulo 2.2 *O cinema como pensamento em signos*. Deleuze expressa, a partir desta passagem, sua grande afeição pela potência das contradições. Platão dizia que as contradições devem evidenciar o *caos* a ser combatido pelo pensamento, mas em Deleuze é deste caos que emergirá o verdadeiro pensamento, pois, para ele, “a matéria do pensamento é o caos” (ULPIANO, 1995, p. 07).

Tal tese advém de uma de suas principais filiações filosóficas, a ideia bergsoniana do pensamento como imagem. Segundo Deleuze (2006), até o final do século XIX, havia na filosofia a produção de um modo de pensar que se baseava em um distanciamento entre o mundo e a consciência. A consciência, tida como um órgão produtivo a serviço do pensador e o mundo, como uma espécie de natureza a espera do deciframento. Diante desta separação radical, a consciência — expressa através da arte, da filosofia e da ciência — prestava-se a reproduzir o mundo, representando-o.

A partir de Bergson (2006), Deleuze encontrará o posicionamento da consciência no interior da matéria, em um *plano de imanência*. Esta perspectiva tem como pressuposto a ideia de que o universo inteiro é formado por uma única e mesma matéria. Deste modo, não há distinção entre a consciência e o mundo, porque a consciência já existe virtualmente no plano de imanência. Assim, o universo é composto por uma matéria-luz que produz a todo tempo imagens translucidas que atravessam e ultrapassam umas as outras em velocidades infinitas e, sendo a consciência também uma imagem, esta é também, a todo tempo, atravessada por múltiplas imagens.

A consciência torna-se, então, uma tela que detém a luz, operando cortes nos fluxos infinitos dessa matéria. Desta construção, extraímos a seguinte compreensão: há uma instância virtual da consciência que recebe toda a matéria do mundo e uma instância atual que efetua os cortes que estancam os fluxos dessa matéria¹⁰.

Para trabalharmos com o cinema sob tal perspectiva é preciso posicioná-lo sob a ótica de um *plano de imanência*. Portanto, o cinema, sendo este meio capaz de conter

¹⁰O modelo descoberto por Bergson capaz de reter as imagens na consciência tem uma forma que se assemelha ao modo de funcionamento de uma tela de cinema. O fato curioso suscitado por Deleuze, na introdução de *Cinema I, A imagem-movimento* (2009), diz respeito às severas críticas feitas por Bergson após o surgimento do cinema, taxando-o de ser uma arte que produz ilusões sobre o movimento.

imagens do mundo, trabalha sobre a matéria operando cortes móveis e promovendo atualizações. A nossa manipulação sobre esta matéria, portanto, deve ser dada a partir de classificações que operam sobre regimes de signos e não sobre instâncias transcendentais, como, por exemplo, a *verdade platônica*.

Para Deleuze (2011b), um regime de signos é qualquer formalização de expressão específica formadora de uma semiótica. Nessa perspectiva, há sempre implicada a esta ideia a existência de uma forma de conteúdo simultaneamente inseparável e independente de uma forma de expressão. A prática que opera sobre os regimes de signos de acordo com seus modos de funcionamento é chamada de *taxionomia* (DELEUZE, 2009). Deste modo, a taxionomia, termo retirado por nosso autor da terminologia botânica, tem por finalidade classificar os signos, retirando-os do amálgama da matéria e dando-lhes uma classificação tipológica. A primeira classificação dos signos cinematográficos estabelecida por Deleuze – as imagens-movimento - conforme vimos no capítulo 2.2.1 *Imagem-movimento, Imagem-tempo*, operava sobre o critério do tipo de movimento que compunha as imagens, sendo estes a percepção, a afecção, a pulsão e a ação.

Conforme mencionamos reiteradas vezes ao longo deste trabalho, nosso interesse é realizar um mapeamento da ocorrência de imagens-pulsão no cinema brasileiro. Para tanto, devemos salientar que: a) não acreditamos na existência de um filme-pulsão no cinema brasileiro tal como definiu e exemplificou Deleuze (2009) em *Cinema I, A imagem-movimento*; b) acreditamos na presença de um conjunto de imagens-pulsão em dispersão no cinema brasileiro atuando na descrição de comportamentos perversos, relações frágeis e reversíveis (ULPIANO, 1995a), objetos parciais e ciclos pulsionais repetitivos; c) não pretendemos, entretanto, exaurir as possibilidades de aparecimento de imagens-pulsão no cinema brasileiro, apenas entender que as imagens encontradas por esta pesquisa serão produzidas singularmente no interior das relações por ela suscitadas.

Diante de tais observações, emerge a necessidade de adotarmos um procedimento de análise que desloque os filmes de sua significação original e os disponha em um novo diagrama. Desta forma, refutamos, desde o início, a possibilidade de trabalharmos com uma análise cinematográfica tradicional, dividida em categorias, pois tal método nos manteria presos a uma compreensão dos filmes como objetos e não

produziria os deslocamentos necessários a nossas pretensões. Assim, configuramos nossa proposta metodológica, conforme experimentos anteriores de alguns trabalhos do Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC)¹¹, sob a regência de quatro procedimentos: I) a *atenção flutuante*, de Freud (2006), para uma primeira fase de coleta, conforme será exposto no capítulo 3.2 *Atenção Flutuante*; II) a *dispersão*, de Foucault (2013), para uma segunda fase da coleta, que será explorada no capítulo 3.3 *Dispersão*; III) a *Serialização*, de Deleuze (2011a), para uma primeira sistematização da materialidade dispersa, que será vista no capítulo 3.4 *As Séries* e IV) o *Diagrama*, também de Deleuze (2011b), que será utilizado como uma articulação entre as séries segundo a construção de uma *máquina abstrata*, conforme veremos no capítulo 3.5 *Construção de Diagramas*.

O primeiro subcapítulo desta segunda parte da dissertação tratará de estabelecer, no item 3.1 *Revisão de Literatura*, uma revisão das teorias apresentadas pelo trabalho até aqui e os principais autores presentes no trabalho.

3.1 Revisão de Literatura

As principais preocupações teóricas deste trabalho são: a) o desenvolvimento do conceito de imagem-pulsão (DELEUZE, 2009); b) as problemáticas que o circundam e c) os possíveis desdobramentos que possam ser feitos a partir de sua aparição no cinema brasileiro. Para a exploração de tais elementos, nos mantivemos ancorados metodologicamente sobre os conceitos de *Arqueologia* e *Genealogia* (FOUCAULT, 2013), conforme vimos na apresentação da primeira parte dessa dissertação.

A arqueologia, nos termos de Foucault, nos serviu, naquela etapa do trabalho, como uma justificativa para a necessidade de explorarmos conceitos fundantes da imagem-pulsão como, por exemplo, a *pulsão*. A genealogia nos mostrou a importância de tal exploração para a evidência das potencialidades do conceito, pois suscita, a partir da criação de uma virtualidade, a aparição de novas possibilidades teóricas.

Desta forma dividimos o capítulo 2.1 *Da pulsão à imagem-pulsão* em três subcapítulos: 2.1.1 *As pulsões na psicanálise*, no qual tratamos da apreensão freudiana

¹¹ Sobre isso, ver o artigo *A Atenção Flutuante, a dispersão e as séries como estratégias metodológicas para estudos desconstrucionistas do audiovisual*, de Alexandre Rocha da Silva e Cássio de Borba Lucas, publicado nos anais da ALAIC 2014. Disponível em <http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/09/Alexandre-Rocha-da-SILVA-.pdf>

das pulsões; 2.1.2 *Primeira revisão deleuziana das pulsões*, em que investigamos o primeiro contato de Deleuze com a teoria das pulsões e 2.1.3 *Segunda revisão deleuzeana das pulsões*, no qual expusemos o rompimento de Deleuze com a psicanálise a partir de seu contato com Felix Guattari (2011b).

Começamos, então, nossa investigação partindo do conceito de pulsão, expondo o percurso feito por Freud (2006) em sua composição. Primeiramente, evidenciamos as três formas de apresentação do conceito de pulsão, tal como expôs Freud ao longo de seu trabalho. Segundo Strachey (2009), no prefácio da edição inglesa de *Os instintos e suas vicissitudes*, Freud desenvolveu as pulsões sob a ótica de um conceito limite entre o psíquico e o somático, como um representante psíquico dos estímulos corporais e como uma medida de exigência de trabalho.

A partir dessa composição triádica, entendemos que o conceito de pulsão não pode ser facilmente encontrado ao longo da literatura freudiana, tampouco uma definição precisa de sua atuação ou funcionalidade se faz presente em algum texto do autor. Para pesquisá-lo, portanto, foi preciso o rearranjo de uma teoria em dispersão. Freud organizou os sistemas pulsionais cercand-os, aproximando-os dos estímulos, como em *As pulsões e suas vicissitudes* (2013) ou criando relações com sistemas biológicos, como em *Três ensaios sobre a sexualidade* (2013b). O autor falou dos princípios de prazer e realidade (princípios que regem os sistemas pulsionais), em *Além do princípio de prazer* (2006), falou dos destinos das pulsões, como em *As pulsões e os destinos das pulsões* (2013), de suas formas de satisfação ou recalque, como em *Os caminhos da formação dos sintomas* (1980) ou em *Recalcamento* (2013), de seus componentes e de suas formas de ocorrência, sempre colocando a pulsão em relação. Tal estratégia é vista, por este trabalho, como uma tentativa de demonstração de um conceito em trânsito. A pulsão é um elemento que atua no limiar da consciência, portanto, pode ser vista como uma abstração teórica que, para ser entendida, precisa ser colocada em movimento. Este conceito serve, por si só, como diagnóstico de um processo de abstração conceitual segundo o qual o homem moderno foi constituído. A noção dada por Freud aos mecanismos pulsionais se apresenta ao mesmo tempo como crítica e como defesa do processo civilizatório que introduziu o homem na modernidade, pois, para o autor, a história do homem deve ser dada pela história de sua repressão, como vimos em *Mal estar na cultura* (2013).

Continuando em nosso percurso genealógico, conforme demonstramos acima, no subcapítulo 2.1.2 *Primeira revisão deleuzeana das pulsões*, apresentamos os conceitos que proporcionaram a Deleuze os primeiros passos de sua incursão no universo das pulsões. Neste espaço pudemos demonstrar através de uma leitura atenta da obra *Diferença e Repetição*, como Deleuze (2009b) se utilizou dos conceitos de repetição, de negatividade e de instinto de morte para sua compreensão das pulsões freudianas, atentado para o fato de que, nesta época, Deleuze ainda se encontrava preso a uma instância transcendental do instinto de morte, tal como em Freud. Ainda neste primeiro momento, encontramos, em *Lógica do Sentido* (2011), as ideias de *instinto e fissura* como reconfigurações deleuzeanas dos conceitos de instinto de vida e de morte, já com a inversão proposta pelo conceito de *potência do falso*.

No subcapítulo 2.1.3 *Segunda revisão deleuzeana das pulsões*, apresentamos o fechamento de um ciclo que culmina no rompimento de Deleuze com a psicanálise. Tal rompimento se deu, principalmente, pelo encontro de Deleuze com o Felix Guattari, na produção a quatro mãos das obras *O anti-édipo, capitalismo e esquizofrenia* (2004) e *Mil Platôs* (2011). O encontro entre estes autores na década de 1970 promoveu uma guinada epistemológica em seus escritos, resultando, deste processo, a formulação de conceitos como *corpo sem órgãos, máquinas desejantes* e o deslocamento do instinto de morte de uma instância transcendental para uma virada em direção a uma filosofia da imanência.

Antes de chegarmos à imagem-pulsão, foi preciso, no capítulo 2.2 *O Cinema como pensamento em signos* e no subcapítulo 2.2.1 *imagem-movimento, imagem-tempo* tratarmos dos modos de compreensão de Deleuze sobre as imagens cinematográficas e os caminhos teóricos que o levaram a constituição de seus dois regimes de imagem do cinema. Para este capítulo, utilizamos os livros *Cinema I, A imagem-movimento* (2009), *Cinema II, A imagem-tempo* (2006), *Bergsonismo* (2012b) e *Conversações* (2012c), de Gilles Deleuze. Além das aulas de Cláudio Ulpiano, chamadas *Plano de imanência ou a ideia de imagem do pensamento* (1995b) e *Solo nômade da filosofia - uma imagem do pensamento* (1995c).

No espaço destinado à imagem-pulsão, chamado de 2.2.2 *O estatuto da imagem-pulsão*, tratamos dos termos do conceito tal como definiu Deleuze. Ali, pudemos expor o percurso desenvolvido por Deleuze em *Cinema I, A imagem-movimento* (2009) e em

suas aulas chamadas *Los signos del movimiento y del tiempo* (2011), além de algumas revisões propostas por Cláudio Ulpiano no artigo *O sentimento, o afeto e a pulsão* (1995a). A imagem-pulsão continua a ser desenvolvida no capítulo 2.3 *O cinema das pulsões* e nos subcapítulos 2.3.1 *A imagem-pulsão em Gilles Deleuze* e 2.3.8 *A imagem-pulsão no cinema brasileiro*

3.2 Atenção flutuante

Neste subcapítulo tratamos da exposição de nosso primeiro procedimento metodológico, a *Atenção Flutuante*, de Freud (2013), que foi responsável pela primeira fase de coleta e organização das imagens que, posteriormente, compuseram nossas análises.

Em *Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise*, publicado pela primeira vez em 1912, Freud (2013) reúne um conjunto de orientações dirigidas aos profissionais que, na época, desempenhavam o exercício da psicanálise. O primeiro problema identificado por Freud diz respeito ao grande número de informações armazenadas pelo analista quando este é obrigado a atuar no tratamento de vários pacientes ao mesmo tempo. Freud (2013) fala da tarefa de lembrar-se de inúmeros nomes, datas, situações e “produtos patológicos”, relatados por pacientes ao longo de meses de tratamento. De acordo com o autor, o analista corre o risco de confundir elementos que compõem o discurso de um determinado paciente com outro que o visite simultaneamente.

Deste modo, Freud propõe uma técnica que torna possível ao analista dominar a abundância material a que está submetido, o que, de certa forma, se assemelha ao nosso trabalho com o material cinematográfico.

O autor diz que a técnica é simples, consiste basicamente em manter a mesma atenção “uniformemente suspendida” (FREUD, 2013, p. 381) em face do que se apresenta. Assim, o analista deve tentar manter-se imóvel diante do relato do paciente, sem fazer anotações. A recomendação diz que ao fixar a atenção em determinado ponto, o analista correrá o risco de descobrir apenas o que já sabe, portanto, deve deixar que o relato do paciente escorra em um fluxo descontínuo e penetre suas camadas mais profundas da consciência. O procedimento prevenia que a atenção fosse previamente

direcionada para pontos do discurso que se alinhassem mais à formação intelectual do analista do que à realidade do paciente.

Esta concepção se opõe ao exercício de uma “atenção deliberada” (FREUD, 2013), pois, para Freud, ao concentrarmos a atenção em algo estamos, imediatamente, promovendo uma espécie de filtro, selecionando o material. A atenção deliberada seleciona um ponto de fixação e exclui o que é periférico a este ponto. Desta forma, diante da vastidão do material a ser analisado, Freud diz que é possível que se faça uma seleção precipitada dos elementos, negligenciando traços importantes deste material. Portanto, a atenção que o analista deve dedicar ao paciente deve ser do tipo “aberta”, sem atribuição de um sentido imediato.

A primeira regra da *atenção flutuante* diz respeito à flutuação de um ponto de vista a outro, devendo a flutuação erigir-se livremente entre a objetividade, a subjetividade e a intersubjetividade. A segunda regra concerne à suspensão da seleção. Sobre esta passagem, Freud (2013) diz que esta atenção aberta permite ao analista a formação de um material desconexo e desordenado, caótico. Desta forma, a atenção flutuante nos parece uma importante ferramenta para um processo inicial de coleta do material empírico.

No presente trabalho, tal procedimento visou objetivar a coleta de materiais, fazendo com que as ferramentas metodológicas se encontrassem em processo de flutuação. O processo de fragmentação dos filmes para a coleta dos fotogramas pode ser visto como um tipo de pesquisa exploratória, etapa que serviu como uma revisão do que foi produzido no cinema brasileiro no período que tem início com o cinema novo e vai até os dias atuais.

Essa pesquisa exploratória consistiu em assistirmos a filmes que, de alguma forma, eram propositores de uma estética da degradação e da violência; porém, o fizemos deixando de lado questões propriamente audiovisuais que, normalmente, direcionam a atenção como a narrativa, os enquadramentos, os movimentos e a montagem. Tal recurso nos permitiu enxergar as imagens como instâncias materiais, para além de suas significações originais e, conseqüentemente, coletar um grande número de fotogramas.

A partir disso, houve a organização de uma tabela com fotogramas de todos os filmes que compõem o *corpus* deste trabalho, conforme serão citados mais adiante. Coletamos, em média, cinquenta fotogramas por filme, nos cinquenta filmes analisados. A observação a ser feita de tal processo diz respeito ao fato de que, a partir desta coleta de imagens e sua nova configuração, deixamos de trabalhar com filmes e passamos a ter em mãos uma nova materialidade, tida por este trabalho como uma pura potência de significação, um agenciamento de formas que, conforme demonstramos anteriormente, expressam ideias.



Figura 14. Baixio das Bestas (2006)

O conjunto de fotogramas acima exibido foi extraído de *Baixio das Bestas* (2006), de Cláudio Assis, e representa uma pequena parte dos fragmentos que coletamos deste filme. Assim dispostos, os frames apresentam condições de articulação com fotogramas extraídos dele mesmo ou de outros filmes, abrindo novas possibilidades e nos permitindo dizer coisas sobre o cinema que não estavam na sua composição original ou que não seriam visíveis na disposição imposta pela montagem. O exemplo acima é uma pequena amostra do processo realizado na coleta de materiais iniciado a partir da atenção flutuante.

Passada a etapa de coleta, deve-se observar as possibilidades de rearranjo da multiplicidade dispersa em que se encontram os fotogramas arrancados de seus contextos e realocados em nova materialidade pela atenção flutuante. Iniciaremos este processo no capítulo seguinte, denominado *3.3 Dispersão*, em que utilizaremos o conceito foucaulteano de dispersão para fazer emergir dos fotogramas novos regimes de visibilidade.

3.3 Dispersão

Após a coleta dos fotogramas, conforme vimos no capítulo anterior, o que resta é um conjunto de imagens deslocadas de seu contexto original e dispostas em uma nova materialidade. Uma multiplicidade que necessita ser sistematizada. Os frames abaixo são exemplos de imagens coletadas durante o processo de atenção flutuante:



Figura 15. *O leão de sete cabeças* (1971) Figura 16. *Barravento* (1962) Figura 17. *Baixio das bestas* (2006)

Em *A Arqueologia do Saber*, Foucault (2013) explana acerca dos processos que regem a visibilidade de traços teóricos encontrados em dispersão no interior de discursos, sejam eles políticos, artísticos ou filosóficos. Os conceitos de *Arqueologia* e *dispersão* são utilizados pelo autor para a identificação de tais traços e para a definição de seus modos de articulação nas formações discursivas. Foucault diz que há, na constituição dos discursos, a possibilidade de existência de elementos e relações que fogem aos “regimes de visibilidade” que lhe são exteriores e que, quando isso ocorre, tais relações se encontram em dispersão. Desta forma, o acesso a esses elementos ocultos no interior dos discursos pode ser obtido através de um processo de reorganização dos elementos que o compõem, de modo a fazer emergir de tal processo aquilo que, até então, não estava visível. Assim, o que fizemos na etapa de coleta pode ser visto como uma espécie de desmontagem dos filmes, pois retiramos, através da atenção flutuante, as imagens de seus contextos e as reposicionamos em outro espaço. Para Foucault (2013), este outro espaço em que os elementos do discurso são rearranjados é um novo regime de visibilidade, podendo obedecer a novas regras combinatórias e abrir novas possibilidades discursivas antes ocultas.

Dissemos, em algumas passagens desta dissertação, que nosso problema versava sobre a possibilidade de encontrarmos e mapearmos focos de imagem-pulsão em dispersão no cinema brasileiro. Então, tal problema adquire certa centralidade neste capítulo, pois é aqui que tentaremos expor o modo como as imagens-pulsão devem emergir do rearranjo dos fotogramas coletados.

As imagens obtidas a partir do primeiro procedimento constituem agora uma espécie de multiplicidade dispersa, isto é, um conjunto material que necessita ser sistematizado. Foucault (2013) diz que se um dado discurso é retomado e reinterpretado segundo um novo arranjo de seus componentes, constela-se daí uma nova formação discursiva que dá visibilidade a novas possibilidades. Com isso, acreditamos que a imagem-pulsão no cinema brasileiro apareça apenas ao fundo desta reescrita.

Portanto, para que possamos descrever essa imagem-pulsão em dispersão é preciso que tenhamos condições de estabelecer as novas regras segundo as quais essa materialidade irá se organizar. Logo, é necessário estabelecermos um conjunto de relações que desloquem as imagens de seus sentidos hegemônicos e, a partir disso, formem um novo conjunto, um novo regime de visibilidade que não será mais um filme, mas uma obra sem sujeito, uma obra não-obra, pedaços de obra, resíduos de matéria formada, desarticulada e rearranjada. Os fragmentos — antes extraídos através da atenção flutuante e agora colocados em associação pela identificação de suas semelhanças — constituem novas formas discursivas, uma ordem associativa que apresenta uma teoria em fluxo, rearranjada em um novo regime de visibilidade. Aqui, já não se trata mais de um filme, ou mesmo de uma cena, mas sim, de um *discurso-objeto* (FOUCAULT, 2013), dotado de novas regras combinatórias que farão emergir dele aquilo que não estava visível em sua articulação na linguagem da obra.

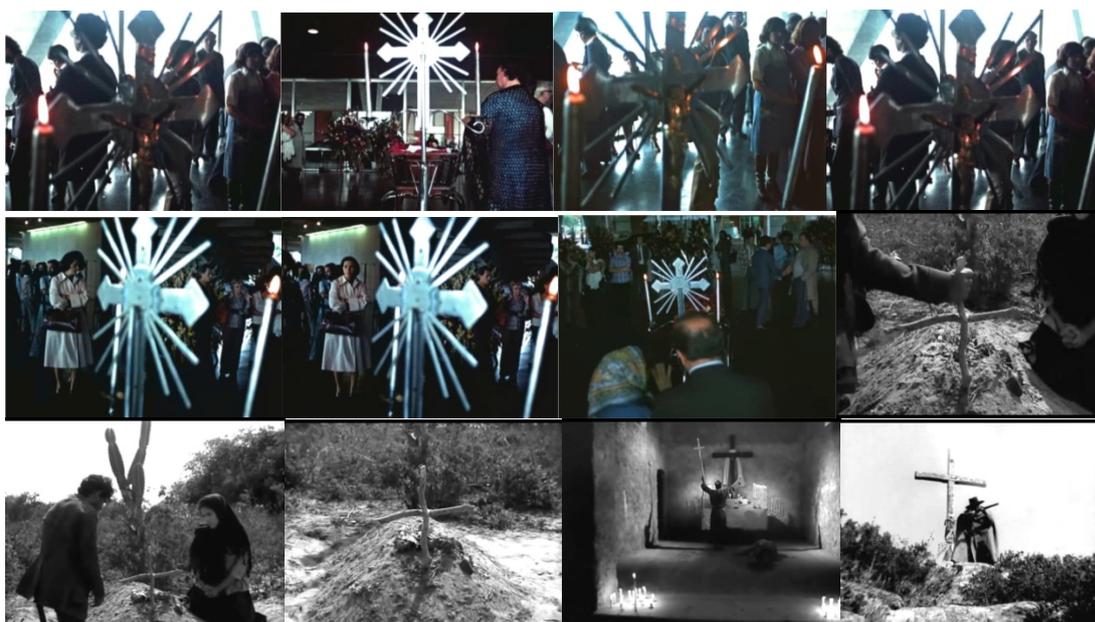




Figura 18. Fotogramas de cruzes

A *figura 18* apresenta uma articulação arbitrária de fragmentos coletados durante nossa pesquisa exploratória, com frames extraídos dos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969) e *Di Cavalcanti* (1977), de Glauber Rocha. Chamamos de arbitrária porque, neste momento, ela não acrescenta à pesquisa, está aqui apenas a título de exemplificação. Na relação acima, alinhamos as imagens de acordo com a aparição de um elemento material: a presença das cruzes. A relação com as cruzes, conforme veremos na formação das séries, suscita o surgimento de inúmeras articulações propositoras de imagens-pulsão, como, por exemplo, uma pulsão repetitiva promovida pela presença reiterada das cruzes no cinema brasileiro, uma abertura, via repetição, para uma possível salvação ou a opressão de uma força colonizadora através da religião. Essas relações, no entanto, se dariam para além dos discursos fílmicos, pois estariam contempladas apenas nas articulações aqui produzidas.

A partir das relações aqui expostas, faz-se necessária a demonstração de mais uma etapa de nosso procedimento metodológico. O próximo subcapítulo, denominado *3.3.1 A seleção do corpus* servirá para evidenciarmos nossas estratégias de seleção e coleta das imagens durante a pesquisa.

3.3.1 Seleção do *corpus*

A constituição de nosso *corpus* teve início com a criação de uma relação com aproximadamente 70 filmes brasileiros situados entre os anos de 1955 e 2014. A primeira data diz respeito ao lançamento do filme *Rio, 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, filme que, para muitos pesquisadores, marca o início do Cinema Novo brasileiro (XAVIER, 2011). A data de 2014 foi escolhida por ser o ano em que se encontra esta pesquisa.

Este número inicial de 70 filmes foi, posteriormente, reduzido para 50. Isso se deu devido ao fato de que muitos dos filmes que procuramos encontravam-se deteriorados,

com péssima qualidade para exibição, tampouco para análise. Algumas produções, tanto recentes quanto antigas, também não foram encontradas. A disponibilidade dos filmes na internet e sua qualidade de conservação passaram, então, a ser critério de seleção. Os cinquenta filmes analisados foram: *Rio Quarenta Graus* (1955), *Boca de Ouro* (1962), *Vidas Secas* (1963) e *Memórias do Cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos. *Pátio* (1959), *Barravento* (1962), *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), *Maranhão 66* (1966), *Terra em Transe* (1967), *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), *O Leão de Sete Cabeças* (1970), *Câncer* (1972), *Di Cavalcanti* (1977) e *Idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha. *O bandido da Luz Vermelha* (1968), *A mulher de todos* (1969), *Sem essa Aranha* (1969) e *Cobacabana Mon Amour* (1970), de Rogério Sganzerla. *O Anjo Nasceu* (1969) e *Matou a Família e foi ao Cinema* (1969), de Júlio Bressane. *Eles não usam Black-tie* (1981), de Leon Hirzman. *Cabra Marcado para morrer* (1984), *O Fio da Memória* (1991), *Boca de Lixo* (1993), *Santo Forte* (1999) e *Babilônia 2000* (2000), de Eduardo Coutinho. *Os Cafajestes* (1962), *Os fuzis* (1964) e *Os Deuses e os Mortos* (1970), de Ruy Guerra. *Cinco Vezes Favela* (1962) e *A grande Cidade* (1966), de Cacá Diegues. *Madame Satã* (2002), *O céu de Suely* (2006) e *Viajo porque preciso volto porque te amo* (2009), de Karin Aïnouz. *Árido Movie* (2005), de Lirio Ferreira. *A festa da Menina Morta* (2008) de Matheus Nachtergaele. *Amarelo Manga* (2002), *Baixio das Bestas* (2006) e *Febre do Rato* (2011), de Cláudio Assis. *Tropicália* (2012), de Marcelo Machado. *Mataram meu irmão* (2013) de Cristiano Burlan. *Supermemórias* (2010), de Danilo Carvalho. *Deu pra ti, anos 70* (1981), de Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti. *O dia que durou 21 anos* (2012), de Camilo Tavares. *O que é isso, companheiro?* (1997) e *Pra Frente Brasil* (1982), de Roberto Farias. *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda. *O Som ao Redor* (2012), De Kleber Mendonça Filho. *Cronicamente Inviável* (2000) e *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), de Sérgio Bianchi, *Contra Todos* (2004) e *Cabra Cega* (2005), de Roberto Moreira.

A composição da lista obedeceu, além dos critérios já mencionados, a alguns outros. Para que os filmes fossem avaliados, eles deveriam ser a) produzidos no Brasil, b) produzidos com baixo orçamento, principalmente os filmes realizadas após a década de 2000, c) propositores de uma estética da degradação e da violência sem, no entanto, conterem ao fundo um discurso de incitação ou ao *exotismo* ou a algum tipo de *neofascismo*.

Os critérios acima mencionados colocam nosso problema de pesquisa na centralidade da seleção do material. Nosso problema propõe um mapeamento de imagens-pulsão em dispersão no cinema brasileiro. Acreditamos, no entanto, que esta ideia só pode ser pensada a partir de um cinema que se proponha a ser político, que tematize as mazelas sem exotismo, que confronte as instituições sem fascismo e que erija de relações frágeis e reversíveis sua potência estética.

Tentamos abordar, deste modo, um longo período do cinema brasileiro, mas sem que isso se refletisse em uma tentativa de exaustão analítica do material. Conforme mencionamos anteriormente, nossas análises não pretendem estabelecer formas definitivas de imagens-pulsão no cinema brasileiro, mas, apenas, imagens produzidas no interior das próprias relações.

As análises das imagens coletadas estão divididas em três séries, sendo cada série responsável pela constituição de um modo de expressão da imagem-pulsão, tal como definiu Deleuze (2009). Nos próximos capítulos, exploraremos as formas de articulação dos novos regimes de visibilidade oriundos da coleta resultante da *Atenção Flutuante* (FREUD, 2013) e do rearranjo produzido pela *Dispersão* (2013).

3.4 As séries

Neste capítulo avançaremos na construção dos procedimentos metodológicos que nos auxiliarão a dar conta de nossa proposta, que visa a manipulação de um conjunto de imagens dispersas retiradas de seus contextos e rearranjadas em nova materialidade, conforme anteriormente mencionado.

No livro *Lógica do Sentido*, Deleuze (2011b) distribui os conceitos apresentados a partir de um modo de organização não convencional. Ao invés da habitual divisão em capítulos, ele organiza seu livro em Séries. O autor argumenta que tais séries podem ser lidas em qualquer ordem, o leitor pode escolher seu percurso, saltar de uma para outra, reler alguma a fim de entender outra, mas também pode acompanhar o ordenamento sugerido por ele. Nesta dissertação, optamos por organizar apenas as análises desta forma, compondo três séries que são construídas a partir das três formas de constituição da imagem-pulsão discutidas na fundamentação teórica deste trabalho: a *pulsão entrópica*, a *pulsão estática* e a *pulsão repetitiva*.

Deste modo, as séries são organizadas por grupos de agenciamentos, mas possuem entre elas pontos que as remetem umas às outras. Cada série não corresponderá a um filme ou a um período histórico do cinema, mas a um dado agenciamento formado pelo rearranjo das imagens em dispersão. Não há, portanto, linearidade histórica nas análises; há apenas relações produzidas entre os elementos da série e o pensamento, um encontro entre as virtualidades do objeto e as do pesquisador. Durante a análise, algumas imagens podem participar de mais de uma série, articulando diferentes problemáticas em momentos distintos ou sendo vistas por diferentes miradas. Isso ocorre porque as séries são capazes de operar sobre a simultaneidade de vários agenciamentos, fazendo emergir, ao mesmo tempo, diferentes formas do mesmo objeto. Acreditamos haver, no cinema brasileiro, a ocorrência de uma espécie de latência pulsional dispersa, que toma forma a partir de pequenas aparições, de modo que uma leitura sincrônica se torna importante para a compreensão dessa dispersão. Esta perspectiva imprime sobre as séries uma capacidade de proliferação em diferentes direções, dada a multiplicidade que compõe nosso corpus.

Quando explica os procedimentos necessários para o uso da série como método, Deleuze (2011b) apresenta três regras para sua constituição: primeiramente diz que serão necessárias pelo menos duas séries heterogêneas, sendo uma significante, outra significada. Em segundo lugar, cada série deve ser formada por termos que não existem fora das relações que estabelecem uns com os outros, como singularidades designáveis na estrutura. A terceira regra diz que as duas séries heterogêneas devem convergir para um elemento paradoxal, a instância diferenciante. Deleuze (2011b) diz que este elemento ao mesmo tempo em que não aparece em nenhuma das séries, está contido em ambas, pois não para de circular entre elas.

Deste modo, quando diz que as séries se constituem a partir de termos que só existem na relação por elas produzidas, está propondo que operemos aberturas de dentro do próprio problema metodológico, pois a cada relação estabelecida pela série, se abrem novas possibilidades, que também modificarão as séries anteriores. Essas articulações produzidas tendem a pontos singulares da estrutura, fazendo as séries serem proliferadas indefinidamente. Outro ponto exposto por Deleuze diz respeito à instância paradoxal, elemento que, em nosso caso, é justamente o que coloca as séries em relação, fazendo-as proliferar. Nosso elemento diferenciante, conforme veremos no capítulo 3.5 *Construção de Diagramas* é uma espécie de máquina abstrata, como um elemento

imane a todos os fragmentos, mas que, por permanecer disperso, só pode ser encontrado ao ser trabalho em série.

Deleuze (2011b) explica que a instância paradoxal é o elemento de *não-sentido* da série, pois tal instância não deve ser vista como algo sem significado, mas como aquilo que proporciona sentido tanto ao significado quanto ao significante. Neste caso, pode-se entender a máquina abstrata de Deleuze sob os termos de uma estrutura revisitada, onde o sentido aparece como efeito de seu funcionamento.

A partir das relações expostas, torna-se necessário que apresentemos os modos de organização das séries de fotogramas que foram construídas. Identificamos, durante o processo de organização dos fotogramas, que estes se encontravam divididos em dois grandes grupos: há, primeiramente, um bloco de fotogramas que “funciona” nas séries de forma isolada, colocando-se a espera de outro fragmento que lhe dê sentido. Esse fragmento, após a etapa de coleta, sofreu um processo chamado por Deleuze de desterritorialização, se transformando em um decalque. Para ser posto na série, o fotograma primeiro se desterritorializa, tornando-se uma imagem posta em relação com outra imagem, para reterritorializar a si e a outra imagem, sendo também reterritorializado por ela. Este é o princípio chamado por Deleuze de heterogeneidade, fundamental pra a construção das séries, conforme dissemos anteriormente.

O segundo grupo de imagens diz respeito aos frames cuja relação é feita em pequenos blocos de sentido como: cenas, fotogramas extraídos de um mesmo filme e ligados por um motivo narrativo e pequenas sequências. Nesta segunda perspectiva é preciso que se recorra, no momento da análise, a elementos propriamente cinematográficos, como a montagem ou a narrativa.

Deste modo, no primeiro caso teremos uma instância pulsional que se manifesta saltando de um filme a outro, sendo construída no ato da relação. No segundo caso temos uma pulsão que se completa em pequenos blocos fílmicos e que, portanto, é insuficiente para a constituição de um filme-pulsão, precisando também ser articulada nas séries.

Nossas séries agenciam fragmentos pertencentes aos dois grupos de fotogramas indiscriminadamente, sem nenhum padrão associativo. Uma série pode conter mais fotogramas de um grupo, outra de outro, assim como um fotograma utilizado

isoladamente em um dado agenciamento pode ser utilizado em grupo a partir de outra articulação.

Após isso, a última etapa diz respeito à identificação das séries. Deleuze diz que as séries são como instâncias organizadoras das imagens, pois quando inserimos a imagem no interior da série, algo que estava latente na imagem tende a aparecer. Deste modo, nossas séries encontram-se organizadas sob a regência dos três sistemas produtores de imagem-pulsão, tal como definiu Deleuze e conforme demonstramos no capítulo 2.2.2 *O estatuto da imagem-pulsão*. Os sistemas também nomeiam as séries, que estão organizadas da seguinte maneira: PRIMEIRA SÉRIE: Pulsão entrópica, SEGUNDA SÉRIE: Pulsão estática e TERCEIRA SÉRIE: Pulsões Repetitivas. Dentro das séries há a aparição de figuras pulsionais divididas nas três categorias expostas na primeira parte desse trabalho: instintos primitivos (pulsões elementares), pulsões comportamentais e pulsões espirituais complexas. Dos impulsos primitivos extraímos figuras como a fome, a violência animalesca, a morte e uma concentração maior de pulsões do *invivível* (DELEUZE, 2009). Das pulsões comportamentais, extraímos a perversão, as relações frágeis e reversíveis e uma tendência a maior manifestação de relações público/privadas. Das pulsões espirituais complexas extraímos os traumas, as obsessões, a fé e o *transe*.

No próximo capítulo mostraremos a base teórica do diagrama, de acordo com Deleuze, pois este será o procedimento que nos permitirá articular as séries segundo um plano de consistência imanente a todas elas, capaz de descrever a atuação de um conjunto de imagens-pulsão dispersas no cinema brasileiro.

3.5 Construção de Diagramas

Neste capítulo apresentaremos a última parte dos procedimentos metodológicos desta dissertação, ou seja, o modo como articularemos, após a constituição das séries, nossas considerações finais. Optamos por expor as conexões que “fecham” as relações propostas pelas análises a partir da construção de um diagrama, demonstrando o modo como os agenciamentos propostos descrevem uma dada máquina abstrata e, ao mesmo tempo, fazem tal máquina descrever o comportamento dos agenciamentos que compõem as séries.

Em *Mil Platôs Vol. 2*, Deleuze e Guattari (2011) dizem que os regimes de signos são formados por quatro componentes: o gerativo, o transformacional, o diagramático e o maquínico e que tais componentes constituem a totalidade da pragmática ou esquizoanálise.

O gerativo se detém ao estudo das semióticas mistas concretas, pois evidencia o modo como um dado estrato de linguagem recorre sempre a vários regimes de signos combinados. O transformacional se detém às semióticas puras, suas traduções e criações de novas semióticas, ou seja, ele demonstra como um regime abstrato pode ser traduzido em outro ou, até mesmo, gerar outro. O terceiro componente é o diagramático, responsável pela constituição das máquinas abstratas, vistas sob a ótica das matérias semioticamente não formadas em relação com as matérias fisicamente não formadas. Isto é feito, como veremos adiante, tomando-se regimes de signos ou formas de expressão e, destes, extraindo-se signos-partículas, matérias não formalizadas, mas regidas por traços combináveis uns com os outros. O quarto componente é o maquínico, responsável pelos agenciamentos que efetuam as máquinas abstratas ou o modo como tais máquinas se efetuam em agenciamentos concretos.

Neste capítulo nos deteremos na descrição dos modos de construção dos diagramas, pois é através deles que conseguiremos compreender a atuação de um dado plano de consistência responsável pelo movimento das séries.

Em *Foucault*, Deleuze (2013) diz que “o diagrama não é mais o arquivo, auditivo ou visual, é o mapa, a cartografia, co-extensiva a todo o campo social. É uma máquina abstrata.” (DELEUZE, 2013, p. 44). Segundo o autor, tal máquina abstrata ignora toda a distinção de forma entre um plano de conteúdo e um plano de expressão, porque traça entre ambos um único plano de consistência. Em *Mil Platôs vol. 2*, Deleuze e Guattari (2011) haviam demonstrado, baseados nas proposições de Helmslev, que o plano de consistência é a matéria não formalizada, o corpo não formado, não organizado (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 90). Os autores estavam preocupados em demonstrar como a formação dos estratos só é possível através da capacidade do plano de consistência em diferenciar-se de si organizando a própria multiplicidade. A função dos estratos, desse modo, é formar matérias e fixar singularidades, organizando-se a partir da relação entre formas e substâncias, sendo a substância o que territorializa o

estrato e a forma o que codifica os territórios. Silva et al. (2013)¹² dizem que esta relação entre matéria, forma e substância é sobrecodificada pela articulação entre os planos de expressão e conteúdo e que esta ação é o modo como as formas e as substâncias incidem sobre o plano de consistência. Deste modo, os estratos são formados por essa dupla articulação e operados pela relação entre o plano de consistência, os códigos e as territorializações.

Silva et al. (2013) continuam dizendo que as articulações entre os planos de conteúdo e expressão são agenciamentos que fazem funcionar o plano de consistência. Sobre isso, Deleuze e Guattari colocam que em cada agenciamento é necessário distinguir os planos de conteúdo e expressão segundo: a) sua distinção real, b) sua pressuposição recíproca e c) suas inserções fragmento por fragmento (2011, p. 102). Apesar disso, o agenciamento não pode ser reduzido ao estrato, porque é através dele que a expressão se torna um sistema semiótico e o conteúdo se torna um sistema pragmático. Esta é a estrutura da dupla articulação, o rosto-mão, o gesto-fala e a pressuposição recíproca entre elas.

Há, portanto, em Deleuze e Guattari (2011), dois tipos de agenciamentos: um relacionado aos regimes de corpos (dos conteúdos), outro relacionado aos regimes de signos (das expressões), e ambos constituem o agenciamento maquínico. O funcionamento do agenciamento maquínico, então, é dado através da atualização das intensidades do plano de consistência nos estratos, de modo que, a partir da diagramação da máquina abstrata, podem-se evidenciar tanto os modos de atuação do plano de consistência quanto os comportamentos dos agenciamentos que os estratificam. Desta forma, a máquina abstrata é, ao mesmo tempo, um diagrama dos agenciamentos e um operador do plano de consistência.

Em *Foucault*, Deleuze (2013) explica ainda o funcionamento da máquina abstrata a partir de termos foucaulteanos. Ali, o autor diz que o diagrama é completamente instável, mistura matérias e funções, construindo mutações, pois nunca age para representar um mundo pré-existente, mas sempre na produção de uma nova realidade, um novo modelo de verdade. Nesta apreensão, o diagrama é como o mapa das relações, mapa de intensidades, de densidades, mapa que procede por ligações não localizáveis

¹² Artigo publicado em coautoria com Jamer Mello (Doutorando – PPGCOM – UFRGS), Marcelo Conter (Doutorando – PPGCOM – UFRGS) e André Araújo (Mestrando – PPGCOM – UFRGS), pertencentes ao Grupo de Pesquisa Semiótica e comunicação - GPESC.

que passam a todo instante por todos os pontos. Deleuze diz que o diagrama age como uma “causa imanente” e que a máquina abstrata é como a causa dos agenciamentos concretos que realizam suas relações. Tal propriedade é a causa que se atualiza, se integra e se diferencia em seu efeito, por isso há, conforme dissemos anteriormente, pressuposição recíproca entre a máquina abstrata e os agenciamentos. Deleuze diz que se os efeitos se atualizam é porque as relações são apenas virtuais, potenciais, moleculares, definindo apenas possibilidades.

Segundo Deleuze (1981), em *Lógica da Sensação*, a atuação do diagrama possibilita, por exemplo, contar a história da arte a partir de uma história da linha, ou das cores. De forma análoga, ao descrevermos a máquina abstrata que age ao fundo dos agenciamentos produzidos nas séries de imagem-pulsão do cinema brasileiro, pretendemos contar uma espécie de história não-linear do cinema brasileiro, erigida sob a variável das imagens-pulsão. Deste modo, o desafio de nosso capítulo final será a construção de um diagrama (máquina abstrata) capaz de descrever os agenciamentos produzidos pelas séries e evidenciar sua relação com um plano de consistência, ao mesmo tempo demonstrar como funcionam as imagens-pulsão no cinema brasileiro, em dispersão.

4 INCURSÕES PELO CINEMA BRASILEIRO

Neste espaço, ao qual denominamos *incursões pelo cinema brasileiro*, trataremos da organização de três séries de imagens-pulsão constituídas a partir do agenciamento de fragmentos fílmicos extraídos do cinema brasileiro e rearranjados segundo critérios já expostos. Cada série foi construída a partir do encontro entre três virtualidades: a primeira diz respeito às regras constitutivas dos três modos de aparição das imagens-pulsão na literatura deleuzeana; a segunda diz respeito à virtualidade do objeto de análise, em nosso caso, um conjunto de fragmentos fílmicos dispersos extraídos do cinema brasileiro e a terceira, refere-se ao pesquisador, como o elemento capaz de propor relações.

As três formas de imagem-pulsão que nomeiam as séries são as pulsões estáticas, as pulsões entrópicas e as pulsões repetitivas, sendo que tais séries proliferam sentidos em direções próprias, mas possuem, entre si, ao menos um elemento que as põe em relação, chamado por Deleuze de instância paradoxal. Em nosso caso, a instância paradoxal é a própria a imagem-pulsão. A imagem-pulsão é o elemento que conecta todas as séries, mas é também aquela que, ao diferir-se de si, permite a constituição de outras séries, de ações ou de afecções. As séries, deste modo, podem tanto ser lidas isoladamente quanto postas em relação umas com as outras. Se tomarmos, por exemplo, a *Primeira Série: Pulsões entrópicas* e quisermos fazê-la requerer a *Segunda Série: Pulsões estáticas*, tomaremos a série das pulsões entrópicas como a “significada”, restando a série das pulsões estáticas o papel de “significante”, o que fará com que a série das pulsões estáticas venha a designar o sentido da série referente às pulsões entrópicas. Sabemos, entretanto, que esta ordem pode ser invertida, ou trabalhada a partir da associação com outra série, indefinidamente. Isto se dá porque, conforme já discutimos anteriormente, a série significada apresenta um excesso em relação à significante.

No interior das séries, a disposição dos elementos não obedece a nenhum critério hierárquico, imagens são misturadas a falas, conceitos ou a trechos de citações indiscriminadamente. Algumas análises são exaustivas e levam em consideração alguns aspectos propriamente audiovisuais, outras se detêm apenas nas imagens isoladamente, outras atuam em pequenos blocos associados e outras são utilizadas apenas como demonstração de reincidência de determinado objeto já analisado. Deste modo, ao ler o

texto é preciso estar ciente de que nossas análises operam por diferentes modos e trabalham simultaneamente em diferentes direções. Em cada série foi preciso que apresentássemos, antes das análises, alguns elementos que compõem as especificidades de cada sistema, suas particularidades. Os mundos originários, por exemplo, são apresentados nas três séries de três formas diferentes, assim como outros aspectos da composição das imagens-pulsão como personagens, objetos e discussões idiossincráticas de cada sistema serial. Sendo assim, este capítulo encontra-se dividido em três subcapítulos, sendo cada um deles uma série: *4.1 Primeira série: pulsões entrópicas*, *4.2 Segunda série: pulsões estáticas* e *4.3 Terceira série: pulsões repetitivas*.

4.1 Primeira série: pulsões entrópicas

Nesta série trataremos das manifestações pulsionais erigidas a partir de sistemas entrópicos, aqueles que têm, como veremos, a finalidade de destruir os meios derivados. A ideia de entropia ou lei da máxima inclinação, extraída por Deleuze da termodinâmica, diz respeito ao ciclo energético que leva um sistema à destruição ou à desordem.

Conforme mencionamos no texto de apresentação das séries, cada sistema possui particularidades, variações entre seus elementos e nos modos como eles poem as pulsões em funcionamento. Deste modo, torna-se necessário que, antes das análises, apresentemos algumas particularidades do sistema regido pela lei da máxima inclinação. Dividiremos esta série, então, em seis itens: *4.1.1 O lugar da degradação*, onde apresentaremos as particularidades dos mundo originários entrópicos, *4.1.2 A entropia como lei* onde discutiremos as principais características da entropia e seu caráter de lei da máxima inclinação, *4.1.3 O pedaço*, onde demonstraremos os modos de atuação dos objetos pulsionais destruidores, fundamentais para a atuação da entropia nos meios históricos, *4.1.4 A fé entropica*, onde demonstraremos como regimes de fé podem esgotar sistemas e levá-los à destruição, *4.1.5 O comportamento entrópico*, onde exporemos as principais figuras e personagens dos sistemas entrópicos e, por fim, *4.1.6 Violência e degradação*, em que discutiremos as peculiaridades de um tipo de violência erigido de um sistema pulsional entrópico, que leva à queda vertiginosa da destruição.

4.1.1 O lugar da degradação

O mundo originário é quase um *espaço qualquer*, é um lugar de pulsões possíveis, não de simples afetos, mas de pedaços, fetiches, *afetos degenerados* (DELEUZE, 2009). As pulsões, por sua vez, são obscuras e regidas por *grandes hereditariedades*, como já discutido ao longo desta dissertação. Os comportamentos são já atualizados em um meio histórico-social determinado, chamado por Deleuze de *meio derivado*, mas descrevem nesse meio derivado atos regidos por suas pulsões.

Desta forma, o mundo originário, conforme anteriormente exposto, é o plano de imanência de todas as pulsões, o lugar onde os comportamentos extraem suas ações perversas. O meio derivado é a componente fixa entre os três sistemas de imagem-pulsão, pois é o lugar de toda a matéria, é o meio da mutação, lugar permanente da diferença, por isso é onde o comportamento deve atuar. O mundo originário, por sua vez, é o contramovimento, a força que, a todo tempo, tenta cessar a história, o impulso pela morte da matéria. Os cenários descritos pelos sistemas entrópicos são meios históricos já degradados, amontoados de lixo, lugares inóspitos, texturizados, “um sem-fundo feito de matérias não formadas, esboços ou pedaços, atravessados por funções não-formais” (DELEUZE, 2009, p. 190), um lugar que exerce uma força inexplicável sobre as personagens e que, ao mesmo tempo, exerce certo fascínio sobre elas.



Figura 19. Baixio das Bestas (2006)

Em *Baixio das Bestas* (2002), de Cláudio Assis, vemos um exemplo da atuação de um mundo originário como um meio que comporta uma série de pulsões destrutivas. No filme, o estudante Cícero, um jovem de classe média, e Everaldo, um perigoso cafetão, são responsáveis por um conjunto de comportamentos pulsionais. O lugar onde Cícero e Everaldo se encontram é um antigo cinema em ruínas, completamente deteriorado. A expressão do mundo originário através do cinema em ruínas marca uma libertação de baixio das bestas do ciclo orgânico. Para Cláudio Assis, parece ser preciso erigir das ruínas do cinema clássico uma força pulsional, um novo ciclo. A pulsões que

emergem do cinema abandonado são perversas; estupros, sadomasoquismos, drogas, álcool, objetificação da mulher; está tudo ali, na grande pulsão de morte do cinema em ruínas.

Os frames acima mostram a montagem de uma cena que inicia com um movimento de *travelling* descritivo do cinema abandonado, tal movimento chega até Círcero, que se masturba. Há um corte e a próxima imagem é a tela do cinema, que exhibe uma cena de sexo grupal. Esta associação, no entender deste trabalho, constitui um fragmento de imagem-pulsão, pois há, ali, a presença do mundo originário em uma relação de imanência com o meio histórico - o cinema em ruínas e o cinema físico – há o comportamento pulsional – Círcero se masturbando – e há a presença dos pedaços – o filme como objeto pulsional extraído do mundo originário.

4.1.2 A entropia como lei

Deleuze (2009) diz que a lei ou destino de uma pulsão é apoderar-se violentamente de tudo o que ela pode em um meio dado e, se puder, passar de um meio para outro. Isso se dá, segundo ele, porque a pulsão precisa ser exaustiva, devendo exercer sua função até esgotar seu meio. Neste caso, buscamos compreender como, no cinema brasileiro, sistemas pulsionais puderam agir esgotando seus meios seguindo a lei da máxima inclinação.



Figura 20. O Céu de Suely (2006)

O fragmento acima foi extraído de *O Céu de Suely* (2006), de Karin Aïnouz. O frame mostra a imagem da personagem Hermilla após cumprir seu ciclo pulsional e ver voltar contra si a violência oriunda de suas pulsões. Ao longo da narrativa a personagem vive uma vida de muitas pulsões; o sexo, as drogas, a perversão, a malandragem, todas com o intuito de fazer emergir, do invivível, uma potência de salvação, de voltar-se

contra o meio. Estretanto, na cena acima exposta, Hermila conclui seu clico pulsional através de uma decida entrópica, proporcionada por uma instância da violência que tem o peso de uma instituição, a família. Deste modo, a decida entrópica mantém estática, presa a uma condição de submissão frente a violência institucionalizada que a submete a lei da máxima inclinação.

Na imagem-pulsão, a entropia refere-se à destruição daquilo que é mutável no sistema - o meio histórico - pois ela trabalha com o intuito de cessar a mudança e, segundo Deleuze, não há tréguas nessa exploração e esgotamento dos meios, pois a cada vez a pulsão escolhe seu pedaço no meio derivado para logo ir mais a fundo. Cláudio Ulpino (1995) diz que a entropia na imagem-pulsão quer dizer o término da diferença. Com tal asserção, Ulpiano demonstra que a entropia tem por objetivo retirar da matéria a capacidade de diferenciar-se de si, levando-a a um estado já referido por Deleuze como matéria inanimada (DELEUZE, 2006b). Deste modo, as pulsões entrópicas trabalham sempre na direção dos meios históricos, quando retiram dos mundos derivados sua força destrutiva. A pressão da entropia parte do mundo derivado e comanda suas intensidades pelo mundo histórico, até que este seja corroído. Sua atuação, portanto, deve agir sob a lei da máxima inclinação, ou seja, a pressão que parte dos mundos originários em direção aos meios derivados tem a forma de uma queda vertiginosa, degrada um pouco a cada ação, até a destruição completa. A queda é, então, descrita por Deleuze da seguinte maneira: “o mundo originário é pois ao mesmo tempo começo radical e fim absoluto; e, por último, ele liga um ao outro, mete um no outro, segundo uma lei que é da máxima inclinação” (DELEUZE, 2009, p. 190). Isso porque a queda entrópica sempre começa no apoderamento de um pedaço no mundo originário, utilizado para a efetivação da pulsão. Esta é também a ideia do tempo naturalista, pois a lei entrópica, segundo Deleuze, parece atingida por uma maldição consubstancial, pois a duração, nesta imagem, será dada menos pelo que se faz do que pelo que se precipita ao desfazer-se, ou seja, a duração não é separável da entropia.

4.1.3 O pedaço

Deleuze diz que pulsões e pedaços são estritamente correlativos (DELEUZE, 2009, p. 190), pois as pulsões nada mais são do que energias que se apoderam de pedaços no mundo originário e efetuam seus comportamentos a partir deles. Não pode haver pulsão sem objeto, já dizia Freud (2006), pois este é o que promove a satisfação

parcial de seu impulso inicial. Neste espaço, trataremos de um objeto pulsional específico no cinema brasileiro: aquele responsável pela regência de comportamentos pulsionais presentes em sistemas entrópicos, ou seja, objetos dos quais as pulsões se utilizam para destruir seus meios, objetos violentos, vingativos, degenerados, pedaços dispostos a saciar comportamentos doentios, assassinos, famintos. O objeto da imagem-pulsão, conforme dissemos anteriormente, é o pedaço ou o fetiche. Tal pedaço pertence ao mundo originário e ao mesmo tempo é arrancado do meio real. Ou seja, não há anterioridade do objeto em relação à pulsão, pois é preciso haver objeto para haver comportamento pulsional, ao mesmo tempo em que é preciso que o objeto tenha sido arrancado do meio histórico para ser efetivada a pulsão. Desta forma, Deleuze diz que há, entre pulsões e objetos, uma relação de predador e presa, onde o objeto é sempre presa de uma pulsão compulsiva e a perversão é a expressão normal dessa compulsão no meio derivado. Vejamos abaixo algumas formas de atualização dos objetos parciais encontradas na dispersão dos fragmentos coletados no cinema brasileiro.



Figura 21. *Amarelo Manga* (2002)

Em *Amarelo Manga* (2002), de Cláudio Assis, há uma passagem em que o pedaço satisfaz a uma pulsão de vingança corroendo um meio histórico ao mesmo tempo em que liberta a personagem de um ciclo repressivo. A personagem Kika percorre grande parte do percurso narrativo de *Amarelo Manga* vivendo como uma beata recatada, casada com o açougueiro Wellington. A personagem apresenta claramente um conjunto de repressões advindas de sistemas opressivos como o casamento e a religiosidade. O ciclo pulsional ao qual ela está presa é evidenciado reiteradas vezes, quando se vê suas idas à igreja e sua dedicação aos afazeres domésticos.

A descida entrópica de Kika pode ser vista na situação em que ela descobre que seu marido Wellington a estava traindo. Na cena, vista na sequência de fotogramas acima, há uma manifestação de violência pulsional. Fosse a ação de Kika uma forma de violência convencional, talvez não pudéssemos caracterizar aqui uma imagem-pulsão,

pois seria uma reação em um meio real de uma ação provocada também em um meio real. Contudo, Kika opera sua vingança a partir de “uma violência muito especial” (DELEUZE, 2009, p.196), um modo perverso. Ao perceber a traição do marido, a personagem arranca, com os dentes, a orelha da amante. Segundo Deleuze, “a pulsão é um ato que arranca, despedaça, desarticula” (DELEUZE, 2009, p.196) e o pedaço, neste caso, corrói um meio real, pois a partir dali, Kika passa a viver uma vida de perversões e desejos, tendo esgotado seu ciclo repressivo.

Em *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra, o pedaço pode ser visto como objeto parcial de uma pulsão de fome.



Figura 22. Os Fuzis (1964)

Em *Os Fuzis* (1964), o objeto da pulsão pode ser visto através da carne. O filme se passa em um vilarejo que sofre com a falta de comida. Há, entre os moradores, uma boi que é tido como santo e é visto pelos fiéis como uma espécie de messias. Há a sobreposição de duas pulsões que conflitam durante toda a narrativa, pois os fieis famintos temem o castigo divino matando o boi, mas temem a própria morte, pela fome, ao mantê-lo vivo. A carne, então, arrancada do boi santo, sacia a uma pulsão de fome e se sobrepõe a pulsão estática imposta pela pulsão de fé, levando o sistema até a entropia. Durante o abate, um dos fiéis diz ao boi santo: “você não vai deixar de ser santo, vai deixar de ser boi” (OS FUZIS, 1964, 1:05:02), deixando evidente a sobreposição da pulsão primitiva em relação a pulsão espiritual complexa.

Outra figura que pode ser vista como objeto parcial da imagem-pulsão é, segundo Deleuze, a do amputado. Para o autor, o amputado pode ser, ao mesmo tempo, presa e caça, pois já não pode ser distinguido nele o que é pedaço, se a parte que lhe falta ou o resto de seu corpo. Mas ele também é predador, pois a insaciabilidade da pulsão é despedaçadora. Para Deleuze, o inválido ou o amputado são personagens do naturalismo porque são “ao mesmo tempo o objeto deformado de que o ato da pulsão se apodera e o esboço mal formado que serve de sujeito a esse ato” (DELEUZE, 2009, p. 196-197). Encontramos, no cinema brasileiro, figuras dispersas dessa personagem que serve, ele mesmo, de objeto a sua pulsão. Abaixo trouxemos alguns frames que ilustram a incidência dispersa de tal aparecimento.



Figura 23. *Cronicamente Inviável* (2000) Figura 24. *Cronicamente Inviável* (2000) Figura 25. *Amarelo Manga* (2002)

Os fotogramas acima trazem imagens coletadas de *Cronicamente Inviável* (2000) e *Amarelo Manga* (2002) e relatam uma ocorrência frequente entre as imagens coletadas: o órgão como pedaço, ou a falta de um órgão como pulsão. Segundo Deleuze (2009), não é a falta que determina a existência do pedaço, mas a indiscernibilidade entre a falta do pedaço e falta do corpo, do encontro do órgão com sua pulsão de morte.

4.1.4 A fé entrópica

Observamos na materialidade dispersa, após a coleta dos frames, a incidência de um tipo de esgotamento que se estatui a partir de pulsões de fé. Há, em tais imagens, regimes de fé que levam os meios originários ao esgotamento, promovem o sofrimento e o caos, ou simplesmente se colocam como regimes de opressão.

As formas a seguir apresentam regimes de fé extraídos de filmes de períodos distintos, mas constituídos de forma semelhante, com certo padrão de repetição. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, há uma espécie de indiscernibilidade entre os regimes de fé e violência. A figura de Sebastião passa a ser vista como opressora, e a morte, através da arma do jagunço *Antônio das Mortes*, parece ser a única forma de libertação do povo: a fé passa a ser expressa como alienadora e opressora.



Figura 26. Deus e o diabo na terra do sol (1963)

Nos fotogramas acima, tem-se um processo de transformação da fé em um regime de opressão. Há três instâncias da fé expressas nesta etapa: o sacrifício, a resignação e o transe. Todas as instâncias direcionam o sistema à entropia. No primeiro frame, tem-se Manoel ao lado de Sebastião, ambos sobem uma montanha e Manoel está de joelhos com uma pedra sobre a cabeça. Em Freud (2006), a resignação é uma submissão a uma vontade alheia ou ao destino, sendo este destino a satisfação da pulsão de morte. Há, nesta concepção, a expressão de um destino de subserviência e resignação, como se o único caminho possível para o povo fosse o da servidão ora aos coronéis donos das terras ora à opressão da religião colonizadora, ambos convergindo para a satisfação de uma única pulsão possível: a pulsão de morte. O último fragmento evidencia a morte de todos os fiéis, a queda vertiginosa, a lei da máxima inclinação.



Figura 27. Amarelo Manga (2002)

Em *Amarelo Manga* (2002), há novamente uma repetição deste modelo, porém há um sistema pulsional isolado, atuando diretamente sobre a imagem. Claudio Assis engendra uma associação de imagens que se assemelha àquela composta por Glauber em *Deus e o diabo na terra do sol* (1963). Primeiramente, o diretor exhibe em um *plano de afecção* a personagem Kika, imersa em uma espécie de transe, tomada por uma fé arrebatadora. No segundo quadro, em um *plano geral*, descritivo, tem-se a imagem interior de uma igreja, lotada de fiéis e um pastor a proferir rezas. O terceiro quadro é o que causa a desarticulação, interrompe o ciclo de imagem-percepção. Aqui, a imagem de um abatedouro atua como imagem-pulsão, pois recalca a imagem-ação, trazendo para a relação um elemento do mundo originário, as *imagens da morte*. Imediatamente os fiéis viram rebanho, o pastor o abatedor, e é instaurada a imagem-pulsão na descida entrópica.

4.1.5 O comportamento entrópico

Na concepção inicial da imagem-pulsão, proposta por Deleuze, há um movimento de atualização que se realiza entre dois pares: mundos originários e meios derivados e pulsões e comportamentos. Este subcapítulo, denominado *o comportamento entrópico*, tem o intuito de investigar pulsões comportamentais no cinema brasileiro que descrevam sistemas entrópicos, aqueles capazes de voltarem-se contra seu meio histórico, destruindo-o. Os modos de expressão dessas ações comportamentais, entendidos a partir de experiências hereditárias, promovem uma aproximação do pensamento de Deleuze a um marxismo até então pouco explorado por este trabalho. As funções da hereditariedade e a aproximação de Deleuze a Marx foram percebidas a partir do texto *Zola e a fissura*, encontrado em *Lógica do Sentido* (2007), conforme já discutimos na primeira parte desta dissertação.

Para Deleuze, o naturalismo é histórico e social e manifesto a partir de figuras instintivas que agem nos corpos por meio de três instâncias. Para este sistema, apenas uma delas será investigada, as outras duas serão vistas na série que corresponde à pulsão estática. O comportamento que nos interessa neste espaço é aquele que descreve a personagem quando essa “exprime o gênero de vida que o corpo inventa para fazer girar a seu favor os dados do meio” (DELEUZE, 2007: 333) agindo como uma potência ambígua, pois pode destruir outros corpos. Optamos por estudá-lo aqui porque este comportamento geralmente leva o sistema à entropia.

As análises abaixo listadas não serão exaustivas neste espaço, pois estarão aqui apenas para caracterizar tipos, personagens que participam de sistemas pulsionais e são encontrados de forma recorrente no cinema brasileiro, quais sejam, marginais, pederastas, amantes, vingativos, matadores de aluguel, malandros:



Figura 28. O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (1969)

Em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, a personagem Laura pode ser vista como uma figura que usa a manipulação das variáveis materiais de sua existência como forma de subsistência em um meio desfavorável. Laura é esposa do Coronel Horácio, um poderoso fazendeiro de um vilarejo no nordeste brasileiro. A mulher é amante de Mattos, delegado da Cidade e aspirante a político. Nos dois primeiros fragmentos é possível ver Laura tentar persuadir Mattos a matar Horácio para que ambos possam viver tranquilamente com a fortuna do fazendeiro; porém Laura é descoberta e, ao ver mudar os dados probabilísticos que regem sua articulação, assassina Mattos como prova de lealdade ao Coronel. A descida entrópica atua no sentido do corpo que se inventa, pois este manipula as condições materiais de sua existência.

Vejamos mais alguns exemplos encontrados na dispersão dos fragmentos fílmicos.



Figura 29. *Deus e o Diabo Na Terra do Sol* (1963) Figura 30. *Amarelo Manga* (2002)



Figura 31. *Árido Movie* (2006) Figura 32. *Baixio das Bestas* (2006)

No primeiro fotograma (Figura 29), temos *Antônio das Mortes*, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), um Jagunço matador de cangaceiro. Antônio das Mortes trabalha para coronéis, aristocratas, fazendeiros, mata beatos e trabalhadores por dinheiro. É uma personagem que se repete no cinema brasileiro, pois expressa uma figura recorrente em regiões onde as leis da hereditariedade são aplicadas em detrimento das leis constitucionais.

No segundo fragmento (Figura 30) tem-se a figura de *Wellington*, uma personagem de *Amarelo Manga* (2002), de Cláudio Assis. Wellington é o mulherengo, casado com a personagem beata *Kika*, possui uma relação extraconjugal com outra mulher. Esta é também uma figura que se repete nos fragmentos fílmicos coletados: a traição é comportamento pulsional, pois trata de uma vida inventada como meio de manipulação de suas condições materiais de existência. Nesta instância, a manipulação quase sempre resulta em prejuízo a alguém e na degradação de um meio social.

O terceiro fotograma evidencia a figura dos malandros, representada aqui por três personagens de *Árido Movie* (2006), de Lírio Ferreira. Os personagens Falcão, Bob e Vera são jovens de classe média que vivem em busca de drogas e prazer. Esta configuração se repete com grande frequência no cinema brasileiro, principalmente em filmes da década de 2000.

O quarto frame, extraído de *Baixio das Bestas*, de Cláudio Assis, traz a figura do explorador. Heitor é um velho responsável pela criação da menina Auxiliadora, da qual é pai e avô, demarcando fortemente a instância hereditária. Heitor explora moralmente Auxiliadora, exibindo-a publicamente a homens da região.

Segundo Deleuze, não são sentimentos que regem esses comportamentos pulsionais. Não há remorso no crime, não há amor na traição, há apenas o encontro do instinto com o objeto de sua pulsão e a evidência de sua fissura levando os sistemas a desordem.

Outra figura encontrada na dispersão dos fragmentos é a do *marginal*. Para Deleuze (2011b), a marginalidade é um sintoma dos pontos de ruptura nas estruturas sociais, pois é através dela que se pode modificar um ciclo de vida desfavorável.



Figura 33. *Madame Satã* (2002)



Figura 34. Rio 40 Graus (1955)

Nos fragmentos acima temos a repetição de duas cenas posicionadas historicamente em momentos distintos do cinema brasileiro, mas que expressam a figura de um marginal. Entendemos por marginal a personagem que agencia uma determinada materialidade histórica para tornar possível sua sobrevivência. O primeiro conjunto de fragmentos traz Madame Satã, no filme *Madame Satã* (2002), de Karin Aïnouz. O segundo conjunto traz Miro, de *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos. Os dois personagens são compostos por variações de problemáticas minoritárias que põem em movimento um conjunto de coletividades humanas, promovendo mudanças materiais em seus meios socio-históricos (DELEUZE, 2011b).

Os frames ilustram, da mesma forma, uma situação em que a personagem utiliza-se da condição de marginalizado como uma espécie de potência do invivível, conforme tratamos na primeira parte dessa dissertação. Os elementos são quase completamente equivalentes, a violência nos dois casos é manifestada a partir do desejo de defesa de outro devir-minoritário - a mulher -, e é feita através da mesma ferramenta, a *Capoeira*, como uma forma *tereceiromundista* da violência, que põe seu meio histórico em desordem a partir da manipulação de suas condições de existência e sobrevivência.

Tal lógica do marginal desfaz a ideia simplificada de uma economia dualista entre a sociedade normal e a marginal, pois a ação das minorias não pode ser encarada como uma simples resposta coletiva a uma falta social (saúde, educação, inclusão), mas como a exploração de problemas da economia de desejo, propositora de novas formas de organização das subjetividades coletivas, respostas aos ciclos da história.



Figura 35. O Bandido da Luz Vermelha (1968)

A personagem *Bandido da luz vermelha* é o expoente máximo dessa figura no cinema brasileiro. No *Bandido*, é possível a observação dessa ideia de uma violência marginal engendrada a partir de novas possibilidades e conflitos. O *Bandido* é múltiplo, contraditório, minoritário e leva o meio histórico sempre a degradação.

4.1.6 Violência e degradação

Em *Estética da fome*, Glauber faz a seguinte provocação: “*Pelo cinema novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivo? Antão é primitivo? Corisco é primitivo? A mulher de Porto das Caixas é primitiva?*” (ROCHA, 2004: 66) e conclui as questões postas acima dizendo que a forma estética da violência é, antes de tudo, revolucionária. Tal asserção será nosso ponto de partida para as discussões que serão aqui desenvolvidas.

No artigo denominado *Jean-Jacques Rousseau precursor de Kafka, de Céline e de Ponge* (2002), Deleuze diz que o homem no estado de natureza não é mau, pois as condições objetivas que fornecem a possibilidade de violência não estão na natureza, mas na sua relação com outros homens. Esta colocação pressupõe uma ideia de meio histórico e estatui um tipo de violência que erige a partir de sua relação com esse meio. Na violência obtida a partir de sistemas pulsionais entrópico, a pulsão extraída dos meios originários atua na destruição do meio histórico. Se este meio é favorável ao sujeito que nele vive, a degradação o atingirá, se esse meio é desfavorável a esse indivíduo, a entropia lhe favorecerá.

Em *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, temos a ocorrência de um sistema pulsional que leva os meios à degradação. O filme se passa no nordeste brasileiro em um vilarejo que sofre, há vários meses, com a escassez de alimentos. Um grupo de soldados é enviado até a pequena cidade para impedir que os moradores saqueiem os comércios

locais em busca de comida. O povo do vilarejo vive sobra a simultaneidade de dois mecanismos repressivos que lhe impedem a satisfação da pulsão de fome: o exército e a igreja. O exército controla os estoques de comida da cidade, a todo momento pode-se ver soldados em plena fartura de alimentos e bebidas. A igreja impede que um boi, tido pelo povo como santo, seja morto e devorado pelos famintos. Os sistemas pulsionais repressivos parecem estáveis até o momento em que se instaura a pulsão entrópica.



Figura 36. Os Fuzis (1964)

Os frames acima evidenciam o momento em que inicia-se a queda vertiginosa em *Os fuzis*. Como podemos ver, na cena, um homem carregando uma criança morta nos braços entra no bar onde está a personagem *Gaúcho* e pede ao atendente um caixote de madeira, a fim de enterrar sua filha. *Gaúcho*, então, se aproxima do homem e pergunta-lhe o que aconteceu com a criança. O homem diz que sua filha havia morrido de fome o que, imediatamente, gera revolta em *Gaúcho*, que sai do bar e corre na direção dos soldados. Ao aproximar-se de um soldado, rouba-lhe a arma e sai a atirar para todos os lados, até ser morto. Após a morte de *Gaúcho*, os fiéis decidem matar e comer o boi santo, complementando o fim radical, a descida entrópica.

A pulsão vital, então, é satisfeita a partir de uma pulsão de morte. O povo corta o boi santo ainda vivo para comer de sua carne. O objeto parcial, “naco de carne, peça crua” (DELEUZE, 2009: 196) serve de alimento a uma pulsão e, ao mesmo tempo, encerra uma pulsão entrópica.

Vejamos outros exemplos encontrados na dispersão dos fragmentos aqui analisados de forma menos exaustiva, dispostos como demonstração de reincidência de tal sistema.



Figura 37. *Cronicamente Inviável* (2000)

Cronicamente Inviável (2000), de Sérgio Bianchi, é um filme que trabalha simultaneamente diversas pulsões. O filme narra algumas histórias paralelas que reúnem-se em torno de um restaurante, seu público classe media alta e seus empregados classe baixa. Há, nas relações estabelecidas pelo filme, uma constante tensão advinda da luta de classes. A cena em questão erige-se sob a regência de um desses sistemas de tensão. Maria Alice é uma mulher rica que, aparentemente, possui um bom senso crítico no que concerne aos problemas sociais do país. Contudo, sua vida burguesa não contribui para que suas práticas sejam coerentes com seu discurso como, por exemplo, no fato de manter em casa uma doméstica negra que é filha de uma mulher que foi sua baba na infância. Na cena em questão, acima ilustrada com a disposição dos dois fragmentos, é possível observar tal demagogia a partir da instauração de uma descida entrópica provocada pela personagem Maria Alice. A violência inicia-se a partir de presentes dados pela personagem a duas crianças de um grupo. A insuficiência da quantidade de presentes gera a violência e Maria Alice assiste a briga eximindo-se de culpa. O presente, como objeto das pulsões infantis, exerce a pressão sobre o meio derivado e a descida entrópica estatui uma violência generalizada.



Figura 38. *O Som ao Redor* (2012)

O segundo fragmento foi coletado a partir de *O Som ao Redor* (2012) de Kleber Mendonça Filho. No filme há a ação de uma decida entrópica que perpassa diferentes momentos da narrativa. A relação que mostraremos diz respeito ao conflito entre duas vizinhas e suas pulsões cotidianas. Há, inicialmente, a presença de uma violência

contida na relação entre elas, pois Bia, uma das vizinhas, estabelece um tipo de obsessão pelo cachorro da outra, enquanto a outra inveja Bia pelos bens materiais que possui.

Dissemos, no começo desta dissertação, que uma das características das imagens-pulsão dizia respeito ao fato de que elas descrevem, nos meios reais, relações frágeis e reversíveis, ao contrário das imagens-ação, que descrevem ações lógicas e previsíveis. Na cena acima descrita pelos fragmentos coletados, as duas vizinhas entram em luta corporal após uma delas perceber que o aparelho de televisão que a outra acabara de comprar era maior que o seu. A violência se dá como uma espécie de despejo de um jogo de tensões entre as duas mulheres, onde as personagens “parecem obedecer a uma força secreta ainda não identificável” (DELEUZE, 2009, p. 205), carregando todo o sistema à máxima inclinação.



Figura 39. *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) Figura 40. *Matou a família e Foi ao Cinema* (1969)

Deleuze diz que na imagem-pulsão é preciso que se opere sob a ótica de uma *violência radical*, capaz de fazer tudo voltar-se a um estado de degradação, como “um conjunto que reúne tudo, não numa organização, mas fazendo convergir todas as partes num imenso campo de lixo ou um pântano e todas as pulsões numa grande pulsão de morte” (DELEUZE, 2009, p.190). É o que se pode ver no primeiro frame acima citado, extraído de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla. A expressão de uma violência radical instaura uma espécie de transe, que promove a permeabilidade entre o mundo originário e os meios derivados sob a lei da máxima inclinação. Sganzerla sobrepõe elementos da estética urbana a figuras identitárias da violência do terceiro mundo, todos espalhados sobre um enorme amontoado de lixo.

O fragmento seguinte participa do mesmo modo de expressão da violência como imagem-pulsão. O fotograma foi extraído de *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969), de Júlio Bressane, e traz a imagem de uma jovem que acabara de ser baleada de forma

infantil e despreziosa por sua melhor amiga. Deleuze diz que o cinema norte-americano não alcançou a violência pulsional por estar demasiadamente preso ao realismo da imagem-ação, a violência captada diretamente da relação entre os meios e os comportamentos. Desta forma, Deleuze cria um mecanismo de recalque da imagem-ação sobre a imagem-pulsão, pois esta deve ser brutal e irreal. Os dois modos de violência exemplificados nos fragmentos supracitados se colocam como uma abertura do sentido estrito para um não-senso, ou um *acontecimento*, fazendo com que a imagem-ação não possa ser instaurada e, conseqüentemente, a imagem-pulsão possa emergir “entalada entre a imagem-afecção e a imagem-ação (DELEUZE, 2009, p. 205).

4.1.7 Considerações sobre as pulsões entrópicas no cinema brasileiro

Esta série foi responsável por agenciar um conjunto de fragmentos fílmicos em dispersão segundo as regras do sistema da pulsão entrópica, proposta por Deleuze em *Cinema I, A imagem-movimento* (DELEUZE, 2009) e já discutida na primeira etapa dessa dissertação.

A entropia, conforme pudemos observar, diz respeito a uma descida energética capaz de colocar sistemas em desordem ou até levá-los à destruição. Para pensarmos a forma de organização desta série foi preciso atentar para as peculiaridades apresentadas pelo sistema em sua relação com os elementos da imagem-pulsão. Dividimos, deste modo, a série em seis partes: no item *4.1.1 O lugar da degradação* pudemos descrever os modos de aparição dos meios originários encontrados na dispersão dos fragmentos e constatamos que estes se tratam tanto de meios degradados como sertões, favelas e ruínas, quanto de meios conservados, como no caso do quartel do exército, em *Os Fuzis* (1964). No item *4.1.2 a entropia como lei* discutimos a ideia de entropia na imagem-pulsão e o porquê deste sistema ser chamado por Deleuze de lei da máxima inclinação. No item *4.1.3 o pedaço* analisamos os objetos pulsionais que, ao serem arrancados dos mundos originários, levam sistemas a exaustão. No item *4.1.4 a fé entrópica* procuramos demonstrar como alguns regimes de fé podem atuar segundo as leis da máxima inclinação e levar meios históricos à destruição. No item *4.1.5 o comportamento pulsional* discutimos algumas figuras encontradas na dispersão dos fragmentos e que descrevem sistemas entrópicos, capazes de destruir o meio onde vivem. No item *4.1.6 Violência e degradação* discutimos as particularidades de um modo específico de violência no cinema brasileiro, aquele descrito por um sistema

pulsional e regido por uma pressão que parte de um mundo originário na direção dos meios históricos.

Acreditamos ter conseguido evidenciar, através desta série, a ocorrência de algumas formas pulsionais entrópicas no cinema brasileiro. Tais formas, conforme pudemos observar, atuam tanto isoladamente, em quadros ou pequenas cenas, quanto em blocos um pouco maiores.

Em nosso entendimento, a luta entrópica contra os meios, no cinema brasileiro, adquire contornos de luta de classes, na medida em que extrai do invivível uma violência radical que, ao suscitar “uma imagem originária do tempo”, se opõe ao ciclo orgânico como destino fatal, adquirindo sua potência terceiro-mundista.

4.2 Segunda série: pulsões estáticas

Conforme vimos anteriormente, a imagem-pulsão efetua-se sobre a existência de dois planos na imagem, postos em relação de imanência um ao outro. Tais planos dizem respeito aos mundos originários e aos meios derivados. A finalidade de tais imagens é, portanto, dobrar os meios reais sobre os mundos originários através das pulsões e dos comportamentos. Desta forma, a “função elementar” da imagem-pulsão é fazer surgir desta dobra uma “imagem originária do tempo” (DELEUZE, 2009, p.190), libertando as imagens-movimento do ciclo orgânico, que representa o tempo de maneira indireta. Esta imagem originária, entretanto, não diz respeito a uma apreensão do tempo puro, pois este só pode ser atingido pelas imagens-tempo, conforme discutimos na primeira etapa desta dissertação. Reiteramos a exposição de tais relações porque se fazem importantes nesta etapa da discussão, pois trabalhamos ainda no campo das imagens-movimento; contudo, nas imagens-pulsão não tratamos mais de imagens-afetivas, expressas puramente nos espaços quaisquer, tampouco tratamos de imagens-ação, que se desenvolvem apenas nos meios reais. A imagem-pulsão regida pelo sistema da pulsão estática é melhor compreendida quando posta em relação com a imagem-ação, mesmo que esta relação seja de oposição.

Na imagem-ação, as ações propriamente ditas são descritas por sentimentos e mudanças. A violência, por exemplo, se origina e se efetua em um meio histórico determinado. No sistema da pulsão estática os comportamentos são regidos por interioridades das personagens submetidas a ele. A violência já não é mais agida, mas

comprimida. A pulsão estática se desenvolve por atos curtos e precisos que, muitas vezes, revelam uma pulsão brutal (DELEUZE, 2009, p. 207).

Na organização desta série observamos a necessidade de apresentarmos, primeiramente, as componentes internas do sistema pulsional estático como o mundo originário, as pulsões, os comportamentos e suas particularidades, para, posteriormente partirmos para as análises. Isto se deu devido ao fato de que em cada sistema as componentes apresentam singularidades que necessitam ser expostas para uma melhor compreensão das análises. Esta série estará, portanto, dividida em seis tópicos: *4.2.1 O lugar da pulsão estática*, onde examinaremos as formas de ocorrência dos mundos originários erigidos no interior de sistemas estáticos, *4.2.2 O voltar-se contra si*, espaço no qual apresentaremos os modos de realização da pulsão estática, suas pressões e intensidades, *4.2.3 A personagem*, em que discutiremos os comportamentos pulsionais descritos nos sistemas estáticos, *4.2.4 A força estática da fé*, onde demonstraremos como os regimes de fé imprimem sobre as personagens uma força invisível capaz de atuar como um sistema opressivo. *4.2.5 A violência estática*, onde discutiremos uma forma particular da violência compreendida no interior dos sistemas estáticos.

4.2.1 O lugar da pulsão estática

Há, nas pulsões estáticas, assim como nos sistemas entrópicos e repetitivos, uma forma peculiar do plano de imanência que contém todas as pulsões. Os mundos originários, nas pulsões estáticas, são inseparáveis dos meios derivados. Deleuze diz que são estranhos espaços achatados, por vezes rochosos ou pedregosos, canais, galerias, túneis, valas e labirintos, ou também podem ser lugares elevados como planaltos, terraços, ou cidades mortas, lugares abandonados. O importante a perceber é que o mundo originário da pulsão estática não opõe à natureza as construções do homem, pois ignora tal distinção por esta só ser válida nos meios derivados. Deste modo, o mundo originário erigido no interior desse sistema surge em um meio termo entre o que ainda não morreu e o que ainda não nasceu, como uma casa em ruínas de onde brota a pequena vegetação. O mundo originário estático apropria-se tanto de restos do passado, quando de esboços do futuro e faz dessa apropriação o que Deleuze chama de “sintoma mórbido”. (DELEUZE, 2009, p. 212).

Há, na dispersão dos fragmentos coletados, um grande número de cenários que correspondem a discussão acima exposta e participam de sistemas estáticos no interior do cinema brasileiro, vejamos algumas ocorrências.



Figura 41. Eles Não Usam Black-tie (1981)

Os fragmentos acima dispostos foram extraídos de *Eles Não Usam Black Tie* (1981), Leon Hirszman. O filme é composto por diferentes sistemas de pulsões estáticas, conforme veremos ao longo desta série. Contudo, aqui, pode-se observar a presença de um mundo originário tal como aquele descrito por Deleuze e discutido acima.

A casa de Otávio, o pai da família, pode ser vista como o centro de todas as pulsões contidas que regem a relação entre ele e Tião, seu filho mais velho. Otávio é um velho operário de fábrica engajado nas causas trabalhistas. Mentor de greves e articulações sindicais, vê seu filho Tião se tornar o que ele chama de “pelego” ou aquele que denuncia colegas grevistas aos patrões. A pulsão de Tião é expressa na forma de uma raiva contida originada no período em que Otávio esteve preso, durante a ditadura militar brasileira. A violência interior de Tião começa a levá-lo à degradação de forma gradual. Primeiro é agredido por um grupo de grevistas que o enxeraga entrando na fábrica em dia de greve, depois é hostilizado e humilhado por Maria, sua noiva e por último é expulso de casa por Otávio, fechando seu ciclo de degradação. Os frames acima evidenciam o momento em que sua pulsão retorna e ele se vê obrigado a deixar sua casa. Conforme é possível observar, o lugar apresenta formações rochosas e partes de ruínas misturadas a vegetação, podendo ser visto ao mesmo tempo como mundo originário e como meio derivado da pulsão estática de Tião.



Figura 42. Febre do Rato (2011)

Figura 43. Os Fuzis (1964)

Figura 44. Baixio das Bestas (2006)

Os três fragmentos acima são exemplos de outras ocorrências de mundos originários participantes de sistemas pulsionais estáticos no cinema brasileiro. No primeiro frame, temos uma paisagem de Recife, em *Febre do Rato* (2011), a cidade pode ser vista como o plano de imanência de todas as pulsões de Febre do Rato e apresenta em sua constituição um híbrido entre o arcaico e o contemporâneo, conforme pode ser visto na figura acima. O segundo fragmento foi coletado de *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra. O plano descritivo exhibe a paisagem desértica de onde saem todas as pulsões de fome do pequeno vilarejo onde o filme se passa. Na cena, peregrinos seguem um boi chamado de Santo e contêm suas pulsões a partir de regimes de opressão advindos da fé. O terceiro frame foi retirado de *Baixio das Bestas* (2006), de Cláudio Assis. Na cena expressa pelo fragmento, a jovem Auxiliadora é exibida pelo avô a um grupo de *voyeurs*, que satisfazem a suas pulsões escópicas, mas não podem se aproximar da menina. O lugar apresenta um aspecto pantanoso, com pouca iluminação e paredes degradadas, constituindo o mundo originário das pulsões estáticas de todas as ordens que ali se efetuam.

4.2.2 O voltar-se contra si

Deleuze (2009) diz que entre as possibilidades de atualização da pulsão estática no cinema, talvez a mais importante esteja centrada na figura do servilismo. Tal forma pulsional, segundo o autor, é importante por ser erigida ao estado de verdadeira pulsão elementar do homem. Esse estado ao mesmo tempo em que evidencia um servilismo em ato no sujeito comandado, faz emergir um servilismo latente no sujeito que comanda.

Para Deleuze, “o servilismo está tanto no amo como no criado” (DELEUZE, 2009, p. 209). Deste modo, a degradação é o sintoma desta pulsão de servilismo e pode ser vista como uma peculiaridade da pulsão estática, pois nela não há ciclo repetitivo, tampouco inclinação entrópica, o que há, de fato, é o ato de voltar-se contra si. Deleuze diz que isso se dá, sobretudo porque a violência originária das pulsões estáticas

encontra-se sempre em ato, mas é demasiadamente grande para se estender aos meios históricos. A pulsão estática, deste modo, submete o indivíduo à própria violência, fazendo-o vítima da própria pulsão.



Figura 45. Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963)

Um exemplo desta ocorrência pode ser visto em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), de Glauber Rocha. O fragmento supracitado foi extraído da sequência em que *Coronel Moraes* engana *Manoel* ao tentar convencê-lo de que as vacas mortas por envenenamento eram as suas, e que, portanto, não havia partilha a ser feita. Na cena, Coronel Moraes diz: “a lei está do meu lado” e Manoel indaga: “que lei?”. A pergunta posta por Glauber através de Manoel faz ecoar uma questão: A lei que não pode ser compreendida por Manoel é a lei do servilismo. Compreendemos, deste modo, que há um aspecto do servilismo que se confunde com a hereditariedade, discutida na fundamentação teórica dessa dissertação. Tal dimensão hereditária do servilismo mantém amo e criado acorrentados eternamente a suas posições, mas pode fazer voltar-se contra o amo a violência estática imposta sobre o criado. A cena acima exposta tem seu desfecho quando Manoel mata o Coronel Moraes e foge, libertando-se de seu ciclo histórico e fazendo a pulsão de Moraes voltar-se contra ele.

Deleuze descreve e exemplifica o sistema da pulsão que retorna contra si sempre utilizando sujeitos individuais como atores da pulsão. Entendemos, entretanto, que este sistema pode ser estendido para além do indivíduo, aplicado, por exemplo, a um grupo que se constitui sobre um mesmo núcleo de ideias. Tal deslocamento nos parece possível a partir da observação feita por Deleuze, quando diz que o voltar-se contra si não diz respeito a um mecanismo psicológico do sujeito, mas sim a uma lógica expressiva das pulsões (DELEUZE, 2009, p. 209).



Figura 46. Eles Não Usam Black-tie (1981)

A partir da dobra que fizemos no conceito de Deleuze, pudemos observar, ainda em *Eles Não Usam Black Tie* (1981), de Leon Hirszman, a ocorrência de uma pulsão estática atuando na degradação de um sistema erigido por um grupo de homens, não apenas por um sujeito individualizado. Os fragmentos acima demonstram três momentos distintos de um grupo de homens responsáveis pela articulação de uma greve de operários em uma fábrica. Há uma espécie de violência estática coletiva que move as ações dos homens contra a fábrica, campo de imanência dessa pulsão. Todas as pulsões que comandam as ações de tais homens são originadas na fábrica e suas pulsões sempre intencionam exercer suas pressões contra ela. A sequência de frames acima disposta evidencia três momentos distintos do filme e demonstra uma evolução da violência contida no sentido da degradação do próprio núcleo. Como é possível observar, o sistema que compreende o grupo de sindicalistas é deteriorado por dentro, antes mesmo de conseguir voltar-se contra seu meio histórico e efetuar sua luta de classes.

4.2.3 A personagem

Deleuze (2009) diz que a personagem da pulsão estática, por muitas vezes, transmite a impressão de ser uma pessoa frágil, mas que pode conter em si uma violência diabólica. Tais personagens são, para Deleuze, falsos fracos, condenados pela violência que os habita e que os força a ir até o fim do meio em que sua pulsão explora (DELEUZE, 2009, p. 210). A personagem é, então, um condensado de violência. A violência estática que o habita o leva, por vezes, a um estranho devir, o “da personagem que tem, por única saída no meio derivado o voltar-se contra si” (DELEUZE, 2009, p. 210-211).

Em *Lógica do Sentido* (2011b), conforme discutimos na fundamentação teórica deste trabalho, Deleuze vê a personagem naturalista a partir de três configurações, sendo duas delas efetuadas por sistemas estáticos: a primeira quando “exprimem a maneira pela qual o corpo se conserva em um meio favorável dado” (DELEUZE, 2007, p. 333) o

fazendo através da saúde, do vigor, da virtude; e a segunda quando “exprime o gênero de vida sem o qual o corpo não suportaria sua existência historicamente determinada em um meio desfavorável” (DELEUZE, 2007, p. 333), ocorrendo o risco de autodestruição. A primeira diz respeito, como vimos a pouco, ao servilismo, a segunda, relaciona-se ao retorno da pulsão com ela mesma.



Figura 47. Maranhão 66 (1966)

O primeiro caso pode ser visto na figura acima, extraída de *Maranhão 66* (1966), de Glauber Rocha, onde há a imagem de um Sarney vigoroso e higienizado cercado por populares que aguardavam seu discurso de posse como governador do estado. Esta figura expressa um tensionamento erigido a partir de um servilismo, pois é preciso que exista o vigoroso para que haja o enfermo, não como opostos de uma dialética simples, mas como dois lados de um sistema permeável, partes indissociáveis de um mesmo conjunto material.



Figura 48. Terra em Transe (1967)



Figura 49. Cronicamente Inviável (2000)



Figura 50. Tatuagem (2013)

Nos frames acima é possível ver exemplos dessa figura hereditária do *corpo conservado* atuando em um sistema tensional com a finalidade de cessar um devir minoritário a partir de uma relação autoritária. No primeiro frame, temos o *Governador Vieira*, que atua contra o povo da província de *Alecrim*, em *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. No segundo fragmento, extraído de *Cronicamente Inviável* (2000), de Sérgio Bianchi, temos o fazendeiro sulista contra o líder trabalhista. No terceiro

fotograma, coletado de *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, é possível ver jovens soldados em atividade física, que atuam no filme em contraposição aos dançarinos gays da trupe “chãos de estrelas” do teatro/cabaré frequentado pela personagem Fininha.

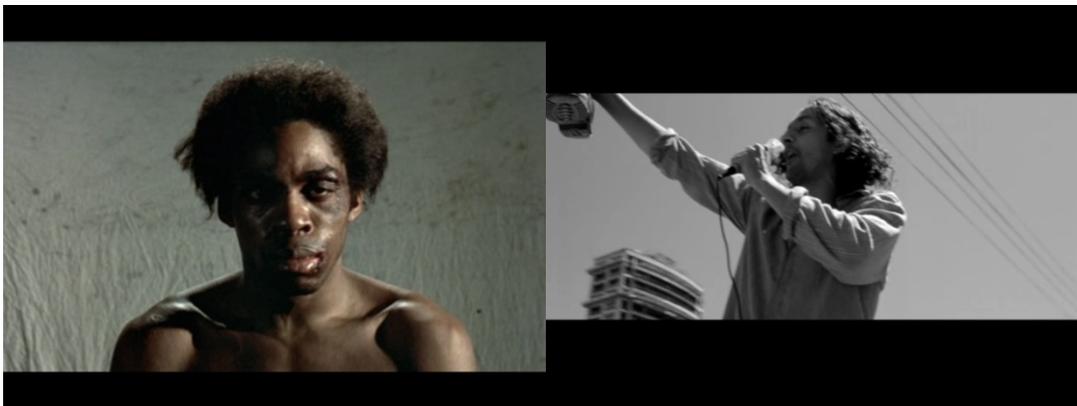


Figura 51. *Madame Satã* (2002)

Figura 52. *Febre do Rato* (2011)

Os fragmentos acima apresentam duas ocorrências do segundo tipo, o do gênero de vida que inventa um corpo próprio, sem o qual não aguentaria sua existência pré-determinada, fazendo, por vezes sua pulsão voltar-se contra si. No primeiro frame temos Madame Satã, de *Madame Satã* (2002), de Karin Aïnouz. O filme tematiza a vida de um boêmio travesti da noite carioca, chamado João Francisco dos Santos. Madame Satã é uma lendária figura da cultura marginal carioca e pode ser vista como uma personagem pulsional que faz do corpo um modo de subsistência em um meio desfavorável. No filme, a personagem envolve-se em inúmeras situações pulsionais, até ser presa e espancada pela polícia. O segundo fragmento mostra Zizo, de *Febre do Rato* (2011). Na cena, o poeta recita um poema de sua autoria que diz o seguinte: “os sapatos velhos estavam encostados sob a pia do fundo do quintal, aonde os ratos iam e vinham, levando a parte fenomenal da comida apodrecida. Os sapatos velhos sob a pingadeira suja do ralo vomitado pelos porcos que moram logo ali” (FEBRE DO RATO, 2011, 00:06:35).

O fragmento recitado por Zizo evidencia sua afeição por um mundo originário, que se encontra interiorizado e que, ao longo do filme, o leva à degradação. Ao mesmo tempo em que há, em Zizo, uma potência do invivível, há, também, a forte presença de uma pulsão autodestrutiva.

A personagem que constrói o próprio meio de vida em um mundo derivado desfavorável pode, por vezes, se apresentar através da religiosidade. Encontramos, durante o processo de coleta, um grande número de personagens messiânicos, sacerdotes, padres, mentores espirituais, pais de santo.



Figura 53. *Deus e o diabo na terra do sol* (1963). Figura 54. *Árido Movie* (2002) Figura 55. *A festa da menina morta* (2008)
Figura 56. *Os fuzis* (1964)

Esta figura messiânica foi encontrada de forma recorrente na tabela composta pelos fotogramas dispersos. *Deus e o diabo na terra do sol* (1963) traz Sebastião (Figura 05), uma espécie de messias do sertão, que, de certa forma, promove um retorno à história bíblica de Jesus Cristo, sendo morto por Rosa. Em *Árido Movie* (2002), tem-se a personagem *Meu Velho*, uma espécie de mentor espiritual de uma pequena cidade do nordeste brasileiro. Já em *A festa da menina morta* (2008), a figura messiânica se manifesta na forma da *entidade*. A personagem *Santinho* é responsável por receber o espírito da menina morta e é visto pelo povo da pequena cidade amazonense como um curandeiro. Em *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra, a imagem do santo é dada na figura de um boi que, ao final, serve de alimento aos miseráveis em uma hibridização de mecanismos pulsionais de fé e fome.

Outro aspecto da personagem naturalista disposta a pulsões estáticas diz respeito ao rosto. Ulpiano (1995) diz que a personagem pulsional tem no rosto uma violência assustadora. O naturalista traz em seu rosto a violência inscrita. Tal violência, entretanto, jamais se efetua, mantém-se potente e encravada na expressão do rosto. É o que Deleuze chama de contensão da violência, pois esta só aparece externamente pela ação do rosto, permanecendo interiorizada na personagem. Portanto, tal forma violenta não é capaz de estender-se ao meio histórico. O rosto, neste caso, não expressa um comportamento, não age, tampouco pode ser tomado como um afeto, tamanha a brutalidade que é inscrita em sua expressão.



Figura 57. *O Céu de Suely* (2006)

Em *O Céu de Suely* (2006), de Karin Aïnouz é possível a observação da ocorrência de tal forma de violência. Na cena representada pelos fragmentos acima, Hermila chega a um armazém e inicia uma conversa com o atendente, que inicialmente lhe é atencioso simpático. Em seguida, a personagem oferece ao homem um número de rifa onde vende o próprio corpo. Após isso, Hermila passa a ser hostilizada e agredida pelo homem, que a manda embora do local. O rosto de Hermila expressa uma violência contida, dada a incapacidade de revide à violência que recebe.

A violência estática do rosto foi encontrada em grande quantidade no processo de coleta dos fragmentos fílmicos. Há um grande número de rostos que, desde o Cinema Novo, se prestaram à criação do povo brasileiro. Da violência da fome à contenção da perversão. Glauber diz que o latino não pode comunicar verdadeiramente sua miséria (GLAUBER, 2010, p. 63) e, para nós, tal incomunicabilidade está vinculada a uma pulsão que ele retém, contida no rosto.

Abaixo apresentaremos alguns exemplos encontrados na dispersão dos fragmentos. As imagens não serão analisadas exaustivamente, pois estão aqui apenas como demonstração de sua reincidência no cinema brasileiro.



Figura 58. *Eles Não Usam Blacktie* (1981)



Figura 59. *Os Fuzis* (1964)



Figura 60. *Os Fuzis* (1964)



Figura 61. *Os Fuzis* (1964)



Figura 62. *Amarelo Manga* (2002)



Figura 63. *Boca do Lixo* (1993)

A imagem acima, composta por fragmentos de *Eles não Usam Black Tie* (1981), Leon Hirszman, *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, *Amarelo Manga* (2002), de Cláudio Assis e *Boca de Lixo* (1993), de Eduardo Coutinho, evidencia a grande reincidência do rosto como violência potencial no cinema brasileiro. Uma violência contida que, na

maior parte das vezes, atua contra a própria personagem, submetendo-a ao ciclo naturalista até que sua degradação esteja completa.

Outra personagem de importantes contornos à pulsão estática é a mulher. Segundo Deleuze, a salvação na pulsão repetitiva é a repetição aberta, na pulsão entrópica é a destruição do próprio meio desfavorável e na pulsão estática a salvação está na mulher. Deleuze explica dizendo que no universo das pulsões estáticas não pode haver mulher originária, pois o mundo das pulsões e dos sintomas tratou de enquadrar hermeticamente os homens.



Figura 64. O Céu de Suely (2006)

As mulheres no naturalismo estão sempre à frente de seus meios, em revolta com eles; portanto, fora do mundo originário dos homens, dos quais podem ser apenas vítimas. Para Deleuze, são mulheres capazes de demonstrarem saídas criativas e atuarem na conquista da própria liberdade. Nos fragmentos extraídos de *O Céu de Suely* (2006) é possível essa construção criativa de contorno sobre uma dada realidade desfavorável. Hermila precisa deixar a cidade, que a aprisiona a ciclos repetitivos, rifa o próprio corpo, consegue o dinheiro e vai embora. Não há degradação, há apenas o uso de uma condição minoritária como potência de salvação.

4.2.4 A força estática da fé

Parece-nos pertinente, a partir da grande ocorrência de imagens de fé atuando como mecanismos repressivos no cinema brasileiro, que atentemos para esta forma pulsional que se erige a partir de um regime religioso. A argumentação que parece corroborar com nossa hipótese é aquela que diz que os sistemas estáticos atuam de maneira indireta, pois não conseguem exercer ações em meios históricos ou geográficos. A fé, em nosso entendimento, parece ter essa característica: a de realizar-se por intensidades e pressões interiorizadas. Deleuze, quando organiza e hierarquiza as pulsões de acordo com a complexidade de seus sistemas, dispõe as pulsões de fé no último nível, na instância das pulsões espirituais complexas.

Os fragmentos abaixo apresentam pulsões de fé dispostas em filmes de diferentes períodos do cinema brasileiro. Esta primeira configuração emergiu a partir da observação dos fragmentos extraídos das obras quando colocados lado a lado, pois foi possível a identificação de um traço pulsional antes ignorado. Os fotogramas rearranjados a partir da instabilidade dispersa criaram uma potência teórica capaz de fazer emergir um novo regime de visibilidade, uma instância da pulsão de fé que a apresenta como um mecanismo de *vigilância*.



Figura 65. Eles não usam Blacktie (1981)



Figura 66. Amarelo Manga (2002)



Figura 67. Santo Forte (1999).



Figura 68. Árido Movie (2002)

Há na dispersão dos fotogramas uma ordem de onipresença dos signos religiosos, dispostos estrategicamente como *signos de vigilância*. Na *Figura 65*, há um fotograma extraído de *Eles não usam Blacktie* (1981), de Leon Hirszman. Nele há uma imagem de Cristo crucificado sobre o leito da mãe de *Maria*, uma jovem moça que esconde uma gravidez precoce e cuida da mãe enferma. Na *Figura 66*, há um segundo fragmento, colhido do filme *Amarelo Manga* (2002), de Cláudio Assis, onde é possível a identificação de uma torre que carrega um santo no topo e olha para a cidade, como uma espécie de *panóptico* de fé. Na *Figura 67*, terceiro fotograma, obtido através de coleta no filme *Santo Forte* (1999), de Eduardo Coutinho, a imagem do Papa João Paulo II em uma televisão compõe o quadro enquanto Braulino fala sobre sua relação com o espiritismo e o candomblé. A *Figura 68* apresenta um fotograma de *Árido Movie* (2002), de Lirio Ferreira. Na cena, os dois irmãos da personagem protagonista *Jonas* tramam contra ele em frente de uma imagem de Jesus Cristo crucificado, presa à parede.

Em Freud, a argumentação do caráter pulsional da vigilância pode ser sustentada através da ideia do *sentimento de culpa*, pois, segundo o autor, a vigilância é o que fomenta a culpa, e sua intensificação é resultante da relação conflituosa entre Eros e Tânetos. Este sentimento, contudo, não pode ser comparado aquele que rege as ações nos meios derivados, pois a culpa pela fé é interior, passa-se em um mundo originário e é pulsional, não sendo capaz de descrever situações em meios reais.

É possível um entendimento de que esta configuração permite a identificação do papel das imagens religiosas em sua atuação como mecanismo de vigilância e controle a partir de um processo que é pulsional, pois estabelece um jogo de repressões, uma pulsão estática.



Figura 69. *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969)

Na *Figura 69*, os frames apresentam dois momentos da personagem *Matos* de *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber Rocha. No primeiro fragmento, *Matos* tenta convencer *Antônio das Mortes* a matar o *Coronel* e, ao fundo, um altar com a imagem de Cristo crucificado compõe o quadro. No segundo fotograma é ele próprio quem tenta o assassinato. Há, neste caso, uma falha na pulsão, pois *Matos* não consegue executar o coronel e retorna até *Antônio das Mortes*, começando um novo ciclo pulsional. Em ambos os casos há uma instância da pulsão de fé atuando como mecanismo de vigilância, responsável por criar falhas na pulsão. Desta forma, encontramos dispersos os signos da vigilância em filmes brasileiros.



Figura 70. *Amarelo Manga* (2002)

Acima temos fotogramas de *Amarelo Manga*, filme de 2002, dirigido pelo cineasta pernambucano Cláudio Assis. A *Figura 70* contém *frames* que fazem parte de um sonho da personagem *Isac*. O primeiro fotograma apresenta uma série de cruzeiros enterradas na areia de uma praia; o segundo exibe uma mulher que dança sensualmente enquanto Isac a observa. Ambos estão enquadrados de modo que permaneçam cercados pelas cruzeiros. A cena apresenta uma atmosfera onírica, com elementos *nonsense*, de modo que, no primeiro frame, as cruzeiros estão dispostas em um *espaço qualquer, desterritorializado*, que se aproxima mais de um afeto do que de uma ação. No segundo, há um sufocamento das personagens ocasionado pela onipresença das cruzeiros, já atualizadas como índices de um mecanismo repressivo, neste caso, a repressão sexual. Estes dois frames compõem uma associação de imagem-pulsão, pois há um movimento de atualização que dispõe, de um lado, as cruzeiros como objetos arrancados de um mundo originário, ou um estado de “cualidad-potencia expuesta em um espacio cualquiera” (DELEUZE, 2011, p. 217) e, de outro, um mundo *territorializado*, de ação. A imagem-pulsão, neste caso, se dá na passagem de um para outro, mas sem constituir uma imagem-ação, pois, para nosso autor, “el objeto de la pulsion es el pedazo” (DELEUZE, 2011, p. 219), sendo neste caso o pedaço descrito por um *meio real* parcial, oriundo de um mundo originário.

4.2.5 A violência estática

Há uma forma particular da violência que a coloca em contato com o modo de atuação da pulsão estática. Em Deleuze (2009), a violência pulsional regida pela pulsão estática pode ser vista como aquela que se apossa das personagens ou dos sistemas e precede a qualquer ação dessa personagem ou sistema em um meio historicamente atual (DELEUZE, 2009, p. 207). A violência estática é, desde modo, exatamente o contrário da violência da imagem-ação, pois está menos ligada a uma situação do que a um mundo originário. Trata-se de uma violência ao mesmo tempo interior e estática. Para Deleuze, a pulsão estática suscita uma violência originária, pulsional, capaz de penetrar de ponta a ponta um dado sistema, que ela esgota após um longo processo de degradação (DELEUZE, 2009, p. 208).

Há, em nossa discussão, uma compreensão de que podemos falar, nestes termos, de um conjunto de ordens repressivas atuando como formas estáticas da violência. A violência institucional, por exemplo, que se apresenta como satisfação de um

mecanismo econômico de desejo. A satisfação, neste caso, não pode ser vista apenas sob os termos de um objetivo cumprido, mas também como um meio de sublimação ou deturpação de uma demanda social.



Figura 71. *O dia que durou 21 anos* (2013)

Figura 72. *Tatuagem* (2013)



Figura 73. *O que é isso, companheiro?* (1997)

Nos fragmentos acima é possível ver alguns exemplos do uso da imagem de forças coercivas do estado como mecanismo de violência estática em filmes do cinema brasileiro. Alguns elementos se repetem e estão aqui dispostos. A organização, observada no fotograma de *O Dia que Durou 21 Anos* (2010), de Camilo Tavares, expressa a simetria e a disposição coreográfica nos movimentos das tropas brasileiras do regime militar e assemelha-se ao que fez a cineasta alemã Leni Riefenstahl, em *O Triunfo da Vontade* (1935). O vigor e o senso de hierarquia, expresso pela organização da companhia, em fragmento de *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda; e a imponência das armas, expressa a partir de figuras como tanques, metralhadoras e explosivos são recorrentes no cinema brasileiro, como no fragmento de *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto.



Figura 74. Febre do Rato (2011)

Na sequência acima é possível observar a ocorrência de formas de violência que atuam na direção de um voltar-se contra si. Violência 1: No primeiro fragmento o poeta Zizo se exhibe nu sobre um carro enquanto o povo grita ao seu redor “direito de errar” (Assis, 2012; 01:30:40). Neste filme, há, através da luta de classes, a proposição de uma forma de violência que tem por objetivo esgotar um dado meio social desfavorável, dissolvendo mecanismos de legitimação, através dos tensionamentos e do esgotamento de suas instituições. Neste caso, a proposição anárquica do poeta se coloca como uma violência contra o estado. Violência 2: No segundo quadro é possível ver a chegada da polícia, legitimada como força do estado, atuando de forma repressiva frente à manifestação. Há uma ordem de violência coerciva que não é pulsional, pois se origina no meio histórico, atua no cessar da pulsão. Violência 3: O terceiro fragmento fecha a sequência com o poeta sendo jogado em um rio, morto pelo Estado. O ciclo do poeta é completo através do retorno de sua violência, transformada de uma violência de subversão em uma forma de violência agressiva.



Figura 75. Amarelo Manga (2002)

Amarelo Manga (2002), de Cláudio Assis, é um filme que trabalha, simultaneamente, com muitos sistemas pulsionais. Nele, parece haver um projeto pulsional para cada personagem, atuando em pequenos blocos ao longo do desfile fílmico. A história se passa em Recife, mundo originário de todas as pulsões, e é fragmentada por pequenas histórias que orbitam em dois espaços: o bar de Lígia e o hotel Texas. A sequência de fotogramas acima exposta mostra Isaac, um hospede do hotel Texas que possui uma pulsão por atirar em cadáveres. Isaac possui, além do hábito de atirar em cadáveres, uma obsessão por Lígia. Na cena acima exposta, é possível

observar todos os elementos componentes de uma imagem-pulsão estática. Há um ambiente degradado, completamente inóspito atuando simultaneamente como mundo originário e como meio derivado das pulsões de Isaac, pois na pulsão estática há a indiscernibilidade entre os planos. Dissemos anteriormente que a violência estática opõe-se diametralmente à violência da imagem-ação e agora podemos observar tal oposição. O tiro dado por Isaac no corpo morto não pode participar de nenhum ciclo orgânico, tampouco pode descrever uma ação em um meio histórico, pois é uma violência que parte de um mundo originário (sua pulsão) e permanece em um mundo originário, pois o cadáver já não participa do meio histórico, está onde Deleuze (2009) chama de matéria inanimada.

4.2.6 Considerações sobre as pulsões estáticas no cinema brasileiro

Pudemos observar, ao longo desta série, um conjunto de pulsões estáticas e o modo como se constituíram a partir das relações estabelecidas. Suas peculiaridades constitutivas e suas particularidades no cinema brasileiro. Procuramos estabelecer, nas articulações acima propostas, os modos de configuração dos sistemas das pulsões estáticas no cinema brasileiro.

Tornou-se necessário que apresentássemos os elementos constituintes do sistema, antes que pudéssemos nos deter as análises. Deste modo, investigamos como atuam no sistema estático os mundos originários, o servilismo, os modos de configuração dos comportamentos pulsionais e os principais personagens. Encontramos no rosto uma potência pulsional inesperada, capaz de suscitar uma violência contida e atuar em regimes de pulsões estáticas. Há também uma ordem pulsional estática na onipresença dos signos religiosos, quando estes atuam como pulsões de vigilância.

Por fim, acreditamos ter sido possível trabalharmos no agenciamento de um conjunto material de fragmentos de imagem-pulsão, fazendo emergir de tal agenciamento uma forma pulsional que se coloca como um sistema de pulsões estáticas do cinema brasileiro.

4.3 Terceira série: pulsões repetitivas

Nesta série trataremos de uma forma pulsional erigida a partir de sistemas repetitivos, tal como expôs Deleuze, em *Cinema I, A imagem-movimento* (2009) e conforme observamos na primeira etapa desta dissertação.

O sistema repetitivo possui, assim como o entrópico e o estático, todos os elementos constituintes da imagem-pulsão. Para ser engendrado, tal sistema precisa conter um mundo originário, um meio derivado, uma ou várias pulsões e comportamentos. Contudo, alguns desses elementos apresentam variações de um sistema para outro, principalmente por causa do caráter dinâmico da pressão. Deste modo, nos parece conveniente que, antes das análises, apresentemos as componentes da imagem-pulsão configuradas de acordo com a instância repetitiva. A primeira delas será o mundo originário.

4.3.1 O lugar da repetição

No sistema das pulsões repetitivas, o mundo originário é o componente que contém a repetição. É nele que a repetição se estatui. Desta forma, o mundo originário repetitivo tem uma característica de clausura, pois sua função é fazer com que as pulsões se repitam em seu interior. Conforme veremos adiante, a repetição pulsional pode ter a finalidade de recalque ou de salvação, e isso está diretamente relacionado ao mundo originário, pois é ele quem tem por propósito “arrancar” seus componentes dos meios históricos, ou seja, a pressão que o mundo originário da pulsão repetitiva exerce sobre os objetos pulsionais não se direciona contra os meios derivados, pois se volta contra ele mesmo.

Deste modo, os mundos originários serão descritos por cenários que são clausuras, elementos cênicos sufocantes, signos de aprisionamento, de asfixia, lugares de onde as personagens não podem sair sem antes concluírem seu ciclo pulsional, ou lugares de onde jamais saem.

A atuação de tal mundo originário pode ser vista em *O Céu de Suely* (2006), de Karin Aïnouz. O filme conta a história de Hermila, uma jovem mãe que parte de sua cidade natal, no interior do Ceará, rumo a São Paulo em busca de uma vida melhor. Não obtendo sucesso, retorna à pacata cidade de Iguatú, onde permanece com o filho a

espera do namorado, que deve chegar depois de um mês. Após perceber que o namorado havia sumido sem deixar pistas resolve tentar ir embora novamente. É possível perceber ao longo do filme, que, para Hermila, a cidade de Iguatú parece aprisioná-la, a personagem tenta reiteradas vezes deixar a cidade, mas sempre acaba voltando, presa a sua condição.



Figura 76. *O Céu de Suely* (2006)

Os cenários que descrevem a vida de Hermila em Iguatú são degradados e pequenos, não há muitos planos abertos e há sempre pouca iluminação, principalmente em momentos de dificuldade da personagem. Compreendemos, dessa forma, Iguatú como o grande plano de imanência de *O Céu de Suely*, o lugar de onde a personagem extrai todas as pulsões e onde, finalmente, rompe a repetição a partir de um comportamento perverso, onde rifa o próprio corpo e consegue dinheiro para deixar a cidade, obtendo sua salvação.

Há, no cinema brasileiro, um conjunto de meios degradados dispostos como mundos originários a instaurar pulsões repetitivas. Os frames abaixo servem como exemplificação da reincidência de tais meios.

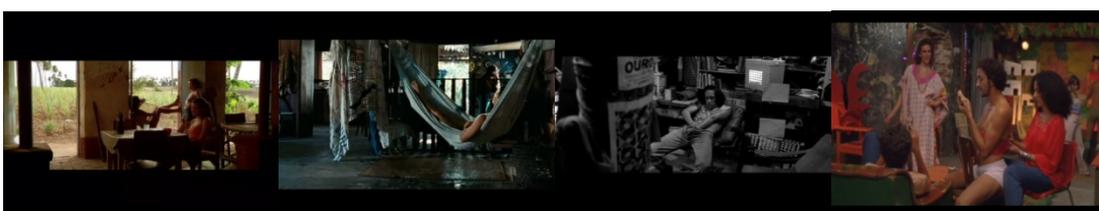


Figura 77. *Amarelo Manga* (2002) Figura 78. *A Festa da Menina Morta* (2008) Figura 79. *Febre do Rato* (2011) Figura 80. *Tatuagem* (2013)

Os fotogramas acima apresentam mundos originários descritos por sistemas pulsionais repetitivos. No primeiro, Em *Baixio das Bestas* (2006), pode-se observar a degradação física do prostíbulo, atuando como mundo originário de reiteradas pulsões ao longo do filme. O fragmento de *A festa da Menina Morta* (2008), de Matheus Nachtergaele, exibe a casa de Santinho, uma espécie de curandeiro de uma pequena cidade amazonense. A casa é escura e úmida e possui um aspecto rústico e primitivo. É deste mundo originário que o filme extrai todas as pulsões de fé que o circundam. O

terceiro fotograma mostra a casa do poeta Zizo, de *Febre do Rato* (2011), de Cláudio Assis. A casa é o lugar de onde emergem todas as pulsões do poeta, a bebida, a poesia, as imagens de Eneida e é também um espaço caótico, um depósito de matérias sobrepostas não identificáveis, um mundo originário. Em *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, o Cabaré é a figurativização de um plano de imanência. O mundo originário que encobre as pulsões amorosas e perigosas de Clécio e Fininha e os envolve em um jogo de repetições, de idas e vindas que culmina com a salvação de Fininha diante de um meio histórico desfavorável.

4.3.2 A Repetição e os ciclos

Para além dos mundos originários, a principal componente das pulsões repetitivas é, obviamente, a repetição. Em *Diferença e Repetição*, Deleuze (2006b) diz que há duas instâncias da repetição: aquela que aprisiona o repetido à reprodução do mesmo e aquela que o salva a partir do esgotamento de seu ciclo. Desta forma, a repetição salvadora é aquela cujo objetivo é o encerramento do ciclo orgânico, conforme demonstramos brevemente no capítulo 2.2.2 *O estatuto da imagem-pulsão*. A repetição que aprisiona, por sua vez, trabalha na manutenção desse ciclo, como veremos.

O ciclo orgânico é uma espécie de sucessão indefinida da vida e compreende todo o movimento da história. Tudo o que se passa nos meios reais está submetido a uma ordem circular de transformação material, ideia que, no cinema, diz respeito ao esquema sensório-motor do período clássico e é chamada por Deleuze de representação orgânica (DELEUZE, 2009). Deste modo, o intuito da repetição é sempre libertar o objeto pulsional do ciclo orgânico e submetê-lo ao ciclo naturalista, contudo, nem sempre há sucesso em tal objetivo. Quando a repetição falha, a pulsão pode voltar-se contra o próprio mundo originário; entretanto, se a repetição for bem sucedida liberta as personagens presas a ele, devolvendo-as à história, aos meios derivados. O ciclo naturalista, então, parte do meio histórico e constrói a partir dele o mundo originário. Nas pulsões repetitivas, o mundo originário é o que impede a personagem naturalista de voltar ao meio histórico.



Figura 81. Deus e Diabo Na Terra do Sol (1963)

O fragmento acima mostra a imagem de Antônio das Mortes, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), de Glauber Rocha. A personagem Antônio das Mortes obedece indefinidamente a um ciclo pulsional sem saber por quê. Em algumas passagens do filme, Antônio se pergunta a que propósito serve seu destino de matador. O ciclo pulsional o aprisiona em uma vida de crimes, que trabalha na manutenção das injustiças do sertão. O jagunço permanece preso à repetição, uma pulsão assassina que o leva a matar beatos, trabalhadores, cangaceiros e demais minorias do sertão brasileiro. A repetição de Antônio das Mortes se encerra apenas em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), onde consegue a salvação a partir de uma repetição aberta, uma pulsão de fé, conforme veremos adiante.

Há, nesta concepção, o entendimento de que é o *mundo originário* que impõe movimento aos meios, pois se a tendência natural da má repetição é a *degradação*, a da boa repetição será a instauração de uma *potência criadora*. Desta forma, há uma instância da pulsão de repetitiva que diz respeito à *salvação*, à capacidade de o mundo originário abrir fendas no meio sócio-histórico em vez de fechá-las. Tratamos aqui de duas formas pulsionais distintas constituídas por relações sígnicas também distintas.

A pulsão expressa pela má repetição é aquela cuja propriedade é recalcar-se, é geralmente utilizada como sintoma de um mecanismo de opressão institucionalizado. Deleuze diz que as más repetições são indefinidas, fechadas, que falham e fazem falhar.

A pulsão expressa pela boa repetição é aquela cuja propriedade é a criação de uma ressurreição, uma potência. Glauber identificou essa diferença ao se colocar em um ciclo de repetição atuando em direção de um passado arcaico indígena, como na

seguinte passagem de *Eztética do Sonho* (1971): “Para mim é uma iluminação espiritual que contribuiu para dilatar a minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais da minha raça.” (GLAUBER, 2004, p. 251). Assim, a repetição salvadora será aquela cujo destino é esgotar o ciclo naturalista, devolvendo as personagens, antes presas ao mundo originário, ao meio histórico. Por isso Deleuze (2009) diz que, sob este aspecto, a imagem-pulsão tangencia a imagem-tempo, pois ao romper o ciclo de repetição com a diferença, a repetição salvadora acaba por esgotar o mundo originário. Entretanto, como as personagens são devolvidas aos meios reais, ou ao ciclo orgânico, não podem atingir o tempo puro da imagem-tempo, apenas atingem os elementos negativos do tempo.

Para explicar a repetição, em *Diferença e Repetição*, Deleuze (2006b) apoia-se teoricamente em conceitos de um filósofo e matemático do século XVII chamado Leibniz. Um desses conceitos diz respeito à ideia de mundos possíveis. A apropriação deleuzeana dos mundos possíveis concerne a uma espécie de matéria excedente, ou aquilo que escapa à atualização dos possíveis e que, por consequência disso, não pode mais ser atualizado, permanecendo eternamente como possível. É esta, segundo Deleuze (2006), a condição que a repetição precisa cumprir para instalar-se efetivamente no regime das imagens-tempo, ou seja, o tempo só será atingido em sua forma pura a partir da repetição simultânea em vários tempos possíveis. Isto quer dizer que, sempre que houver repetição em um mesmo mundo possível (mundo originário), teremos imagem-pulsão. Desta forma, podemos observar que as três principais componentes das imagens-pulsão repetitivas são a repetição, os ciclos e as pulsões.

Conforme dissemos anteriormente, os ciclos que se passam nos sistemas de pulsão repetitiva encontram-se sempre situados no interior dos mundos originários. São ciclos dissociados da história. Cláudio Ulpiano (1995) diz que tais ciclos são primitivos, bárbaros, indígenas e que, portanto, seriam permanentes. Assim, tem-se de um lado o ciclo primitivo, no mundo originário, fora da história, de outro, o ciclo da história, onde ocorrem as mudanças. Deste modo, o que define o comportamento primitivo, segundo Ulpiano, é uma espécie de pressão à repetição indefinida no interior dos mundos originários, pois as personagens submetidas a este ciclo jamais conseguem entrar no ciclo da história sem mudar sua natureza.

4.3.3 A má repetição

Segundo Deleuze (2009) e conforme anteriormente desenvolvido, há na constituição da repetição uma ideia de oposição entre um eterno retorno como reprodução e um eterno retorno como ressurreição (DELEUZE, 2009, p. 201). Neste espaço trataremos apenas do sistema pulsional que atua na manutenção de seu ciclo, ou aquele cuja finalidade é aprisionar as personagens a indefinidas repetições de sofrimento e degradação, o eterno retorno como reprodução de si mesmo.

Em *Boca de Lixo* (1993), de Eduardo Coutinho, podemos observar de forma contundente a atuação do mundo originário sob os termos da instância repetitiva, conforme vemos nos fotogramas abaixo.



Figura 82. Boca do Lixo (1993)

Em certa passagem, Deleuze (2009) definiu o mundo originário como o “imenso campo de lixo” (DELEUZE, 2009, p. 190). Para além da evidente relação que se pode estabelecer entre a proposição de Deleuze e a construção do mundo originário de Coutinho, é preciso que atentemos para o que coloca Ulpiano (1995c), quando diz que uma das funções do plano de imanência na instância repetitiva é retirar o indivíduo da história. A história, neste caso, expressa na figura do meio derivado, pode ser a civilização. Conforme vimos, há uma relação de oposição entre as personagens presas aos mundos originários, tidas como primitivas, e as personagens descritas pelos meios derivados, como aquelas que participam do movimento da história. Ao longo do filme, Coutinho estabelece um jogo de comparações que cria essa divisão. Há o lixo como o grande campo de imanência a descrever comportamentos degradados, o lugar esquecido pela civilização. Os objetos pulsionais são os pedaços “arrancados” do meio derivado, os resíduos do meio histórico, o lixo. A pulsão repetitiva se efetua no retorno diário das personagens ao lixão. Não há como sair de lá, a repetição as sufoca. Em uma passagem, Coutinho pergunta a uma mulher de meia idade sobre o trabalho no lixo e ela responde: “bom não é, mas tá ruim trabalhar lá fora” (BOCA DO LIXO, 1993, 9:30). A frase é

sintomática, pois evidencia de uma só vez todo o sistema pulsional ao qual ela está submetida. A sentença “trabalhar lá fora” estabelece uma relação de oposição do Lixão, o mundo originário, com o fora, o meio derivado.



Figura 83. Boca do Lixo (1993)

Assim, as personagens do lixo estão presas a seu ciclo infinito de repetição e tal ciclo as faz voltar todos os dias. O ciclo naturalista não se opõe radicalmente ao ciclo orgânico do realismo, mas prolonga seus traços evidenciando seu plano de consistência. Há até certa hereditariedade no ciclo. Como pode ser evidenciado na passagem em que Coutinho indaga a uma mulher sobre seu tempo de trabalho no lixo e ela responde: “minha mãe criou nós tudo aqui, graças a deus [...] desde os sete anos eu trabalho aqui no lixo” (BOCA DO LIXO, 1993; 04:33:00).

Em *Febre do Rato* (2011), de Cláudio Assis, o poeta Zizo tem o álcool como objeto propulsor de uma pulsão anárquica que lhe serve ao mesmo tempo como potência inventiva do *invivível* e como aprisionamento em um mundo de pulsões degradantes.



Figura 84. Febre do Rato (2011)

Os fragmentos acima evidenciam algumas passagens no filme em que a personagem utiliza-se da bebida como impulso inicial para alguma meta pulsional. Zizo bebe e faz sexo animalesco com sua vizinha idosa. Bebe e transforma seu comportamento ébrio em inspiração poética, bebe para ficar nu em praça pública. Para Deleuze (2004), o instinto apresenta um paradoxo em sua constituição, pois atua simultaneamente na conservação e na destruição do corpo. A bebida de Zizo é a mola propulsora de seu discurso de inconformidade, uma forma de rearranjo de suas

condições históricas, mas atua também contra seu próprio corpo. O instinto é uma pulsão de vida que só pode ser concebida a partir de sua relação com as pulsões de morte. Zizo apresenta elementos importantes na invenção de um corpo potente, conforme vimos em nossa fundamentação teórica, contudo, o poeta não consegue escapar dos ciclos pulsionais aos quais está submetido, retorna sempre ao mundo originário.



Figura 85. Febre do Rato (2011)

Os frames acima evidenciam outro ciclo pulsional de Zizo, a fixação por Eneida. As imagens ilustram uma sequência em que Eneida, ciente da enorme fixação sexual de Zizo pelo seu corpo, reproduz seus órgãos genitais em uma máquina copiadora e os entrega a ele de presente. Após isso, Zizo a reconstrói ordenando o simulacro dos órgãos de modo que Eneida seja rearranjada em uma nova materialidade. Posteriormente, Zizo cola sobre si as partes do corpo de Eneida e satisfaz sua pulsão sexual masturbando-se. Conforme dissemos anteriormente, o corpo pode ser uma máquina que é fim para um meio de produção, mas pode ser também um corpo sem órgãos. No corpo de Eneida impresso sobre a máquina, a imagem-vagina opera sob um corpo sem órgãos, não há reprodução como função do signo da vagina de Eneida, há a transformação da vagina em um objeto parcial do desejo do poeta Zizo, à vagina reproduzida se opõe a vagina reprodutora. Contudo, há também a manutenção de um ciclo naturalista, pois sacia parcialmente uma pulsão iniciada no meio histórico em um mundo originário, virtual.



Figura 86. Febre do Rato (2011)

Os fotogramas presentes na *Figura 86* evidenciam a repetição que imprime sobre Zizo a pulsão por Eneida. Eneida apresenta inúmeros comportamentos pulsionais, satisfaz pulsões sexuais e obtém prazer a partir de objetos destruidores como drogas e

álcool. Em determinado momento, passa a ser ela mesma objeto da pulsão de Zizo, instaurando outro sistema e, conseqüentemente, outras relações signicas: é o ato de, ao comunicar sua fissura, revelar a dos outros (DELEUZE, 2007, p. 335). O ponto da narrativa em que Zizo conhece Eneida marca a instauração de sua pulsão, pois a partir dali as ações da personagem passam a ser regidas por sua fixação. O poeta a procura incessantemente e reiteradas vezes propõe que ela o sacie sexualmente, nunca obtendo sucesso.

4.3.4 A boa repetição

Neste subcapítulo apresentaremos uma forma pulsional também regida pela repetição, mas que é capaz de propor ao sujeito da pulsão uma espécie de salvação. Tal sistema, ao se repetir, promove sua diferença, libertando a personagem de seu ciclo, devolvendo-a ao ciclo do real, coforme já anteriormente discutido.



Figura 87. Deus e o Diabo Na Terra do Sol (1963)

Nos fotogramas acima, extraídos de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), de Glauber Rocha, há uma sequência capaz de sugerir uma ordem de repetição propositora de uma salvação possível. No primeiro frame, pode-se ver, em plano próximo, apenas a mão de Manoel a enterrar a cruz feita de galhos sobre o corpo da mãe recém-enterrada. No segundo fragmento, há a imagem de Manoel e Rosa, posicionados um de cada lado da cruz. No terceiro quadro, há apenas a imagem da cruz enterrada sobre o corpo coberto de terra. Tal sequência sugere uma espécie de retorno, como a inversão de um ciclo energético capaz de recalcar a atuação da má repetição. Há, ao fim desse ciclo, uma ideia de real, pois o corpo na terra instaura o recomeço de um novo ciclo orgânico. Contudo, a salvação só pode ser vista se considerarmos o sertão como o plano de imanência das pulsões, o lugar de onde emerge toda a desgraça, a degradação, a morte, a fome que acomete Manoel, Rosa e todo o povo do nordeste brasileiro. A expressão do retorno como ressurreição se dá, neste caso, na inter-relação entre planos de *qualidade-potência*, afetivos e um plano descritivo, territorializado (DELEUZE, 2006). Há

também a observação de algumas manifestações desta natureza em outras produções no interior do cinema brasileiro.

Em *A festa da menina morta* (2008), de Matheus Nachtergaele, é possível a observação de um uso da repetição como transe. Conforme dissemos no começo da dissertação, há no transe a justaposição entre o mítico e o atual, como se fosse possível, através dele, a passagem entre um mundo originário mítico e um comportamento atualizado em um meio historicamente expresso.



Figura 88. *A festa da menina morta* (2008)

A festa da menina morta narra a história de uma pacata cidade amazonense que celebra, anualmente, o dia em que o pai de santo Santinho recebe a entidade de uma menina desaparecida há duas décadas. Santinho recebeu esse dom após o suicídio de sua mãe, quando, da boca de um cachorro, recebeu o vestido da menina supostamente morta. Os fotogramas acima exibem imagens da peregrinação que antecede a festa. Enquanto caminham com lanternas artesanais e velas, os fiéis comemoram o dia da festa da menina morta e cantam uma *ladainha* que diz “viva a menina morta” (*A festa da menina morta*; 2008; 01:39:00). Esta associação suscita uma figura que faz emergir uma ordem positiva do tempo, uma forma aberta da repetição, pois faz falhar a má repetição. O ritual recria tempos, como expõe Deleuze (2009), a boa repetição volta-se para o futuro e parece impossível materialmente, mas possível espiritualmente. Pode-se ver aí uma particularidade do transe que opera a dissolução de uma imagem-ação, mas ainda não atinge o tempo puro, mantém-se pulsional.

A instância da fé é a que proporciona a maior incidência das pulsões repetitivas no cinema brasileiro, foi ela a mais encontrada entre os fragmentos coletados na etapa da Atenção Flutuante desta pesquisa. É sabido por nós, entretanto, da impossibilidade de nos dedicarmos igualmente a todas as análises, conforme dissemos anteriormente. Deste modo, algumas análises menos exaustivas estão contidas nas séries apenas para demonstrar sua reincidência ou semelhança. Neste caso, vejamos algumas rápidas passagens da recorrência do uso da fé como repetição salvadora no cinema brasileiro:

Em *Deus e o Diabo Na Terra do Sol* há uma relação indissociável entre as linhas de força da religião e da violência, tendo ambas papéis alternantes entre salvação e opressão. Em um dado aspecto, a fé é tida como salvação possível frente à violência e opressão dos donos da terra, como nos fotogramas abaixo:



Figura 89. Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963)

Na *Figura 89*, tem-se a figura do Santo *Sebastião*. Enquanto é assistido pelo povo (*Figura 24*), Sebastião diz que “é preciso mostrar aos donos da terra o poder da salvação” (*Deus e o diabo na terra do sol*, 1963: 00:22:45). Tal fala expressa uma ordem pulsional de liberdade a partir de uma oposição entre matéria e espírito. Novamente, conforme sugeriu Deleuze, há a criação de um *naturalismo da alma*, em oposição ao ciclo orgânico da vida no meio histórico.

Entre *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), Glauber estabelece um jogo de repetição entre os regimes de salvação e violência.



Figura 90. O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (1969)

A personagem *Antônio das mortes*, um jagunço matador de cangaceiros, que em *Deus e o diabo na terra do sol* (1963) extermina centenas de beatos que seguem o Santo Sebastião, em *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969) busca a redenção através da religiosidade. A pulsão repetitiva de Antônio das Mortes passa de um filme a outro, a personagem é presa a uma condição de vida que nem sabe por que deve seguir. O ciclo pulsional de Antônio das Mortes o aprisiona ao sertão, plano imanência de todas as pulsões de morte, mas, no fim, encontra na fé a salvação de seu destino.

Conforme discutimos na fundamentação teórica deste trabalho, há em Deleuze a ideia de um gênero de vida que proporciona ao corpo o suporte à existência determinada em um meio desfavorável. Tal condição pode ser vista em grande parte dos filmes escolhidos para a composição do *corpus* deste trabalho. A *estética da fome*, por exemplo, passa, essencialmente, pela compreensão desta condição hereditária e pressupõe uma ideia de salvação a partir de um meio adverso, isso concerne tanto a Antônio das Mortes, quanto a Hermila, personagem da próxima análise que faremos.



Figura 91. O Céu de Suely (2006)

O Céu de Suely (2006), de Karin Aïnouz, tem sua linha narrativa alicerçada na expressão de um corpo que inventa um modo de vida para manipular um destino desfavorável. Conforme dissemos no começo desta série, há em *O céu de Suely*, um mundo originário aprisionador. No filme, a personagem Hermila, ao perceber que a pequena cidade de Iguatú era o lugar de onde saíam todas as suas angústias, resolve deixá-la. Ela tenta, reiteradas vezes, deixar a cidade, conforme podemos observar nos frames abaixo.



Figura 92. O Céu de Suely (2006)

No primeiro fragmento Hermila ainda espera o ônibus que chegará de São Paulo, onde seu namorado supostamente estaria. Mais adiante na narrativa, há a repetição deste quadro de forma quase idêntica, mas com um motivo diferente: ali, ela quer informações sobre o destino mais distante. É possível observar que os lugares que marcam passagens de Hermila para fora da cidade não apresentam aspectos degradados, são sempre bem iluminados e convidativos, como a rodoviária e as paisagens da estrada. Tais lugares parecem indicar a salvação de seu ciclo, em oposição ao mundo originário. Também é possível perceber que a cada tentativa de fuga, Hermila inicia um novo ciclo, que marca uma nova passagem pulsional. Há, em Hermila, um conjunto de pulsões que, a cada fracasso, participa de um rearranjo probabilístico e se torna propositor de outro conjunto. As ações da personagem são regidas por um conjunto de possibilidades materiais e instauram novos ciclos no interior da narrativa. A ação das funções hereditárias trabalha no interior desses ciclos, tendo as instâncias da fissura e do instinto em simultaneidade. Conforme vimos anteriormente, para Deleuze, a fissura deve expressar “condições de conservação de um determinado gênero de vida em um meio histórico e social” (DELEUZE, 2007, p. 332) e a repetição tem a tendência de não deixar que este meio de vida execute sua meta. O modo como Hermila se desvencilha da repetição é através de um comportamento pulsional. Como vimos na fundamentação teórica deste trabalho, apenas o comportamento pulsional é capaz de encobrir a repetição, extraindo da adversidade sua potência de salvação. Deste modo, Hermila, ao rifar o próprio corpo encontra, em um meio adverso, a possibilidade de libertar-se de sua pulsão.

4.3.5 Repetição como arquivo do mal

Neste subcapítulo operaremos um pequeno deslocamento sobre o conceito de imagem-pulsão, tal como propôs Deleuze, para pensarmos em uma instância pulsional vista sob a ótica do arquivo. Este arquivo, no entanto, apresentar-se-á como uma peculiaridade do sistema das pulsões repetitivas. Acreditamos haver no cinema brasileiro a repetição de um tipo peculiar de arquivo do mal que se coloca como sistema pulsional de uma memória social em choque. Para tanto, recorreremos ao que propôs Jacques Derrida (2001), em *Mal de Arquivo*.

No livro, o autor procura distanciar o conceito de arquivo de um reducionismo representacional atrelado a seu conteúdo, pois, para o autor, o arquivo deve ser definido

por sua materialidade, sua técnica e seus agenciamentos políticos e estéticos, o que, acreditamos, o coloca em pleno acordo com a configuração das imagens-pulsão proposta por Deleuze.

Para Derrida, há, a partir do uso do arquivo, uma espécie de desejo de memória que é ao mesmo tempo instituinte e destruidora do arquivo. Por este motivo, o arquivo nunca é a memória, ao contrário, ele é o lugar da falta original e estrutural da memória (DERRIDA, 2001). A partir disto, pode-se dizer que a pulsão de morte atua no apagamento radical daquilo que não se reduz à consignação, ou seja, ela constitui o arquivo e este tenta, todo tempo, pôr-se no lugar do acontecimento.



Figura 93. *Deu pra ti, anos 70* (1981) Figura 94. *O dia que durou 21 anos* (2012) Figura 95. *O que é isso, companheiro?* (1997) Figura 96. *Tropicália* (2012)

Os frames acima foram extraídos de *Deu pra ti, anos 70* (1981), de Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, de *O dia que durou 21 anos* (2012), de Camilo Tavares, de *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto e de *Tropicália* (2012), de Marcelo Machado. A partir de tais imagens, torna-se possível a observação de um importante traço constitutivo dos arquivos: a repetição. Há uma espécie de memória imanente que conduz a consignação e que, de certa forma, pula de um filme a outro. Derrida atribui a isto uma pulsão que suscita um desejo de memória, e que é originalmente uma pulsão de vida, mas facilmente transforma-se em pulsão de destruição.

Nota-se que esta propriedade do arquivo contempla um aspecto fundador desta pesquisa: o de entender os processos semióticos que constituem o cinema como produtores de imagens-fluxo, nunca como representações de uma realidade externa a eles. Isto se dá porque os signos do arquivo atuam na realidade ao mesmo tempo em que são atravessados por ela. Da mesma maneira, Derrida diz que as formas de inscrição do arquivo no aparelho psíquico são afetadas tanto pelas condições técnicas, quanto pelos aparatos tecnológicos de arquivamento.

Os frames supracitados foram escolhidos porque representam uma aparição recorrente em produções brasileiras que tematizam o período referente à ditadura militar

do país. Desta forma, a ordem do arquivável submete-se a uma lei que lhe é exterior, mas também imprime nesse exterior outra lei que opera a construção coletiva de um desejo de memória.

Pode-se observar, nesta asserção, que há, simultaneamente, a atuação dos dois ciclos de repetição na ideia do desejo de memória. Um é o naturalista, como vimos, advindo de uma espécie de memória imanente que porta-se como mundo originário, lugar de onde saem todos os traumas, obsessões, imagens de guerra. Outro ciclo é o do real, o que data o arquivo e o remete a um processo de mudança histórica.

Para as pretensões deste trabalho, nos interessa saber de que forma as configurações destes arquivos se relacionam com a conceituação deleuziana da imagem-pulsão. Em *Diferença e Repetição* (DELEUZE, 2006b), Deleuze estabelece um paradoxo fundamental para a ideia de repetição em Freud e que nos parece pertinente nesse momento. O autor se pergunta os motivos pelos quais a morte, como um tema que parece reunir toda a negatividade em si, pode atuar como princípio positivo a ponto de suscitar a repetição? Segundo ele, a resposta está nas *máscaras*. Esta hipótese é corroborada por Derrida quando diz que a pulsão de morte ou destrói o arquivo, ou o disfarça (DERRIDA, 2001, p. 23). Tanto em Deleuze quanto em Derrida, há uma severa crítica a uma instância da repetição motivada exclusivamente pelo *recalque*. Conforme expõe Deleuze:

Não repito porque recalco. Recalco porque repito, esqueço porque repito. Recalco porque, primeiramente, não posso viver certas coisas ou certas experiências a não ser ao modo da repetição. Sou determinado a recalcar aquilo que me impediria de vivê-las desse modo, isto é, a representação, a representação que mediatiza o vivido ao relacioná-lo com a forma de um objeto idêntico ou semelhante. (DELEUZE, 2006, p. 26).

Para Derrida, o recalque não repele, não foge, nem exclui uma força exterior, mas desenha dentro de si um espaço de repressão, a expressão de uma desconstrução histórica, um não-triunfo que confere ao devir certa legibilidade e produz a opacidade histórica.

Logo, temos o arquivo como uma expressão da repetição, pois “a repetição é simbólica em sua essência” (DELEUZE, 2006, p. 27). Ou seja, a atuação da repetição no arquivo se dá “pelo disfarce e pela ordem do símbolo”, onde “a diferença é compreendida na repetição” (DELEUZE, 2001, p. 26).

A partir desta ideia, o arquivo, enquanto escritura, não pode ser visto como um lugar de estocagem e conservação de um passado que estaria visível para além dele próprio, pois sua estrutura técnica e material também determina seu conteúdo arquivado e sua relação com o futuro. Assim, o devir atua na medida em que o arquivo tanto registra quanto produz o acontecimento, conforme expõe Derrida: “O arquivo, se quisermos saber o que isto teria querido dizer, nós só saberemos em um tempo por vir” (DERRIDA, 2001, p. 51), a terceiridade peirceana. A experiência arquivística não determina o momento único do registro que aprioriza o fato, mas a própria instituição do acontecimento arquivável. A pulsão de arquivo, ou o *mal de arquivo*, é a expressão sintomática da imagem-arquivo, pois conforme visto anteriormente é uma imagem cuja atuação se dá ao mesmo tempo na conservação e no esquecimento, como uma expressão radical da simultaneidade entre a boa e a má repetição.

O desejo de memória, então, é motivado pela possibilidade de esquecimento do acontecimento, uma “finitude radical” (DERRIDA, 2001) para além do recalque. Não haveria mal de arquivo sem a pulsão de destruição da memória arquivada e das condições espaço-temporais de conservação, sem os procedimentos internos do arquivo ou a inscrição, que põem o arquivo em reserva. Tais propriedades capitalizam e estocam uma infinidade de camadas de estratos arquivais sobrepostos.



Figura 97. O dia que durou 21 anos (2012) Figura 98. Tropicália (2012)

Os fragmentos acima foram extraídos de *O dia que durou 21 anos* (2012) e *Tropicália* (2012), de Marcelo Machado. Os dois frames articulam elementos semióticos que ilustram certa recorrência destas imagens no interior do cinema brasileiro, mais especificamente, em filmes produzidos após a ditadura militar. Esta ordem de repetição cria uma imagem-sintoma que se coloca como produtora de um disfarce. A consignação dá conta de fazer-se entender enquanto arquivo da ditadura militar, pois transforma o arquivo em legi-signo, mas exclui do processo uma infinidade de imagens possíveis, despotencializando sua virtualidade, ou seja, o paradoxo do arquivo do mal se situa no fato de que, através da consignação, o arquivo atende ao

desejo de memória ao mesmo tempo em que se propõe a substituir o fato do qual ele é apenas uma parcialidade.

4.3.6 Considerações sobre as pulsões repetitivas

Durante esta série pudemos identificar a atuação, no cinema brasileiro, de um sistema pulsional regido pela instância da repetição. Antes da constituição das séries, conforme expusemos na apresentação deste capítulo, verificamos que alguns tipos de imagem-pulsão apresentam variações de um sistema para outro, além dos já habituais componentes variáveis no interior das próprias séries como as intensidades e as pressões. Deste modo, foi preciso que, antes das análises, demonstrássemos em que medida as alterações geram especificidades nas séries e, especificamente, que observássemos algumas peculiaridades na formação das pulsões repetitivas.

O mundo originário, por exemplo, apresenta a singularidade de ser formado por ambientes sufocantes, clausuras, lugares de onde as personagens têm dificuldade para sair. Além disso, apresentamos também os dois tipos de ciclo compostos pela repetição. O ciclo naturalista, responsável pelo aprisionamento das personagens no mundo originário, e o ciclo do real, responsável por incluí-las ou devolvê-las à história. A imagem-pulsão repetitiva, então, se encontra em uma zona limítrofe entre o cinema orgânico da representação e o cinema-tempo do pensamento, pois é capaz de subverter a representação realista através da repetição, mas não é capaz de atingir o tempo puro por estar presa ao real.

Assim, verificamos existir, no cinema brasileiro, três tipos principais de imagem-pulsão repetitiva: primeiramente aquela chamada por Deleuze de má repetição, capaz de aprisionar o repetido e submetê-lo ao ciclo infinito do mundo originário, como observamos em *Boca de Lixo* (1993) e *Febre do Rato* (2011). Em segundo lugar há aquela que por ser a *boa repetição* promove a libertação da personagem de seu ciclo naturalista, devolvendo-o ao ciclo do real e promovendo a dissolução de suas pulsões. A terceira instância é aquela descrita pelo arquivo, que traz a repetição como meio de constituição e é capaz de conter a um só tempo os dois ciclos previamente descritos.

Por fim, acreditamos haver no cinema brasileiro um conjunto de pulsões descritas a partir de sistemas de repetição, boas e más, acorrentando indivíduos a

eternos ciclos de sofrimento e degradação ou fazendo-os libertarem-se em direção à uma vida potente.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: TRAÇANDO O DIAGRAMA

Ao longo desta dissertação, tivemos como objetivo mapear uma espécie de manifestação pulsional latente no cinema brasileiro, possível de ser encontrada, segundo nossa compreensão, apenas através da identificação de blocos de imagens-pulsão em dispersão. Identificamos tais manifestações a partir da articulação de uma nova materialidade formada por fragmentos de filmes brasileiros situados em diferentes períodos históricos. Problematizamos, portanto, as aparições de tais imagens organizando-as através da criação de agenciamentos que constituíram séries de imagens-pulsão no cinema brasileiro.

Neste capítulo, pretendemos descrever o diagrama que articula as imagens-pulsão do cinema brasileiro produzidas por nossas séries — desenvolvidas no capítulo 4. *Incursões pelo cinema brasileiro* — a partir de uma dada máquina abstrata. Desta forma, o diagrama será capaz de evidenciar os fluxos e intensidades que escapam aos agenciamentos e religá-los ao plano de consistência do cinema brasileiro, produzindo uma espécie de *continuum* da história (DELEUZE, 2013, FOUCAULT, 2010). A descrição desse diagrama deverá propor: a) a identificação das intensidades pulsionais encontradas em dispersão no cinema brasileiro e também através do diálogo com outras formas de expressão artística do século XX, compreendendo o tema das pulsões como debate constante no modernismo brasileiro, b) a demonstração de uma espécie de plano de consistência atuando ao fundo dos agenciamentos produzidos pelas séries desenvolvidas no capítulo anterior e c) a articulação das imagens do cinema brasileiro com as proposições teóricas de Deleuze sobre as imagens-pulsão.

Tal proposta nos parece pertinente, pois o lugar da imagem-pulsão no cinema brasileiro se situa — assim como a *loucura* em *História da Loucura* (1944) e a *disciplina* em *Vigiar e Punir* (1975) — em uma espécie de “entre” que precisa ser mapeado. Pedro Santos, na dissertação chamada *Dispositivos e Diagramas na filosofia de Michel Foucault* (2007), diz que a literatura norte americana soube encontrar nas figuras de William Burroughs, Jack Kerouac e Scott Fitzgerald alternativas à disciplina, situando suas ações narrativas em errâncias, efetuadas não em meios de ação, mas em espaços quaisquer e é, de forma semelhante, que descreveremos a máquina abstrata capaz demonstrar a atuação de uma imagem-pulsão em dispersão no cinema brasileiro.

Em 1963, após os primeiros passos do Cinema Novo, Glauber publica *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (2003), uma síntese de sua produção textual como crítico de cinema, acrescida de alguns textos novos. Ali, reúne, em nova articulação, um conjunto de fragmentos textuais que se propõem a caracterizar uma espécie de pré-história do Cinema Novo Brasileiro. Há, portanto, para Glauber, um cinema iniciado na década de 1930 que pode ser visto como um embrião do modo *terceiro-mundista* do pensamento cinematográfico.

No texto *Humberto Mauro e a situação histórica*, Glauber (2003) identifica na década 1930 “um grande ciclo cinematográfico” (ROCHA, 2003, p. 43). Do documentário realista britânico às inquietudes do vanguardismo francês, o autor demonstra a profusão de novos signos inaugurados pelo cinema a partir de inovações nos aparatos tecnológicos como o advento do cinema sonoro e os equipamentos portáteis de gravação de som e imagem. Entretanto, o que de fato interessava a Glauber, em *Revisão Crítica* (2003), era a realização de uma espécie de arqueologia do cinema novo, pois buscava identificar os elementos terceiro-mundistas em dispersão, responsáveis pela criação das condições de surgimento do Cinema Novo brasileiro. É de forma semelhante que buscaremos fazer emergir deste diagrama o conjunto de intensidades que deram movimento a nossas séries de imagens-pulsão. Mostraremos onde as instâncias da pulsão entrópica, da pulsão estática e da pulsão repetitiva podem ser expressas no grande plano de consistência do cinema brasileiro. Faremos, portanto, percurso semelhante aquele realizado por Glauber sem, contudo, esquecermos do cinema contemporâneo brasileiro, pois este também está contemplado em nossas análises.

Deste modo, assim como Glauber, acreditamos haver um grupo de artistas responsáveis pelos primeiros passos de um inventário imagético do Brasil e suas pulsões. Artistas das mais variadas formas de expressão como Jorge Amado, Di Cavalcanti, João Cabral de Melo Neto, Heitor Villa-Lobos, Graciliano Ramos, Oswald e Mário de Andrade trabalharam — cada um vinculado a um período do modernismo brasileiro — em consonância à ideia de um alinhamento antropofágico entre as potencialidades erigidas a partir de singularidades brasileiras e o acesso às produções das vanguardas europeias, tematizando manifestações pulsionais de todas as ordens.

Em 1955, por exemplo, João Cabral de Melo Neto (2009) publica *Morte e vida Severina*, que pode ser visto como um embrião do devir-povo glauberiano, propondo a criação de uma personagem brasileira sem identidade, sem rosto, como vemos na passagem abaixo:

[...] Vejamos é o Severino/ da Maria do Zacarias,/ lá da serra das costelas,/ limites da Paraíba./ Mas isso ainda diz pouco:/ Se ao menos mais cinco havia/ com nome de Severino,/ filho de tantas Marias/ mulheres de outros tantos,/ já finados Zacarias,/ vivendo na mesma serra,/ magra e ossuda em que eu vivia/ Somos muitos Severinos/ iguais em tudo na vida:/ Na mesma cabeça grande,/ que a todo custo se equilibra,/ no mesmo ventre crescido/ sobre as mesmas pernas finas,/ iguais também porque o sangue/ que usamos tem pouca tinta. (NETO, 2009, p. 99-100).

Severino, em João Cabral de Melo Neto, é uma experiência que antecipa Glauber em alguns aspectos e contribui para a constelação moderna que intencionou a criação do povo brasileiro, apresentando aspectos do *invivível*, conforme tratamos no capítulo 2.3.11 *Fabulação* desta dissertação. O diagrama proposto por Glauber intenciona descrever as brasilidades da arte moderna brasileira, pois reconta a história do Brasil do século XX sob o viés crítico das imagens da miséria. Nosso diagrama se propõe a recontar essa história sob a variável da imagem-pulsão.

Partindo para o cinema, Glauber encontra em Humberto Mauro uma potência erigida na paisagem e uma confluência ao nacionalismo cultural das vanguardas brasileiras do começo do século.



Figura 99. O descobrimento do Brasil (1936)

Os fragmentos acima foram extraídos de *O Descobrimento do Brasil* (1936), de Humberto Mauro, em que se pode ver a intenção, mesmo que inicial, de uma ideia de invenção de um povo. Dos tensionamentos com os primeiros colonizadores à imagem de um Brasil preso a ciclos primitivos, pode-se observar o esboço de um cinema que intenciona problematizar sua condição, mas ainda o faz preso a um meio histórico e social. Há, tanto em Humberto Mauro quanto em João Cabral de Melo Neto, um modernismo ainda representado por uma consciência realista, situada em um meio derivado. Podemos observar que há um conjunto de intensidades pulsionais dispersas

que circulam como uma ideia geral e transitam de uma obra a outra no modernismo; entretanto, para nossas pretensões, ainda não servem, pois não apresentam a estrutura que fornece as condições de realização da imagem-pulsão.

Nos anos subsequentes, há uma enorme quantidade de filmes e diretores que tematizaram e problematizaram questões pulsionais como Alberto Cavalcanti, em *Mulher de Verdade* (1954), *O Canto do Mar* (1953) e *O irmão Caolho* (1952), com pulsões sexuais, pulsões primitivas e manifestações dos pedaços. Lima Barreto é chamado por Glauber de “explosão no caos da *Vera Cruz*” (ROCHA, 2003, p. 85) e traz, em seus filmes documentários *Painel* (1951) e *Santuário* (1952), temas antropofágicos e pulsões religiosas. Em 1954, a falência da *Vera Cruz* provoca, segundo Glauber, não um momento de crise no cinema brasileiro, mas de prosperidade e ruptura, capaz de fertilizar a produção cinematográfica das décadas seguintes. Autores independentes como Carlos Alberto de Souza, de *Ossô, Amor e Papagaios* (1956), Galileu Garcia, de *Cara de Fogo* (1957), Roberto Santos, de *O Grande Momento* (1957), além de alguns críticos como Alex Viány, Salviano Cavalcanti, Walter Silveira e Paulo Emílio Salles Gomes estiveram vinculados a uma ideia de oposição ao cinema industrial norte-americano, como ruptura de um modelo de colonização cultural (ROCHA, 2003) às vésperas do chamado proto-cinema novo, de Nelson Pereira dos Santos (XAVIER, 2001).

Deste período, o cinema novo extrai a experimentação de um cinema das ruas, com atores do povo, com temáticas sociais, lutas de classe e pulsões de todas as ordens. Estas experiências, embora fortuitas e responsáveis por um período de intensa produção nacional, ainda encontravam-se vinculadas a um meio real, dirigiam-se a problemas que eram iniciados e resolvidos no mesmo espaço histórico. Conflitos sociais, lutas de classes e revoltas populares eram vistas, pelos autores e críticos supracitados, sob a ótica de uma história determinista e pela resolução de um binarismo ideológico já exaurido após a Segunda Guerra Mundial.

Deste modo, apesar de enxergarmos em tais filmes possibilidades pulsionais, não acreditamos haver neles modos de constituição de imagens-pulsão, nem mesmo de forma dispersa, pois não há a presença de um mundo originário, tampouco a busca de tais cineastas por uma apreensão do tempo. Devido a isso, nosso trabalho começa, de

fato, com o *Cinema Novo* e, sobre isso, no texto *Origens do Cinema Novo*, publicado em 1960, Glauber (2003) escreve:

Caberia agora a pergunta: ‘por que o cinema novo?’. Deixamos a resposta para mais tarde. Os momentos jornalísticos de 1960 a 1962 denunciavam uma corrente-viva; na bienal de 1961, Jean-Claude Bernardet organizava uma ‘Homenagem ao Documentário Brasileiro’. Além da homenagem, intenções polêmicas de grande consequência. Num mesmo bloco, oportunamente marcado por um violento artigo que Gustavo Dahl enviou da Itália para o *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, ‘Coisas Nossas’ – estouravam para o público-crítica paulista *Arraial do Cabo*, *Aruanda* e *Couro de Gato*. Se o Festival de Cinema Latino-Americano, com os panfletos de Joaquim Pedro, as discussões de Paulo Saraceni e as rigorosas ideias de Gustavo Dahl marcaram o advento do novo cinema brasileiro na *Europa* – esta semana na Bienal de 1961, com artigos de Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernardet; apoio definido de Paulo Emílio Salles Gomes, Rudá Andrade e Almeida Salles; ruptura com os cinemas adeptos da co-produção, do filme comercial, da chanchada intelectualizada, do cinema acadêmico com polêmica irradiada entre os intelectuais através de um discurso de compreensão e apoio a Mário Pedrosa; esta semana teve para o Cinema Novo a importância da Semana de Arte Moderna, de 1922. (ROCHA, 2003, p. 130).

A passagem descrita por Glauber demonstra um certo *zeitgeist* responsável pela instauração do Cinema Novo brasileiro. Em 1962 eram finalizados, ao mesmo tempo, *Os Cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, *A Grande Feira* (1962), de Roberto Pires, *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte, *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e uma grande gama de filmes dispostos a cumprirem os requisitos da nova onda do cinema brasileiro. Glauber diz que a grande preocupação do Cinema Novo, em seus primórdios, era a “luta contra a chanchada” (ROCHA, 2003, p. 131), meta que, após o êxito, voltou-se contra o cinema dramático evasivo, comercial e acadêmico. Para o que nos interessa, compreendemos o Cinema Novo como um movimento responsável pela instauração de um novo tipo de pensamento, erigido no interior de sua própria adversidade, a partir de uma resposta estética, ética e política à radicalidade da fome e da pobreza. Sobre isso, Ivana Bentes diz que:

A questão ética é: como mostrar o sofrimento, como representar os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas? A questão estética é: como criar um novo modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados aos territórios da pobreza, do sertão e da favela, dos seus personagens e dramas? Como levar esteticamente, o espectador a “compreender” e experimentar a radicalidade da fome e dos efeitos da pobreza e da exclusão, dentro ou fora da América Latina? (BENTES, 2007, p. 244).

A resposta, segundo Glauber (2003), está na radicalidade de uma *estética da violência* capaz de suscitar o intolerável na imagem, violentar a percepção, os sentidos e o pensamento para, então, destruir o clichê sobre a miséria, voltar-se contra o colonizador e também contra o humanismo piedoso (BENTES, 2007). Em uma de nossas análises pudemos observar os efeitos dessa violência na imagem através do rosto, nas pulsões estáticas. O cinema brasileiro produziu rostos capazes de expressar uma forma contida da violência, conforme demonstramos no item 4.2.3 *A personagem*, desta dissertação. Abaixo, é possível observar mais algumas ocorrências de tal aparição no cinema brasileiro.



Figura 100. *Vidas Secas* (1963) Figura 101. *Couro de Gato* (1961) Figura 102. *Deus e o Diabo Na Terra do Sol* (1963)

Os fotogramas acima foram extraídos, respectivamente, de *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, de *Couro de Gato* (1961), de Joaquim Pedro de Andrade e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), de Glauber Rocha. Os frames trazem imagens de rostos que expressam, através de uma violência estática, uma potência do invivível, onde cada um, a seu modo, desarticula uma lógica que é a da violência explícita do cinema de ação e o fazem, como diz Bentes (2007), através de “uma carga de violência simbólica, que instaura o transe e a crise em todos os níveis” (BENTES, 2007, p. 244).

Desta forma, o cinema moderno brasileiro, como um todo, erigiu-se sobre uma espécie de consciência do subdesenvolvimento, tornando hegemônico um discurso de nacionalismo cultural, baseado em um modo de produção que fez da escassez sua potência expressiva. Segundo Ismail Xavier (2011), há, no cinema brasileiro moderno, uma matriz benjaminiana que inspirou as vicissitudes da revolução, desde as alegorias que hibridizaram e redefiniram as relações entre o moderno e o barroco até a dispersão de signos que constelaram uma face descontínua da história. O cinema moderno brasileiro apresentou a ótica dos vencidos, se fez a partir da reconfiguração de cacos da história (GAGNEBIN, 1993).

As colagens tropicalistas, por exemplo, apresentaram os meandros dessa história descontínua, propondo a morte do sujeito moderno e a morte da história. Dessa profusão de novos signos, surgiu também o Cinema Marginal. O *Bandido da Luz Vermelha* (1967), de Rogério Sganzerla, é o filme-expoente do dito “emblema do lixo” (XAVIER, 2001). A pergunta recorrente na película é “quem sou seu?”, o que, de certa forma, evidencia as intenções de um cinema que pretendeu radicalizar a proposta *cinemanovista* da criação de um povo. Ismail Xavier (2001) diz que Sganzerla oferece no *Bandido* “uma personagem descontínua, estilhaçada, espécie de vazio onde se entulham os mitos e máscaras, os clichês típicos do discurso melodramático dos meios de comunicação” (XAVIER, 2001, p. 67). Desta forma, o Cinema Marginal inaugura uma nova proposta de pensamento cinematográfico, que se compõe da sobreposição de resíduos, da justaposição antropofágica de referências, constituindo uma forma terceiro-mundista de colagem e experimentação. Este cinema do lixo, no que tange ao universo das pulsões, trabalhou na identificação de personagens que, como vimos, extraem de sua condição marginal sua potência. É um cinema que se ocupou das figuras transgressoras como marginais, bandidos, prostitutas e um grande número de personagens que fizeram de sua condição minoritária uma forma pulsional de voltar-se contra o meio histórico.



Figura 103. *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) Figura 104. *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1967)

As figuras acima foram extraídas de dois dos mais representativos filmes do Cinema Marginal – *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla e *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1967), de Júlio Bressane – e demonstram, conforme dissemos, a figura da personagem transgressora. A partir do Cinema Marginal, pudemos observar a predominância de um cinema mais urbano e menos pudico, mais sexual e menos folclórico, expresso através de figuras obscenas, anti-heróis amaldiçoados e boçais (SGANZERLA, 2007, p. 116).

Avançando, temos a discussão central de nosso trabalho situada no fato de que o cinema brasileiro pós-Cinema Novo e pós-Cinema Marginal preocupou-se com a dissolução dos laços que seus antecessores mantiveram com a linguagem do cinema clássico, com a representação indireta do tempo vista no cinema de ação. Isto não se deu apenas sob a ótica de uma questão estilística, mas, principalmente, porque o cinema clássico foi responsável pela manutenção de uma imagem dogmática do pensamento (DELEUZE, 2009). Ao dizer que “nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa” (ROCHA, 2010, p. 52), Glauber instaura um processo de ruptura do cinema brasileiro com o cinema clássico e, conseqüentemente, com um modo de pensamento que trabalhou na manutenção de um meio histórico colonizador. Tal rompimento torna flagrante nos cineastas do Cinema Novo uma necessidade de fugir, nos termos deleuzeanos, das amarras do regime das imagens-movimento, principalmente a partir de problematizações sobre tempo.

Deste modo, acreditamos que parte do cinema brasileiro, após o Cinema Novo, estabeleceu um projeto estético, ético e político que se opôs radicalmente ao cinema de transparência. Podemos dizer, de modo análogo, que este cinema pretendia, entre outras coisas, libertar-se de seu meio histórico, destruir seu ciclo orgânico (dos movimentos) para assim, atingir a salvação (do tempo puro) capaz de produzir uma nova forma de pensamento. Esta passagem do movimento ao tempo, se vista deste modo, recorre ao problema que apontamos no começo deste capítulo. Conforme mencionamos anteriormente, há um “entre” na passagem que concerne à transição das imagens-movimento às imagens-tempo e, conforme dissemos, a proposta deste trabalho consistiu, desde o início, em mapear este “entre”. Deleuze pensou o intervalo que compreende tal passagem a partir das imagens-relação, conforme vimos no capítulo 2.2.1 *imagem-movimento e imagem-tempo*; entretanto, acreditamos ter sido possível operarmos sob essa fenda a partir de uma mirada às imagens-pulsão. Expliquemos: em *Cinema I, A Imagem-movimento* (2009), Deleuze diz que “com o naturalismo, o tempo faz uma aparição fortíssima na imagem cinematográfica” (DELEUZE, 2009, p. 193). Nesta asserção, entendemos que as imagens naturalistas, assim com as imagens-tempo, objetivam conquistar o tempo puro. Contudo, a imagem-pulsão, ao tentar produzir tal conquista, suscita apenas as componentes negativas do tempo, sendo elas a entropia, a força estática e os ciclos repetitivos. Desta forma, nossas imagens erigem-se da falha, ou

seja, sempre que um autor, na tentativa de alcançar o tempo puro apegar-se aos aspectos negativos do tempo, ali estará configurada uma imagem-pulsão.

Conforme vimos ao longo deste trabalho, o modo como a imagem-pulsão se organiza na tentativa de alcançar o tempo se dá através de uma pressão que o mundo originário exerce sobre o meio histórico, a fim de cessar o ciclo orgânico. Desta forma, entendemos que o cinema naturalista também intenciona a busca pela salvação, contudo, ao destruir o ciclo orgânico – devido as componentes negativas do tempo – ele volta-se ao grande campo da matéria inanimada, o mundo originário. O cinema brasileiro moderno, como vimos, produziu uma grande quantidade de figuras expressivas deste mundo originário, que atuaram como planos de imanência de pulsões de todas as ordens: sertões, favelas, lixões, aglomerados de pedras, resíduos urbanos, texturas e inúmeras formas de mundos sombrios que operam ao fundo dos meios reais e intencionam, a todo tempo, degradar a matéria do mundo.



Figura 105. *Os Fuzis* (1964) Figura 106. *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) Figura 107. *Maranhão 66* (1966)

As imagens acima foram extraídas de *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla e de *Maranhão 66* (1966), de Glauber Rocha e servem como exemplo da ocorrência dos mundos originários no cinema brasileiro. Compreendemos este mundo originário como “o lugar da miséria, do misticismo, dos deserdados, não-lugares e simultaneamente espécies de cartão-postal perverso” (BENTES, 2007, p. 242).

Na segunda metade da década de 1980, principalmente após o lançamento de *Memórias do Cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos e *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, houve o esgotamento da chamada constelação moderna do cinema brasileiro. Deste modo, pode-se atribuir a estes dois filmes o encerramento de um ciclo. Entre os fatores para tal esgotamento, está o modo de produção do cinema moderno, principalmente no que tange à originalidade, pois sua

linguagem se tornou uma fórmula estratificada, incapaz de adaptar-se às novas demandas do processo cultural.

Sendo assim, o cinema novo não resistiu aos avanços da pós-modernidade e os filmes da década de 1980 foram tomados por um ímpeto de desterritorialização e abandono dos diagnósticos. Tal cultura desterritorializada criou, no final dos anos 1980, “uma nova ordem audiovisual” (XAVIER, 2001, p. 35), acusando certa recusa ao moderno, a partir da profusão de novas mídias como os *videogames*, a expansão da TV e a *linguagem videoclíptica*. O cinema que se adensou no final dos anos 1980 se mostrou atento a uma produção internacional que lhe era contemporânea, salvo algumas exceções como, por exemplo, Eduardo Coutinho.

Ismail Xavier (2001) afirma que o novo cinema da década de 1990 “enterrou a estética da fome” (XAVIER, 2001, p. 38), referindo-se à ideia de um cinema técnico e profissional que promoveu sua reconciliação com o mercado e com as grandes distribuidoras internacionais. Na primeira metade da década houve a instauração de um cinema que esteve pouco preocupado em promover rupturas. Essa carência na experimentação se reflete na baixa aparição dos filmes da década supracitada entre nossos objetos de análise.

Para além dos anos 1990, os anos 2000 foram responsáveis por uma grande retomada das temáticas glauberianas e marginais (BENTES, 2007). Os retornos dos sertões e das favelas se deram, muitas vezes, dotados de certo exotismo. Filmes como *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, promoveram às telas nacionais o retorno dos temas da miséria e da violência, mas o fizeram, através de uma linguagem convencional obtida a partir de gêneros narrativos estratificados oriundos do cinema *hollywoodiano*.

Entretanto, há na década mencionada uma produção vigorosa de filmes de baixo orçamento que trouxeram experimentações à composição de suas linguagens. Obras como *Madame Satã* (2002) e *O céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz, *Amarelo Manga* (2002), de Claudio Assis, *A festa da menina morta* (2008), de Matheus Nachtergaele conduziram o cinema brasileiro contemporâneo a novos modelos formais de violência e de compreensão de sua contemporaneidade. Eles o fizeram através de jogos de relações entre problemas sociais e situações libidinais como incesto, perversão, violência sexual

e de gênero. E também foram marcados pela degradação de seus cenários e um retorno a uma espécie de naturalismo comportamental, em tensão com a ideia de ordem e progresso, emblema estampado na bandeira nacional.



Figura 108. *Cronicamente Inviável* (2000) Figura 109. *Febre do Rato* (2011) Figura 110. *O Céu de Suely* (2006)

Os fragmentos acima foram extraídos de *Cronicamente Inviável* (2000), de Sérgio Bianchi, *Febre do Rato*, de Cláudio Assis e *O Céu de Suely* (2006), de Karin Aïnouz e servem como ilustração da retomada dos cenários degradados, como mundos originários de um grande número de aparições pulsionais no cinema brasileiro contemporâneo.

Os filmes da década de 2000 são, muitas vezes, dotados de uma estética árida e bucólica, compreendem microcosmos que articulam mundos originários e meios derivados (DELEUZE, 2009), produzindo personagens em estado de pulsões, condicionados à apresentação de sua degradação como uma espécie de princípio da descrença. *A câmera na mão*, de Glauber, é substituída por uma câmera de movimentos coreografados, a granulação da película, vista no cinema moderno, dá lugar à plasticidade da luz difusa incidente, mas ainda há experimentação nos reenquadramentos, nas complexas composições texturizadas, na montagem dentro do plano, no *sobrequadro* como reduplicação reflexiva do quadro.

Se a pulsão do cinema moderno pode ser vista como o resultado de uma necessidade de diagnóstico e de alcance do tempo puro, a pulsão contemporânea, em acordo com essa discussão, atua como apresentação não-propositiva de um estado, suas personagens tentam destruir o meio, muitas vezes, sem efetividade, fazendo voltar contra si próprias a degradação, como o poeta Zizo, em *Febre do Rato*. Desta forma, no cinema brasileiro desta década encontram-se conflitos insolúveis, pulsões indiscerníveis, objetos intangíveis de pulsões cada vez mais complexas. Assim como os mundos originários, pudemos observar também a retomada da personagem marginal no cinema brasileiro contemporâneo, conforme vemos abaixo:



Figura 111. *O Céu de Suely* (2006) Figura 112. *Febre do Rato* (2011) Figura 113. *Madame Satã* (2002)

Os fragmentos acima foram extraídos de *O céu de Suely* (2006) e *Madame Satã*, de Karin Aïnouz e *Febre do Rato*, de Cláudio Assis. Através deles, é possível observar a sobrevivência da personagem marginalizada no cinema brasileiro da década de 2000. Conforme vimos em nossas análises, há, nos filmes acima dispostos, personagens que fazem de uma condição minoritária sua salvação. Sobre isso, Ivana Bentes diz que:

É através de imagens violentas que os novos marginalizados ferem e violentam o mundo que os rejeitou, é através das imagens que são demonizados pela mídia, mas também é pela imagem que se apropriam da mídia e de seus recursos, sedução, glamorização, performance, espetáculo, para existirem socialmente (BENTES, 2007, p. 249).

Compreendemos que o cinema brasileiro criou os próprios heróis, personagens que extraem do invivível sua potência de salvação, como, por exemplo, Hermila, de *O Céu de Suely* (2006), Zizo, de *Febre do Rato* (2011), Madame Satã, de *Madame Satã* (2002), Otávio, de *Eles não Usam Blacktie* (1981), Manoel, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), entre tantos outros. Essas personagens possuem uma força pulsional que atua com o intuito de destruir os meios históricos que lhes são desfavoráveis.

A sobrevivência das imagens-pulsão no audiovisual produzido no Brasil a partir a década de 2000 tornou-se, de certa forma, facilitada. Conforme vimos há pouco, nossa atuação no cinema moderno dependia de uma certa ineficiência do autor na busca pelo tempo puro, pois nossas imagens localizam-se sempre na lacuna proporcionada pelo uso dos elementos negativos do tempo. Deste modo, um cinema menos coeso e sem um projeto estético homogêneo – como é o caso do cinema brasileiro produzido após a década de 1990 – nos parece proporcionar uma quantidade maior de imagens-pulsão, seja por atingir com menos frequência os signos do tempo puro, seja por estar desvinculado do projeto modernista de um cinema-pensamento.

Deste modo, pudemos perceber, ao longo desta dissertação, que a imagem-pulsão apresenta certa dinamicidade em sua constituição, sendo capaz de atualizar-se sobre diferentes figuras pulsionais e em filmes de diferentes períodos históricos.

Trabalhamos de início com a hipótese de que não há, no cinema brasileiro, um filme-pulsão constituído tal como demonstrou Deleuze em *Cinema I, A imagem-movimento* (2009). Portanto, o pressuposto inicial de nossa pesquisa baseou-se no fato de que nossas imagens encontravam-se em dispersão. Sendo assim, nossa forma de dar visibilidade a essa dispersão se deu através dos agenciamentos produzidos por nossas séries e por este diagrama final, sendo ambos capazes de demonstrar o funcionamento de um conjunto de imagens-pulsão em dispersão no cinema brasileiro.

6 BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUIAR, L.M. **As potencialidades do pensamento geográfico: a cartografia de Deleuze e Guattari como método de pesquisa processual.** XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Caxias do Sul, RS, 2010. [Suporte Eletrônico]. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-1897-1.pdf>.
- AUMONT, J; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Campinas: Papyrus, 2003.
- _____. **A imagem.** Campinas: Papyrus, 2004.
- _____. **A estética do filme.** Campinas: Papyrus, 1995.
- _____. **O olho interminável.** Cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BAZIN, A. **O cinema, ensaios.** Brasília: Brasiliense, 1991.
- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação.** Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão.** Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BENTES, I; ALCEU, J. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome.** Rio de Janeiro, 2007 - revistaalceu.com.puc-rio.br. [Suporte Eletrônico]. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n15_bentes.pdf.
- _____. **Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo** in Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro. Arlindo Machado (org.). Itaú Cultural. São Paulo. 2003. pg 113-132.
- _____. **Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2012. [Suporte Eletrônico]. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bentes-ivana-glauber-rocha.html>.
- BERGSON, H. **A evolução criadora.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Matéria e memória.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CANUTO, R. **Encontros, Rogério Sganzerla.** Rio de Janeiro: Azougue, 2007.
- CERTEAU, M. de. **A Escrita da história.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CHARNEY, L; SCHWARTZ, V. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs; Vol. 1.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 2011.

- _____. **Mil Platôs; Vol. 2.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 2011b.
- _____. **Mil Platôs; Vol. 5.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012.
- _____. **O Anti-Édipo, Capitalismo e esquizofrenia.** Vol. 1. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- _____. **Kafka: por uma literatura menor.** São Paulo: Autêntica, 2014.
- DELEUZE, G. **A imagem-movimento.** Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.
- _____. **A imagem-tempo.** Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.
- _____. **Diferença e Repetição.** Rio de Janeiro: Graal, 2006b.
- _____. *Los signos del movimiento y el tiempo.* Buenos Aires: Cactus, 2011.
- _____. **Lógica do sentido.** São Paulo: Perspectiva, 2011b.
- _____. **Conversações.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.
- _____. **Proust e os signos.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- _____. **Bergsonismo.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012.
- _____. **Foucault.** São Paulo: Brasiliense, 2013.
- _____. **Ilha deserta e outros textos.** São Paulo: Iluminuras, 2004.
- _____. **Espinosa, Filosofia prática.** São Paulo: Brasiliense, 2002.
- _____. **Lógica da Sensação.** São Paulo: Brasiliense, 1981.
- DERRIDA, J. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- _____. **A escritura e a diferença.** São Paulo: Perspectiva, 2005.
- DUBOIS; P. **Cinema, vídeo, Godard.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- EAGLETON, T. **A ideologia da estética.** Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- FLUSSER, V. **O mundo Codificado: por uma filosofia do design e da comunicação.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **Estética: Literatura e pintura, música e cinema.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- _____. **A arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

- _____. **Vigiar e Punir**. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.
- _____. **História da Loucura**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2010.
- FREUD, S. **Além do princípio de prazer: psicologia de grupo e outros trabalhos**. São Paulo: Imago, 2006.
- FREUD, S. **As pulsões e seus destinos**. São Paulo: Autêntica, 2013.
- _____. **A interpretação dos sonhos**. Porto Alegre, L&PM Editores: 2013b.
- _____. **Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental**. In: Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud. V. 12. Rio de Janeiro: Imago, 2009.
- GAGNEBIN, J.M. **Walter Benjamin: os cacos da história**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- GARCIA-ROSA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro, Zahar: 2009.
- GUATTARI, Felix. **Revolução Molecular**. Pulsões políticas do desejo. São Paulo, Brasiliense: 1985.
- HONDA, H. **O conceito freudiano de pulsão (Trieb) e algumas de suas implicações epistemológicas**. Fractal, Rev. Psicol. vol.23 no.2 Rio de Janeiro, 2011. [Suporte Eletrônico]. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1984-02922011000200012>
- HUOT, H. **Do sujeito à imagem: uma história do olho em Freud**. São Paulo: Escuta, 1991.
- LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LEITES, B.P. **Tendências de imagem-violência no cinema brasileiro**. Dissertação. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, 2011. [Suporte Eletrônico]. Disponível em: <http://biblioteca.asav.org.br/vinculos/tede/BrunoBuenoPintoComunicacao.pdf>.
- LYOTARD, J.F. Acinema. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**, vol.1. São Paulo: SENAC, 2005.
- MACHADO, R. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MARCUSE, H. **Eros e civilização. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- MILLER, J.A. **Silet: os paradoxos da pulsão, de Freud à Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

MELO NETO, J.C. **Morte e Vida Severina e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

NIETZSCHE, F. **Crepúsculo dos ídolos**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

_____. **O caso Wagner**. São Paulo: Escala, 2007.

PARENTE, A. Deleuze e as virtualidades na narrativa contemporânea. In: **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**, Vol.1. São Paulo: Senac, 2005.

_____. **A imagem autoreferente**. ECO-Pós – UFRJ. Rio de Janeiro, 1994. [Suporte Eletrônico]. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/aparente2.pdf> (19/05/2013).

PEIRCE, C. **Semiótica e Filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1972.

RAMOS, F. P. **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**, Vol.1. São Paulo: Senac, 2005.

_____. **Má-consciência, crueldade e 'narcisismo às avessas' no cinema brasileiro contemporâneo**. Comun. Inf., v. 5, n. 1/2, p. 13-24, jan/dez. 2002.

ROCHA, G. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Revisão Crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica?** São Paulo: Brasiliense, 2003.

_____. **Matrizes da Linguagem e pensamento**. São Paulo, Iluminuras, 2001.

SANTOS, P.F. **Dispositivos e diagramas na filosofia de Michel Foucault**. Rio de Janeiro, 2007. Dissertação. [Suporte Eletrônico]. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp083019.pdf>.

SILVA, A.R; LUCAS. C.B. **A Atenção Flutuante, A Dispersão e As Séries como estratégias metodológicas para estudos desconstrucionistas do audiovisual**. Lima: ALAIC, 2014. [Suporte Eletrônico]. Disponível em: <http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/09/Alexandre-Rochada-SILVA-.pdf>.

SILVA, A.R; ARAÚJO, A. **Glauber e os signos**. São Paulo: INTERCOM, v.35, n.1, p. 53-73, 2012. [Suporte Eletrônico]. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/interc/v35n1/04.pdf>.

SILVA, A.R; ARAÚJO, A; MELLO, J.G; CONTER, M.B. **Deleuze e a semiótica Crítica**. Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista, 2013. [suporte

eletrônico]. Disponível em: <http://www.semeiosis.com.br/deleuze-e-a-semi%C3%B3tica-cr%C3%ADtica/> Acesso em 26/04/2015.

SGANZERLA, R. **Encontros**. Org. Roberta Canuto. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

STRACHEY, J. Nota do editor inglês. **Os instintos e suas vicissitudes**. In: Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud. V. 14. Rio de Janeiro: Imago, 2009.

ULPIANO, C. **A Filosofia e o cinema: para uma nova imagem do pensamento**. Rio de Janeiro: Centro de estudos Cláudio Ulpiano, 1995. [Suporte Eletrônico]. Disponível em: <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=114>.

_____. **O Sentimento, o Afeto e a Pulsão**. Rio de Janeiro: Centro de estudos Cláudio Ulpiano, 1995b. [Suporte Eletrônico]. Disponível em: <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=121>.

_____. **O Anjo Exterminador e o tempo negativo**. Rio de Janeiro: Centro de estudos Cláudio Ulpiano, 1995c. [Suporte Eletrônico]. Disponível em: <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=4584>.

_____. **Corpo Orgânico e Corpo Expressivo**. Rio de Janeiro: Centro de estudos Cláudio Ulpiano, 1995c. [Suporte Eletrônico]. Disponível em: <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=1248>.

VEGH, I. **A clínica freudiana**. São Paulo: Ed. Escuta, 1989.

XAVIER, I. **O cinema moderno brasileiro**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZOLA, E. **O romance experimental e o Naturalismo no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

FILMOGRAFIA

- AÏNOUZ, K. **Madame Satã**. [Filme-vídeo]. Brasil, 2002. 105 min. Cor. son.
- _____. **O céu de Suely**. [Filme-vídeo]. Brasil, 2006. 88 min. Cor. son.
- _____. **Viajo porque preciso volto porque te amo**. [Filme-vídeo]. Brasil, 2009. 100 min. Cor. son.
- ANDRADE, J.P. **Couro de gato**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1961. 88 min. Cor. son.
- ASSIS, C. **Amarelo Manga**. [Filme-vídeo]. Brasil, 2002. 100 min. Cor. son
- _____. **Baixio das Bestas**. [Filme-vídeo]. Brasil, 2006. 80 min. Cor. son.
- _____. **Febre do Rato**. [Filme-vídeo]. Brasil, 2011. 100 min. P&B. son.
- BARRETO, B. **O que é isso, companheiro?**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1997. 110 min. Cor. son.
- BARRETO, L. **Painel**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1951. 16 min. P&B. son.
- _____. **Santuário**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1952. 27 min. P&B. son.
- BARROS, C.A. **Osso, amor e papagaios**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1956. 91 min. P&B. son.
- BIANCHI, S. **Cronicamente Inviável**. [Filme-vídeo]. Brasil, 2000. 101 min. Cor. son.
- _____. **Quanto vale ou é por quilo?**. [Filme-vídeo]. Brasil, 2005. 104 min. Cor. son.
- BRASIL, G. A; NADOTTI, N. **Deu pra ti, anos 70**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1981. 108 min. Cor. son.
- BRESSANE, J. **O Anjo Nasceu**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1969. 90 min. P&B. son
- _____. **Matou a Família e Foi ao Cinema**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1969. 78 min. P&B. son.
- BURLAN, C. **Mataram meu irmão**. [Filme-vídeo]. Brasil, 2013. 77 min. Cor. son.
- CARVALHO, D. **Supermemórias**. [Filme-vídeo]. Brasil, 2010. 12 min. Cor. son.
- CAVALCANTI, A. **Simão, o caolho**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1952. 97 min. P&B. son.
- _____. **O canto do mar**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1953. 100 min. P&B. son.
- _____. **Mulher de verdade**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1954. 84 min. P&B. son.

- COUTINHO, E. **Cabra Marcado para Morrer**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1984. 119 min. P&B/Cor. son.
- COUTINHO, E. **Boca de Lixo**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1993. 40 min. Cor. son.
- _____. **O Fio da Memória**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1991. 100 min. Cor. son.
- _____. **Santo Forte**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1999. 100 min. Cor. son.
- _____. **Babilonia 2000**. [Filme-vídeo]. Brasil, 2000. 80 min. Cor. son.
- DIEGUES, C. **Cinco Vezes Favela**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1962. 92 min. P&B. son.
- _____. **A Grande Cidade**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1966. 80 min. P&B. son.
- DUARTE, A. **O pagador de promessas**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1962. 118 min. P&B. son.
- FARIAS, R. **Pra Frente Brasil**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1982. 105 min. Cor. son.
- FERREIRA, L. **Árido Movie**. [Filme-vídeo]. Brasil, 2005. 115 min. Cor. son.
- FILHO, C.M. **O Som ao Redor**. [Filme-vídeo]. Brasil, 2012. 131 min. Cor. son.
- GARCIA, G. **Cara de fogo**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1957. 87 min. P&B. son.
- GUERRA, R. **Os Cafajestes**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1962. 100 min. P&B. son.
- _____. **Os fuzis**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1964. 80 min. P&B. son.
- _____. **Os Deuses e os Mortos**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1970. 97 min. P&B. son.
- HIRZMAN, L. **Eles Não Usam Black-tie**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1981. 120 min. Cor. son.
- LACERDA, H. **Tatuagem**. [Filme-vídeo]. Brasil, 2013. 110 min. Cor. son.
- MACHADO, M. **Tropicália**. [Filme-vídeo]. Brasil, 2012. 97 min. Cor. son.
- MAURO, H. **O descobrimento do Brasil**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1936. 83 min. P&B. mudo.
- MOREIRA, R. **Contra Todos**. [Filme-vídeo]. Brasil, 2004. 95 min. Cor. son.
- NACHTERGAELE, M. **A festa da Menina Morta**. [Filme-vídeo]. Brasil, 2008. 115 min. Cor. Son.
- PIRES, R. **A grande feira**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1961. 81 min. P&B. son.

- ROCHA, G.A; **Pátio**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1959. 14 min. P&B. son.
- _____. **Barravento**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1962. 74 min. P&B. son.
- _____. **Maranhão 66**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1966. 8 min. P&B. son.
- _____. **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1963. 125 min. P&B. son.
- _____. **Terra em Transe**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1967. 106 min. P&B. son.
- _____. **O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1969. 100 min. Cor. son.
- _____. **O Leão de Sete Cabeças**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1970. 103 min. Cor. son.
- _____. **Câncer**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1972. 74 min. P&B. son.
- _____. **Di Cavalcanti**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1977. 18 min. Cor. son.
- _____. **Idade da Terra**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1980. 140 min. Cor. son.
- SANTOS, N.P; **Rio 40 Graus**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1955. 100 min. P&B. son.
- _____. **Boca de Ouro**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1962. 103 min. P&B. son.
- _____. **Vidas Secas**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1963. 100 min. P&B. son.
- _____. **Memórias do Cárcere**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1984. 185 min. cor. son.
- _____. **O Grande momento**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1957. 80 min. P&B. Son.
- SGANZERLA, R. **Bandido da Luz Vermelha**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1968. 92 min. P&B. son.
- _____. **A Mulher de Todos**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1969. 93 min. P&B. son.
- _____. **Cobacabana Mon Amour**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1970. 100 min. Cor. son.
- _____. **Sem Essa Aranha**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1969. 90 min. Cor. son.
- TAVARES, C. **O dia que durou 21 anos**. [Filme-vídeo]. Brasil, 2012. 77 min. Cor. son.
- VENTURI, T. **Cabra Cega**. [Filme-vídeo]. Brasil, 2005. 107 min. Cor. son.