

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES - PPGCA

**TROPA DE ELITE:
IMAGENS DO REAL, IMAGENS DO PENSAMENTO**

ESTUDOS DAS ARTES EM CONTEXTOS SOCIAIS

SAYD BARBOSA MANSUR

**Niterói
2016**

SAYD BARBOSA MANSUR

**TROPA DE ELITE:
IMAGENS DO REAL, IMAGENS DO PENSAMENTO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense – Instituto de Artes e Comunicação Social. Linha de Pesquisa: Estudos das Artes em Contexto Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Leandro José Luz Riodades de Mendonça

Coorientador: Prof. Dr. Alex Sandro Martoni

**Niterói
2016**

SAYD BARBOSA MANSUR

**TROPA DE ELITE:
IMAGENS DO REAL, IMAGENS DO PENSAMENTO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense – Instituto de Artes e Comunicação Social. Linha de Pesquisa: Estudos das Artes em Contexto Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Leandro José Luz
Riodades de Mendonça

Coorientador: Prof. Dr. Alex Sandro
Martoni (Dept. Letras - UFF)

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Leandro José Luz Riodades de
Mendonça (UFF)

Prof. Dr. Alex Sandro Martoni (UFF)

Prof. Dr. Jorge Vasconcellos (UFF)

Prof. Dr. Rodrigo Guéron (UERJ)

Para minha filha Nina Palmeira.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar ao meu orientador, Leandro José Mendonça, pela atenção e apoio na condução deste trabalho através dos meandros requeridos pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes e de nossa Universidade.

Em seguida, manifesto minha gratidão ao meu coorientador, Alex Sandro Martoni, pela interlocução atenta e rigorosa diante da reflexão labiríntica deste trabalho.

Por último, não poderia deixar de citar meu Pai por sua dedicação e apoio incondicional no período de desenvolvimento e maturação desta obra.

“Se queremos imagens que nos possuam como os deuses africanos possuem seus servos, em uma dança, em um transe, fabriquemos imagens fora da lei.”

Jean Comolli

RESUMO

O presente trabalho parte de uma investigação do processo de assimilação das imagens audiovisuais enquanto uma das via de acesso ao real para uma vasta gama de espectadores no mundo contemporâneo. Este processo se daria, basicamente, pelo agenciamento de um modelo de representação por semelhança, que, em nosso presente, teria estancado a possibilidade de criação e produção de novas formas de pensar o mundo. Dentro dessa perspectiva, partiremos do primeiro filme da série *Tropa de Elite* (2007) para investigar como se dá a cristalização de um sentimento de autenticidade nas narrativas alinhadas ao paradigma da imagem-ação, imagens que teriam o potencial de cristalização de um efeito de realidade, e que, atravessando a experiência estética do audiovisual, estariam saturando-a por esquemas sensório-motores que podem ser definidos como “clichê”. Esta modalidade de realismo nas imagens audiovisuais, não raro, tem alcançado um grande potencial afetivo, em virtude da dimensão material própria às imagens em movimento, fenômeno que se inscreveria na própria gênese das imagens técnicas como uma forma de experiência sobre o real.

PALAVRAS-CHAVE

Tropa de Elite; Imagem; Real; Pensamento; Clichê.

ABSTRACT

This work is part of an investigation of the audiovisual images assimilation process, as one of the gate ways to the real to a wide range of viewers in the contemporary world. This process would basically be the agency of a model of representation by similarity, which, in our present, would have stanchèd the possibility of creating and producing new ways of thinking about the world. Within this perspective, we leave the first film *Tropa de Elite Series* (2007), to investigate how the crystallization of a sense of authenticity in the narrative aligned with the image-action paradigm, images that have the crystallization potential of a reality effect, and that, through the aesthetic experience of audiovisual, would be saturating it with sensory-motor schemes that we define as clichè. This realism mode in audiovisual images, often, has achieved a great affective potential, through the material dimension of moving images, a phenomenon that is inscribed in the very genesis of technical images as a form of experience on the real.

KEY-WORDS

Elite Squad; Image; Real; Thought; Cliche;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. AS IMAGENS DO REAL	
1.1 Realismo estético e simulação	16
1.2 O mito do cinema total	39
1.3 O efeito de real através dos tempos	49
2. AS IMAGENS DO PENSAMENTO	
2.1 As imagens dogmáticas do pensamento	61
2.2. O problema da consciência na imagem e no movimento	70
2.3. Imagens e clichês	87
CONCLUSÃO	97
BIBLIOGRAFIA	101
OUTRAS REFERÊNCIAS	105

INTRODUÇÃO

Fenômeno de público antes mesmo de seu lançamento comercial, o primeiro longa-metragem da série *Tropa de Elite* chegou ao comércio informal brasileiro impulsionando uma inusitada campanha de consumo boca a boca dois meses de sua estreia comercial, em outubro de 2007. Este incidente tornou o filme não só um fenômeno na indústria cultural brasileira, como permitiu que o longa-metragem alcançasse destaque nos principais suplementos culturais do país e atravessasse um inusitado caminho, das páginas policiais ao debate político mais intenso sobre a segurança pública nacional.

Narrando o processo de formação de uma nova turma no Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE) nos bastidores da Polícia Militar do Rio de Janeiro, o filme apresenta o BOPE como a chave-mestra para a solução dos problemas de segurança pública para a cidade ao final dos anos noventa, momento em que a corporação policial estaria paralisada em função da corrupção e das disputas de poder interno. *Tropa de Elite* mobilizou mídia e opinião pública não apenas pelo escândalo que se seguiu ao vazamento de sua primeira cópia pirata, ou pelas implicações políticas em torno das práticas coercitivas encenadas no filme, mas, também em função da intensa penetração que este longa-metragem teve em praticamente todos os estratos sociais brasileiros.

Baseado no livro “Elite da Tropa” de autoria do antropólogo e ex-secretário de segurança pública do Rio de Janeiro, Luiz Eduardo Soares, em conjunto com dois ex-oficiais do BOPE, André Batista e Rodrigo Pimentel, o longa-metragem *Tropa de Elite* é uma das principais produções do cinema brasileiro da primeira década do séc. XXI, e se notabiliza pela preocupação não só de retratar, mas também de apresentar uma reflexão para o problema do narcotráfico na cidade do Rio de Janeiro e no Brasil. Tanto o livro como o filme, roteirizado pelo diretor José Padilha, em conjunto com o consagrado roteirista Bráulio Mantovani e Rodrigo Pimentel coautor de “Elite da Tropa”, ficcionalizam fragmentos de histórias verídicas de oficiais em seu dia a dia na corporação, ao mesmo tempo em que abordam eventos verídicos, como a visita do papa João Paulo II à cidade do Rio em 1997, e a guerra entre quadrilhas rivais na cidade neste mesmo período.

Entre histórias de amizade, corrupção e desequilíbrio familiar, o filme narra o encontro dos aspirantes Neto Gouveia e André Matias com o Capitão Roberto Nascimento, oficial tido como incorruptível por seus pares, adepto da tortura na prática investigativa, e que, ao se desiludir com a subordinação do BOPE aos sucessivos jogos de interesse políticos e eleitorais, acaba vendo na chegada ao Batalhão dos dedicados aspirantes a solução para uma aposentadoria digna dentro da corporação, que, para o personagem, só se daria de modo digno através da seleção de um substituto à sua altura.

O filme *Tropa de Elite* representou não só um marco na cinematografia brasileira, tendo sido laureado com, pelo menos, um grande prêmio internacional, o Urso de Ouro de melhor filme no Festival de Berlim (2008), se mostrou como uma obra excepcional para observarmos a familiarização do espectador contemporâneo com as experiências de realidade que se tornaram tão corriqueiras no último século em razão do aprimoramento das imagens técnicas em nossa sociedade. A partir deste filme, pretendemos analisar criticamente como a produção de imagens audiovisuais fortalecem ou problematizam visões de mundo, influenciando sobre o que compreendemos pelo real tanto quanto pelo possível.

Ao problematizarmos a inserção de produtos audiovisuais numa sociedade onde as balizas que demarcam o real possível e suas representações têm sido confundidas e até mesmo desestimuladas, *Tropa de Elite* se mostra um capítulo à parte em nossa produção audiovisual, não apenas pelo vigor técnico e narrativo no tratamento da violência urbana, tema que, neste instante, se configura como preocupação capital na sociedade brasileira, mas, principalmente, pela rápida incorporação dos temas, do discurso e das sequências e falas do filme pelo espectador brasileiro. É notório, quase dez anos após o lançamento do filme, o lugar que *Tropa de Elite* tem ocupado no imaginário do público brasileiro, algo que atravessa desde a assimilação de opiniões sobre determinados mecanismos públicos, agentes sociais e organizações não governamentais, até a repetição exaustiva de bordões do narrador do filme até mesmo em manifestações populares, deixando claro que para muitos brasileiros este filme os “representa”.¹

¹ Um interessante trabalho feito em cima de uma pesquisa sobre a reverberação do filme *Tropa de Elite* e sua realimentação na vida social do brasileiro pelo viés das representações da cultura digital pode ser encontrado em SZAFIR, Milena. *Retóricas Audiovisuais: o filme Tropa de Elite na cultura em rede digital*. 2010. 138f. Dissertação de Mestrado, ECA-USP, São Paulo. 2010.

Levando em consideração como, desde seus primórdios, as imagens cinematográficas funcionam como dispositivo privilegiado de identificação e representação de imaginários individuais e coletivos, iremos, num primeiro momento, fazer um levantamento de ideias e pensadores que refletiram sobre a difusão de imagens no contemporâneo e em como se dá o processo de retroalimentação entre as imagens e a sociedade. Ao direcionar nosso olhar para as ideias de autores como Jean Baudrillard, Guy Debord e Vilém Flusser, pensadores que discutiram o lugar das imagens, da emissão de signos e da fluidez recente da comunicação humana em nossa sociedade pós-industrial, pretendemos compreender de que forma este fenômeno foi diagnosticado e quais as implicações que se acredita urgentes neste processo.

Vale destacar que seus diagnósticos, muitas vezes apocalípticos, serão observados por nós com certo distanciamento, pois, reconhecemos o lugar fundamental destas ideias para identificação de nosso problema, mas pouco hábeis para se pensar não apesar, mas a partir de uma vida entre imagens. Pelo diagnóstico desses primeiros autores, no momento em que o trânsito de nossas imagens, carregadas por suas nuances culturais e subjetivas, adquire um fluxo vertiginoso em razão da profusão das novas mídias de comunicação, identificamos um cenário em que se pode perceber as consequências de uma saturação desses modelos representativos que dificultariam a distinção do papel de mediação dessas simulações com o que se pode compreender coletivamente como realidade.

Tendo isso em vista, observaremos como o que se afirma por “realismo” é um conceito distinto do que se compreende culturalmente como real. Para Beatriz Jaguaribe, os códigos do realismo estético, tanto na literatura quanto no cinema, “detêm o poder pedagógico de tecer os retratos da realidade”². Essa vocação para com a verossimilhança lançaria as bases para o entendimento dos códigos de representação que excluem o fantasioso e o subjetivo de nossos relatos culturais e, contemporaneamente, seriam capazes de atingir o que a autora chama de um “choque do real”, conceito semelhante ao “efeito de real” percebido por Roland Barthes. Sendo estas práticas desenvolvidas dentro dos códigos do realismo estético, para muitos espectadores, uma representação mais significativa e atraente do que a própria realidade fluida e multifacetada. Este “efeito de real”, contemporâneo não se limitaria à promoção

² JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p. 11

de uma observação objetiva e distanciada de uma situação dramática, mas, implicaria também, numa intensificação desta experiência estética aos olhos do espectador.

Após identificados os contornos gerais de nosso problema, a partir do segundo capítulo, buscaremos compreender os mecanismos estéticos que proporcionaram esta intensa identificação entre obra audiovisual e público-espectador. Levando em consideração a própria disposição do sujeito para a assimilação das imagens audiovisuais que por décadas inflacionam seu cotidiano, consideramos os estudos de Gilles Deleuze sobre *A Imagem-Movimento*, calcados no resgate interpretativo do pensamento de Henri Bergson sobre a consciência e o mundo que a cerca, segundo o qual, uma compreensão de mundo cindida pelo conflito *idealismo x realismo* seria insuficiente. Para o autor, a matéria mesma seria um conjunto de imagens, tendo este conceito de imagem uma existência situada a meio caminho entre a *coisa* e sua *representação*³. É a partir deste pressuposto que encontraremos respaldo no conjunto da obra de crítica e criação filosófica de Gilles Deleuze que se debruça não apenas num diagnóstico, mas se esforça pela criação de uma nova imagem do pensamento. Este pensamento, compreende as imagens e os simulacros não apenas em seu potencial representativo diante da vida, ou seja, pela ótica da cópia e da ocultação de sua artificialidade, mas, como uma potência criadora, uma verdadeira *potência do falso*. Esta potência do falso será entendida por nós como produtora de subjetividades, como uma parte do processo pelo qual as “verdades” e uma ética poderão ser formuladas em um determinado período e sociedade, conforme a leitura de Deleuze sobre a obra de Friedrich Nietzsche, onde a crítica à ideia de *vontade de verdade* presente no racionalismo fundador da Modernidade se enfraquece frente à compreensão das imagens falsificantes como potência criadora de “realidades”. Este pensamento, que tem por base o questionamento ante a costumeira associação do *simulacro* como a representação errônea ou *mentirosa* de uma “verdade”, ou mesmo da noção de *verdade* e *falsidade* como conceitos absolutos, manifesta a compreensão destes conceitos como expressões transitórias e condicionadas por seu tempo e espaço. Mais adiante, deixaremos claro, consideraremos ter sido este tipo de segregação a raiz do problema que a própria filosofia tentou combater. Portanto, partimos do princípio de que nenhuma discussão produtiva sobre as imagens e o cinema pode começar sem que se tenhamos desfeito este equívoco.

³ BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes. 1991.

Logo, após avançarmos em nossa pesquisa levando em conta uma outra abordagem sobre as imagens para além da discussão que ainda hoje se apresenta pela oposição entre ideias e simulacros, entre a verdade da vida e a mentira da arte, lançaremos as bases para o entendimento da presente obra não em torno de graduações ou níveis hierárquicos filosóficos, mas, compreendendo o filme *Tropa de Elite* como um produtor de *perceptos* e *afectos* privilegiado em nosso cinema, como um produtor de imagens que duram na memória público brasileiro, passados quase dez anos⁴. Defendemos aqui que a produção de *afectos* e *perceptos* de Gilles Deleuze, entendida como a força por detrás das obras de arte, como presente também em nosso objeto, a despeito do desinteresse de certas áreas do saber em considerá-lo obra digna de esforço. Pois, pensamos com Deleuze que, o que está em jogo é a conservação de instantes e sensações que uma obra pode provocar, e, aqui acreditamos, *Tropa de Elite* nos oferece um amplo panorama de sequências ricas nestes dois quesitos.

O que se conserva em si é o percepto ou o afecto. Mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria a sensação o poder de existir e de se conservar em si, na eternidade, que coexiste com esta duração.⁵

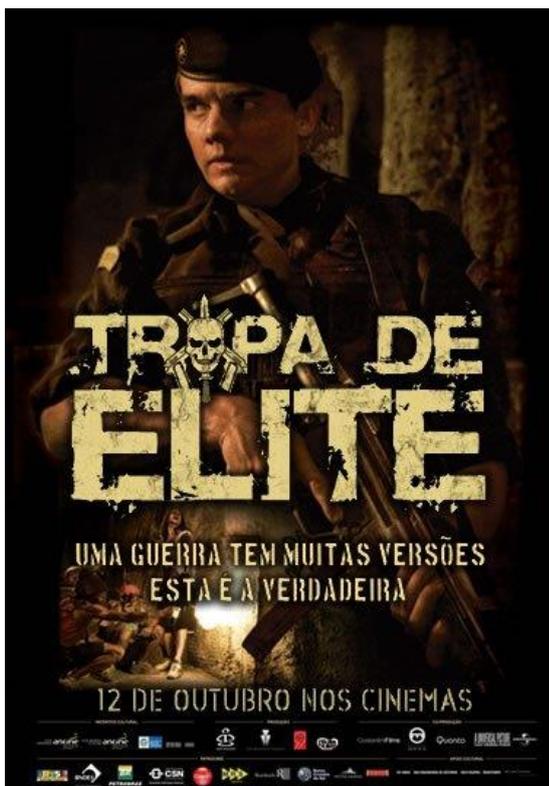
E para além da força com que o filme produziu esses blocos de movimento/duração que se conservaram tão fortemente na imaginação de nossos compatriotas, problematizaremos como essa ânsia em expor um “real” é capaz dos mais perigosos equívocos, fato que se percebe na forma como este filme se tornou uma referência e alimentou em bom tamanho o imaginário discursivo dos mais diversos segmentos socioculturais de nosso país. *Tropa de Elite* contagiou com sua encenação tanto os membros dos mais altos, como dos mais baixos estratos sociais do Brasil, deste modo, levantaremos a questão da percepção de uma obra audiovisual como potência a ser atualizada de forma ética, ideia apoiada na concepção do mundo como imagem, e da própria existência como vida entre imagens, é daí que encontramos respaldo para dizer que o cinema tanto é atravessado pela vida, assim como a vida é alimentada pelo cinema. Por esta razão, destacamos como Rodrigo Guéron apresenta o problema das imagens e, mais especificamente, do cinema em sua relação com a vida e sobre as possibilidades de atualização desta pela arte:

⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 1992.

⁵ Ibid. p. 197

Não compreendemos o cinema como uma linguagem fechada em si mesma e que deveria ser analisada enquanto tal. Ao contrário, insistindo no que afirmamos acima: só nos parece possível estudar profundamente o cinema se o compreendemos como algo que faz a vida passar por ele, e que passa pela vida. Numa reflexão tipicamente deleuziana, diríamos que o cinema é uma possibilidade virtual de um mundo atual (o que chamamos “real”); uma possibilidade que deseja, e tantas vezes consegue, se atualizar: se “tornar real”.⁶

Deste modo, acreditamos que *Tropa de Elite*, ao reunir em sua trama histórias verídicas de policiais com uma acurada reconstituição narrativa dos embates dentro da corporação policial e nos morros cariocas, fornece material para compreendermos como, através da articulação do dispositivo de cinematográfico, obtém-se um efeito de realidade, que suplantara o ideal mimético como modelo de representação do real, e que chegou até mesmo a afetar a compreensão do que se compreende por realidade por um amplo coletivo.



Cartaz oficial de lançamento

⁶ GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clique do clichê à imagem. Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro, NAU Editora. 2011. p. 15

1. AS IMAGENS DO REAL

1.1 Realismo estético e simulação

Ao buscar encenar o problemático embate entre as forças policiais e a criminalidade no Rio de Janeiro, “a guerra”, ao final da década de noventa, *Tropa de Elite* articula sua narrativa em três frentes de ação perceptíveis desde o seu princípio. Esta fragmentação, não é ocasional, mas insinua o que o espectador logo irá perceber: a colisão entre traficantes que festejam no alto do morro, uma viatura policial ocupada por agentes corruptos e dois jovens policiais militares obstinados, Matias e Neto que irão desestabilizar toda a ordem natural daquele universo. Como examina Gilles Deleuze, em seu estudo sobre o cinema clássico das imagens-ação, e mais especificamente, do cinema relacionado ao gênero policial e *noir*, essas tramas são costumeiramente atravessadas por situações limite que levam seus personagens à uma ação, conseqüentemente estas ações provocam reações como resposta, e desta síntese se erige uma nova situação que estabilizaria a desordem inicial.

O meio atualiza sempre várias qualidades e potências. Nelas ele opera uma síntese global, (...), enquanto as qualidades e potências tornam-se forças no meio. O meio e suas forças se encurvam, agem sobre o personagem, lançam-lhe um desafio e constituem uma situação na qual ele é apreendido. O personagem por sua vez, reage (ação propriamente dita) de modo a responder a situação, ou a modificar o meio ou a sua relação com o meio, com a situação, com outros personagens. Ele deve adquirir um novo modo de ser (*habitus*) ou elevar seu modo de ser à altura das exigências do meio e da situação⁷.

Já nesta sequência de abertura, temos uma reconstituição da ambiência e do período onde a história se passa. Música e dança nos remetem de imediato à não tão distante década de noventa do Rio de Janeiro. Entre *flashes* que alternam os créditos iniciais aos corpos dançando ao som de um antigo funk, uma morosidade quase lânguida dá o tom das imagens. Logo temos ciência de que o conflito do filme se dará provavelmente neste complicado território que envolve a coexistência da comunidade

⁷ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 178-179

civil com o tráfico de drogas em conflito aberto com as forças da lei. Um conflito que travado nestas condições, dificilmente poupará a vida de inocentes.

É o que se confirma quando percebemos que o morro está em festa, com a hierarquia do crime unida. O desfile de armas pesadas de grosso calibre é feito com tamanha naturalidade que soaria despropositado em outro contexto. Em *off*, uma voz nos alerta, essas armas de guerra fazem parte do dia a dia da cidade. Indiferentes a este perigo, podemos até mesmo acompanhar a euforia que alguns desses jovens traficantes armados sentem. Quando pulam em ciranda, o espectador assiste a tudo como se estivesse dentro da roda no baile funk. A câmera não só os enquadra como um elemento em destaque a ser observado, mas se aloca em seu meio, pula com eles. E quando eles pulam, experimentamos um olhar interno ao próprio desenrolar da ação, ou, no mínimo, temos essa sensação de proximidade única na vida.

Ao contemplarmos algo que na realidade, poderíamos temer ou mesmo repelir, quando numa experiência de proximidade física, faz todo o sentido uma primeira pergunta sobre os efeitos que o cinema pode provocar por meio de seu poder de exposição, dessa aproximação então incomum entre o fato que está sendo exposto e a possibilidade de experimentá-lo, ou mesmo de se tornar testemunha de um evento perigoso que expressa sua presença através do cinema. Sobre este aspecto referente ao poder de exposição do cinema, Walter Benjamin já refletia em seu ensaio seminal onde analisa as mudanças no estatuto da arte em razão de sua reprodutibilidade técnica. O filósofo alemão se pergunta sobre a capacidade que o cinema tem de penetrar na realidade, extraindo dela sequências que diminuem consideravelmente a distância entre o observador e o evento retratado, a tal ponto de permitir um “olhar único”, que ultrapassa o próprio olhar cotidiano sobre este real.

No teatro a localização do palco nos faz reconhecer o caráter ilusionista da encenação. Essa localização não existe no cinema. Sua natureza ilusionista é de segunda ordem e está no resultado da montagem. Ou seja: *no estúdio de cinema, a máquina penetrou tão profundamente na realidade que o aspecto aparentemente puro desta última, sem o corpo estranho da máquina, resulta de um processo especial, ou seja, a filmagem por meio de uma máquina fotográfica própria e a montagem com outras tomadas do mesmo tipo. Aqui, a realidade aparentemente despojada das máquinas é a mais artificial das realidades.* No país da técnica, a visão da realidade pura é uma flor azul.⁸

⁸ BENJAMIN, Walter. [et. al.] *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 24

Aqui, é importante nos determos um instante para refletir sobre a capacidade que este filme tem de nos aproximar de uma realidade não tão distante para a maioria de nós, mas que, ainda assim, ganha um tom quase “mítico” durante sua exposição. Uma realidade tão próxima quanto distante. Próxima em virtude de sua presença insistente, quase onipresente, para as mais altas como para as mais baixas classes sociais, a quem o assunto chega diariamente; distante pois, na maior parte das vezes é apresentada pela mediação tecnológica da imprensa, do cinema, da televisão.

Em nossa trama, estamos no Rio de Janeiro de 1997. No Morro da Babilônia, o baile está lotado, traficantes também estão no meio da multidão, alguns abraçados e cantando, todos consideravelmente felizes, uma felicidade estampada nos rostos, como em crianças. A diferença é que aqui pulam armados. Uma cena que retrata bem o que, em nossos dias, se noticiaria como uma “Terra Sem Lei”. Pela voz *over* somos apresentados definitivamente ao narrador do filme, o capitão Roberto Nascimento, figura mítica que já se pode perceber hoje como referência nacional⁹. O capitão Nascimento nos explica já nos primeiros minutos do filme que AR15, Pistols Uzi e HK 47 são armas específicas para conflitos de guerra em quase todo o mundo, mas, no Rio de Janeiro são as armas usadas cotidianamente no crime. “Um tiro de 762 atravessa um carro como se fosse papel. É burrice pensar que numa cidade assim os policiais vão subir ‘favela’ só pra fazer valer a lei”, afinal, “policial tem família amigo, policial também tem medo de morrer. É por isso que, nesta cidade, todo policial tem que escolher: ou se corrompe, ou se omite, ou vai pra guerra”¹⁰. Com estas palavras, temos um rápido panorama do estado de coisas na cidade do Rio de Janeiro e do Brasil como um todo no universo de *Tropa de Elite*. Pois, como a maioria das pessoas não gosta de guerra, toda a sexta-feira uma Blazer da Polícia Militar sobe o morro não para trocar tiros, mas para buscar o “arrego”, dinheiro cobrado regularmente pelo sistema de corrupção policial para deixar em paz o tráfico, que, por sua vez, também prefere a negociação à troca de tiros.

Este retrato do cotidiano que não vê cessar seu poder de atração é encorajado notavelmente pelas grandes decisões que implica em nosso esquema macro político, dado o distúrbio que gera nas mais altas instâncias da segurança pública e da vida privada, e possui, por este mesmo motivo, um peso excepcional na vida de qualquer

⁹ FABRIS, Mariarosaria. *We don't need another hero! Temos o capitão Nascimento*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, 2011

¹⁰ Transcrição deste e dos demais diálogos pelo autor da dissertação.

cidadão, inclusive porque, suas resoluções, que se articulam nos bastidores da vida pública, nos escapam em seus pormenores. Mas, acreditamos que parte da atração causada pelo filme vem justamente em função dele encenar uma realidade por demais próxima, mas jamais experienciada pela maior parte de nós como cidadãos. Afinal, até mesmo os cidadãos que vivem a rotina de uma comunidade pobre e dos conflitos armados que a estas comunidades estão sujeitas, tem algo desta realidade que lhes escapa, mas que ao mesmo tempo lhes é ofertada pelas manchetes dos jornais, pela narração ruidosa dos telejornais vespertinos, ou como é o caso de nosso trabalho, pela experiência de algumas dezenas de sequências turbulentas da qual o cinema nos fez testemunhas seguras.

É de forma precursora que Walter Benjamin compara em “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica” o pintor, que estaria em equivalência com o mágico da mesma forma como o cinegrafista está para o cirurgião. Afinal, o mágico e o pintor, são aqueles que atuam sobre a realidade usando suas próprias mãos, mas, ao mesmo tempo em que atuam no contato direto com a realidade, mantêm uma distância reverenciosa em razão de sua autoridade ritualística. De modo distinto, é o cirurgião tanto quanto o cinegrafista que têm encurtadas consideravelmente toda a distância e reverência, penetram nas vísceras mesmas, chegando não raro a renunciar a um olhar humanizado durante sua intervenção, em função de uma aproximação tão ampla do tecido, do corpo e do espaço que, em sua atuação, adquirem uma visão guiada por intervalos irreconhecíveis a olho nu¹¹. E não seria este o maior mérito de todo o cinema de ação, mesmo daquele encoberto por maiores camadas de significação? Esta proximidade com a excitação de um evento qualquer, oferecida longe dos perigos e da turbulência próprias a uma perseguição ou um conflito armado?

Segundo o filósofo e sociólogo francês Jean Baudrillard, vivemos um momento em que se percebe um modelo simulatório que alimenta o imaginário contemporâneo a partir de uma natureza radicalmente diferente daquela encontrada no modelo representativo tradicional. Pois, o modelo simulatório produz seu sentido não mais a partir da relação entre um referente e seu duplo, enquanto o modelo tradicional representativo, a que estaríamos acostumados nas Artes e Humanidades em geral, está ancorado na apropriada metáfora presente em nossa relação com o espelho. Há a referência a uma reprodução mimética que tem origem em um referencial concreto que

¹¹ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. pp. 201-202

se duplica, sem nunca perder de vista sua matriz. Logo a simulação não parte de um conceito referencial “já não existe o espelho do ser e das aparências, do real e do seu conceito. Já não existe coextensividade imaginária”¹², ou seja, Baudrillard não identifica na representação contemporânea a relação de paralelismo entre um evento ou um objeto e seu modelo representativo.

O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando (...) Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou negativa. É apenas operacional.¹³

A simulação, para Baudrillard, seria a geração de signos do real a partir de outros modelos representativos já em circulação, não mais a partir de um referente ou uma matriz ideal e pregressa. Aqui, lembra-nos o autor, o território já não precede o mapa, como na fábula fantástica de Jorge Luis Borges, onde os cartógrafos de um Império acabaram criando um mapa tão perfeito e tão detalhado, que acabaram por cobrir o território exato daquele império fictício, ponto a ponto. No universo dos simulacros e da simulação, o encanto romântico da abstração representativa se perde, “pois é na diferença que consiste a poesia do mapa e o encanto do território, a magia do conceito e o encanto do real”¹⁴. No universo simulatório em que nos situamos hoje, observa Baudrillard, a coextensividade imaginária entre um referente e sua representação caem por terra, a ponto mesmo de se observar o sucesso dos simuladores atuais quando coincidem o real com seus modelos de simulação, e não o contrário. É o caso de uma obra como o filme *Tropa de Elite*, produção que, já no longínquo ano de 2007, foi notícia em boa parte das seções dos principais jornais do país. Em primeiro lugar, e antes de seu lançamento oficial e consequente promoção nos cadernos culturais, indo direto para as manchetes das páginas criminais em vista da proliferação de suas cópias piratas, evento que tornou o filme um escândalo e um fenômeno na mesma proporção, mas por motivos diferentes. Vale lembrar como a morosidade com que as autoridades atuaram neste caso, que passados nove anos não teve equivalentes em nossa produção cultural. Afinal, sabe-se que é impossível estipular o número exato de execuções de um filme que foi visto e revisto por milhares de brasileiros dentro de seus

¹² BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991. p.8

¹³ Ibid. p.8

¹⁴ Ibid. p.8

lares. Caso emblemático também ligado a este período anterior à exposição oficial do filme foi quando, nos seis meses anteriores ao seu lançamento, membros da equipe vieram a público se pronunciar quanto ao caso, e quando até mesmo seu diretor, contrariado, manifestou o desconforto quanto ao despreparo das autoridades para lidar com o caso e da cultura do próprio brasileiro em ignorar o crime ao invés de exigir sua correção e o cumprimento metódico e correto da lei. Para nós uma declaração em perfeito acordo com as ideias que iremos questionar neste filme.

Por último, e após os longos meses de debates acirrados, tendo em vista o conteúdo político do filme, foi quando o mesmo se tornou referência e motivação aparente para a discussão quanto ao problema do narcotráfico nas maiores esferas do poder público do Brasil. É quando notamos que uma obra alcançou um estatuto de “verdade”, ou melhor, de um diagnóstico preciso do embate de forças entre entidades “do bem” e “do mal” no amplo espectro de forças que dirigem nossa sociedade para um ideal de progresso. Como sabemos, muito do apelo do filme esteve em seu narrador, o Capitão Nascimento. Mais do que a identificação do público expectador com um personagem semelhante aos heróis do cinema de antes da segunda grande Guerra Mundial, época em que na ficção os mocinhos tinham seus valores bem definidos e os bandidos um destino certo, o discurso do capitão da Tropa de Elite da Polícia Militar se mostra uma referência para todos aqueles, que hoje, se sentem desamparados pela atual conjuntura política de nosso país. Por este mesmo motivo vale a observação sobre a escolha em retroceder 10 anos no tempo para se contar esta história, algo que implica na exposição do declínio anunciado de uma sociedade hoje em vias de esfacelamento. É o próprio Nascimento quem diz aos primeiros minutos do filme:

Eu não sou policial convencional, eu sou do BOPE, da Tropa de Elite da Polícia Militar. Na teoria ela faz parte da Polícia Militar. Na prática o BOPE é outra polícia. O símbolo mostra que acontece quando eles sobem a favela. E a nossa farda não é AZUL, é PRETA.

A confusão na “favela”, que hoje, por correção política e cultural começamos a enunciar como “comunidade”, se estende numa perseguição e tiroteio com morto. A polícia convencional aciona sua tropa de elite e, em instantes, Nascimento sobe o Morro da Babilônia comandando a Tropa “Alfa” do BOPE que está sob seu comando. Ali, indiferente aos soldados de uniforme azul da polícia convencional, que considera inexperientes ou corruptos, o capitão só se dirige àqueles que deveriam ser seus

parceiros para ordenar: “Não vai subir ninguém! Não vai subir ninguém! Vai ficar todo mundo aí quietinho. Não vai subir ninguém!”. Nascimento já está nesta guerra faz tempo, e avisa que está começando a ficar cansado. Sobe-se a música tema. É esta experiência de tensão e choque que podemos esperar para os próximos 100 minutos desta história. Como último fotograma depois do título do filme, temos numa rápida fração de segundos a caveira estilizada do BOPE a piscar na tela, como um signo fantasmagórico a ser temido.

Os intervalos se encurtam, a tela ameaça escurecer. Como último fotograma em seguida ao título do filme, temos numa rápida fração de segundos a caveira estilizada do BOPE a piscar na tela, como um signo fantasmagórico a ser temido.

Tela escura. Nascimento escuta por celular a esposa contar os detalhes do ultrassom enquanto está no consultório médico. Ao encerrar, recomenda os detalhes do jantar para o marido que, aliás, já sabe bem que, ao chegar em casa, basta esquentar tudo o que resta do almoço no microondas. Capitão Nascimento, além de enfrentar, no trabalho, problemas de vida e morte, em casa tem que se preocupar com as cobranças da esposa que nunca o vê parar em casa, situação que só aumenta sua ansiedade e medo, fato delicado no estágio avançado em que se encontra sua gravidez. No último mês, o bebê não ganhou peso devido às crises no casamento.

Essa conversa se desenrola do alto de um prédio onde o capitão e seus subordinados observam uma transação entre policiais militares convencionais e traficantes de drogas. A necessidade de apresentar mais uma vez, os policiais do Batalhão de Operações Especiais como incorruptíveis e capazes de corrigir as distorções encontradas na corporação policial convencional se repete já nesta segunda sequência. Há uma ideia que insiste: o aparato policial tem defeitos, mas ainda é a solução para o combate ao crime organizado, pois é capaz de se autorregular e alcançar maior eficiência. Compreendemos que a trama do filme se estrutura no jogo de forças entre a classe média como representante universal de toda a sociedade civil, e a necessidade desta da segurança pública do Estado, identificada tanto na polícia convencional, como na contribuição impecável do Batalhão de Operações Especiais para proteção da população diante da marginalidade, ou seja, dos traficantes que dominam o comércio de armas e drogas no Rio de Janeiro. Deste modo, constitui-se um microcosmo de um Brasil inteiro onde não temos representadas classes menos favorecidas da sociedade, as principais envolvidas no embate entre o crime e o Estado. Em nosso filme-objeto, vemos se cristalizar uma realidade parcial, onde o combate ao crime organizado

sustentado pelo tráfico de drogas, é identificado como um problema que tem como principal modalidade de enfrentamento o confronto armado. Ainda que seu diretor, José Padilha, tenha em entrevistas e debates argumentado sucessivamente sobre a possibilidade de leituras particulares de seu filme por parte de cada espectador¹⁵, contrariando as acusações feitas pela grande imprensa nacional e internacional ao longo de meses, observamos que a possibilidade de outras leituras, que não a apontada pelo personagem narrador, serão desencorajadas pela articulação das imagens de *Tropa de Elite*. Imagens estas que muitas vezes afirmam a tortura como prática corriqueira (não raro incitando o riso cúmplice pelo patético da situação), e a execução como forma de se formar policiais de verdade. É exemplar que este tipo de abordagem tenha se tornado tão atraente para a população de um país que sofre as consequências de um estado de violência urbana crônica, ao mesmo tempo em que tem essa violência sendo explorada em seu impacto sensacionalista semanalmente pelas redes de televisão e mídia impressa.



"O filme *Tropa de Elite* é o maior sucesso do cinema brasileiro porque trata bandido como bandido e mostra usuários de drogas como sócios dos traficantes"¹⁶

¹⁵ Entrevista para TV Cultura – Programa Roda Viva em 08/10/2007

http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/327/entrevistados/jose_padilha_2007.htm

¹⁶ Capa e demais reproduções de páginas *Revista Veja*, São Paulo, nº 2030, 17 de Outubro de 2007. pp. 80-81, 84-85, 88-89, 90-91.

Em *Tropa de Elite* tivemos uma obra audiovisual que se penetrou muito profundamente no contexto social e no imaginário de nosso país, por isso, trabalhamos com a hipótese de que seu ponto máximo de atração se encontra justamente na forma crua com que foram expostas situações que envolveriam os bastidores das ações policiais, assim como da vida privada dos combatentes do tráfico e dos usuários de drogas.

Esta postura como sabemos foi decisiva para dar forma à atual ala conservadora que se manifesta em nosso país e esteve presente nas ruas lado a lado dos estudantes e movimentos sociais, com um discurso expresso em cartazes, fantasias e máscaras de milhares de brasileiros nos últimos três anos de manifestações cívicas.

Em *Tropa de Elite*, quando o peso da “guerra” começa a se tornar insuportável para nosso narrador, surgem em sua vida, durante o conflito de abertura, os cabos Neto Gouveia e André Matias, é a partir daí que nossa história terá suas linhas de ação e personagens definidos. Após o bombástico conflito do início, há um retorno ao passado num imenso *flashback*, que retrocederá a história para apresentar como todas as vidas se cruzaram. Nascimento irá narrar em sincronia com as imagens do passado, a reconstituição do ingresso dos dois amigos de infância na Polícia Militar do Rio de Janeiro, dos primeiros rituais à recepção pomposa e cheia de “conversa fiada”, que segundo o narrador, em nada os prepararia para a realidade do dia a dia na corporação. Rapidamente, o discurso de seus superiores sobre os deveres e obrigações dos aspirantes se mostra uma convenção decepcionante. Neto é levado para a oficina mecânica do Batalhão, onde aprende mais rápido do que queria que a moleza e o jeitinho brasileiro são a lei por ali. Matias, apresentado como figura inocente e idealista pelo narrador, “acha que ser policial e cursar Direito faz todo o sentido”, é logo direcionado à parte burocrática de preenchimento da mancha criminal pela área do Batalhão de Copacabana, na qual os dois amigos estão lotados. Enquanto Neto é só impulsividade, Matias é por demais reflexivo. Um comentário espirituoso do narrador define rapidamente quem é quem: enquanto, na mão de Neto, uma infinidade de formulários se tornaria fogueira, para Matias, aquilo irá se transformar em estatística a partir de seu esforço metódico. Nascimento acredita que nenhum dos dois cabos está à sua altura, mas reconhece, vai precisar da inteligência de um, e do coração do outro.

Mas, é mais adiante, que observamos o abismo que o filme coloca entre a classe média e a realidade das ruas, manifesta pelo discurso de nosso narrador. Quando acompanhamos uma sala de aula universitária, onde estudantes de Direito definem seus temas de trabalho ao final de uma aula de Sociologia, observamos, como propostas de

trabalho, os nomes de alguns livros-chave de algumas das principais áreas de saber do homem moderno, na sociologia, na antropologia, na economia, na psicologia e na formação social, política e cultural do povo brasileiro. Ali, sistematicamente alinhadas num quadro negro, estas referências que acreditamos elucidar um pouco mais da conjuntura em que vivemos, são riscadas tão rapidamente que se percebe um distanciamento daquilo que está encerrado nas universidades e não dialoga com a sociedade e seus problemas. Um a um os títulos vão sendo riscados conforme a escolha dos fregueses e, entre os primeiros nomes abreviados de F. Nietzsche e G. Deleuze, temos exibidos claramente as clássicas obras: *Divisão Social do Trabalho – E. Durkheim*, *Capital – Marx*, *A Riqueza das Nações – Adam Smith*, *Casa Grande e Senzala – Gilberto Freire*, *Raça e História – C. Levy Strauss* e *O Mal-Estar na Cultura – Freud*.

Para Nascimento, assim como para Matias, que exerce a dupla função de estudante e policial, a abordagem defendida tanto pelo professor como pelos estudantes da classe média, se mostrará deficitária e distante, quando não por uma leve hipocrisia, por um forte inocência, que dificilmente alcança a gravidade da “guerra” que acontece no mundo lá fora.



Matias, negro, pobre e esforçado, chega como que por acaso na sala de aula no momento da divisão dos grupos e acaba sendo cooptado para o trabalho sobre “Vigiar e Punir” de Michel Foucault. A sequência da chegada na sala de Matias e seu encontro com Maria mostrado em poucas falas e por ligeiros cortes secos, pretende demonstrar a ocasionalidade máxima daquele encontro nas vidas de todos os personagens, fato decisivo ao final da trama. De outro modo, a forma como o nome do autor “Vigiar e Punir” é citado à exaustão, ao menos seis vezes pela aluna dedicada que convida o jovem policial para participar de seu grupo, deixa implícito o entusiasmo da aluna pelo tema da mesma forma como se dá uma excitação inicial diante de uma novidade atraente e excêntrica.

Logo em seguida, no Morro dos Prazeres, acompanhamos o aspirante Matias indo fazer seu primeiro trabalho de campo numa favela, aqui como estudante. Neste primeiro instante percebemos o signo corriqueiro de uma Organização Não-Governamental instalada no Rio de Janeiro, um estilizado Pão de Açúcar em preto e branco, ilustra a porta da ONG que será apresentada como mais uma rede de assistencialismo tranquilizador para classe-média e um curral de votos para seus dirigentes.

Hoje, como nunca percebemos como essas instituições que muitas vezes atuam na profissionalização, no acesso à cultura e na alto-estima de populações em áreas carentes e de risco, mas que, pela falta de regulamentação na área e pela própria má-fé de administradores, poucas vezes alcançaram algum escândalo considerável, mas, hoje são vistas com olhar tão desconfiado por nossa sociedade muito em função deste retrato disseminado por *Tropa de Elite*.

Aqui a posição do filme é clara, o logo desbotado de um já vulgarizado Pão de Açúcar ilustrando a porta da ONG deixa claro que esta é só mais uma rede de assistencialismo tranquilizador da classe-média. Rodrigues, administrador da ONG oferece de imediato seu candidato ao Senado à Matias, com o criativo slogan “Já tem candidato para senador? Agora tem. Magalhães pra senador. Quatro, cinco, um. Não esquece. Cinco menos quatro: um. Quatro mais um: cinco”. Logo, uma música de circo não diegética surge no mesmo momento em que Rodrigues começa a falar seu discurso sobre consciência social, num plano que se funde à imagem de um teatrinho pueril para as crianças da comunidade dentro da própria ONG, não surpreende este teatrinho retratado como um mais um paliativo para uma ferida aberta, ser ignorado logo em

seguida pela câmera que se detém novamente na conversa de Matias e Maria, aparecendo ao fundo desfocado.

As boas intenções e o cinismo de boa parte do grupo de adolescentes é representado quando se mostra que o serviço comunitário que os leva até uma ONG na favela, possivelmente em razão da troca de horas do estágio por bônus na faculdade, é absolutamente irrelevante. Da distribuição de preservativos para jovens negras da periferia, que já em sua saudação indiscreta ao então incógnito policial Matias, deixam claro, estão ali para transar. A aparente boa vontade da classe média em atender aos menos favorecidos diz mais sobre a sua necessidade em se sentir útil e amenizar sua consciência do que traz realmente benefícios à sociedade. Pois, no final do trabalho voluntário, a partir do qual os quatro alunos do curso de Direito se juntam para ler e discutir suas resenhas sobre “Vigiar e Punir”. Matias, como aluno aplicado, discursa que, para Foucault, o Direito Penal é uma manifestação das relações de Poder, e que, na verdade, não há contrato social nenhum, e que o Estado sempre administra as instituições unicamente para vigiar e punir os criminosos. Enquanto Matias discursa, os outros pegam um baseado para fumar. Para o narrador em particular não há meio termo, no meio da guerra que se trava, os estudantes fumam maconha em uma favela nos intervalos do trabalho social que deveriam fazer para mudar a realidade daqueles moradores.



Segundo nosso narrador, que funciona como superego indisfarçável, Matias, neste momento, deveria ter se limitado a “dar o flagrante e autuar os maconheiros”.

Após esta sequência, é curioso observar a reprodução de uma situação em tom de parábola já consagrada na obra de Guimarães Rosa, “Manuelzão e Miguelim”, quando, ao final do dia, o grupo de estudantes desce a favela e o menino Merito é encontrado por sua “madrinha” jogando bola de gude com outros moleques da vizinhança. Questionado sobre o motivo do descumprimento da promessa de ir para casa e fazer o dever de casa mais cedo, o menino relutantemente abandona a roda de meninos e apenas oferece a mão à sua “madrinha” desapontada. É quando Matias, como que promovendo uma última gincana, resolve improvisar um teste de visão; utilizando-se do elemento surpresa, o policial escreve alguma coisa na mão da madrinha. Ao exibir parte do mistério a Merito, ele logo acerta “*Letra A!*”, mas, em seguida, na segunda tentativa ao descobrir inteiramente a mão da colega, vemos o quadro desfocado, indicação de que Merito tem algum problema de vista. “Deve ser por isso que ele está mal na escola” percebe sua madrinha, afinal, o espectador vê, em seguida, que era novamente um “a” que estava escrito, só que minúsculo desta vez. Fica claro, o menino não foge aos estudos por ser preguiçoso ou incapaz de compreender que deve estudar e batalhar para sair da favela, mas, simplesmente porque lhe faltou assistência e atenção a um problema básico, a miopia. Apesar de simples, o problema, depois de meses e horas de serviço assistencialista, somente foi identificado pela atenção de Matias, também negro e pobre.

Enquanto Matias se compromete com os óculos para o menino, no alto do morro, todos cheiram, traficantes, o ativista social da ONG e Dudu, o estudante que aproveita as visitas à comunidade como oportunidade de fazer dinheiro, vendendo maconha junto com um funcionário da xerox da faculdade.

É mais adiante que observamos o resultado daquele seminário, onde a turma de estudantes de Direito assiste, nesta mesma aula de Sociologia, ao encerramento do seminário sobre “Vigiar e Punir”. Com a fala de Maria encerrando a apresentação de seu grupo em tom didático e monocórdico, o seminário é concluído de forma quase óbvia ao descrever o modo como o sistema penal brasileiro “age como uma rede, e que as microrrelações de poder de que Foucault fala, punem quase que exclusivamente os pobres e protege os ricos”. Aplausos. Logo após as palmas é que o professor Gusmão tem seu lugar de fala devolvido e discorre com muita propriedade sobre a função em nossa sociedade da manutenção de um sistema penal que criminaliza e “pune quase que

exclusivamente os pobres”, e sobre como essas relações de poder, moldam “instituições perversas”. Inevitavelmente usa-se em sala de aula, o exemplo da polícia, que serviria como agente perverso que “atua sobre os desprovidos, os bestializados e aqueles que por sua condição são compelidos a cometer crimes”.

Aplausos de todos. É quando Fernanda, colega no grupo de Maria, Dudu e Matias, lembra como a classe média também sofre com a “perversidade” da polícia, ou deste “bando”, como ela se refere à mesma, ao expor para a turma uma situação envolvendo uma blitz numa viagem para Búzios. Nesta ocasião, ela, Maria, e uma outra amiga foram revistadas e tiveram armas apontadas para as suas cabeças. Uma discussão se forma devido ao tema polêmico. Seria a classe média tão vulnerável à truculência policial quanto as classes menos favorecidas? Edu, maconheiro que convive e comercializa com traficantes da ONG onde trabalha, sabe que a realidade é muito pior para as classes menos favorecidas, e faz, às vezes, papel do advogado do diabo com as próprias amigas questionando “Mas eles não bateram em vocês, né”, a abertura desta discussão deixa toda a turma em polvorosa e é aí que todos relatam suas opiniões e experiências. Afinal, todos têm conhecimento ou já se viram em alguma situação constrangedora com a Polícia. Um dos rapazes, inclusive, filho de um Juiz, comenta que, em casa, seu pai fala claramente, “na Baixada, tortura é pouco. Lá é igual à Chacina da Candelária”. Com a turma em total descontrole, o professor Gusmão abre a palavra ao deslocado Matias, afinal ele havia levantado a mão e esperava pelo momento de sua fala de modo impressionantemente disciplinado. Matias tenta argumentar que a “galera” está tendo uma visão muito parcial e está na verdade “muito mal informada”. A turma reage de imediato, Maria é a primeira a lembrar que “o que eu ouço nas entrevistas da ONG é que, primeiro eles atiram, depois eles perguntam”. Mas Matias, quase sufocado pelo senso comum de seus colegas de classe, encerra a discussão da forma mais constrangedora possível para todos, “Do apartamentozinho de vocês aqui na Zona Sul a não dá pra ver esse tipo de coisa não. Vocês estão muito mal-informados. Muito mal-influenciados por jornalzinho e televisão.”

A forma como toda esta sequência chave se desenrola, e principalmente como se encerra, em nossa compreensão coaduna a fala do narrador à experiência do policial que vive a situação. Deste modo se tornando irresistível para tantos espectadores a compreensão de que a esfera acadêmica e o conhecimento teórico e intelectual, estão equivocadamente distantes da realidade, da real compreensão do problema da criminalidade e da política de segurança que a combate. Afinal, o condutor da discussão

nos é apresentado como um velho professor de comportamento ligeiramente afeminado e discurso constrangedoramente maniqueísta, senão demagógico. Esta sequência põe com clareza um posicionamento e uma visão de mundo que se afirmaram muito agressivamente em nossa sociedade nos últimos anos, e que teve em *Tropa de Elite* a melhor materialização de um pensamento conservador e moralizante cada vez mais aceito em nossa sociedade. Aqui temos definitivamente exposto o problema dos policiais no filme, nada podem esperar dos elementos da classe média, seus estudos assim como seu estilo de vida decadente, os afastou de qualquer entendimento sério sobre a bruta realidade. E pior, o serviço prestado à sociedade pela polícia, a qual todos inevitavelmente procuram em momentos de desespero e desamparo, não é nem minimamente reconhecido.

Por este motivo, o problema que se inscreve na substituição da representação de um evento ou situação por uma representação vem do fato de que não estamos a tratar de uma imitação ou mesmo de uma paródia, mas da incorporação no real dos signos de realidade. Para Jean Baudrillard, neste caso, este seria o problema dos simulacros e das simulações a se incorporar na vida cotidiana como signos da própria realidade.

Para Baudrillard, este se mostra um problema de outra ordem para nós, pois na simulação se articula a dissuasão dos vestígios do real experimentado coletivamente pelo seu duplo operatório representativo. Ou seja, temos aqui um problema manifesto na encenação de uma obra ficcional, aqui no caso, de *Tropa de Elite* que, ao encenar situações e conflitos de um microcosmo da sociedade brasileira, um recorte de uma realidade compartilhada por outro sem número de cidadãos, ganha um *status* de realidade, ao alimentar com sua base ficcional a relação da sociedade com o que é apresentado como real em sua exposição. Fato que se torna cada vez comum numa sociedade onde a mediação das várias mídias de comunicação, audiovisual, assim mesmo como impressa, se tornam onipresentes na vida de seus cidadãos. Vale lembrar neste ponto, os célebres comentários de Baudrillard sobre a Guerra do Golfo, quando questionou o aparentemente óbvio evento que era compartilhado com milhões de pessoas no mundo todo, pelas redes de televisão, e declarou “a guerra do golfo não existia”. Afinal, esta era uma guerra que apesar de toda a cobertura jornalística, era remetida aos expectadores como num grande plano ficcional, apresentando em primeiro plano rapidamente os bravos soldados responsáveis pelos “bombardeios inteligentes”. Logo, grandes planos gerais dos céus acompanhavam esses pilotos já em ação cortando

os céus, quando, numa rápida fusão, tínhamos o interior de suas cabines e a visão em plano detalhe das imagens de radar localizando e destruindo seu “alvo tático”.¹⁷

A simulação estaria em oposição a toda a história da representação, pois suplanta o princípio de equivalência entre o real e seu signo. Ele aniquila a reversão do último a qualquer referência primeira. A simulação não é irreal, mas algo próximo ao que o autor chama de hiper-real, em verdade sua presença nunca é passível de troca por algum real referencial, trocando-se apenas de si para si mesma. Enquanto a dissimulação envolve o fingimento, quando fingimos numa brincadeira não ter algo que realmente possuímos em nossas mãos, a simulação envolve ao contrário a omissão de uma ausência que é retratada para o jogador, ou espectador como uma presença. Aqui o autor põe em evidência uma diferença entre o fingimento e a simulação, pois compreende que “aquele que finge uma doença pode simplesmente meter-se numa cama e fazer crer que está doente. Aquele que simula uma doença determina em si próprio alguns dos respectivos sintomas”.¹⁸ O fingimento manteria intacto o princípio de realidade e seu *status quo*, enquanto a simulação põe em alerta toda uma possível distinção entre o verdadeiro e o falso em nossa sociedade, pois, “o simulador está ou não doente, se produz <<verdadeiros>> sintomas?”.¹⁹ Eis aqui o problema em sua máxima complexidade, afinal, se nem a medicina, especializada na identificação de sintomas mensuráveis, consegue distinguir, em primeira instância, sobre a legitimidade ou não de determinada patologia, o que se poderá dizer dos signos e sinais que se produzem no imaginário coletivo? Sobre a produção sónica e os simulacros, Baudrillard diz:

A psicossomática evolui de maneira incerta nos confins do princípio da doença. Quanto à psicanálise, ela devolve o sintoma do domínio orgânico ao domínio do inconsciente: este é de novo suposto ser verdadeiro, mais verdadeiro que o outro – mas por que é que a simulação se detém às portas do inconsciente? Por que é que o trabalho do inconsciente não há de poder ser produzido do mesmo modo que qualquer sintoma da medicina clássica? Os sonhos já o são.²⁰

Em *A Sociedade do Espetáculo*, obra identificada até hoje com a turbulência do Maio de 68 francês, Guy Debord pôs em discussão o problema da perda da unidade

¹⁷ Smart Bombing Iraq 1991 <https://www.youtube.com/watch?v=w8PdaHg4fXQ>

¹⁸ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d’Água, 1991 p. 10.

¹⁹ *Ibid.* p. 10

²⁰ *Ibid.* p. 10

do mundo, pela produção de espetáculos em função da submissão do social aos propósitos da acumulação do capital. Ainda que sua discussão não se dirija exclusivamente ao mundo das imagens, mas a toda uma organização social a que se submeteu o moderno ocidente em que imagens midiáticas adquirem força de composição no imaginário e, por conseguinte, na realidade de milhões de pessoas, onde o espetáculo não seria apenas um conjunto de imagens em ampla circulação midiática, “mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”.²¹ Seria o espetáculo a própria atividade social efetivamente desdobrada, a realidade vivida materialmente acaba sendo invadida pela contemplação do espetáculo. Paradoxalmente a realidade objetiva está presente nos dois lados, de forma a não permitir qualquer oposição abstrata entre o espetáculo e a atividade social efetiva:

O espetáculo que inverte o real é efetivamente reproduzido. Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo, e retoma em si própria a ordem espetacular dando-lhe uma adesão positiva. A realidade objetiva está presente dos dois lados. Cada noção assim fixada não tem por fundamento senão a sua passagem ao oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Esta alienação recíproca é a essência e o sustento da sociedade existente.²²

O espetáculo se apresenta, ao mesmo tempo, como a sociedade, como parte da sociedade e como instrumento de sua unificação. É importante perceber que a profundidade no entrelaçamento entre o espetáculo e nossas vidas advém do fato que, o que era diretamente vivido, hoje é experimentado por uma representação. Se num primeiro momento da dominação da economia sobre a vida social houve uma degradação evidente do *ser* em direção ao *ter*, a atual fase de acumulação nos conduz a um estágio onde o *ter* está apto a extrair seu prestígio de modo tão imediato que já não é necessário como função última, basta-se apenas *parecer*.

Lá onde o mundo real se converte em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência para fazer ver por diferentes mediações especializadas o mundo que já não é diretamente apreensível, encontra normalmente na visão o sentido humano mais privilegiado que noutras épocas foi o tato; o sentido mais abstrato, e o mais mistificável, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. Mas o espetáculo não é identificável

²¹ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*: Lisboa. Edições Antipáticas, 2005. p. 09

²² Ibid. p. 09

ao simples olhar, mesmo combinado com o ouvido. Ele é o que escapa à atividade dos homens, à reconsideração e à correção da sua obra. É o contrário do diálogo.²³

Logo, para Debord, há uma compreensão do espetáculo como o abuso de uma visão de mundo, resultado das técnicas de difusão massiva de imagens. E o autor salienta “a técnica espetacular não dissipou as nuvens religiosas onde os homens tinham colocados seus próprios poderes desligados de si: ela ligou-os somente a uma base terrestre”²⁴. A origem do espetáculo e o entranhamento dessas imagens em circulação na subjetividade de nossa sociedade seria a perda da unidade do mundo a partir do instante em que uma parte do mundo se representa perante o próprio mundo lhe sendo superior. Debord afirma que o espetáculo é uma visão de mundo que se objetivou, uma *weltanschauung* tornada efetiva, ou seja, uma *cosmovisão* materialmente traduzida.

O espetáculo é herdeiro de toda a fraqueza do projeto filosófico ocidental, que foi uma compreensão da atividade, dominada pelas categorias do *ver*; assim como se baseia no incessante alargamento da racionalidade técnica precisa, proveniente deste pensamento. Ele não realiza a filosofia, ele filosofa a realidade. É a vida concreta de todos que se degradou em universo especulativo²⁵.

Estas ideias de Guy Debord, muito mais do que a reflexão de Baudrillard, mesmo precisas na compreensão deste sintoma em pleno processo, afinal, hoje se percebe sua expansão continuada, muito mais do que uma retração, deve muito de seu diagnóstico a uma compreensão de mundo sutilmente dualista, que deixa margem para uma compreensão ideal sobre a vida, em contraposição à possibilidade de uma vida originária e uma vida ilusória. Não sendo à toa que, muitos dos postulados do filósofo situacionista buscam pela ocupação dos espaços públicos um resgate da vida em resposta à superficialidade da existência no espetáculo.

Contemporaneamente, o conceito de *espetáculo* foi revisionado por Jean Comolli, estudioso sobre o cinema documentário e seus desdobramento sobre o real. Comolli se detém numa análise sobre o atual estado de desamparo das imagens em nossa sociedade, e compreende que parte desde esgotamento frente às imagens *espetaculares* tem ocasionado o resgate de uma retórica realista identificada com a *nouvelle vague* francesa e o neo-realismo italiano, responsáveis num dado momento

²³ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*: Lisboa. Edições Antipáticas, 2005. p. 13

²⁴ Ibid. p. 14

²⁵ Ibid. p. 14

pela renovação do formato ficcional a partir de uma aproximação e incorporação do *modus* de registro característico ao cine-jornal, ao fotojornalismo e à reportagem de guerra. Esta identificação com as técnicas e experimentações do cinema de vanguarda da década de 60 estaria em confronto com o modelo de representação do cinema clássico e sua narrativa ilusionista. O autor lembra que tão importante como estes elementos foi o “deslocamento do centro de gravidade das mídias de massa, do cinema em direção à televisão e a difusão da prática do cinema amador”²⁶. Hoje, a busca do cinema por imagens documentais seria resultado do esgotamento da ficção frente à saturação das imagens e dramaturgia televisiva, pois, aquilo que a imagem documental traz como autoridade em sua presença “não é mais absolutamente uma ‘nova inscrição da realidade’, mas antes uma *realidade da inscrição*”.²⁷ A autoridade do registro documental implica o fato de que o registro do gesto, de uma palavra, ou olhar se referem à sua manifestação, sendo esta provocada ou não pelo filme. Em função da especificidade própria à reprodução das imagens técnicas, sabemos que um encontro filmado fictício ou documental de fato ocorreu, pois, de outro modo, não poderia ter sido filmado, e, afinal, “como não crer que a realidade da representação não dê acesso, no mesmo lance à representação da realidade?”²⁸

O realismo estaria na gênese do cinema, nascendo a partir do sincronismo. Não o sincronismo relacionado à sincronia do som e da imagem cinematográfica, mas entre a ação mesma e o seu registro cinematográfico. Este sincronismo se refere propriamente à interação entre a máquina e o corpo, que partilham uma duração que, de forma alguma, é virtual, pois, mesmo quando motivado pela encenação fictícia, ainda é motivado pela realidade. Sendo a relação entre o corpo filmado e a câmera cinematográfica o grau zero de uma relação real e sincrônica, a que o autor chama de “inscrição verdadeira”, em oposição ao “realismo ontológico” de André Bazin, pois que o cinema concerniria menos à imagem fotográfica e sua impressão do mundo visível, e mais ao tempo comum da ação e seu registro. Para Comolli, “ela extrai sua ‘verdade’ da própria passagem do tempo, do desgaste partilhado do tempo, provocado pela máquina e, no mesmo instante, registrado por ela, como marcas desse desgaste no corpo filmado.”²⁹ O cinema carrega, em sua própria natureza, a complexa relação do espectador que se vê

²⁶ COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 170

²⁷ Ibid. p. 17

²⁸ Ibid. p. 220

²⁹ Ibid. pp. 119-220

entre a dúvida e a certeza de que o que é visto na tela é de fato verdade ou encenação. Obviamente, essa dúvida se intensifica quando esta encenação está engendrada a partir dos códigos do cinema documentário ou quando os simulam, momento em que esta dúvida/certeza se alterna num movimento sincrônico.

Para o espetáculo, essa é a plenitude do mundo representado. O esmero e o primor técnico e estilístico na representação daquilo que se entende por mundo. Mas, paradoxalmente, para que a representação se sobressaia no vácuo existente entre a vida e a representação de mundo, que se necessita do ingrediente espetacular, pois seria a tarefa do espetáculo nos distrair para o lapso desta perda.

Se o mundo se afirma o espetáculo degenera. É, ao contrário, quando o mundo escapa às nossas percepções, à nossa consciência, à nossa própria experiência (...) que a cortina se levanta para a representação.³⁰

Parte deste processo precisa ser entendido também em função das implicações do alastramento do “mundo das imagens técnicas” no contemporâneo, fenômeno observado pelo filósofo Vilém Flusser, para quem a ampla capacidade de abstração conquistada por nossa sociedade provocou um reencantamento do mundo proporcionado pela criação de dispositivos de produção imagética tecnicamente pré-programados. Estes aparelhos seriam o que se pode chamar de uma *caixa-preta*, pois possuem um complexo sistema de virtualidades que tem seu pleno funcionamento desconhecido até mesmo por seus mais experientes programadores.

Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, interpõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens. Não mais decifra as cenas de imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como um conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. Para o idólatra – o homem que vive magicamente – a realidade reflete imagens.³¹

Flusser comenta ainda sobre como uma tentativa de se impor uma lógica que privilegiaria o *logos* sobre as imagens, caminho que remonta à Antiguidade, originou

³⁰ COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 218

³¹ FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 9.

um esforço de subjugação das imagens em virtude da valorização dos códigos e do poder de comunicação da palavra escrita. Mais do que uma valorização da escrita como via para o conhecimento, falamos mesmo de um banimento das imagens, seja pela mais completa condenação proposta pelos primeiros profetas hebreus, seja pelas ressalvas dos primeiros filósofos do Ocidente, os pré-socráticos, que procuraram impor a lógica da leitura extraída da interiorização do leitor em oposição ao fluxo circular e descentrado das imagens. Flusser observa como essa indisposição frente às imagens está ligada ao processo mesmo de tradução do tempo circular das últimas ao processo linear da escrita e do surgimento de uma “consciência histórica”.

Para o autor, o princípio do que entendemos por consciência histórica busca uma tradução do tempo circular das imagens em um tempo linear que indisfarçavelmente luta até os nossos dias contra a consciência mágica e mitológica que a antecedeu. A partir desta compreensão de que o *logos* seria a morada e o caminho para uma compreensão inequívoca da realidade, Rodrigo Guéron no oferece a seguinte reflexão com base no pensamento de Flusser:

Digamos então que o *logos* é onde o pensamento trabalha através do caminho da linguagem das palavras, ou onde o caminho do pensamento é o próprio processo de ordenamento e revelação da essência do real à medida que radicalizamos aquilo que guarda e estrutura esta essência: o processo da linguagem propriamente dito. É a partir deste raciocínio que os gregos passam a acreditar que o *logos* é, de uma só vez, o escopo e o lugar de revelação da realidade. Nesta compreensão, mesmo que a revelação da essência seja impossível – como, por exemplo, Heráclito ou Górgias sugeriram entre os gregos –, a impossibilidade de encontrá-la será, pelos caminhos do próprio *logos*, demonstrada.³²

Para estes pensadores, tudo levava a crer que um entendimento legítimo da vida em seus mais variados processos, da compreensão do Todo, deveria passar pela submissão das imagens ao processo de compreensão da realidade que somente seria possível pela razão. Todavia para o autor tcheco, o empenho em subjugar as imagens visivelmente fracassou em nossa sociedade, pois mesmo numa rápida reflexão não nos demoraremos a perceber que a escrita tanto se remete às imagens, quanto as imagens continuaram se mostrar produtoras de sentido, não apenas na religião, mas ao largo de toda a história da escrita. E o pensamento abstrato ocidental, em sua ânsia em desvelar a

³² GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clique do clichê à imagem. Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro, NAU Editora. 2011. p. 52

realidade em sua estrutura íntima, ou, ao menos no nível de uma experiência da linguagem, se mostra, ao final, uma faca de dois gumes, pois na radicalidade de sua lógica, o nível de abstração estimulado pela escrita racional acabou por se afastar em muito do real, tão mais do que seria possível a partir do pensamento imaginativo aponta Flusser. É necessário perceber que se as imagens foram desencorajadas e costumeiramente relegadas a um lugar subalterno, quando não maldito, desde os primórdios de nossa civilização da escrita, foi a própria escrita que permitiu um distanciamento tão profundo na experiência de realidade em comparação à sua exposição pelos códigos representativos da linguagem.

Deste modo, reconhecemos o problema das simulações e do espetáculo antes como problemas de natureza de uma civilização incapaz de lidar com a “perda da unidade de mundo”, não por razão das imagens e dos simulacros que circulariam de forma abusiva em seu cotidiano, mas em função da incapacidade que esta sociedade teve em se ancorar a partir dos avanços em seus modelos de representação e produção de sentido, sejam eles escritos ou imagéticos. Logo, compreendemos que a melhor forma de encarar este problema tenha relação não com a profusão contraproducente desses signos, mas antes, com o lugar embaçado que essas imagens vêm ocupando enquanto elementos que atravessam a exposição e o entendimento do nosso mundo.

1.2. O mito do cinema total

Voltando ao princípio de nossa história, é no Morro da Babilônia, em Copacabana, em que acompanhamos, numa noite de baile funk, a incursão de um grupo de policiais militares em busca do famoso “arrego”, suborno pago por traficantes à polícia militar. Malsucedida, esta incursão irá provocar o primeiro contato dos jovens soldados Neto Golveia e André Matias com o obstinado Capitão Nascimento. Numa linha narrativa principal, temos a apresentação dos personagens, suas vidas e suas trajetórias narradas pelo próprio Capitão, até o momento em que suas histórias convergem para o grande evento que abre o filme, o mencionado tiroteio no Morro da Babilônia, em que, a partir daí, tudo seguirá linearmente para a sua conclusão.

É nesta mesma noite, uma sexta-feira, que André Matias e Neto Golveia irão acompanhar, na surdina, uma destas transações de suborno, à distância, na tentativa de salvar um companheiro da polícia que será entregue para execução aos traficantes. As imagens que observamos nestes primeiros minutos logo apresentam o universo em que seremos lançados. O estranhamento inicial que se teria vendo uma Blazer policial, aquele moderno camburão da polícia militar, estacionando tranquilamente naquele mesmo baile, é logo desfeito. Vale lembrar, temos ali encenada uma situação cujos relatos todas as semanas chegam até nós, membros da classe média, como uma realidade insistente, nas conversas de bar, nos noticiários, ou não raro, nas numerosas histórias trazidas por amigos, empregadas domésticas ou zeladores que vivenciaram ou souberam pelas numerosas testemunhas oculares de tantos casos de corrupção como este.

Esta impressão logo se confirma quando o espectador observa um dos policiais firmar o dedo em “V” de PAZ pela janela enquanto a blazer sobe a ladeira. O sinal é claro: naquela noite não haverá conflito, a polícia só está subindo para o baile em busca de seu “arrego”. Apesar de toda e qualquer retaliação criminosa ou institucional, o narrador lembra que, nesta noite, Neto e Matias fizeram a mesma opção que ele acredita ter feito há 10 anos, entrar para a Guerra. Como diz Nascimento em reflexão íntima:

A paz nesta cidade depende de um equilíbrio delicado entre a munição dos bandidos e a corrupção dos policiais. Honestidade não faz parte do jogo. Quando um policial convencional, honesto, sobe a favela parceiro... geralmente dá merda.

E é exatamente o que acontece nesta noite, quando os policiais Neto e Matias procuram libertar o seu parceiro fardado que está desarmado e vulnerável no meio do tiroteio. A câmera se desdobra de forma objetiva e impessoal frente aos diversos personagens que participam desta sequência. Acompanhamos jovens da periferia subindo a ladeira em grupo, dedos polegar e indicador para o alto simulam pistolas, ao mesmo tempo em que ensaiam passes de baile funk para a noite. Calças jeans e camisas polo, como num retrato dos jovens trabalhadores que extravasam suas emoções num baile de fim de semana. Enquanto isso, Matias e Neto chegam em uma moto da polícia. Uma câmera trêmula e nervosa gira sob seu próprio eixo acompanhando sua entrada em quadro e sai da inércia se aproximando dos dois aspirantes no instante em que descem da moto e saem correndo. A câmera os segue neste caminho até os perder de vista. Em outro lugar, acompanhamos traficantes jogando “totó” no alto de uma laje. Bola para um, bola para outro. Tudo transcorre com normalidade, até aquele momento. Em segundos estamos dentro da blazer da polícia. Enquanto anda o carro, a câmera do banco de trás se move e capta a inquietação de um destes policiais, o capitão Fábio Barbosa, que saberemos mais adiante que seria entregue para execução. Alternando o quadro dentro do próprio camburão, a câmera registra em 90° seus colegas da polícia que se mantêm impassíveis. Vale destacar aqui o modo como a corrida dos dois aspirantes para o alto do morro se mostra urgente. Como na passagem descrita acima, a estratégia se repete, o plano se mantêm estável em algum ponto fixo, quando surgem ao fundo os Neto e Matias, assim que os dois novamente passam em frente à objetiva, a câmera se desliga de seu ponto fixo para acompanhar os dois personagens correndo. O plano treme, acompanhamos seus pés e suas costas que se agitam com urgência. Assim que ganham distância a câmera estaciona mais uma vez, e somente os acompanha à distância. Compreendemos que este tipo de estratégia visa a uma aproximação do aparato cinematográfico, dos seus enquadramentos e sequências como parte do olhar do próprio espectador, aqui como testemunha que se move, esgueira e participa da ação.

Na confusão entre os traficantes que estão na quadra do baile, os aspirantes no alto de uma laje e a polícia militar que se aproxima de carro, temos um último olhar pela mira da espingarda de Neto. Mas a visualização no alto da laje é confusa para o jovem policial, que têm uma única arma de longo alcance, assim como para o espectador que muda de ponto de vista junto com o personagem. Neto, que lidera a investida, é impulsivo e excessivamente autoconfiante, e, por isso mesmo, sua precipitação dará início à esta “pequena tragédia”. Sem saber exatamente o que está sendo negociado

naquele momento, o cabo Gouveia lança um tiro no meio da multidão em direção à transação que é feita entre policiais e traficantes. O tiro atinge um destes traficantes, e desencadeia correria, desespero e perseguição com tiros entre as vielas. Os policiais corruptos que até então entravam em lugar de igualdade na favela começam a ser alvejados como inimigos. Em planos curtos e tremidos ouvimos os gritos e palavrões que temos registrados como os mesmos que chegam até nós pela experiência com o grande cinema de ação hollywoodiano ou com os jogos modernos de videogame.

Por esta razão, procuraremos entender, nesta primeira etapa, como o dispositivo cinematográfico, desde sua gênese, foi pensando como um mecanismo de captura da realidade material à nossa volta, e, justamente por sua excelência em incorporar alguns dos detalhes mais impressionantes do mundo, em razão de sua aparência e aparente continuidade espaço-temporal, tem sido designado como um registro automático e legítimo do próprio real pelo senso comum. Vale ressaltar novamente que este processo, vem sendo extremamente problemático quando da apropriação, por parte do público, deste fluxo de imagens em movimento como reconstituição de um olhar legítimo e imparcial sobre a matéria.

Ao analisamos o texto seminal de André Bazin, “O Mito do Cinema Total”, observamos a compreensão, desde o princípio dos estudos sobre o cinema, de que sua invenção, e o surgimento das condições técnicas básicas para o seu desenvolvimento foram marcados pelo esforço em materializar em nosso mundo um mecanismo ideal de reprodução da realidade, um verdadeiro mecanismo autômato da realidade.

Parece que tudo passa como se devêssemos inverter a causalidade histórica que vai da infraestrutura econômica às superestruturas ideológicas e considerar as descobertas técnicas fundamentais como acidentes providenciais e favoráveis, porém essencialmente secundários, em relação à ideia preliminar dos inventores.³³

Bazin chega mesmo a apresentar o cinema como um desejo presente na humanidade desde tempos imemoriais, anterior até mesmo às condições tecnológicas que tornaram possível seu surgimento. Para o renomado pensador do cinema, a ideia de um aparelho que exerceria as funções que encontramos no cinematógrafo seria anterior às condições para sua existência material, chegando até mesmo a afirmar que o mecanismo cinematográfico nasceu da resistência da técnica à matéria:

³³ BAZIN, André, *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 27

Ideia que já estava armada em seu cérebro, como no céu platônico, e o que impressiona, acima de tudo, é a resistência tenaz da matéria à ideia, mais do que as sugestões da técnica à imaginação do pesquisador.³⁴

De qualquer forma, para além de uma discussão sobre o idealismo baziano, podemos refletir que o nascimento do cinema, melhor dizendo, a criação de um mecanismo que funcionasse como um autômato da realidade pela reconstituição do tempo e do movimento, se deveu menos à aleatoriedade das descobertas científicas da época, do que pela imaginação insistente de homens que agiram de forma obstinada em função do desejo de captura do visível. Pois, estamos de acordo com a compreensão de que as funções de dar à fotografia som, cor e movimento, são consequência do desejo de se superar a precariedade inicial do cinematógrafo, levando em conta que sempre se teve por norte o alcance de uma excelência técnica que permitiria a mais completa captura “mimética” da realidade observável. Bazin, em seu ensaio, também nos leva a considerar que a funcionalidade do cinematógrafo, após um longo período, se aprimorou a partir do domínio de uma emulsão *seca, flexível e resistente*, uma película capaz de fixar uma imagem instantânea, caminhando rapidamente para a comunhão com o aparelho fonográfico em seus anos subsequentes³⁵. Aqui vale lembrar a explanação de Bazin sobre a primeira e muito famosa série fotográfica feita por Muybridge sobre o galopar dos cavalos, e, se de fato, estes deixavam os quatro cascos fora do solo durante o galope. Neste experimento, que foi seguido de outros numerosos ensaios com mamíferos, aves, homens e mulheres, Muybridge procurou capturar o movimento de um cavalo com 24 câmeras dispostas em série, que demonstraram com enorme sucesso para a sociedade de então o que era motivo de polêmica, pois imperceptível a olho nu, mas passível de registro por aparelhos técnicos: que ao galopar, um cavalo de fato abandona por instantes todas as quatro patas do solo. Para ter este resultado, lembra Bazin, Muybridge teve à sua mão apenas uma destas ferramentas, a resistência de uma placa de vidro, que ao mesmo tempo em que pecava na flexibilidade, era acompanhada por uma solução úmida.

Seria, então, apenas uma questão de tempo no desenvolvimento desse mecanismo cuja função quanto aos ajustes para o funcionamento de sua estrutura mecânica, seriam menos complicados que um relógio do século XVIII. Se o nascimento

³⁴ BAZIN, André, *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 27

³⁵ *Ibid.* p. 29

do cinema se deve menos à aleatoriedade das diversas descobertas técnicas, à infraestrutura de seu tempo, seus primórdios estariam no sonho de uma representação da realidade de homens afeitos de tal maneira a uma engenhosidade que, não raro, beirava à neurose monomaniaca nas palavras do autor; “são muitos os textos, mais ou menos delirantes; em que os inventores evocam nada menos do que esse cinema integral que dá a completa ilusão da vida e do qual ainda hoje estamos longe”.³⁶

Desta forma, não podemos escapar à consideração de que “mito” inventor do cinema como algo anterior nascimento do cinematógrafo e, portanto, termos em conta que seus primeiros estágios, o cinema mudo e o cinema em preto e branco, foram etapas de um projeto que ainda está por se efetuar e que até o presente não se esgotou.

O mito diretor do cinema é, portanto, a realização daquele que domina confusamente todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade que apareceram no século XIX, da fotografia ao fonógrafo. É o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo.³⁷

É neste texto seminal que percebemos com clareza a ideia de um mito que não poderia ter sido melhor batizado do que com o título de “mito do cinema total”, pois, já nele está implicado o entendimento do cinema, desde seu princípio, como um desdobramento de um esforço primeiro que torna possível para o moderno europeu: a produção de um olhar sobre o real. Um olhar que se supõe idealmente neutro, capaz de capturar um evento no instante em que depositasse suas lentes e atenção sobre ele. É aí, justamente nesta crença na produção de um olhar impessoal que reside nosso problema, pois compreende mais do que um olho, mas, um espelho capaz de materializar uma visão neutra e objetiva sobre o mundo empírico, como almejaram os homens de ciência. Deste modo, cabe-nos questionar: seria, então, o cinematógrafo o ponto decisivo de um processo que teria com o cinema se efetivado? E mais: seria mesmo o cinematógrafo capaz de materializar automaticamente um olhar neutro e destituído de paixões, delimitando um lugar de verdade pretendido pela ciência e filosofia do Ocidente? Mostrar o fato, expor o acontecimento em um universo fechado, é isso que os filmes do cinema clássico narrativo irão perpetrar até a exaustão durante o período entre guerras.

³⁶ BAZIN, André, *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 30

³⁷ *Ibid.* p. 39

Devemos observar como o cinema, ou a máquina do cinematógrafo, em seu princípio, pode ser observado não apenas como um mecanismo que herdou o ideário da objetividade e da racionalidade presente nas descobertas e avanços científicos que marcaram o Renascimento europeu, mas se tornou o protótipo desta busca por verdade e objetividade, aparentemente eliminando a intervenção do homem e de sua subjetividade durante o registro. Não é difícil afirmar, lembrando que, desde seus primórdios o mecanismo cinematográfico foi desenvolvido pelos Irmãos Lumière para captar o movimento com todo o rigor requerido para pesquisas científicas, que o cinema nasceu como continuidade natural de uma tradição visual do Ocidente que, desde Platão, até os dias de hoje se mantém presente tendo com isso passado da perspectiva renascentista à câmara escura, e atingindo, ainda no século XIX a fotografia e o cinema³⁸. Essa continuidade tem relação com os pressupostos que envolvem o observador com o próprio mundo, e esta evolução técnica tendo por norte uma busca por equivalência à “visão natural”. Ao explicitar a relação epistemológica entre a tecnologia da câmara escura e o subjetivismo burguês do início do século XIX, Jonathan Crary aponta como, mesmo para os homens de ciência desta época, o funcionamento deste aparato era, sem maiores problematizações, o mais próximo possível do funcionamento da visão natural.

Para os que compreendiam seu fundamento óptico, ela oferecia de maneira transparente o espetáculo do funcionamento da representação; para os que ignoravam seus princípios, ela proporciona os prazeres da ilusão.³⁹

Em seu livro, *As Técnicas do Observador*, o autor nos apresenta uma hábil relação entre o desenvolvimento das técnicas de administração da percepção, em especial da câmara escura, precursora do cinematógrafo, que funcionaria a partir da definição de um observador interiorizado proporcionalmente à sua exterioridade diante do mundo. Quando se analisa os relatos de épocas distintas referentes aos encantos que este mecanismo provocava em observadores, Crary comenta que diversos expectadores:

Falam, frequentemente com espanto, que as imagens tremeluzentes projetadas no interior da câmara (de pessoas caminhando ou de galhos movendo-se ao vento) eram mais realistas e naturais que os objetos originais.⁴⁰

³⁸ CRARY, Jonathan. *As técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

³⁹ Ibid. p. 40

⁴⁰ Ibid. p. 40

O que o autor busca salientar em sua pesquisa, é como, já neste observador pré-cinematógrafo, há uma experiência de outra ordem, não mais comparável à da representação imagética pela perspectiva pictórica. Crary busca observar a relação que se estabelece entre um observador e a extensão indiferenciada de seu olhar para com o mundo exterior. Isto se daria, pois, a câmara escura operaria uma individuação de seu observador autônomo pelo seu isolamento e reclusão.

Como parte deste processo de “individuação” de um observador “autônomo”, está a ideia de separação entre o corpo físico do observador e o próprio ato da visão, como se fosse possível se descorporificar o gesto da visão com o processo da percepção e da consciência. Citando Nietzsche, Crary aponta:

Os sentidos enganam, a razão corrige os erros; conseqüentemente, assim concluíram, a razão era o caminho durável, e as ideias mais afastadas dos sentidos deviam ser as que estavam mais perto do ‘mundo verdadeiro’. Dos sentidos vem a maior soma de infelicidade – são mentirosos, enganadores, destruidores.⁴¹

Há, nessa dinâmica entre observador e aparelho visual da câmara escura, uma contraditória e curiosa formulação, pois, quando do uso deste aparelho por um sujeito qualquer, lá estará este como uma testemunha marginal, supostamente descorporificada, muito em função do próprio bloqueio que a câmara apresenta ao seu usuário, que deve permanecer imóvel no ato da observação, incapaz de se perceber dentro da representação. O observador, impossibilitado de se representar ao mesmo tempo como sujeito e objeto, tem seu corpo removido desta equação a fim de se estabelecer um espaço de plena racionalidade. Como Crary irá observar, por princípio, o corpo, ou melhor, a relação entre sujeito pensante, mundo físico e aparato mecânico pende notavelmente para a afirmação de um ideal de racionalidade que se mostrará crítico em nosso presente.

Por um lado, o observador é dissociado da pura operação do aparelho; ele está lá como uma testemunha descorporificada de uma re-(a)presentação mecânica e transcendental da objetividade do mundo. Por outro, sua presença na câmara implica uma simultaneidade espaçotemporal entre a subjetividade humana e a objetividade do aparato.⁴²

⁴¹ NIETZSCHE: 2008, p. 317 apud CRARY, Jonathan. 2012. p. 46

⁴² CRARY, Jonathan. *As técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 47

Crary parte, então, para uma análise sobre o uso da visão na Alta Modernidade e seus efeitos sobre o sujeito observador, que, considerada sob uma visão genealógica foucaultiana, seria “a um só tempo produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação”⁴³. Sobre este lugar de verdade que o cinema é incumbido de assumir na vida e, conseqüentemente, na política de nossa sociedade, podemos encontrar também, na obra de Paul Virilio, outra interessante investigação genealógica sobre as conseqüências que se deram quando da cooptação desta invenção científica do final do século XIX, que, mesmo ganhando terreno prioritário no campo do imaginário e do entretenimento, seguramente se desenvolveu sob a sombra do idealismo positivista, marcado pela intenção de se reapresentar a realidade, em expor uma “verdade” a todo custo, aproveitada tanto pela máquina de propaganda de Hollywood como à do nazi-fascismo europeu. Seria este não só um efeito colateral do encanto desta maravilhosa máquina de automação das imagens em movimento criada pelos homens, mas um legado que ainda hoje o assombra. Virilio, filósofo e urbanista, aponta, praticamente em toda sua obra, como o cinema seria parte de um processo maior de virtualização da percepção experimentada coletivamente, e nos lembra como Walter Benjamin já percebia que o cinema seria um desdobramento da arquitetura como meio de experiência coletiva do real.

Para ele o arquitetônico não é mais da ordem da resistência, dos materiais, das aparências, mas antes da ordem da transparência, da ubiquidade e da instantaneidade, qualidades míticas que prefiguram as qualidades da grande libertação política e social.⁴⁴

Em *Cinema e Guerra – Logística da Percepção*, Paul Virilio nos aponta como teria se dado o monstruoso casamento entre o nascente cinema e a máquina de guerra moderna do século XX. Segundo a explanação do autor, por máquina de guerra vamos entender não apenas a famosa aproximação que o nazi-fascismo empreendeu no campo da propaganda, evento trágico, ainda que muito bem parodiado na frase “o cinema seria a guerra continuada por outros meios”, mas também pela relação até então desconhecida sobre os avanços tecnológicos militares que foram imprescindíveis no desenvolvimento do cinematógrafo: as fotografias aerostáticas de Nadar, o fuzil cronofotográfico de Marey e a metralhadora de Gatting. “O ato de mirar é efetivamente uma geometrização

⁴³ Ibid. p. 15

⁴⁴ VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p. 55

do olhar, uma maneira de alinhar tecnicamente a percepção ocular por um eixo imaginário, uma linha ideal que antes era chamada de *linha de fê*”⁴⁵

Para Virilio, os instrumentos de destruição sempre se integram com os instrumentos de percepção porque para o homem, a função da arma é a invenção de um olho. Esse novo olho que foi criado para mirar o inimigo acabou confeccionando artefatos cinematográficos. Essa lógica da visão é na verdade uma lógica da percepção.⁴⁶

Ainda que esta discussão fuja um pouco do nosso tema, à luz da bem sucedida construção de um ideal de verossimilhança e conseqüente lugar de verdade que *Tropa de Elite* atingiu, é significativo para o entendimento, no âmbito do audiovisual contemporâneo, em que condições se deu este casamento entre um dispositivo de fazer ver, ou melhor, de fazer ver a verdade inegável do mundo objetivo segundo um senso comum, e a mutação que do que seria o sucesso numa guerra, quando entendemos por guerra não mais uma batalha por vitórias materiais, mas, o arrebatamento de corações e mentes bem longe dos campos de batalha.

Sobre nossa questão mais imediata, no que se refere a uma confusa indistinção entre realidade e reapresentação imagética pelo espectador contemporâneo, no qual vemos sinais de uma aceitação perigosa e problemática sobre esta última, Virilio traz um sagaz diagnóstico quando especula sobre uma vindoura *Estética da Desaparição*:

Brevemente, não nos restará alternativa senão esquecer as distinções especiosas entre a propagação de imagens ou ondas e a de objetos ou corpos, já que, doravante, toda duração será estimada em termos de intensidade.⁴⁷

Para nós, é necessário destacar o lugar que o cinema tem na produção de imagens que não apenas problematizam uma questão ou momento histórico, mas que se empenham na exposição de sensibilidades ainda não aferidas pelo homem do senso comum. Por este motivo, atentamos para o fato de que não apenas o projeto cinematográfico, em parte o segundo “objeto” de nosso trabalho, mas toda uma tradição estética calcada na representação e no mimetismo imagético, ainda está presente em

⁴⁵ VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema: logística da percepção*. São Paulo: Boitempo, 2005. P. 17

⁴⁶ VASCONCELLOS, Jorge. *Arte, subjetividade e virtualidade: ensaios sobre Bergson, Deleuze e Virilio*. Rio de Janeiro: PUBLIT, 2005. P. 116

⁴⁷ VIRILIO, Paul. *Estética da desapareição*. Rio de Janeiro: Contracampo, 2015. P. 78 e 79

nostros tempos aguardando a efetivação de uma crítica contundente, do qual acreditamos fazer parte. Logo, temos plena compreensão de que, no que se refere ao cinema, este desejo por um real capturado com excelência técnica sofre menor resistência e ainda está longe de provocar o debate que o teatro ou a pintura já amadureceram, pois, o grau de atenção despendido ao registro de um acontecimento será quase sempre proporcional ao apuro técnico com que se deu seu registro. Ao lembrarmos que os blocos de imagem e movimento capturados pelo cinematógrafo, e por seus antecessores, em seus primeiros anos já estavam ocupados com os ideais da ciência positivista do século XIX, não queremos apontar o diagnóstico de uma doença originária no cinema, como parece pretender Virilio⁴⁸, mas, pelo contrário, desejamos apontar como seu projeto, que vem de uma longa linhagem de estudos sobre tecnologia, não nos parece dado por encerrado, podendo ainda permitir surpresas. Se observamos como o cinema trouxe em seu desenvolvimento a busca metódica por uma legitimidade do observável, daí sua apropriação tendenciosa pela política na direita tanto quanto na esquerda, pelo socialismo tanto quanto pelo capitalismo, perceberemos que sua atuação como autômato do movimento, como mecanismo que apresentaria o real em si, deve muito de seu sucesso à exposição de narrativas totalizantes não apenas na propaganda ideológica, como no enredos de praticamente todo o cinema clássico que reiteram a todo o momento: “Eis a verdade!”⁴⁹.

⁴⁸ GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clique do clichê à imagem. Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro, NAU Editora. 2011. p. 45

⁴⁹ *Ibid.* p. 32

1.3. O efeito de real através dos tempos

É no Rio Comprido, no número 117 da Rua do Bispo que o BOPE irá fazer sua incursão no Morro do Turano, em função da operação que se organiza tendo em vista a vinda do Papa João Paulo II. Capitão Nascimento está insubordinado, seu filho está por nascer enquanto ele é obrigado a fazer uma incursão equivocada numa viela perigosa por onde passam estudantes e moradores em função de um capricho do alto escalão. Após tomarem o topo do morro os policiais do BOPE põem todos os suspeitos e consumidores que estavam na boca naquela noite junto para interrogatório. Ao escutar a expressão correlata ao famoso “Sou de menor”, quando um rapaz responde de imediato “Eu sou estudante”, fala que funcionaria como referência de estudo e boa família para o suposto infrator, o Capitão da operação pega o rapaz pelo pescoço e primeiro esfrega seu rosto na ferida de um corpo alvejado na troca de tiros. E pergunta ao rapaz: “Quem fez este buraco aqui, quem matou este homem?”, acreditando que deve afirmar a força dos policiais que entraram e dominaram aquela favela o rapaz dá a resposta errada, “Foram vocês!”. Na sequência a primeira demonstração da atuação do BOPE nas favelas mostra que a tática de subjugação dos traficantes, viciados ou consumidores ocasionais é muito próxima. Insultos e agressões que se imagina, sejam encontrados na formação destes mesmos policiais.

- Que matou este cara aqui?

- Eu não vi!

- Você viu, você viu sim, pode falar! Fala! Fala! Fala!
(Seguem-se 3 tapas em sequência no rosto)

- Quem matou?

- Foi um de vocês...

- Vocês é o caralho, um de vocês é o caralho!
Quem matou esse cara foi você, seu viado!

É você que financia essa merda aqui. Seu maconheiro! Seu merda!
A gente veio aqui desfazer a merda que você faz. É você que financia
isso aqui, seu viado!

A despeito de toda a excelência técnica e narrativa, o filme pretende, como diz em seu cartaz promocional, contar a verdadeira versão de uma guerra, quando anuncia já em seu cartaz: “Uma guerra tem muitas versões. Esta é a verdadeira”. Lembramos que esta frase faz referência tanto ao vazamento da primeira cópia pirata do filme no mercado informal, como do lugar de verdade pleiteado pelo longa-metragem.

Ao considerarmos que as artes miméticas e representativas, desde muito cedo, foram coagidas a refletir e a se posicionarem sobre sua legitimidade no contexto cultural do Ocidente, onde o agir e o conhecer foram cedo alçados à categoria de condutores naturais para o entendimento do real, da verdade e do saber, enquanto a passividade do espectador e a ilusão das aparências próprias à representação foram relegadas ao espaço da ignorância e do acobertamento do processo de produção de sua realidade, “o espectador fica imóvel em seu lugar, passivo. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir.”⁵⁰ Nosso contemporâneo Jacques Rancière observa como, desde Platão, a ideia vigente sobre as artes representativas é a do teatro, onde os ignorantes são convidados a ver sofrendores, onde o *páthos* seria a manifestação de uma doença que é transmitida pelo “olhar subjugado por sombras”, e a boa e correta comunidade, ou República, seria aquela onde não se toleraria esta mediação.

Cabe atentar para o fato de que este lugar de verdade ao qual a Arte muitas vezes se vê coagida a exercitar como modo de justificar seu relato, deve ser identificado em sua parcialidade, e não com uma totalidade idealizada, pois, quando esta se estratifica numa determinada posição ou ponto de vista, obscurecerá outras possibilidades de interpretação, que acreditamos serão sempre muitas, ao mesmo tempo em que estará se sustentando na exclusão de outras nuances próprias ao contexto deste “real” que se pretende expor.

Surgindo na ascensão da modernidade iluminista, como resultado das aspirações e inquietações da sociedade de massas que emergiu deste novo contexto, o realismo estético aparece como uma saída natural para as necessidades do homem e da sociedade neste efervescente momento. Momento, como sabemos, onde se principiam as grandes aglomerações urbanas que se tornaram marca da modernidade, ao mesmo tempo em que um amplo desenvolvimento técnico e científico começa a alterar em definitivo o ritmo de vida de homens, mulheres, crianças e idosos em todo o mundo. Para Beatriz Jaguaribe, o século XIX tece a coincidência entre a modernidade enquanto período histórico e experiência cultural para os habitantes das grandes metrópoles. Neste período de contradições, onde o crescente estímulo urbano contrastava com um imaginário pré-moderno, o positivismo científico (e ideológico) tecia as regras para uma sociedade onde a ordem do dia começa a ser estabelecida através do controle e gestão do presente em vistas a um futuro melhor, herança de um projeto Iluminista que

⁵⁰ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 08

desafiou a crença na tradição e propôs em seu lugar uma extremada crença na razão e no progresso científico⁵¹.

Neste momento, a comunicação entre a sociedade e seus cidadãos, a gestão de seus anseios e expectativas se dava através da padronização dos noticiários, das narrativas e experiências cotidianas deste coletivo que já coexistia com os primeiros sinais de um mundo de fantasias e devaneios publicitários. Imagens e narrativas que se especializam na evocação de mundos de atração quase delirante. Assim, observamos como ainda na virada do século XIX para XX, um dos apelos de nossos nascentes meios de comunicação de massa

É fazer com que a imagem ou a narrativa midiática seja mais preta do que o realismo do que nossa realidade fragmentária e individual. Tecendo imagens e narrativas da realidade, os enredos e imagens dos meios midiáticos serão absorvidos no cotidiano de milhares de pessoas e se transformarão nos códigos interpretativos com os quais elas abalizam o mundo e tecem suas próprias narrativas pessoais.⁵²

Essa aproximação das experiências narrativas com as experiências cotidianas pôde ser observada na evolução das páginas dos folhetins e romances de época, fortemente influenciados pelo ideal cientificista que se espelhava no discurso daquele fim de século, e que afirmava a importância da prova empírica na distinção entre fatos e ficções. Neste primeiro momento a imagem realista alcançada por estas narrativas tentava uma equiparação entre a representação do mundo e a realidade social, onde a verossimilhança do realismo estético e artístico embaçava as fronteiras entre a representação e a experiência social, em sua tentativa de transformar o cotidiano dispersivo em algo mais significativo.

As estéticas do realismo crítico almejam captar as maneiras cotidianas pelas quais os indivíduos expressam seus dilemas existenciais por meio das experiências subjetivas e sociais que estão em circulação nas montagens da realidade social.⁵³

Segundo Beatriz Jaguaribe, toda uma pedagogia da realidade foi alicerçada ao final do século XIX a fim de formar um público apto a decodificar o ambiente social de

⁵¹ JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

⁵² Ibid p. 30

⁵³ Ibid. p. 15

acordo com as regras do que se pode chamar de realismo crítico. Esta imersão, observa a autora, é encontrada na proposta estética dos primeiros autores do realismo crítico, eternizado nos folhetins de autores como Flaubert (1821-1880), Maupassant (1850-1890), ou mesmo Balzac (1799-1850), autor que atuou ainda ao princípio do século XIX. Se o realismo crítico, na literatura, se articulou na tentativa de representar o comportamento e a etiqueta dos indivíduos para dar vida à construção ideológica e aos valores sociais de seu período, isso foi feito por um recurso até então incomum para um método narrativo, pois, a partir de longas pausas e suspensões na narrativa, tínhamos a inserção de detalhes latentes, que enriqueceram as descrições de ambientes, a caracterização dos personagens. Cabe a nós ressaltar que todo recurso estilístico estará inteiramente condicionado à apreciação de seu tempo, o que, em relação ao “realismo”, se intensifica, pois o mesmo sempre dependerá “da evocação de noções culturalmente construídas da realidade que, muitas vezes, são absorvidas como uma sinédoque do próprio real”⁵⁴. Inclusive, podemos observar que, na sequência ao “realismo crítico”, haverá o surgimento de técnicas estilísticas que privilegiaram a exposição de dados subjetivos às longas descrições com detalhes e pormenores das salas, da ambiência e do gestual burguês como tipificador de traços íntimos e sociais. Autores como Virgínia Woolf e James Joyce, expoentes máximos de nosso modernismo literário, distanciaram-se dos códigos de representação tão caros à geração antecessora, e desenvolveram, a partir de um modelo de densidade emocional e associações subjetivas, a estrutura de um novo código de verossimilhança. Algo que hoje temos consolidado pelo nome de *stream of consciousness*, ou fluxo de consciência.

Roland Barthes, em seu artigo precursor, “O efeito de real” investigou as transformações por que passou a significação no discurso narrativo no Ocidente, relatando que estes detalhes “supérfluos” em relação à estrutura narrativa constituíam *índices* de atmosfera ou mesmo do caráter dos personagens, nunca detalhes insignificantes. Este “efeito de real” como o batizou Barthes, se constituía por pequenos gestos, atitudes transitórias, objetos insignificantes, palavras redundantes, e nasce rompendo com o todo o discurso de verossimilhança da Antiguidade, que opôs uma resistência milenar à representação “nua”, pura e simples do real, pois esta era entendida como resistência ao sentido.

⁵⁴ JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p. 103

Basta lembrar que, na ideologia de nosso tempo, a referência obsessiva ao <concreto> (no que se pede retoricamente às ciências humanas, à literatura, às condutas) está sempre armado como uma máquina de guerra contra o sentido, como se, por uma exclusão de direito, o que vive não pudesse significar – e reciprocamente.⁵⁵

Para a cultura clássica, a ideia de real opunha-se naturalmente à de verossimilhança, que estaria ligada à ordem do discurso narrativo e à mimese poética, “primeiramente porque o verossímil nada mais é do que o opinável: está inteiramente à opinião (do público)”⁵⁶. Este detalhe “concreto”, segundo Barthes, vem do arranjo entre um referente e um significante, a partir do qual o significado é expulso do signo. Confinada a detalhes, a narrativa realista atinge sua função a partir de um discurso parcial e errático, de uma *ilusão referencial*.

No mesmo instante em que estes detalhes são supostos denotarem diretamente o real, eles não fazem mais que o significarem, sem dizê-lo (...) não dizem mais que isto, *somos o real*; é a categoria do <real> (e não seus conteúdos contingentes) que é então significada; ou melhor, a própria carência do significado em proveito do único referente torna-se o próprio significante do realismo: produz-se um efeito de real, fundamento desse inverossímil inconfessado que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade.⁵⁷

Ao final de seu artigo, o autor chama a atenção para o fato que este novo efeito de verossimilhança é radicalmente diferente dos antigos recursos estilísticos percebidos na literatura do Ocidente e definem, por isso mesmo, uma severa ruptura. Indiferente às leis do gênero, o realismo estético nasce da expressão partida do signo de encontro ao objeto e sua forma de expressão e levanta a hipótese de que da desintegração do signo “que parece muito bem ser o grande caso da modernidade”⁵⁸, se faz em nome de uma plenitude do referencial, que seria atingida no instante de esvaziamento deste signo, que colocaria em suspensão nossa estética secular de representação.

Há uma naturalização desse registro realista presente já desde a produção de noticiários e romances do fim do século XIX, que procuravam traduzir uma equiparação entre a representação do mundo e a realidade coletiva. Sob o olhar realista, o cotidiano

⁵⁵ BARTHES, Roland. *O efeito de real. (in): literatura e semiologia: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972 p. 41

⁵⁶ Ibid. p. 42

⁵⁷ Ibid. p. 43

⁵⁸ Ibid p. 44

ganha legitimidade para se tornar assunto de interesse artístico, ideia esta que se apoia na concepção do artista como observador imparcial e objetivo da vida. Como que numa reação ao imaginário romântico e suas características, a lembrar: o enaltecimento do indivíduo extraordinário, a busca pelo insólito, maravilhoso e exótico, o culto ao amor com seus heróis e heroínas⁵⁹. O ideal do realismo moderno trouxe consigo uma desconfiança crônica em relação aos valores anteriores a ele, em especial no que diz respeito à imaginação. Abandonando os assuntos tradicionalmente vinculados a heróis românticos e suas ambientações fantásticas, o realismo estético se firmou pela representação privilegiada de realidades costumeiras para o leitor/espectador, mas, numa equação delicada onde a opção por realidades próximas às do cotidiano não excluía o efeito espetacular e estarrecedor que essas narrativas se propunham.

O adjetivo que usualmente caracterizava o realismo era “*starling*” estarrecedor “surpreendente” e no bojo da “realidade comum e corrente” uma atenção particular ao desagradável, exposto e sórdido podia ser discernido”.⁶⁰

Com incontornável mediação dos folhetins e romances, ao imaginário ficcional dos leitores e espectadores do final do século XIX, o realismo ganha impulso não experimentado até mesmo pelo *naturalismo* estético que pode ser diferenciado do primeiro em função de sua rigidez empiricista e “definição da natureza humana de acordo com premissas biológicas em que a psicologia individual é submetida aos critérios de uma tipologia de comportamentos”.⁶¹

Para a autora e outros tantos pensadores que refletiram sobre as estéticas realistas ontem e hoje, uma correta definição de realismo deverá sempre compreender que o real será intransmissível sem um agenciamento razoável das convenções que se estabelecem de tempos em tempos como próprios à realidade coletivamente. É neste contexto onde a realidade se torna mediada no dia a dia dos cidadãos das grandes cidades, que temos o nascimento da fotografia:

Desde o surgimento da máquina fotográfica no século XIX, o status das estéticas realistas esteve fortemente acoplado aos meios de

⁵⁹ JAGUARIBE, Beatriz op. cit.

⁶⁰ WILLIAMS, Raymond apud JAGUARIBE, *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p. 23

⁶¹ JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p. 29

reduplicação do real e da realidade fomentados pela cultura visual e pelas novas tecnologias midiáticas.⁶²

De fato, o impacto documental da imagem fotográfica debilitou os códigos de verossimilhança clássicos da pintura, afinal uma imagem fotográfica possui o índice de que determinada paisagem, pessoa ou objeto, esteve num tempo pretérito efetivamente imobilizada diante da câmera. Esta zona de indistinção entre o evento “objetivo” e sua representação ficcional, proporcionada pelo efeito mimético das tecnologias da imagem acabou formatando as imagens do cotidiano e as narrativas da realidade que tecem as imagens e narrativas da realidade que serão absorvidos no cotidiano de milhares de pessoas e “se transformarão nos códigos interpretativos com os quais elas abalizam o mundo e tecem suas próprias narrativas pessoais”.⁶³

Nossos instantes de lembrança se petrificam por meio de fotografias, interpretamos pessoas e eventos com os repertórios da ficção, atravessamos a cidade num nevoeiro de projeções fantasiosas e consumimos produtos embalados pelos desejos encantatórios da publicidade. Entretanto, quanto mais ficcionalizada e estetizada é a vida cotidiana, mais se procura a saída para tornar a experiência “real”.⁶⁴

No cinema, os primeiros recursos estéticos voltados para uma expressão narrativa realista podem ser identificados ainda nos primeiros anos de sua expressão como veículo de entretenimento e arte, sob a forma do que conhecemos como o clássico-narrativo. Como sabemos, o cinema clássico-narrativo, ou ilusionista, almejou à ocultação do processo de filmagem e montagem em sua diegese. Este recurso tinha por objetivo uma experiência aprimorada de fruição do espectador pelo espetáculo cinematográfico tendo sido hegemônica até o período do pós-guerra.

Quando sabemos que toda experiência cinematográfica está organizada em função da fragmentação própria da rotina de filmagem, onde planos e sequências são obrigatoriamente filmados fora de sua ordem cronológica, entendemos a razão para a articulação de um método que omite do espectador o que se entende por qualquer funcionalidade excessiva. Este modelo clássico-narrativo esteve antenado com as exigências de seu tempo no que havia de mais apropriado em convenções de

⁶² Ibid. p. 29

⁶³ Ibid. p. 30

⁶⁴ Ibid. p. 99

verossimilhança cinematográfica. Logo, toda uma gramática cinematográfica foi organizada na intenção de se conseguir aproximar a realidade fílmica o máximo possível da observação naturalista do mundo a que o espectador estava acostumado⁶⁵.

Neste primeiro momento, almejou-se atingir a verossimilhança numa narrativa linear que apelava para a maior estabilidade possível nos movimentos de câmera, na obediência às rígidas regras de iluminação e *raccords*, e sobretudo, na atenção à transição entre sequências da forma mais suave possível, ou seja, eliminando os ditos “tempos mortos” ou qualquer suspensão considerada inútil na trama. O exemplo mais simples, e não por isso menos pertinente, está na observação de qualquer sequência do cinema ainda na primeira metade do último século, nestes filmes quando um personagem qualquer sobe uma escada se afastando do olhar do espectador, em poucos segundos terá seu percurso executado por completo já no espaço “superior”, ou mesmo em seu aposento, dependente da urgência para o prosseguimento da trama. Esta intenção de prosseguir com o encadeamento de imagens, por uma transparência que se pretendia absoluta buscava criar uma impressão de realidade contínua, onde se tornava inadmissível que o modelo narrativo ilusionista fosse desrespeitado, chamando a atenção para si mesmo durante exibição cinematográfica.⁶⁶

Como observa Hérnan Úlm, ao analisar as condições de possibilidade na produção do visível e da verdade:

En el cuadro acontece lo visible. En el marco cerrado de la ventana acontece la infinitud del mundo: fuera de la ventana nada se ve (...) El cuadro copia el mundo. La representación establece una relación con el original y da las reglas por las que el mundo se presenta, asegurando la instancia en que la verdad se realiza. Se trata de hacer ver la verdad en el cuadro cerrado de la representación⁶⁷

Outra forma de se compreender a expectativa em torno da produção cinematográfica com a encenação de realidades muito próximas às experimentas por seus espectadores médios, é perceptível no fato de que, com a mediação crescente da

⁶⁵ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

⁶⁶ STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

⁶⁷ “No quadro acontece o visível. Na moldura da janela fechada ocorre a infinitude do mundo: fora da janela nada se vê (...) O quadro copia o mundo. A representação estabelece uma relação com o original e dá as regras pelas quais o mundo é apresentado, garantindo a instância em que a verdade é feita. Se trata de ver a verdade no quadro fechado da representação” ÚLM, Hérnan. *Hacer visible. La producción de la verdad. Tres directores contemporáneos del cine argentino*. Argentina: Universidad de Salta, 2008. p. 01

realidade coletiva pelo cinema, televisão e pelos demais meios de comunicação, tem-se aumentado em proporção a busca pela produção de ficções com conotação “altamente realista”, pelas quais muitas vezes há um claro direcionamento para produção de “uma verdade que simule sua própria não-simulação”⁶⁸.

Curiosamente, podemos observar que, hoje, parte do processo de produção de verdades que simulem sua não-simulação, envolveu a incorporação de recursos narrativos e estilísticos ligados às vanguardas cinematográficas da segunda metade do século XX, que, em sua época, buscaram chamar a atenção justamente para a problemática artificialidade inerente às narrativas clássico-ilusionistas. Nas últimas décadas, uma reapropriação das técnicas de reflexividade narrativa, antes associadas a diversos cineastas de “vanguarda” da segunda metade do século XX, cineastas como Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Michelangelo Antonioni e Glauber Rocha, que produziram um cinema dito “*de autor*”, comprometidos com a elaboração de um estilo narrativo próprio que o tornasse capaz a emulação de realidades muito particulares, impregnadas por suas impressões pessoais e pela liberdade de invenção sobre a realidade empírica. Sua crítica à decupagem clássica fez-se pela indiferença às convenções do naturalismo clássico, por seu “aspecto manipulador e pela sua articulação com a criação de um mundo imaginário que aliena o espectador de sua realidade”⁶⁹. Assim, na busca por um estilo narrativo próprio, aliado ao interesse em conscientizar o público perante o espetáculo ilusionista a que estava sujeito, estes cineastas utilizaram uma série de recursos reflexivos que exigem, ainda hoje, do espectador contemporâneo, um olhar aguçado e participativo.

Afinal, o cinema possui uma descontinuidade inerente ao seu processo de produção e montagem. Pois, não é de outra forma, senão pelo encadeamento de fotogramas isolados que serão definidos os planos e confeccionadas as sequências com a finalidade de envolver o espectador emocionalmente, guiando-o não só através de movimentos de câmera e ângulos fotográficos, mas também através da unidade psicológica adquirida com a racionalização de sua *mise en scène*⁷⁰.

Assim, é curioso como foi justamente por recursos identificados ao longo de anos pela desnaturalização das técnicas e códigos da narrativa ilusionista que se deu, a

⁶⁸ FELDMAN, Ilana. *O apelo realista: uma expressão estética da biopolítica*. XVII COMPÓS, GT - Estéticas da Comunicação. São Paulo: UNIP, 2008. p. 8

⁶⁹ XAVIER, Ismail. 1977 op. cit.

⁷⁰ STAM, Robert. 2003 op. cit.

partir de inúmeros recursos, como o uso instável da câmera-na-mão, a sobreposição de planos descontínuos (os famosos *jump-cuts*), a suspensão do regime de ação e reação, e até mesmo pela fragmentação do tempo narrativo que, hoje, encontramos muitos dos elementos que fornecem as bases para uma experiência dita realista para o espectador no cinema moderno. Ainda que, de início, estas técnicas reflexivas fossem utilizadas na intenção de despertar o olhar crítico do público-espectador, problematizando estas convenções estilísticas que mascaram seu processo ficcional e naturalizando uma “visão de mundo” debitária do momento vivido⁷¹, hoje estes mesmos recursos são utilizados com objetivo de se intensificar a *autenticidade* de produtos audiovisuais de forma mais intensa e eficiente.

Filmes como *Cidade de Deus*, *O Invasor*, *Carandiru*, e não só *Tropa de Elite*, ganharam notoriedade por seus resultados realistas, apresentando uma encenação agressiva que se utilizava, quase a maior parte do tempo, de uma câmera trêmula marcada por enquadramentos e pontos de vista que davam ao espectador a sensação de presenciar a sequência como um observador oculto. Além disso, não apenas o recurso evidente em cenas de ação com edição “nervosa”, mas a própria fragmentação da narrativa, em todos os filmes citados, está presente, motivo pelo qual poderíamos levantar a hipótese sobre como este recurso já se encontra plenamente incorporado pela sensibilidade do espectador contemporâneo, a ponto não só de tolerar, mas de esperar que, pelo desencadeamento lógico e temporal uma obra realista abarque toda a peculiaridade do mundo como é observado por ele.

Para Beatriz Jaguaribe, este efeito de real contemporâneo é claramente distinto dos recursos estilísticos sobre o real observados nas últimas décadas, pois, primeiramente, não são promovidos pelo ideal de observação distanciada do contexto a ser retratado, mas se caracterizam pela intensificação e choque da experiência sensorial. Para a autora, a utilização do realismo, hoje, se afiguraria como um “choque do real”, recurso que nada mais seria do que a utilização de estímulos estéticos realistas visando causar um espanto catártico, provocando o incômodo, o impacto e o choque que decorreria da representação daquilo que não necessariamente é extraordinário, mas, que é apresentado de forma intensa. Diferente do efeito explorado pelas tragédias clássicas e pela poesia romântica, que suscitavam sentimento como compaixão, piedade e elevação espiritual, o agenciamento deste dispositivo catártico é ambíguo, pois o “choque do

⁷¹ JAGUARIBE, Beatriz. 2007 op. cit.

real” visa provocar o espanto, atizar a denúncia social e aguçar o sentimento crítico desestabilizando a neutralidade do espectador. Enquanto o “efeito de real” procura, através de detalhes de ambientação e descrições narrativas, reforçar a aproximação do leitor com o mundo fictício, o “choque do real” busca atingi-lo pelo choque, pela intensidade. O impacto do “choque” não necessariamente trata do que é extraordinário ao real, mas justamente do que neste real deve ser intensificado.

Vale lembrar que esta inquietação realista pode muitas vezes enfatizar aspectos poucos usuais de nossa realidade, e não apenas a intensidade do extraordinário. Como lembra a autora, descrevendo a sequência de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), onde o sertanejo Manoel carrega em tempo real uma pedra sobre um monte. Sem cortes, o percurso busca coincidir com o tempo de caminhada do ator, de modo a provocar no espectador uma sensação de esforço incômoda, justamente pelo cancelamento da intensidade emotiva⁷².

Este é para nós um exemplo precioso para compreender o que o filósofo Gilles Deleuze identifica como uma transformação no dispositivo cinematográfico após a Segunda Guerra Mundial. Pois, se no período anterior à Grande Guerra ainda havia no cinema uma preocupação basilar na construção de realidades coesas, e na unidade diegética deste mundo, como citamos anteriormente, a partir da racionalização de seus cortes afim de uma transição entre planos capazes de projetar a consciência dos espectadores sem maiores sobressaltos entre as sequências em direção à conclusão da trama – após este período encontraríamos algo muito mais próximo a uma imagem “indireta do tempo”. O curso do tempo, que até então no que Deleuze identifica como cinema-clássico estaria vinculado a este projeto de transições racionais, condicionadas por uma montagem calcada na ação e reação, seria a partir de então ampliado para uma apresentação mais livre e “direta do tempo” no que podemos entender por cinema moderno. Mas, este será um problema para outro momento. Por hora, iremos nos deter nas reflexões de Gilles Deleuze sobre a gênese do cinema clássico e as reverberações dessas ideias sobre as imagens de *Tropa de Elite*.

Mas, antes de nos atermos às reflexões de Gilles Deleuze sobre a gênese do cinema clássico e as reverberações dessas imagens em um cinema com pretensão ao verídico, como é o caso em *Tropa de Elite*, é necessário que identifiquemos como o pensamento deste filósofo se encontra num outro movimento em seu olhar sobre o lugar

⁷² JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p. 102

das imagens e dos simulacros em nossa vida, um olhar muito distante do que encontramos no discurso afirmado pelo senso comum. Cabe destacar que a filosofia de Gilles Deleuze é marcada pelo processo de reversão do platonismo iniciado com Friedrich Nietzsche ainda no século XIX. Esta reversão do platonismo, teria como princípio o combate ao que o autor chama de uma imagem dogmática do pensamento que seria a própria base de todo o pensamento filosófico em nossa civilização, e que segundo o autor necessita, devido ao seu esgotamento, ser superado por numa nova imagem do pensamento.

AS IMAGENS NO PENSAMENTO

2.1. As imagens dogmáticas e o pensamento

Gilles Deleuze, como profundo conhecedor de Nietzsche, entende que qualquer esforço no que se refere a um pensamento sobre as imagens, assim como sobre a vida, deve partir sempre de um gesto que prescindia à adequação deste pensamento a postulados vinculados a falsos problemas. Para o francês, que propôs a crítica e a clínica como exercícios complementares, é necessária uma crítica filosófica que questione os limites de um pensamento “representativo”, ao mesmo tempo em que se pratique um pensamento não dogmático ou “sem imagem”. Deleuze insiste que o pensamento para se efetuar necessita ser provocado, regido por um esforço que o destitua de preconceitos morais, pois, só assim poderá se afirmar enquanto uma forma de expressão legítima.⁷³

Esta proposição, implica um grande diferencial para nós, pois, ainda que levemos em conta todo o pensamento crítico que nos trouxe até aqui, em função de seu diagnóstico frente às imagens de nosso tempo, é para nós absolutamente necessário que se perceba o valor dessas mesmas imagens não apenas como problema, por razão de seu enraizamento em nossa cultura e sociedade, mas observando-as como oportuno estímulo à criação e ao pensamento.

Da mesma forma que nosso modelo de pensamento, a imagem, para Deleuze, deve ser regida pelo esforço em abandonar um pensamento calcado na representação, ou seja, na perpetuação de determinadas modulações em relação ao corpo, ao pensamento e às próprias imagens enquanto arte mimética. Este esforço que empreendemos pela superação da aplicação de ideias e conceitos que o senso comum considera anteriores ao ato de pensar, se faz necessário para que confrontemos um pensamento estratificado numa imagem representativa e dogmática, que tem marcado com profundidade tanto a filosofia como o diagnóstico ético e estético de nosso tempo. Em relação a questão com que iniciamos nosso trabalho, a lembrar, a apreensão de nossas imagens audiovisuais como fragmentos de uma realidade ou contexto vividos, se mostra fundamental em nosso trabalho identificar qual o efetivo problema por detrás da assimilação das imagens

⁷³ DELEUZE, G. *Nietzsche a e filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio. 1976.

da ficção na vida corrente. Seriam as imagens manifestações naturalmente degeneradas, impróprias para o aprendizado, ou incapazes de nos permitir um olhar sobre o mundo que não pela simulação e decalque? Afinal, se tratamos num primeiro momento sobre a circulação dos simulacros como um mal em si, diagnosticado tanto por Baudrillard como por Guy Debord, e observado de modo mais reticente por Vilém Flusser, agora iremos nos deter sobre as implicações sobre essa visão, que nos parece ter sido recorrente de modo muito grave em todo o século XX, e ainda hoje, na entrada do século XXI. Para os dois primeiros autores que citamos, observamos uma certa nostalgia e privilégio do real, da concretude do mundo, que acreditamos, não se justificar aqui. Baudrillard em contraponto à sua investigação excepcional sobre como em nossos dias temos representações a servir de ponto de partida para outras simulações, que por sua configuração midiática seriam difundidas como signos de uma realidade legítima, manifesta um profundo pesar sobre o que entende ser a destruição da realidade mesma por um processo que seria recuperável. De modo semelhante, Guy Debord compreende como imbróglio uma realidade espetacular, onde as relações sociais entre pessoas se encontraria mediada e alimentada pelas imagens do mundo. Há principalmente aqui, uma busca em se recuperar as bases do que seria a realidade pelo pensador, como um convite do filósofo situacionista à ocupação dos espaços públicos como modo de barrar um processo, onde o viver seria experimentado pelas representações da realidade.

Deleuze, enquanto leitor de Nietzsche, defende que, diferente do que crê as bases de nossa filosofia, a ação de pensar não tem por natureza uma busca pelo verdadeiro, ou, mesmo que o pensador queira e ame a verdade por vocação como postulou nossa tradição. Pois, esta é a concepção do pensamento pela representação, o pensador deseja uma verdade e a terá ao seu alcance pela aplicação de um método eficaz para o raciocínio e a investigação do mundo das ideias inatas.

O método é um artifício pela qual reencontramos a natureza do pensamento, aderimos a essa natureza e conjuramos o efeito das forças estranhas que a alteram e nos distraem. Pelo método nós conjuramos o erro. Pouco importa a hora e o lugar se aplicamos o método: ele nos faz penetrar no domínio do “que vale em todos os tempos, em todos os lugares.”⁷⁴

⁷⁴ DELEUZE, G. *Nietzsche a e filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio. 1976. p. 85

Aqui, é muito clara mais do que a herança nietzschiana no pensamento de Deleuze, mas um esforço continuado para a maturação de uma filosofia do porvir, expressa no esforço contínuo para a reversão dessa imagem moral que temos entranhada tanto na arte como no pensamento. Em sua monografia sobre Nietzsche, Deleuze afirma que, assim como o exercício do pensamento não seria parte de uma faculdade inata aos homens, onde basta raciocinar aplicando um método para se pensar com “veracidade”, o corpo, as paixões físicas, e os interesses sensíveis não seriam motivo de erro e enganação no alcance desta “verdade”, como declarou nossa filosofia clássica e sedimentou o senso comum ao lamentar o fato do homem não ter uma natureza exclusivamente racional.

Deleuze, faz questão de argumentar que o grande engano nesta concepção está no entendimento do verdadeiro enquanto transcendente, *a priori*, sem levar em conta as forças que provocam o pensamento, mas considerando o próprio pensamento como procedimento a atingir pela lapidação a essência de um fato em sua unidade universal.

O mais curioso nessa imagem do pensamento é a maneira pela qual o verdadeiro é, aí, concebido como universal e abstrato. Nunca se faz referência às forças reais que **fazem** o pensamento, nunca se relaciona o próprio pensamento com as forças reais que ele supõe **enquanto pensamento**. Nunca se relaciona o verdadeiro com o que ele pressupõe. Ora, não há verdade que, antes de ser uma verdade, não seja a efetuação de um sentido ou a realização de um valor. A verdade como conceito é totalmente indeterminada. Tudo depende do valor e do sentido do que pensamos. Temos sempre as verdades que merecemos em função do sentido daquilo que concebemos, do valor daquilo que acreditamos. Pois um sentido pensável ou pensado é sempre efetuado na medida em que as forças que lhe correspondem no pensamento se apoderam também de alguma coisa fora do pensamento. É claro que o pensamento nunca pensa por si mesmo, como também não encontra, por si mesmo, o verdadeiro. A verdade de um pensamento deve ser interpretada e avaliada segundo as forças ou o poder que o determinam a pensar, e a pensar isso de preferência àquilo. Quando nos falamos da verdade “simplesmente”, do verdadeiro tal como é em si, para si, ou mesmo para nós, devemos perguntar que forças escondem-se no pensamento daquela verdade, portanto, qual é o seu sentido e qual é o seu valor.⁷⁵

Esta, para nós, será considerada uma imagem pré-filosófica, uma imagem dogmática, própria ao senso comum, que considera a faculdade do pensamento como inata e espontânea aos homens. Mas, como o autor da *Lógica do Sentido*, entendemos que o ato de pensar está longe de ser o exercício do pensamento até um ponto em que

⁷⁵ DELEUZE, G. *Nietzsche a e filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio. 1976. p. 85

este, pelo polimento, seria capaz de alcançar uma verdade anterior ao seu próprio ato, como teria apregoado a teoria das ideias inatas desde a Antiguidade. É Jorge Vasconcellos quem nos auxilia no entendimento da relação entre a arte e uma nova imagem do pensamento, ao compreender que aquilo que nos força à produção do pensamento não são as Ideias inatas, mas os signos, entendidos aqui como os intercessores do pensamento.

Pensar não é o exercício natural de uma faculdade. O pensamento não pensa sozinho e por si mesmo, como também não é perturbado por forças que lhe permaneceriam exteriores. Pensar depende necessariamente das forças que se apoderam do pensamento.⁷⁶

Como nos aponta Vasconcellos, desde o livro *Proust e os Signos*, Deleuze já afirmava que o pensamento é provocado por um signo que nos forçaria a pensar, a sair de um estupor prévio. Para se produzir pensamento é necessário um encontro, um encontro que violenta o pensamento, que o retire de sua imobilidade, concepção que em muito difere do platonismo onde a boa vontade do pensador tem como resultado último o acesso a um mundo de ideias onde se encontraria a almejada Verdade. Este comentário nos permite um olhar global sobre toda a obra do pensador da filosofia da Diferença, pois é neste ponto em que encontramos uma unidade em toda sua obra filosófica.

Deleuze assim, como Nietzsche, faz um esforço em favor de retirar o pensamento de sua imobilidade e, com isso, pôr em cheque todo um modelo de reconhecimento das ideias que teria por base uma divisão entre mundo das essências e mundo das aparências. Vem daí a análise singular que o autor tem sobre todo o processo de representação na arte e na vida, uma análise que se rebela ante a possibilidade de descarte dos simulacros como potência para a vida e criação. Se antes de Nietzsche, Hegel e principalmente, Kant, se debruçaram sobre o problema de uma aparente divisão do mundo entre essências e aparências, é apenas com Nietzsche, enquanto profeta da Vontade de Potência, que se inicia um processo de “reversão do platonismo”. Como comenta Deleuze “reverter o platonismo deve significar, ao contrário, tornar manifesta à luz do dia esta motivação, ‘encurrular’ esta motivação – assim como Platão encurrula o sofista.”⁷⁷

⁷⁶ VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Ciencia Moderna, 2006. p. 4

⁷⁷ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 259

Deleuze identifica no projeto nietzschiano não uma pura e simples varredura dos postulados de Platão, que consistiriam numa recusa à filosofia das ideias perfeitas e suas cópias aparentes, da distinção entre as coisas mesmas e suas imagens aparentes, mas oferecer as ferramentas para uma verdadeira reversão do platonismo, uma reversão que jogasse luz sobre as motivações e consequências deste modelo de pensamento calcado na seleção de linhagens subalternas a um fundamento. Aqui, reconhecermos neste processo a sombra de um método de entendimento pela divisão em gêneros e seus contrários, com o objeto sendo sempre buscado alhures. Uma concepção que identifica nos corpos e na matéria de todo o mundo físico cópias ou “pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança”⁷⁸, enquanto as imagens, cópias das cópias, seriam categorizadas como reproduções das primeiras manifestações ou como falsos pretendentes à verdade, algo como simulacros-fantasmas que o ocupam o mundo dos sentidos. Mas afinal, não devemos entender a semelhança aparente entre ideias, coisas do mundo e simulacros como fundada em sua aparência exterior, mas em uma afinidade interna.

O pretendente não é conforme ao objeto senão na medida em que se modela (interiormente e espiritualmente) sobre a Ideia. Ele não merece a qualidade (por exemplo, a qualidade de justo) senão na medida em que se funda sobre a essência (a justiça). Em suma, é a identidade superior da Ideia que funda a boa pretensão das cópias e funda-a sobre uma semelhança interna ou derivada.⁷⁹

Por este motivo, o simulacro, em seu lugar de cópia da cópia, seria duplamente degradado em sua semelhança para com o fundamento. Da mesma forma como na teologia cristã, tão afeita ao platonismo, podemos fazer a leitura da queda do gênero humano no pecado como a perda da semelhança com Deus, enquanto se manteve a permanência da Sua imagem. Lembramos também que vem daí a relação das imagem-simulacro em seu aspecto espectral e demoníaco, afinal sua semelhança se sustenta apenas por um efeito externo.

A carga afetiva ligada ao fantasma explica-se pela ressonância interna da qual os simulacros são portadores e a impressão de morte, de ruptura ou de desmembramento da vida explica-se pela amplitude do

⁷⁸ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 259

⁷⁹ *Ibid.* p. 264

movimento forçado que as arrasta. Reúnem-se assim as condições da experiência real e as estruturas da obra de arte.⁸⁰

Mas, supõe Deleuze, o objetivo mais específico não fosse apenas distinguir os pretendentes, mas selecioná-los, numa separação por linhagens onde o impuro seria afastado do puro, onde a busca se faz menos em função de validar o justo pretendente, e mais em encurralar o falso pretendente. É inclusive, por razão desta seleção hierárquica onde mesmo os corpos e os objetos do mundo são encarados como representações primeiras de um modelo fundamental, que percebemos o princípio da atrofia da experiência estética, e em consequência, de nossa própria cultura, quando o caminho para a verdade até uma essência abandona em absoluto toda e qualquer referência alcançada pela experiência estética. Pois, se temos para nós que a estética enquanto disciplina deveria se debruçar sobre o sensível tanto nas experiências da arte como no processo da realidade mesma, percebemos como um modelo que relega a produção simbólica produzida por nós mesmo se mostra infértil.

A estética sofre de uma dualidade dilacerante. Designa de um lado a teoria da sensibilidade como forma da experiência possível; de outro, a teoria da arte como reflexão da experiência real. Para que os dois sentidos se juntem é preciso que as próprias condições da experiência em geral se tornem condições da experiência real; a obra de arte, de seu lado aparece então realmente como experimentação.⁸¹

É neste ponto que identificamos com Nietzsche a necessidade de uma reversão do platonismo, de modo a abandonar a distinção dualista entre essências e aparências, modelos e cópias, distinção esta que se alastra do mundo mesmo, aos homens que o habitam, e conseqüentemente inclui todas as atividades e realizações que provém destes. Esta reversão em favor dos simulacros, ou seja, das imagens produzidas tanto pelas artes, como para fins outros, nos permite uma apropriação e legitimação do que produzimos e uma comunhão entre vida e pensamento. É somente pelo abandono desta lógica da semelhança, da representatividade, da uma lógica do Mesmo (modelo que consideraria a justiça como nada além do que Justa), que podemos dar vazão e credulidade ao resultado da arte, como construção de mundos possíveis e realidades outras. Isto posto, a partir do

⁸⁰ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 267

⁸¹ *Ibid.* p. 267

momento em que elevamos os simulacros a um lugar de legitimidade, pela derrubada dos fundamentos, percebemos a sua força na produção de significação positivamente.

É Jorge Vasconcellos quem nos propõe aqui, como um dos eixos conceituais e interpretativos da obra Gilles Deleuze, a ideia de intercessor, compreendendo os intercessores como encontros que provoquem no pensamento a saída de sua imobilidade, de seu estupor⁸². Os intercessores funcionam como chave conceitual para compreendermos as imagens como condição de resolução dos problemas mais caros colocados pela crise de nossa imagem do pensamento. Compreendendo, aqui, o surgimento de ideias não como parte ou elemento de alguma faculdade ou condição espontânea, de algum modelo cognitivo, mas como alianças passíveis de serem travadas com imagens, versos, coisas, plantas ou animais. Elementos da ficção ou da realidade.

Vem daí a convocação de Deleuze, aqui junto a Felix Guattari, para o entendimento da tarefa da Filosofia como uma criação de conceitos, não a reflexão ou a contemplação de ideias ou mesmo de um mundo de ideias, mas, antes de mais nada, a invenção de conceitos:

A filosofia dentro desta perspectiva não é a contemplação (o caminho em direção à ideia), comunicação (um jogo de intersubjetividade), ou mesmo reflexão (um reflexo metódica sobre um determinado objeto) – filosofar é criar conceitos.⁸³

Entendendo os intercessores como peça fundamental para se pensar novas imagens e novos caminhos para a subjetividade na busca por outras realidades possíveis, Deleuze se apropria da matéria extra filosófica de literatos, pintores e cineastas, que em sua obra permitem novas vias para a pensamento e o agir. De modo que sem intercessores, suspeitamos, não haveria criação, não haveria o pensar.

Em primeiro lugar, Deleuze diz que a criação depende de uma ideia. Os criadores criam, antes de mais nada, ideias. De um cineasta a um matemático, passando por um filósofo, é de ideias que tratam suas criações. Exemplificando: a ideia da filosofia são os conceitos criados

⁸² Jorge Vasconcellos considera como fundamental, para o entendimento do método e do pensamento de Gilles Deleuze, o seguinte: “Minha intenção é mostrar que, na verdade, os intercessores atuam no plano de imanência da filosofia deleuziana como um conceito, ele é o que propicia condições de resolução do problema colocado: a imagem do pensamento”. E, e mais adiante, complementa: “Os livros sobre a arte cinematográfica liberaram conceitos de ordem filosófica para pensar o cinema, que por sua vez, reciprocamente, constituem conceitos estritamente filosóficos.” VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Ciencia Moderna, 2006. pp. 08 e 09.

⁸³ VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Ciencia Moderna, 2006. p. 10

pelos filósofos; a ideia da matemática são as funções inventadas pelos matemáticos; a ideia da arte são blocos de afectos e perceptos, blocos de sensação, criados pelos artistas. O cinema, em especial, cria blocos de movimento/duração.⁸⁴

É quando pensamos o cinema como um intercessor para o pensamento que entendemos a força deste trabalho onde as imagens têm sua soberania assegurada distante da desconfiança usual que o mundo do saber e do pensar guarda para as imagens e toda forma de pensamento que contorne a primazia do logos racional. O cinema, ou melhor, as imagens do cinema são pensadas aqui como elemento que nos provoque o pensamento, conduzindo-o para além de sua imobilidade inicial. E, mais do que isto, pensamos estas imagens como realidades outras, plenas em sua capacidade de revelar paisagens e estados de espírito que não aqueles experienciados em contato com a realidade empírica. Como observa Rodrigo Guéron:

A identidade entre a estrutura do real e a estrutura do cinema, que descobriremos, a partir de Deleuze, nos abrirá a possibilidade de entender o cinema como uma máquina que revela os problemas do mundo e é capaz de liberar novas possibilidades para este mundo.⁸⁵

Assim, o que pretendemos enfatizar aqui na segunda parte de nosso trabalho, é que o cinema, enquanto produtor de imagens, das imagens do nosso pensamento, possui uma força proeminente, um potencial capaz não apenas de nos desvelar o mundo à moda antiga, de “representá-lo” como espelho do mundo, mas, enquanto proposta que viabilize novíssimos aspectos e entendimentos sobre a realidade. Por este motivo, identificamos que o problema não se deve ao fato das imagens, no contexto da contemporaneidade, estarem atravessando de forma tão intrusiva o cotidiano de incontáveis pessoas como se deu com *Tropa de Elite*, filme que em particular alcançou visibilidade excepcional em razão do histórico de seu vazamento pirata. O que pretendemos pontuar em nosso trabalho é que não há por si só demérito na propagação de imagens, e em sua consequente assimilação, mas sim, que devemos atentar para a qualidade dessas imagens que tem sido produzidas, ou melhor dizendo, na forma como essas imagens tem se remetido a um exercício do pensamento. Seja pela maneira clássica, entendidas como belas e eficazes, quando dirigidas à incorporação dos aspectos mais contumazes da realidade concreta, ou

⁸⁴ VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Ciencia Moderna, 2006. p. 11

⁸⁵ GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clique do clichê à imagem. Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro, NAU Editora. 2011. p. 26

pela maneira “moderna”, quando essas imagens, sejam elas, cinematográficas, quadrinísticas, pictóricas, ou mesmo “virtuais”, se prestam à criação e à superação dos limites que a vida cria ao livre pensamento. Ou como nos atenta Deleuze, para os limites que o pensamento também impõe à vida:

Em outras palavras a vida ultrapassa os limites que o conhecimento lhe fixa, mas o pensamento ultrapassa os limites que a vida lhe fixa. O pensamento deixa de ser uma **ratio**, a vida deixa de ser uma **reação**. O pensador exprime assim a bela afinidade entre o pensamento e a vida: a vida fazendo do pensamento algo ativo, o pensamento fazendo da vida algo afirmativo. Essa afinidade em geral, em Nietzsche, não aparece apenas como o segredo pré-socrático por excelência, mas também como a essência da arte.⁸⁶

⁸⁶ DELEUZE, G. *Nietzsche a e filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio. 1976. p. 83

2.2. O Problema da Consciência na Imagem e no Movimento

Neste momento, temos claras as razões para a seleção e aproximação entre tantas outras correntes e pensadores, das ideias do filósofo francês Gilles Deleuze sobre o cinema. Compreendemos que sua obra filosófica em torno das narrativas cinematográficas alcançou um novo olhar sobre a narração fílmica num período em que ainda predominavam as grandes teorias de análise semiológico-estruturalistas definidas por matrizes linguísticas, onde o estudo dos planos e sequências de uma obra cinematográfica se orientavam, não raro, pela análise de fotogramas estáticos. Rejeitando qualquer aproximação entre o material audiovisual e a linguística saussuriana com seu binarismo e pares de opostos (sincronia/diacronia, significante/significado), a obra de Deleuze sobre o cinema traz, no mínimo, um enriquecimento salutar, ao trazer para os estudos sobre a imagem em movimento o que lhe é principal, o movimento.

Tendo como ponto de partida as reflexões de Henri Bergson sobre o tempo, a matéria e a consciência, além da variada e sistemática taxionomia dos signos e das imagens estabelecida pelo lógico americano Charles S. Peirce, este trabalho dividido em dois volumes, como sabemos, ficou conhecido por *Cinema 1: A Imagem-Movimento*, onde trata da descrição e da classificação das imagens e dos signos cinematográficos – além de toda a discussão que nos será pertinente sobre a relação entre as imagens e o movimento na consciência –, e sua importante sequência para o final deste trabalho *Cinema 2: A Imagem-Tempo*, onde o autor coloca em discussão as relações entre o tempo, a narratividade e cinema moderno do pós-guerra até os dias de hoje.

Neste segundo capítulo, iremos nos deter, ao menos por hora, nas reflexões de Gilles Deleuze sobre as imagens em movimento e sua relação com a consciência, presentes na obra de seu conterrâneo, Henri Bergson, filósofo francês da virada do século XIX para o XX, que, após um longo período de esquecimento, vem sendo revisitado principalmente em função de seus apontamentos e conclusões em torno dos aspectos materiais da subjetividade. Bergson inicia suas reflexões num momento onde percebe uma “crise da psicologia”, quando observa que se torna impossível manter uma posição que compreenda um dualismo que remete as imagens à consciência, e o

movimento ao espaço⁸⁷. Já em sua obra pioneira, *Matéria e Memória* (lançada em 1896, apenas um ano após o surgimento do cinematógrafo), Bergson punha sob análise a inconsistência de uma concepção de mundo excludente e dualista que confrontava o *materialismo* como uma reconstituição da consciência por movimentos puramente materiais, em oposição a um idealismo, que buscava a reconstituição da ordem do universo por imagens puramente mentais.

Esta relação das imagens na consciência e do movimento no espaço, por muito tempo, definiu nossa compreensão do que seria o mundo físico e dos limites de nossa subjetividade, além de dar as bases incontestáveis da psicologia enquanto estudo da consciência. Até que se torna indispensável a pergunta: como se passa de uma ordem para outra? Como explicar como, de repente, o movimento no espaço se torna uma imagem na consciência e como ela se tornaria percepção? E de modo contrário, como uma imagem poderia produzir movimento, ou seja, uma ação voluntária? Para Bergson, podemos, de imediato, invocar nossas funções cerebrais para esta tarefa, mas, deste modo, seria necessário dotá-lo de “poderes miraculosos” segundo o filósofo. Está aí exposto um problema que ainda hoje não podemos tomar como resolvido, mas que ao menos pôs em xeque as últimas bases para uma concepção dualista entre o mundo material e o mundo mental, entre “a” coisa e “a” consciência, o movimento e a imagem. Pelas razões apresentadas acima, neste mesmo período, não só Bergson como Edmund Husserl, “pai” da fenomenologia, buscou compreender parte do problema entre percepção, consciência e mundo animado. Mas, enquanto, para Husserl, a resposta estava na máxima “toda consciência é consciência *de* alguma coisa”, Henri Bergson apontaria que “toda consciência *é* alguma coisa”⁸⁸. É essa relação entre *consciência* e *coisa* que nos será cara, em oposição à postura tradicional fenomenológica, que enxerga uma subordinação entre os mesmos termos.

Deleuze não se detém em maiores detalhes, como Debord ou Flusser sobre a profusão das novas tecnologias da imagem, mas reitera a compreensão de como neste momento, da virada do século XIX para o XX, muitos fatores do meio social e científico tornaram insustentável a dissimetria entre o materialismo e o idealismo filosófico, proporcionando um novo olhar sobre vida consciente e a imagem no mundo

⁸⁷ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 07

⁸⁸ *Ibid.* p. 75

material, e apontando como o cinema, já em seus primeiros dias, poderia nos fornecer uma evidente imagem-movimento.⁸⁹

Aqui, vale lembrar, a desconfiança ainda muito presente diante de qualquer consideração frente ao mundo das imagens e da representação, que se faz perceber quando observamos como para os fenomenólogos, de Husserl a Sartre (em suas obras voltadas à imagem e ao imaginário), não há qualquer reflexão quanto ao cinema, e, mesmo para Henri Bergson, o cinema seria “um falso aliado” como cita Deleuze. Mas, Merleau-Ponty, em seu ensaio “O Cinema e a Nova Psicologia” foi quem primeiro se aventurou a considerar um diálogo entre o cinema e fenomenologia. Em todo caso, este diálogo ainda traz uma ideia de uma “percepção natural”, onde o movimento percebido ou realizado não equivale a uma forma inteligível – uma Ideia –, que se atualizaria na matéria, mas a uma forma sensível - uma *Gestalt* -, que organizaria nosso campo perceptivo para uma consciência intencional; de modo que o cinema, ao nos tornar mais próximos, afastados ou até girar sobre as coisas do mundo, suprimiria a ancoragem do sujeito e de seu horizonte de mundo, a ser percebido em função das condições da percepção natural.⁹⁰

Para Gilles Deleuze, nosso contemporâneo, a fenomenologia ainda se atém a condições pré-cinematográficas, e é este débito que a faz ter uma compreensão pouco apropriada e embaraçada do dispositivo cinematográfico, quando:

Confere a percepção natural um privilégio que faz com que o movimento ainda se reporte a poses (simplesmente existenciais em vez de essenciais); conseqüentemente, o movimento cinematográfico tanto é denunciado como infiel as condições da percepção, quanto exaltado como uma nova narrativa capaz de ‘se aproximar’ do percebido e do percipiente, do mundo e da percepção.⁹¹

Para Merleau-Ponty, o cinema contraria a percepção natural, se assemelhando ao mundo, e diferente das outras artes, que visam atingir a irrealidade *através* do mundo, o cinema faria do próprio mundo uma irrealidade, uma imagem, uma narrativa. O mundo que se torna sua própria imagem (e não uma imagem que se torna o mundo).

⁸⁹ Deleuze cita, de modo ligeiro, como central para a crise desse modelo psicológico, experiências de ordem social e científica que teriam posto mais movimento à vida consciente e mais imagens no mundo material num patamar sem precedentes.

⁹⁰ Ibid. p.77

⁹¹ Ibid. p.77

De modo diverso, a crítica de Bergson às imagens produzidas pelo dispositivo cinematográfico se dá em razão de que o cinema, assim como a percepção natural, não possui privilégio algum, desconhecendo o movimento da vida. O modelo neste caso, não seria a percepção natural, mas sim um estado de coisas em fluxo incessante, sem nenhum ponto de ancoragem ou centro de referência, sendo possível, a partir deste estado de coisas, a formação de centros em pontos quaisquer, e partir deste estado constante de mudança e devir que se “deduziria” nossa percepção consciente.

Vale lembrar que *A Imagem-movimento*, já em seu primeiro capítulo, traz a advertência para o fato de que Bergson apresentou, ao longo de toda sua obra, não apenas uma, mas três teses sobre o movimento, sendo a primeira a mais célebre e difundida, que, sem o devido cuidado, se corre o risco de ignorar a importância das outras duas. Nesta primeira tese, somos apresentados à concepção de que o *movimento* não se confunde com o *espaço percorrido*. Sendo o espaço percorrido *passado* e o movimento *presente*, ou seja, o ato próprio de se percorrer. O espaço percorrido seria divisível (até mesmo infinitamente, como num postulado matemático), donde compreenderíamos que os espaços percorridos pertenceriam todos a um mesmo espaço único e homogêneo. Em todo caso, necessita atenção a compreensão de que seria impossível a reconstituição do movimento através de “posições no espaço” ou de “instantes no tempo”. Uma reconstituição só seria possível ao se acrescentar às posições ou aos instantes uma ideia abstrata de sucessão. Mas, o autor salienta que, em ambos os casos, perde-se o movimento, pois, por mais que se tente aproximar os dois instantes ou posições, o movimento se dará no intervalo entre os dois às nossas costas.

É fundamental observar também, uma pequena nota de Deleuze sobre a obra de Bergson, quando aponta que este último, ao colocar a novidade, a produção de algo “novo” na vida em lugar da questão do “eterno” na Filosofia, compreende como a essência de qualquer coisa nunca está em seu princípio, mas em seu meio, em seu processo – no curso de seu desenvolvimento, no momento de consolidação de suas forças. Da mesma forma como, a princípio, a vida era forçada a imitar a matéria, o cinema era “forçado” a imitar a ilusão da percepção natural.

É justamente pelo termo de “ilusão cinematográfica” que Bergson nomeia em *A Evolução Criadora* (1907), o processo de reprodução da percepção que teríamos do Devir a partir de cortes móveis, planos temporais e imagem-movimento. O autor distingue, nesta obra, duas maneiras de se perpetrar esta ilusão, apontando como, na Antiguidade, o movimento era entendido como a passagem de uma forma imóvel e

eterna a outra através de pontos privilegiados. Enquanto, na ciência moderna, não se lida mais com instantes privilegiados (poses), mas com instantes quaisquer, não se tratando mais de uma análise inteligível de poses formais ou transcendentais, mas uma análise de materiais imanentes (cortes). Ainda assim, observa Deleuze, temos a impressão de que o cinema ainda se nutre da seleção de instantes privilegiados, como se observa voltando a atenção para o cinema de Sergei Eisenstein. A evolução de movimentos em “crise” a que ele chamava de “patéticos”, ou mesmo a composição de Eisenstein, ao selecionar para suas sequências, planos envolvidos em enorme tensão: gestos desesperados, complacentes ou agressivos, ápices que se colidem uns com os outros, nos deixa diante de uma produção de singularidades, de um salto *qualitativo* pelo acúmulo de processos *quantitativos*. É com base na segunda tese de Bergson que voltaremos, mais adiante, a tratar a questão da ilusão cinematográfica, da evolução da ideia do cinema como não reproduzidor de ilusões, para a compreensão do cinema como um modelo criador de novas realidades artísticas.

Em *Matéria e Memória*, obra de 1896, Henri Bergson nos apresentou a concepção de uma reconstituição do mundo na consciência por meio de um entendimento *misto* do dualismo que costumeiramente cindiu a matéria e o espírito a nossa volta. Sua grande invenção conceitual buscou privilegiar um modo de superar o embate tradicional entre o empirismo e o racionalismo filosófico a partir da noção de multiplicidade. Dando conta simultaneamente das multiplicidades relacionadas à matéria, à espacialidade e às coisas mesmas, Bergson se referiu a estas como multiplicidades quantitativas, e às multiplicidades que se apresentavam no espírito, no tempo e nos afetos como multiplicidades qualitativas.

A objetividade e a subjetividade são substituídas por Bergson, pelas multiplicidades quantitativas e as multiplicidades qualitativas, relacionadas respectivamente à materialidade das imagens do mundo e à espiritualidade da memória. Como explica Jorge Vasconcellos, a filosofia de Bergson, apesar de aparentemente próxima do empirismo clássico por ter como ponto de partida um pensamento sobre o mundo material, está radicalmente distante deste em sua compreensão do vazio deixado pelo empirismo para se pensar o espírito. A grande ambição de Henri Bergson é propor um pensamento que espiritualize a matéria:

Pois há matéria no mundo, mas a matéria do mundo não explica o mundo. O que explica o mundo é o espírito, daí a importância da

espiritualização da matéria. Assim, a matéria constitui o mundo, mas não o faz mover-se. A matéria funda o mundo, mas não é o seu fundamento. Da matéria nasce o novo, mas não é a matéria que produz a novidade.⁹²

Para o entendimento deste conceito de espiritualização da matéria, é importante, antes, nos determos no conceito de *duração*. Considerando o espaço como uma grandeza *quantitativa*, como um campo de exterioridade homogênea e atual e sendo diferenciado em “graus”, teríamos, por outro lado, a duração, grandeza *qualitativa* referida a uma dimensão interna, heterogênea e sucessiva, diferenciada não em grau, mas em “natureza”. Isto posto, enquanto as diferenças de “natureza” variam *qualitativamente* em função de sua heterogeneidade, o espaço incorpora diferenças de “grau” em virtude de sua homogeneidade *quantitativa*. Um bom exemplo para este processo nos é dado pelas diferenças de multiplicidades em grau que promovem a existência de homens altos e de homens baixos, multiplicidades quantitativas, enquanto as diferenciações de natureza seriam referentes às multiplicidades qualitativas, as mesmas que promovem o surgimento de uma rosa vermelha ou de um lírio branco⁹³.

Logo, se, para Bergson, a consciência da duração está além da experiência psicológica, havendo uma mistura, “na qual o espaço introduz a forma de suas distinções extrínsecas ou de seus ‘cortes’ homogêneos e descontínuos, ao passo que a duração leva a essa mistura sua sucessão interna, heterogênea e contínua”⁹⁴, compreendemos que duração é fluxo e continuidade, podendo se dizer que esse fluxo seria uma linha que sustenta o ser em um puro devir, uma temporalidade *qualitativa* que engendra as mudanças e a diferença na vida.

Se, no kantismo, espaço e tempo são elementos que constituem o *a priori* de toda e qualquer experiência, no bergsonismo toda experiência é fundada na duração em sua frente qualitativa e quantitativa, ou seja, no tempo e no espaço respectivamente. A duração externa relacionada ao espaço constrói uma exterioridade sem sucessão, enquanto a duração interna, relacionada ao tempo, seria uma via de alcance imediata às coisas do espírito e pelo espírito.⁹⁵

⁹² VASCONCELLOS, Jorge. *Arte, subjetividade e virtualidade: ensaios sobre Bergson, Deleuze e Virilio*. Rio de Janeiro: PUBLIT, 2005. p. 13

⁹³ *Ibid.* p. 14

⁹⁴ DELEUZE, 2004, p. 27

⁹⁵ *Ibid.* p. 25

É a partir desta ideia que temos o entendimento do contraste entre o presente e a atualidade, pois, dentro desta lógica, seria o presente uma espacialização da virtualidade, enquanto a atualidade se manifestaria como uma máscara ou “dublê de corpo” do virtual “o que o empirismo clássico, de forma ainda ingênua, viu, era apenas esse primeiro momento: a presentificação das atualidades; não o momento mais fundamental, segundo o bergsonismo – a atualização das virtualidades.”⁹⁶ Bergson trata da memória tanto como acumulação do passado no presente, como da contração de uma variedade de momentos no presente, como observa em seu comentário sobre a percepção “instantânea”.

Dito de outro modo, a memória se expande e se distende a partir das ações e reações e de pontos de afecções suscitados pelos encontros de corpos; por outro lado, ela é pura concentração e intensidade capaz de redobrar-se sobre si mesma infinitas vezes. De um lado uma memória extraordinariamente distendida, de outro uma memória absolutamente contraída.⁹⁷

Não seria exagero dizer que Bergson buscou dar à metafísica um novo sentido, deixando de lado uma concepção calcada no Ser e na permanência, na busca pela essência imutável deste Ser. Deste modo, Bergson, ao pensar sobre o devir e a mudança incorpora uma trilha deixada por Tomás de Aquino que pensava uma relação entre o real e o possível. Bergson pensa no real e no possível juntos à espacialidade e à matéria, e pensa o tempo e o espírito dentro de duas novas categorias, o atual e o virtual. Logo, o tempo sendo constitutivo das durações qualitativas e o espaço dependente das durações quantitativas.

Na virtualidade todas as durações coexistem, elas estão emaranhadas, coladas, praticamente imbrincadas. Essa simultaneidade das durações é o que possibilita à própria virtualidade ganhar a vida no bojo de seu processo de atualização: as múltiplas virtualidades e abrem em um sem número de atualizações.⁹⁸

Para a filosofia de Bergson, a consciência é produto das durações, estando sujeita às virtualidades de nosso universo de imagens, universo este em que a própria consciência é uma dentre outras tantas imagens existentes entre a matéria e os viventes.

⁹⁶ VASCONCELLOS, Jorge. *Arte, subjetividade e virtualidade: ensaios sobre Bergson, Deleuze e Virilio*. Rio de Janeiro: PUBLIT, 2005. p.15

⁹⁷ Ibid. p. 11

⁹⁸ Ibid. p. 20

Como nos explica Jorge Vasconcellos, a consciência é um centro de ação “de fato e não de direito”, o que possibilita surgimento das afecções para o corpo que promoveria o nascimento de nossas representações.

Há, aqui, uma diferença fundamental entre percepção e conhecimento, pois, há entre os dois uma clara diferença de “natureza”. Para o autor, toda percepção estaria atrelada ao espaço, enquanto as ações almejam a uma temporalidade sem um lugar, sem um topos. Bergson questiona a orientação que coloca a percepção como produtora de conhecimento ou doadora de sentido. Há um esforço para abandonar o dualismo metafísico cartesiano que distinguiu por séculos o sujeito e o objeto, e legou ao “Eu” o sentido e o entendimento da realidade. Para Bergson, a consciência seria não a Luz que ilumina e propicia o conhecimento, mas antes, o ecrã, a tela negra e opaca que recebe a luz e a projeta. “Ela recebe a luz, e a projeta... e aí sim, se faz o sentido.”⁹⁹

Pensar depende de forças que se apoderem do pensamento, rompendo com a passividade a partir de forças externas que nos mobilizem. O pensamento de Bergson se debruça sobre o problema da consciência e das imagens, considerando que a consciência seria que capaz de nos possibilitar a visibilidade do real, enquanto uma tela negra, que nos dá a ver estas imagens o ecrã. A consciência não seria uma fonte produtora de imagens, mas de tornar possível que estas apareçam, como uma espécie de tela negra, de ecrã.

Faz-se necessário, segundo Bergson, entender a vida não pelo repouso, não por cortes ideais no tempo, mas em sua conjuntura instável e fluida que lhe é inerente. Vem daí, inclusive, a crítica do filósofo ao cinematógrafo em sua obra posterior, por razão do cinema em seus primórdios reunir uma sucessão de cortes imóveis que se reorganizam em nossa consciência por razão da ilusão retiniana da qual o cineasta com o auxílio deste autômato do movimento se apropriariam. Na primeira tese sobre o movimento de Bergson, Deleuze observa como a preocupação está em observar como o movimento em si mesmo não deverá nunca ser confundido com o espaço percorrido, pois o espaço percorrido é passado, podendo ser dividido ao infinito, ao passo que o movimento, como é indivisível, não se divide sem mudar de natureza¹⁰⁰. Por este motivo, não poderíamos considerar a reconstituição do movimento da vida pela secção de cortes imóveis feitos a partir de um percurso qualquer. Mas, antes de tomar esta observação

⁹⁹ VASCONCELLOS, Jorge. *Arte, subjetividade e virtualidade: ensaios sobre Bergson, Deleuze e Virilio*. Rio de Janeiro: PUBLIT, 2005. p. 35

¹⁰⁰ DELEUZE, 1985. p. 8

como um dado irreduzível em relação ao cinema, Deleuze pondera que, ainda que este tenha nascido de um processo que reproduz a ilusão de movimento que alimentamos sobre vida, por este mesmo motivo ele poderia ser capaz de nos permitir a superação da reprodução desta ilusão:

E, de início, a reprodução da ilusão não é também, de certo modo, sua correção? A partir da artificialidade dos meios pode-se concluir a artificialidade do resultado? O cinema opera por meio de fotogramas, isto é, de cortes imóveis, vinte e quatro imagens/segundo (ou dezoito no início). Mas o que ele nos oferece, como foi muitas vezes constatado, não é o fotograma, mas uma imagem média a qual o movimento não se acrescenta, não se adiciona: ao contrário, o movimento a imagem-média enquanto dado imediato. Objetar-se-á que o mesmo acontece no caso da percepção natural. Mas aí a ilusão é corrigida antes da percepção pelas condições que a tornam possível no sujeito. Enquanto no cinema ela é corrigida ao mesmo tempo que a imagem aparece, para um espectador fora de condições.¹⁰¹

Porém, tão logo o cinematógrafo se aprimorou, separando-se definitivamente do aparelho de projeção e abandonando a fixidez da câmera e, por conseguinte, dos planos, as possibilidades se multiplicaram, afinal, uma série de possibilidades emanavam desta mudança. Emancipando-se da dupla função de exercer, ao mesmo tempo, a tarefa de ser um aparelho de filmagem atrelado a um aparelho de projeção, o cinema, aos poucos, pelas experiências com a câmera móvel, e, principalmente, com a nascente montagem, irá aproximar-se de sua maturidade, onde os planos deixariam de ser trabalhados como categorias espaciais para se tornarem categorias temporais. Agora, pela primeira vez, o cinema se aproximaria de sua potência máxima, ao tornar seus cortes não mais imóveis, mas plenos de movimento, como a própria percepção da vida o é para os seres viventes.

O cinema, deste modo, nos apresenta uma imagem acrescida de movimento, ele nos oferece uma imagem imediatamente acrescida de movimento, por isso mesmo, uma imagem-movimento, em razão do corte móvel que opera dentro do próprio plano, mas que em verdade seria uma tentativa de reconstituir o movimento do Todo pela composição de uma sequência de cortes que propiciariam essa ilusão. É daí, inclusive, que vem o comentário de Bergson, em sua segunda tese à suposta reconstituição do movimento, da duração da própria vida pelo cinematógrafo, através da seleção de cortes imóveis ao final de sua obra *A Evolução Criadora*. Aqui, nos diz Deleuze, Bergson

¹⁰¹ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 09

reconhece como primordial para o cinema a seleção de materiais imanentes, de cortes imóveis em instantes não privilegiados, em comparação ao modelo científico e filosófico da Antiguidade que buscava a instantes privilegiados encontrados nas poses imutáveis. Mas, ainda dentro desta reflexão, Deleuze percebe em Bergson uma hesitação quanto aos resultados em relação à reconstituição do movimento nestes dois casos, afinal:

As duas concepções podem ser muito diferentes do ponto de vista da ciência, sem deixarem de ser quase idênticas quanto a seu resultado. Na verdade, dá no mesmo recompor o movimento através de poses eternas ou de cortes imóveis: em ambos os casos perde-se o movimento porque nos atribuímos um Todo, supomos que “o todo é dado”, enquanto o movimento só se faz se o todo não é dado nem pode vir a sê-lo. A partir do momento em que nos atribuímos o todo na ordem eterna das formas e das poses, ou no conjunto dos instantes quaisquer, ou o tempo é apenas a imagem da eternidade, ou é a consequência do conjunto; não há mais lugar para o movimento real.¹⁰²

Mas, afirma Deleuze, é aqui que se abre para Bergson um caminho apropriado, em seu compromisso de propor à ciência moderna uma metafísica que lhe corresponda.

Quando reportamos o movimento a momentos quaisquer, devemos nos tornar capazes de pensar a produção do novo, isto é, do notável e do singular em qualquer um desses momentos: trata-se de uma conversão total da filosofia; e é o que Bergson se propõe finalmente fazer: dar a ciência moderna a metafísica que lhe corresponde e que lhe está faltando como uma metade fata a outra metade.¹⁰³

Desse modo, as imagens cinematográficas, em seu encadeamento de imagens, sons, tempo e movimento tornam possível a relação do pensamento de seus diretores com a matéria do mundo que se torna cinematográfica. Quando se apropria dessa fecunda realidade material e a transforma em significação, na produção de relações entre essas imagens e o pensamento que se extrair destes cenários, o cinema instiga um novo olhar sobre a ilusão do movimento, agora não mais como “o aparelho aperfeiçoado da mais velha ilusão, mas, ao contrário, o órgão da nova realidade a ser aperfeiçoado”.¹⁰⁴

¹⁰² DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 14

¹⁰³ Ibid. p.15

¹⁰⁴ Ibid. p.15

Por este motivo, afirmamos que o cinema proporciona ao espectador uma imagem-movimento, que, em sua lógica interna, busca uma tentativa de reconstituir o Todo em que estamos imersos como seres viventes. Esta aproximação do ambiente cinematográfico com a realidade se daria pela composição de planos, enquadramentos e sequências que, através da montagem, propiciariam a impressão de uma realidade coesa, de uma realidade fechada, que simularia o Todo aberto do mundo. Retomando Bergson, defendemos a ideia de que a consciência aqui não é doadora de sentido na experiência cinematográfica, mas, assim como na vida, tem a função de ecrã donde o mundo em seu incessante movimento se projetaria.

Deleuze faz questão de deixar claro como a montagem se manifesta como a própria determinação de um todo expresso na relação indireta do tempo oferecida pelo cinema, pois, a montagem, com seus *raccords* ou mesmo seus falsos *raccords*, exprime a continuidade e a mudança possível no mundo das imagens-movimento, ou seja, naquilo que flui do começo ao fim de um filme. Mas, esta ilusão de um todo orgânico se dá apenas em favor de uma suposta unicidade que nada mais é do que uma imagem indireta do tempo proporcionada pela montagem, fato que nos remete imediatamente ao caso da antiga filosofia que entendia o tempo em função do movimento e da crítica de Bergson redefinida a favor do cinema por Gilles Deleuze. Afinal, iremos nos ater ao cinema em seu grande poder de significação e em sua quase ilimitada capacidade de produzir relações entre as imagens e o pensamento para um artista/pensador, que num primeiro momento teve à disposição apenas essas imagens indiretas do tempo oferecidas pela lógica do cinema clássico. Como diz Deleuze:

A única generalidade da montagem é que ela coloca a imagem cinematográfica em relação ao todo, isto é, com o tempo concebido como Aberto. Assim, ela oferece uma imagem indireta do tempo, tanto na imagem-movimento particular, quanto no todo do filme. (...) Só mais tarde poderemos ver o que é a imagem indireta do tempo e as possibilidades comparadas de uma imagem-tempo direta. Por ora, se é verdade que a imagem-movimento tem duas faces – das quais uma se volta para os conjuntos e suas partes, e a outra para o todo e suas mudanças – é ela que devemos interrogar: a imagem-movimento por si mesma, em todas as suas espécies e sob suas duas faces.¹⁰⁵

Deste modo, compreendemos que parte da função da montagem cinematográfica se revela na interação entre imagens-percepção, imagens-afecção e imagens-ação, que

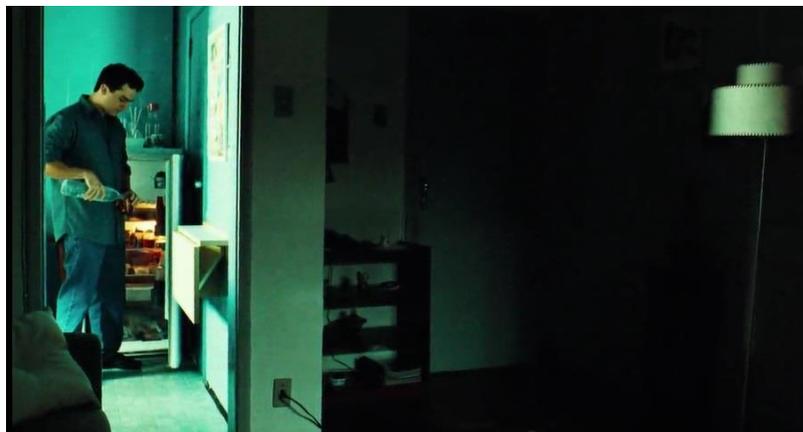
¹⁰⁵ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.75

seriam correspondentes aos três tipos de plano espacialmente determinados; o plano geral ou de conjunto, o plano médio e o primeiro plano.

Sobre a imagem-percepção encontrada nos planos gerais e conjunto, teremos, no cinema clássico, uma distinção entre uma imagem-percepção objetiva, e uma imagem-percepção subjetiva, pois, a imagem subjetiva é aquela que exprime um ponto de vista identificado em um observador reconhecido como um elemento que faça parte de um determinado conjunto, e uma imagem-percepção objetiva seria própria a um enquadramento que será identificado como pertencente a um observador exterior a este conjunto, ainda que, como recurso estilístico a fim de provocar surpresa, futuramente esta imagem-percepção objetiva poderá, em alguns casos, se tornar subjetiva revelando-se como pertencente à visão de algum personagem pertencente a este conjunto, e que até aquele instante permanecia oculto. Deleuze identifica na imagem-percepção subjetiva a relação com o discurso direto, pois é pelo discurso direto que somos apresentados sem rodeios, ao ponto de vista de algum elemento apresentado anteriormente na sequência, seja ele criança, animal ou mesmo um objeto inanimado presente na sequência. Já as imagens-percepção objetivas estariam próximas ao discurso indireto, ou seja, um determinado tipo de plano geral onde posteriormente o espectador poderá enunciar as situações pelo qual o personagem experimentou a partir do seu ponto de vista.

É uma curiosa intercalação entre a imagem-percepção objetiva e a imagem-percepção subjetiva que o filme irá trabalhar em inúmeros momentos. Quando Nascimento sofre a primeiras consequências de distúrbio em função de sua rotina no Batalhão de Operações Especiais, acompanhamos a sua chegada em casa após uma madrugada de vigília em três planos sequência, que reconstituem sua rotina. Nascimento abre a porta, e quando a fecha fica completamente na penumbra. Nós, espectadores, conseguimos enxergar apenas a cozinha, neste momento, única fonte de luz no plano. Escutamos o som de suas chaves depositadas em um móvel próximo, e o acompanhamos andar até a cozinha, quando o personagem se torna novamente visível, e ainda no mesmo plano geral abre a geladeira, enche seu copo e o esvazia levando à boca. Em instantes, num rápido corte, estamos novamente acompanhando Nascimento de costas, agora em movimento pela casa, entrando pela porta do quarto aberta enquanto sua esposa Rosane dorme. Aí, a câmera que o seguia como uma testemunha, se detém na porta assim que Nascimento senta na cama e continua sua ação, tirando seus sapatos com dificuldade e acariciando a barriga de sua esposa grávida que ainda dorme no início da manhã. Toda esta sequência se dá como que observada por uma testemunha

qualificada, ainda que seja obviamente uma imagem-percepção objetiva, pois nenhum outro personagem está a acompanhar seu deslocamento pela casa. Mas, a sequência mais interessante para nós é a que vem logo a seguir. Como já mencionado antes, Nascimento e sua esposa começam a ter sérias discussões em função do distanciamento que seu trabalho lhe impõe em casa, além é claro, do risco de vida inevitável na vida de um policial. Na cozinha, temos pelo reenquadramento a percepção de ao menos três distintos momentos na rotina do casal. Assim, acompanhamos sua esposa Rosane na cozinha tirando as sementes de um mamão, a câmera faz uma ligeira correção e enquadra ao seu lado esquerdo a porta da cozinha que dá para a sala de jantar, por onde Nascimento atravessa, no mesmo instante, em direção à cozinha. Ou seja, ela apresenta o espaço onde a situação vai se desenrolar, inclui, em um rápido ajuste, um novo elemento que será incluído neste quadro e, com os dois personagens juntos pela primeira vez, se dá o início do diálogo. Conforme a discussão do casal vai se desenrolando a câmera se direciona ora no rosto de um, ora nas reações ou mesmo no silêncio do outro, fazendo as vezes de observador subjetivo e objetivo num mesmo plano.



Há nesta troca de pontos de atenção uma interessante alternância entre uma imagem objetiva que seria percebida como própria a um observador externo, e uma imagem subjetiva que seria intercalada conforme a atenção e ansiedade de seus personagens. Esta técnica, até o momento, ainda não tão usual ao grande cinema comercial, acreditamos fortalece a impressão de corporificação do espectador em uma sequência como essa. Ao final da discussão, após as últimas palavras de Rosane o mesmo plano sequência volta a reenquadrar a posição de Nascimento, mas ele já havia dado as costas à esposa, deixando o quadro vazio. Analisando este tipo de imagem, Deleuze faz menção à imagem-percepção como semi-subjetiva, em razão desta não ter equivalente em nossa percepção natural, e, faz referência aos escritos sobre cinema de Pasolini, que pensa essas imagens como características de um discurso indireto livre, designação que ainda remete a uma aproximação com a linguística, mas que se mostra apropriada para indicar um agenciamento onde o espectador pode enunciar o desenrolar de uma situação pelos olhos do personagem, ainda que se mantendo como um observador externo ao evento.

Desde muito cedo, a câmera móvel ultrapassou, alcançou, abandonou ou retomou personagens. Muito cedo também, no expressionismo, ela captou ou seguiu um personagem de costas (Tartufo, Murnau, Variétés, de Fupont). Finalmente, a câmera liberada operou “travellings em circuito fechado” (A Última Gargalhada, de Murnau), nos quais não se contenta mais em seguir os personagens, deslocando-se entre eles. É em função de tais dados que Mitry propunha a noção de imagem semi-subjetiva generalizada, para designar esse “estar-com” da câmera, que não se confunde com o personagem, mas que também não está fora, estando com ele.¹⁰⁶

Já em relação às imagens-afecção em *Tropa de Elite*, teríamos uma infinidade de exemplos de muita força, afinal este é um filme que se autorizou registrar em primeiros planos a tortura pelo sufocamento, os tapas e cuspes desferidos por oficiais tanto em suspeitos como nos aspirantes à oficiais. Considerando o comentário de Deleuze, compreendemos que o primeiro plano, o plano referente às imagens-afecções não é apenas um tipo de imagens entre outras, mas comprime afetivamente uma leitura de todo o filme. Pois, como observa o filósofo, “em todos esses casos, o primeiro plano conserva o mesmo poder, o poder de arrancar a imagem das coordenadas espaço-

¹⁰⁶ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985 p. 97

temporais para fazer surgir o afeto puro enquanto expresso”¹⁰⁷. É talvez numa das sequências mais significativas do filme que temos em primeiro plano o sufocamento de um traficante. Nascimento e sua tropa sobem por conta própria para o alto do Morro do Turano mais uma vez, afim de encontrar o corpo do jovem fogueteiro que foi morto em razão da delação que foi obrigado a fazer durante a incursão da polícia na Operação João Paulo II. Próximo ao nascimento de seu primeiro filho, o capitão do BOPE se solidariza com sua mãe e tem uma crise de consciência. Na sequência de quase um minuto, Nascimento comanda o sufocamento deste traficante com um saco plástico, que sangra em virtude dos golpes que são desferidos às perguntas não respondidas e justificadas quando repete “Eu sou vapor chefe, eu não sei”. Não é de se espantar que o que se pode chamar de uma moral própria à *Tropa de Elite*, ou mesmo uma leitura afetiva de todo o filme é proporcionada se encontra perfeitamente definida nesta rápida sequência, nesta imagem-afecção. Pois, ao sermos colocados como testemunhas desta sessão, pensamos imediatamente que o torturado morre aos primeiros segundos, quando de fato teria apenas desmaiado. Mas, logo, percebemos pelas ordens do capitão que tudo está sob controle, há técnicas e estratégia até para a tortura. A sessão recomeça, mas logo tem de ser interrompida, pois há o chamado que leva Nascimento ao Morro da Babilônia para o resgate dos policiais que vimos na abertura do filme. É então que se pergunta, “faz o que com o verme aqui Capitão?”, “Põe na conta do Papa”.

Mas são as imagens-ação que prevalecem em *Tropa de Elite*, e nos dão os contornos de organicidade e realismo nesta obra. Pois, enquanto os afetos se encarnariam em comportamentos sob a forma de emoções que lhes regulam ou desregulam, é nas imagens-ação, que as imagens assumem sua potência para o “real” e expõem não mais espaços quaisquer, ou mundo imaginários, mas são atualizados em espaços-tempos determinados, geográfica, histórica e socialmente.

Ocorre que o realismo se define por seu nível específico. Neste nível, ele não excluiu absolutamente a ficção e até o sonho; pode compreender o fantástico, o extraordinário, o heroico e sobretudo o melodrama; pode comportar um exagero e um excesso, mas que lhe são próprios. O que constitui o realismo é simplesmente o seguinte: meios e comportamentos; meios que atualizam e comportamentos que encarnam.¹⁰⁸

¹⁰⁷ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985 p. 126

¹⁰⁸ Ibid. p. 178

Podemos compreender a imagem-ação como a relação entre estas partes, com o meio lançando um desafio ao personagem, que por sua vez reage numa ação, como resposta à situação no qual se encontra preso, mas para o qual tende a sair modificando sua relação com o meio, nas palavras de Deleuze “ele deve adquirir um novo modo de ser (habitus) ou elevar seu modo de ser à altura das exigências do meio e da situação”.¹⁰⁹

Ao se apropriar de uma designação que Noel Burch fez sobre o que chama de “grande forma” em uma análise de *M, o vampiro de Düsseldorf*, obra de Fritz Lang (1931), Deleuze define esta estrutura, que sai de uma situação primeira para se converter numa ação resultante, e que por fim se estabiliza ao acarretar a transformação de sua situação inicial. Esta fórmula eternizada pelo esquema S-A-S', esquema que seria próprio ao nosso filme *Tropa de Elite*, daria privilégio, nos diz Deleuze, sobre o synsigno referente à semiótica peirceana, que são definidos como qualidades potência que se atualizam no meio, a exemplo dos clássicos *westerns*. Aqui o meio a cada novo avanço ou mudança irá se atualizar, tornando-se uma força que impele seus personagens para uma nova situação.

Em nosso filme, temos o exemplo claro de uma situação que é posta para seus personagens, uma “guerra” não declarada entre a sociedade e o crime organizado. Deste modo, o ambiente, seja das favelas com seus conflitos de vida e morte, do Batalhão de Copacabana comandado por um alto escalão corrupto, ou mesmo, de uma Universidade de classe média, atuarão como motor desestabilizador na vida de nossos três personagens principais. Nascimento não consegue ter uma vida privada sadia, seu casamento está arruinando, justamente quando o casal deveria estar vivendo seus melhores dias ao aguardar a chegada de seu primeiro filho. Neto Golveia, recém-chegado ao Batalhão não se submete ao jogo cínico de seus superiores e planeja uma travessura que irá trazer sérias consequências para todos à sua volta. Já Matias, jovem idealista que começa na polícia acreditando que esta será uma experiência enriquecedora, uma etapa em sua futura carreira como advogado, acaba se percebendo portador das piores desgraças, terrivelmente desamparado ao colocar ao mesmo tempo seus companheiros de Universidade, e seu melhor amigo em risco de vida por ter ousado conciliar dois mundos que, em *Tropa de Elite*, não encontram a mínima possibilidade de coexistir.

¹⁰⁹ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985 p. 178

Aqui é o ambiente a força principal a impelir os personagens em direção à sua transformação, e por meio dele irão adquirir as forças para reagir e modificar esta situação, ou perecer sob elas. Vale lembrar, que imagens-ação permitem um outro aspecto diferente à grande forma, o das pequenas formas, que se constitui na transição de uma ação a uma situação rumo a uma nova ação, e simbolizado pela fórmula A-S-A'. Este modelo que subverte a ordem dos acontecimentos, privilegia o índice semiótico de modo diferente ao synsigno, preservando os pequenos detalhes no condicionamento da história, modelo muito consagrado nas comédias de Charles Chaplin.

Mas em nosso esquema, o meio determina uma mudança, e a cada nova etapa força nossos personagens a agir, mas, como em outras tantas narrativas, esta incapacidade para superar os conflitos, levará todos a uma série de reviravoltas e turbulências. Pois, para a tragédia de nossos personagens, nem Matias nem Neto possuem em princípio as qualidades que o ambiente exige deles. E é desta sequência de perigos e violência que todas as incorreções praticadas em nome do restabelecimento da ordem serão justificadas.

2.3. Imagens e clichês

O cinema das imagens em movimento, de seus primeiros anos até meados do século XX, está intimamente ligado ao modelo de reconhecimento, processo de representação do real por semelhança, que reconhecemos como elemento central para o que entenderemos como clichês. Este modelo, que vínhamos chamando até então de clássico narrativo, ainda se mantém hegemônico, a despeito da crise desencadeada pelo trabalho de grandes artistas que experimentaram e consolidaram novas formas de expressão desatreladas ao modelo clássico. Para Rodrigo Guéron, autor com quem pensaremos junto com Gilles Deleuze a identidade entre a estrutura do real e a estrutura do cinema já apontada, essa similitude nos permite entender como um filme nos possibilita encarar, em sua seleção de instantes “não privilegiados”, parte dos problemas do mundo. Esta seleção de imagens permitiria nosso encontro não só com novos modos de enxergar o real, mas também de atuar de modo criativo sobre o real. Para isso, faz-se necessário o esforço para a produção de novos olhares e novos modos de ação, tendo por suporte as imagens produzidas pela arte de nosso tempo como modo de se enfrentar a sensação de esgotamento e perda de força que as mesmas têm apresentado como “imagens do pensamento”. Aqui, em específico, falando do cinema, notamos que a possibilidade de transformação das imagens em potência do pensamento tem sido desperdiçada junto a sua capacidade de agenciamento para transformação, basicamente em função de sua estratificação em imagens padronizadas, em imagens clichê.

Se, antes, acreditaríamos que, ao lidar com a superfície branca do quadro, o artista teria uma “tela branca” ou neutra, a preencher pelo processo de trabalho sobre suas imagens mentais, defendemos, neste trabalho, que, em verdade, o esforço a ser realizado pelo artista contemporâneo deve ser o de desmontar, de esgarçar, em sua obra, o universo de clichês que circula de modo quase compulsivo, tornando impotentes tanto a arte como a vida em nossos dias.

Deste modo, num primeiro momento, devemos reconhecer que esta exaustão, esta crise do pensamento, obviamente, não se limita às imagens cinematográficas, ou antes, ao problema das imagens em si, mas em relação as possibilidades do próprio pensamento. Guéron observa que, quando consideramos os problemas que hoje se insinuam no que se refere a uma vivência coletiva saturada de imagens, algo que nos tornaria uma *civilização da imagem*, como diz Flusser, ou, a uma suposta civilização

das imagens, como provocaria Gilles Deleuze, somos levados a uma reflexão quanto aos limites em que se dá este processo, e sem demora, seremos capazes de apontar esse esvaziamento no pensamento que se reflete na produção de imagens em nossa sociedade. Como bem observa Guéron ao início de sua reflexão, há uma célebre citação de Deleuze numa passagem de seu segundo tomo sobre o cinema e a filosofia, *A Imagem-Tempo*, que deixa claro que nosso problema é de outra ordem: “civilização da imagem? Na verdade uma civilização do clichê”¹¹⁰. Percebemos, nesta irônica tirada do francês, que se dedicou à uma filosofia da diferença, que nosso problema se insinua menos por uma saturação de imagens no cotidiano, sejam elas eletrônicas, analógicas, fotográficas ou cinematográficas, do que pela qualidade dessas imagens. Produzidas como repetição de lugares comuns, nos planos, na montagem, na composição e, principalmente, numa moral fechada que se esconde por trás destes elementos estéticos – as imagens-clichê –, são aquelas afiliadas a uma imagem-lei, a uma imagem-moral, estando atreladas a esquemas-sensórios motores que nos protegeriam pelo anestesiamiento de experiências que fogem ao comum.

Chegaremos então a uma definição de clichê como uma espécie de imagem-lei, de imagem moral, que age como um mecanismo padronizador e determinador de valor, e veremos o cinema num jogo de criá-las e desconstruí-las. Um jogo, portanto, em que o cinema tanto se afirma como um dispositivo de poder que limita e esvazia o pensamento, quanto se afirma como uma notável potência do pensamento na medida em que nos ajuda a identificar os problemas da realidade e da vida e a produzir novas possibilidades para estas.¹¹¹

Podemos compreender esta crise que submete a produção atual de imagens técnicas do mundo ao seu nível mais residual, presente já nos alicerces de nossa filosofia, na raiz do “pensamento ocidental”, ao partir da crença numa razão transcendente tomada como instância superior à vida, e ao qual a própria vida deveria estar submetida. Esta seria, como aponta Guéron, “a crença na razão como modo de ser da própria moral”¹¹². Curiosamente, se, em princípio, o projeto do cinematógrafo pôde ser encarado como o mais bem-acabado instrumento de adequação da natureza às necessidades do homem burguês e de sua sociedade, logo, o mesmo se mostraria uma

¹¹⁰ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007. p. 32

¹¹¹ GUÉRON Rodrigo. *Da imagem ao clique do clichê à imagem. Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro, NAU Editora. 2011. p. 14

¹¹² Ibid. p. 17

importante ferramenta para se diagnosticar o esgotamento deste projeto de mundo aos olhos de Deleuze.

O filósofo nos levará a pensar que, se há uma crise e uma descrença da imagem, descrendo-se da sua capacidade tanto de reproduzir o real quanto de potencializar a nossa capacidade racional, é porque antes há uma crise em relação a esta possibilidade no próprio pensamento.¹¹³

Nosso problema se observa muito menos pela encantadora proliferação de imagens do que em função da produção de imagens dogmáticas, imagens-clichê, imagens que já não escapam aos mecanismos de normatização em nossa potência do pensar, que acabariam por incapacitar as possibilidades para o surgimento de novos olhares e modos de manifestação da própria vida. Mas, mesmo a compreensão dos clichês abarca mais do que simplesmente o mundo das imagens. Isto em função do entendimento de que esses clichês são o que compreenderemos como esquemas sensório-motores, são nossa via de acesso para muitas das experiências no mundo, para o entendimento do sensível, do traumático ao mesmo tempo que do sublime na vida e na arte. Ou seja, os clichês são parte constitutiva da própria experiência cotidiana do real, e não dizem respeito exclusivamente ao cinema ou a qualquer outro meio de produção de imagens.

As situações cotidianas e mesmo as situações-limite não se assinalam por algo raro ou extraordinário. É apenas uma ilha vulcânica de pescadores pobres. Apenas uma fábrica, uma escola... Nós passamos bem perto de tudo isso, até mesmo da morte, dos acidentes, em nossa vida corrente ou durante as férias. (...) E justamente não nos faltam esquemas sensório motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprová-las, comportamo-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais.¹¹⁴

Em *Tropa de Elite*, a atuação destes clichês se mostra pela seleção de instantes e a execução de sequências onde a relação direta que se têm é com o cinema das imagens-ação clássicas, do cinema de ação *hollywoodiano* facilmente identificado pelo

¹¹³ GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clique do clichê à imagem. Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro, NAU Editora, 2011. pp. 16 - 17

¹¹⁴ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007. p. 31

espectador no lugar do embate entre as forças do bem contra o mal, forças aqui representadas pela polícia do Rio de Janeiro, em oposição tanto aos traficantes de drogas, como à classe-média carioca que faria o jogo hipócrita de pedir por mais segurança ao mesmo tempo em que fornece o sustento dos malfeitores, seus verdadeiros algozes. É problemática quando da explicitação, dentro do universo do filme, do que faria parte da verdade e da mentira no mundo, a polícia arrisca sua vida, e tem seu trabalho e vidas ignorados por uma sociedade que alimenta a destruição de todos.

De fato, para Deleuze as imagens-clichês seriam esquemas que anestesiariam nossa compreensão da realidade, seriam sistemas padronizadores próprios à percepção humana que permitiriam a assimilação do incomensurável à própria vida. Recuando apenas um pouco, temos em Nietzsche a reflexão deste processo como portador de uma profunda crise no pensamento ocidental, uma crise não só histórica e social, mas, principalmente, existencial. Para Nietzsche, a mesma sociedade ocidental que condenou o mundo das imagens e de toda experiência sensível, é a mesma que se alicerçou numa profunda divisão de mundo entre bom e mal, verdade e mentira, entre a mente e o corpo, e, estando neste contexto, o corpo, a sensibilidade e a maldade próprios ao mundo obrigatoriamente submetidas às leis da razão transcendental que se manifestaria no animal homem.

Para Nietzsche, é a racionalidade e o real que são criados a partir de nossas necessidades físicas, estéticas e sensíveis, não o contrário. Essa inversão de valores funda uma sociedade onde a razão se torna uma instância tida como maior, como superior à imanência da vida, como uma entidade ao qual todos os instintos deveriam se submeter numa escala imaginária. Logo, o reconhecimento do corpo – do sensível –, como fonte originária de experiência legítima será descartado, tendo em vista a valorização dos processos de uma lógica alicerçada em um pensamento que privilegia o ideal de uma razão transcendente. Para Nietzsche, ao contrário, a experiência de real nos é dada a partir de nossas necessidades físicas primeiras e a racionalidade do animal homem não se encontra *a priori* neste processo, mas, como resultado de uma urgência que lhe chega pelos sentidos:

Para não ser tragados pelo implacável devir da natureza, nossos ancestrais – como nós ainda hoje – precisaram traduzir e ordenar o

caótico movimento do cosmos em esquemas, formas, imagens, palavras, conceitos e leis.¹¹⁵

A partir do momento em que nossa cultura abandona o sensível como caminho para a experiência, entrariamos num processo de esgotamento e decadência que será diagnosticado por Nietzsche como o “niilismo europeu”. Este niilismo seria o entranhamento de uma fundamentação moral, de um moralismo, aos processos que permeiam tanto a vida como a arte. Essa fundamentação moral, que chega até nós pelas palavras de Platão, e de seu principal personagem, Sócrates, se notabilizou por um tremendo empenho na definição de uma ordem hierárquica de acesso à verdade e à compreensão da realidade. Como consequência desta lógica, temos aqui a mais estrita condenação moral das imagens, junto ao lugar da mentira, da falsidade e do engano, compreendidos como resultado do mundo sensível.

Se considerarmos, por exemplo, o lugar que a imagem ocupava em Platão, veremos que esta sequer tem o que poderíamos chamar de uma consistência ontológica; em outros termos, a imagem é para esse filósofo grego a expressão de um “menos ser”, experiência de realidade bastante distante de sua plenitude, e que por isso deve ser vista também como uma ilusão e, em especial, como algo contra o qual devemos ter severas reservas morais.¹¹⁶

Para Platão, se, através da razão, delimitarmos hierarquicamente as várias camadas de apreensão da realidade, a imagem ocupa o patamar mais baixo em razão de ser uma “cópia” das demais. Cópia dos corpos, cópia dos objetos e, em última instância, cópia das ideias presentes antes mesmo ao mundo constituído. E afinal, considera-se que as ideias são acessadas somente pela capacidade racional do *logos*, é o corpo já um reflexo, uma primeira etapa de um esvaziamento, sobrando para as imagens, cópias das cópias, o lugar mais baixo: o do engano e da falsificação.

A maior expressão do menos-ser em Platão, portanto, seria a de uma imagem identificada erroneamente com um determinado objeto, isto é, uma imagem que parece ser o que ela não é: o *fantasma*. Antes do fantasma, no entanto, seguindo nossa escala decrescente do menos-ser ao ser – da cópia à Ideia -, encontramos os *eikones*. Estes são as

¹¹⁵ GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clique do clichê à imagem. Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro, NAU Editora. 2011. p. 18

¹¹⁶ Ibid p. 55

imagens propriamente ditas, quer dizer, os reflexos e cópias de objetos e corpos que são corretamente identificados com estes modelos.¹¹⁷

Por essa razão, para praticamente toda a Filosofia Antiga e Moderna, o caminho para o conhecimento pleno, deve abandonar toda a interferência da experiência sensorial que percebemos pelo corpo: “É nessa lógica que o movimento se explica para Platão como algo que existe em função desses pontos de referência perfeitos, desses modelos que o mundo sensível almeja”¹¹⁸, e por esta mesma razão que trazemos a filosofia de Gilles Deleuze para dentro deste trabalho, pois, só seria possível uma discussão sobre as potencialidades e problemas do cinema contemporâneo tendo como ponto de partida uma filosofia que reconhece o lugar das imagens como um mundo ser desvendado, um mundo em simbiose com a própria vida, e não como moldura para o engano a mentira.

Neste ponto, celebramos a crítica de Nietzsche a todo o projeto de filosofia que o antecedeu, pois, ao abandonar conceitos filosóficos fundadores que se confundem com a própria atividade filosófica, mas, que delimitaram, por muitos séculos, o mundo em finalidades e reflexões tributárias de uma moral divina. Assim, é graças a Friedrich Nietzsche que podemos celebrar não só a libertação das imagens de seu invólucro maldito, tornando-as objeto digno de análise e conhecimento, como já explicitado, mas principalmente pelo filósofo ter nos proposto que encontrássemos nelas novos horizontes, não mais buscando verdades estratificadas e eternas, mas permitindo que pela falsificação das imagens originássemos novas realidades e modos de vida. Pois é Deleuze, inspirado em Nietzsche, quem observa que o cinema, fruto último de uma sociedade que levou ao limite o positivismo técnico e científico, pôde, como nenhuma outra forma de expressão humana, ultrapassar seu lugar de agente no esgotamento desta sociedade para ser um possível catalizador em uma eventual mudança que começaria pelo olhar.

Se, a partir de meados do século XX, alguns dos principais autores do cinema se encontram numa situação de crise que beirava ao esgotamento, obviamente em função da sequência de guerras que dessedimentou o mundo, é justamente pelo próprio cinema, por um cinema que por necessidade procura outros meios de representação, interrompendo o fluxo de clichês que já não mais servem como meio de expressão para

¹¹⁷ GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clique do clichê à imagem. Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro, NAU Editora. 2011. p. 55

¹¹⁸ Ibid. p. 56

o que se observa neste mundo novo. Em comentário sobre o neorealismo italiano no contexto do pós-guerra Guéron comenta:

O clichê se quebra, portanto, porque as imagens não aparecem mais nos filmes neorealistas apenas em função de uma história que deve se fechar no final. As imagens passam a trazer agora, ou no mínimo a insinuar, novos sentidos para as histórias dos filmes. Elas não aparecem mais em função dos personagens e das histórias, tornando-se agora tanto personagens destes filmes, quanto elementos que ajudam de maneira decisiva a construir o próprio sentido de suas histórias.¹¹⁹

É o caso do soldado negro norte-americano que, perambulando por uma Nápoli em ruínas, vê-se confrontado com a realidade de um país miserável, onde órfãos vivem de pequenos crimes e grande parte da população vive na mais completa pobreza. Tudo muito diferente do que lhe foi informado pelas promessas de guerra. Patriotismo, fama, vitória, todas promessas vãs. Promessas que se materializaram para ele nas canções que entoou durante a embriaguez, e que provavelmente fazem parte de um contexto que incluiu fotografias e cinejornais, além das canções repetidas à exaustão nos quartéis.

Para Deleuze, não se trata de o neorealismo voluntariamente “descrer” da maneira clássica de se estruturar um filme. Trata-se da abertura, de uma quebra e de um esgotamento de possibilidades de sentidos, que está tanto nos filmes, quanto no próprio sentido da história da Europa na maneira como ela acontece na Itália. É a Itália que, segundo Deleuze, não se encaixa em nenhum sentido fechado, em nenhum clichê de guerra que julga, enquadra, racionaliza e justifica cada acontecimento da história.¹²⁰

É interessante perceber como a disposição para o desenvolvimento de novas formas de expressão no cinema se deu muito menos por uma articulação que almejasse a um fim específico – ao desenvolvimento de uma “linguagem” ou a legitimação de uma corrente estética –, do que pela simbiose entre uma nova forma de percepção da realidade e sua relação com a forma de expressão cinema. Mas, aqui, o que nos interessa é o modo como a quebra desses esquemas-sensórios motores, que se tornaram os mecanismos de narração da imagem no cinema clássico, são capazes, senão de alterar

¹¹⁹ GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clique do clichê à imagem. Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro, NAU Editora. 2011 p. 105

¹²⁰ Ibid. p. 16

imediatamente o mundo a sua volta, ao certo de materializar um novo olhar sobre vida em sua atualidade.

Podemos dizer que, de fato, a mudança significativa que se dá nas imagens dos pós-guerra, tem por semelhança o abandono de uma lógica cronológica fechada em si mesma. Da encenação de um mundo “real” processualmente encadeado, onde se distinguiria facilmente tanto a verdade como a mentira no filme.

Isso acontece porque o cinema, a partir de certo momento, já não pode mais nos fazer acreditar que está nos apresentando a verdade empírica, ou potencializando a nossa racionalidade ao máximo, ou ainda contando uma história que, mesmo sendo ficção, aspira a um final em que exista uma *verdade-filme* em oposição a uma *mentira-filme*.¹²¹

Em verdade, o que temos de absolutamente novo nas imagens dos “novos cinemas” que se proliferaram a partir de então ao redor do mundo é uma mudança gradual onde os planos e sequências não mais estarão no filme em função da história e de seu encadeamento com vistas a um grande fim, mas, por tornarem essas imagens personagens tão ou mais importantes para o processo desses filmes. A partir deste momento, as imagens no cinema serão capazes de implicar sentidos outros além daqueles normalmente atrelados aos enredos fechados do cinema clássico narrativo.

Esta é a questão abordada por Gilles Deleuze em *Imagem-Tempo*: a transformação das imagens em movimento nas imagens-tempo, imagens-cristais que não mais apareceriam nos filmes em função de sua narrativa lógica, histórica ou cronológica, mas, de modo independente, as obras da imagem-tempo ganham vida própria. A independência dos encadeamentos sensoriais-motores das histórias clássicas permite sentidos outros, pois, a imagem-tempo é essa imagem fora do sistema percepção-ação. Há uma diferença mínima entre imaginário e realidade, virtualidade e atualidade, que só se torna possível em função de sua liberdade frente a um sistema de sentidos fechados.

Pois, defendemos a concepção de cinema, neste trabalho, a partir de uma concepção de realidade; não como um elemento distinto, mas como potência a ser atualizada. E parte da compreensão desta força do cinema como potência a ser atualizada se consegue pelo olhar do clichê como uma impotência do pensamento.

¹²¹ GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clique do clichê à imagem. Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro, NAU Editora. 2011. p. 16

Como aponta Virilio, o cinema é capaz de uma efetivação da realidade, de um aparecimento empírico da razão, junto com o que entendemos como vontade de verdade. O cinema foi sempre visto como a máquina de fazer ver, fazer aparecer essa suposta verdade. Essa “mágica da verdade” seria um instrumento de consumação do projeto racionalista positivista que orientou a modernidade. Esta visão do cinema como um dispositivo capaz de uma efetivação, ou melhor de um aparecimento empírico da razão, onde vemos o cinema clássico como último momento do projeto racionalista iluminista, tendo o cinema como autômato do pensamento. Parte disso se percebe na própria obra e escritos de Sergei Eisenstein, onde o uso da montagem era elaborado como catalizador do processo racional, e pensado como parte do processo fenomenológico de apreensão das imagens, pela reprodução de um todo orgânico que se constituiria como a própria realidade. Como cita Deleuze:

Eisenstein substitui a montagem paralela de Griffith por uma montagem de oposições (...) ele confere à dialética um sentido propriamente cinematográfico, ele arranca o ritmo de sua avaliação unicamente empírica ou estética, como em Griffith; ele tem, do organismo, uma concepção essencialmente dialética. O tempo permanece uma imagem indireta que nasce da composição orgânica das imagens-movimento.¹²²

Logo, compreendemos que a fábula racionalista do ocidente, que tendia a uma organicidade na construção de seus mundos ficcionais, se reproduziu na estrutura dos filmes clássicos de ficção em sua mais variadas vertentes, da organicidade Griffithiana à dialética Einsteiniana. Por isso, para o autor contemporâneo, mais do que o passado, há que se desvencilhar, se despir dos clichês, desses esquemas sensórios motores que se instalam sobre as imagens sem pensamento, antes mesmo do pensamento se traduzir em imagens.

Em *Tropa de Elite*, a cada sequência, acompanhamos o desenrolar de um todo coeso em sua narrativa fílmica que organiza seus diversos personagens e atribuições, que aqui ganham força na unidade orgânica de sua montagem, e numa narrativa que tende a uma experiência mundo se apoiando justamente numa aparente objetividade na exposição de seus impasses. Desta maneira, é perto do final do filme, após a morte do aspirante Neto numa emboscada feita por traficantes, que é encenada uma das mais fortes e significativas sequências da narrativa, deixando claro que o filme, ao buscar

¹²² DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 53

encenar uma realidade de uma “cidade partida”, a versão oficial de uma guerra, nada mais faz do que representar o desconforto e a revolta dos funcionários responsáveis pela segurança pública, que reivindicam da classe a que servem, a palavra final sobre a origem, a perpetração e a solução para o crime na cidade do Rio de Janeiro, ou mesmo no Brasil. Quando o inconformado Matias vai atrás de seus antigos colegas de classe que tomam a frente numa passeata “contra a violência”, na Zona Sul, escutamos a voz do Cap. Nascimento

É engraçado, porque ninguém faz passeata quando morre um policial. Protesto é só pra morte de rico. Quando eu vejo passeata contra a violência, parceiro, eu tenho a vontade de sair metendo a porrada...

Neste instante, Matias entra em quadro e ataca aos socos e pontapés um antigo companheiro de faculdade e grita para todos os presentes “bando de filhas da puta”, “bando de burguês safado”, “maconheiros”. Neste instante, a voz em off do Capitão Nascimento volta para anunciar, “... o Matias não estava só vigando a morte do amigo, ele tava se transformando num policial de verdade”.

Para Nascimento, Matias se torna, enfim, um policial, um substituto à sua altura na sequência final, quando a tropa do BOPE sobe pela última vez o Morro dos Prazeres e encurrala Baiano, gerente do tráfico, que tem um nome mais do que significativo, em sua referência direta aos migrantes que passaram tanta necessidade nas migrações para o Sul e Sudeste brasileiro, nas últimas décadas. Mas, Baiano aqui não merece perdão, mas sim a aniquilação, no encerramento do filme que segue a lógica do equilíbrio do estado de coisas. Parte da lógica de mundo de Baiano é definida na tocaia em que os traficantes usam o menino Merito como isca no fliperama ao pé do morro, num cerco em que dificilmente o policial sairia com vida. Sem saber o motivo de tamanha cortesia o menino pede mais uma ficha ao Baiano, que demonstrando tato com as crianças pergunta, “Mas tá ganhando ou tá perdendo?”, “Tô perdendo”, “Ah! Tem que ganhar, ora...”. Quando mais adiante Baiano é alvejado numa fuga, pede imediatamente para que não atirem em sua cara, para preservar o velório e seus familiares, ao que o Capitão ordena que tragam uma arma de calibre doze, arma de poder de fogo descomunal para um tiro à queima roupa, e a entrega à Matias, que mira, pensa e reflete mais uma vez para cumprir a ordem. É quando o filme termina.

CONCLUSÃO

A discussão que firmamos aqui sobre as imagens do real e as imagens do pensamento manifestas em *Tropa de Elite*, nos comoveram, pois, seus resíduos têm sido cada vez mais contestados, na mesma proporção em que alcançam pela contínua exposição, uma inédita infiltração na vida e na imaginação popular.

Ao longo de nosso trabalho estudamos a arbitrariedade histórica das estéticas que se pretenderam autoridade sobre o *real*, a partir de um panorama que compreende este movimento como uma característica de nossos dias, ou melhor, compreendendo esta como uma questão da Modernidade, período em que uma quantidade impressionante de representações na comunicação e na arte encontrou um forte incentivo pelo advento das novas tecnologias da imagem. Assim, identificamos como essas imagens se apresentavam, em *Tropa de Elite*, e encontramos um paralelo entre o surgimento de determinados mecanismos narrativos na literatura, em primeiro lugar, onde as manifestações e a demanda por um efeito de realidade se fizeram presentes pela primeira vez. E conforme prosseguimos, tanto na observação das narrativas folhetinescas do final do séc. XIX para o início do séc. XX, quanto na explanação dos dispositivos básicos de articulação audiovisual elaborados ao longo daquele mesmo período, percebemos a modificação, desses mecanismos estéticos, com o passar dos anos, sempre na intenção de alcançar a composição de um “efeito de real” mais adequado ao seu contexto histórico. Este artifício, nada mais é do que o agenciamento de determinado código de verossimilhança, recurso que se mostra ao mesmo tempo como retórico e estético, e que torna possível a exposição de uma situação fluida e fragmentária como a vida corrente de modo mais acessível do que a apreendida em nosso dia a dia.

Acreditamos que, se o real se define como a existência de um mundo independente de nós, a realidade social, ao contrário, se encontra sempre atravessada pela mais variada forma de discursos que se pode encontrar dentro de uma sociedade. E, apesar das presentes críticas, vale apontar que o ideal estético pretendido pelo *realismo* foi o modo mais elaborado que gerações anteriores encontraram para expressar objetivamente seus dilemas e experiências pessoais, dificilmente exprimíveis num contexto onde a realidade, por sua imensa complexidade, poderia ser representada. Levamos em conta, que estas estéticas visaram, a partir do domínio de suas convenções

e códigos, obter o máximo de autoridade sobre um dado tema, garantindo a plena imersão do espectador no universo ficcional. Cabendo a nós, enquanto estudiosos e cidadãos, a problematização destes recursos quando identificadas sérias distorções, e promovendo uma necessária revisão destes códigos, na intenção de manter estes mecanismos estéticos em seu lugar de expressão do imaginário, sem que extravasem ou mesmo ocupem um lugar perigoso na produção de subjetividade de nossos dias.

Sabemos que a apreciação destes códigos ganha contornos mais problemáticos para nossa sociedade, quando surgem pelas técnicas de produção automática da imagem. O cinema para nós, é parte do objeto a ser investigado, junto a nosso filme-problema. O realismo do cinema clássico, confeccionado pelo naturalismo das imagens técnicas é capaz da proeza de se assemelhar ao Todo do instante temporal vivido, à própria ilusão cinematográfica do pensamento. Pois, pensando no caminho aberto por Henri Bergson, nós enquanto seres viventes desconhecemos o fluxo da vida, mas o reconstituímos na consciência, pelo alinhamento de instantes e justaposição de imagens criando uma ideia mundo. Se entendemos a produção de blocos de tempo e movimento como herdeira de um ideal de reconstituição autônoma da realidade, por este mesmo motivo afirmamos a necessidade de experimentação, quando não, do abandono de certas trilhas estéticas que buscaram atingir pelo mimetismo, a legitimação de uma exposição do mundo enquanto figura passível de rerepresentação por determinados recursos imagéticos. Este real cinematográfico, que se assemelha à percepção do instante temporal vivido, não poderia ser processado conscientemente em sua instantaneidade sem a codificação e a filtragem por uma linguagem cultural e às convenções próprias ao seu tempo. Pois, as estéticas realistas adquiriram seu poder ao longo de anos de descobertas e aprimoramentos na capacidade de organizar nossas imagens e narrativas de maneira a apresentar uma imagem-mundo de modo mais equilibrado do que em seu passado imediato. Por esta mesma razão, apontamos como em um mesmo século, os parâmetros para se compreender uma imagem cinematográfica como realista puderam não só se alterar, mas simplesmente se tornarem absolutamente opostos, bastando observar o regime narrativo clássico dos primeiros anos do cinema, *estável e ordenado*, até o momento presente em que *Tropa de Elite* se torna a referência para um testemunho fidedigno justamente pelo *choque e turbulência*.

Na primeira parte do trabalho procuramos fazer um inventário das ideias de alguns dos principais pensadores que problematizaram o lugar das imagens e representações na vida contemporânea. Tanto Jean Baudrillard, como Guy Debord e

Vilém Flusser, concordam que parte da experiência conflituosa que nossa sociedade experimenta com suas imagens, vem do fato de que a consolidação das técnicas de produção de imagens ao longo de todo o século XX foi circunstancial para o atual desamparo que experimentamos, pois trouxe consigo a facilidade de sua difusão. Por outro lado, compreendemos que o real problema se manifesta não pela circulação de imagens, ou pelas próprias imagens em si, pois, como Flusser nos demonstra, toda a história do Ocidente se firmou numa tentativa de impor a lógica do pensamento, da escrita e da racionalidade em confronto com a subjetividade, das imagens e da imaginação, elementos que de modo tão negativo retornaram como signos de consumo e violência perpassadas por um forte conservadorismo político.

À vista disso, temos como norte não apenas os estudos sobre o cinema de Gilles Deleuze, mas a sua concepção filosófica como um todo que propõe como problema, não o universo das imagens em distinção ao mundo da inteligência, mas, a produção de novas imagens a partir de uma nova forma de pensamento, não mais atrelada a dogmas representativos. Estas ideias têm como principal aporte o pensamento de Friedrich Nietzsche, que ainda no século XIX, onde houve justamente a coincidência da Modernidade enquanto período histórico e experiência cultural, e se questionou a necessidade de nossa civilização em buscar verdades atemporais, distintas do que seria entendido como falso, e depositando sobre o corpo, a imagem, enfim sobre todo o mundo sensível e aparente o estigma da mentira e da superficialidade.

Logo, encaramos o fervor pela verdade, presente em *Tropa de Elite* e manifesto não só no discurso de seu narrador, mas no projeto do filme como um todo, projeto de filme-verdade, como sintoma de um projeto filosófico e estético que necessita ser reavaliado. *Tropa de Elite* ao invocar o poder sedutor das imagens em movimento como meio para expressar um relato fidedigno, o faz sem equilibrar as nuances que a própria vida tem em possibilidade de interpretações e discordância em seus relatos. Afinal, toda o corpo de policiais honestos ao longo da obra, se de imediato não compartilha da visão e dos métodos do Capitão Nascimento, que se apresenta desde o princípio entrando em uma forte crise pessoal, até o final do filme estarão de acordo com seus fundamentos. Sendo inclusive surpreendente que toda a problematização ensaiada ao princípio do filme será abandonada em suas últimas sequências, quando repete em casa com a esposa, todos os protocolos de disciplina e submissão que executava no trabalho.

Se, na maior parte dos casos, as imagens técnicas estão praticamente indissociadas das estéticas realistas, quase sempre convocadas a revelar a “carne do

mundo”, e relatando como neste caso, situações com uma manifestação de interesse para toda uma sociedade, acreditamos que também ficou claro a existência de outras formas e esforços artísticos capazes de buscar nas imagens audiovisuais, mais do que a expressão pura e simples do real como discurso enunciatório sobre a vida, ou como espelho social. Mas antes, buscando a perfuração do próprio significado do que se entende por real, a partir da inquisição da vida de forma mais ampla, de modo a resgatar os traços menos perceptíveis de nossa própria experiência no espaço e no tempo.

Por esta razão, deixamos claro ao longo de nosso trabalho que se faz necessário nas Artes o alargamento de um exercício criativo que exceda às intenções meramente descritivas que se restrinjam à exposição do “verídico”, afinal, sob um olhar mais atento o verídico, será facilmente percebido como sujeito às forças que estão a moldar seu próprio tempo. Além disto, de modo complementar, apoiamos uma revitalização do conceito de simulacro seja feita, pois, compreendido ao longo de séculos como enganoso e traiçoeiro, ou mesmo, como o portador da própria morte, ignorou-se o imenso poder criativo possível das imagens quando interessadas no abandono de pretensões a qualquer modelo representativo, seja ele presente no pensamento, assim como estendido ao conteúdo e matéria artística. Afinal, o que podemos esperar, senão a renunciada extinção, para uma sociedade que relega a sua produção simbólica de seu tempo?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Editora Bertran do Brasil, 2001.
- BARTHES, Roland. “O efeito de real”. (in): *literatura e semiologia: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Unesp. 2010.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes. 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Loyola. 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d’Água, 1991.
- BAZIN, André, *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. [et. al.] *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1990.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- CRARY, Jonathan. *As técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*: Lisboa. Edições Antipáticas, 2005.

- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. vol. 1*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, G. *Nietzsche a e filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio. 1976.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2004.
- ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- FABRIS, Mariarosaria. *We don't need another hero! Temos o capitão Nascimento*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, 2011
- FELDMAN, Ilana. *O apelo realista: uma expressão estética da biopolítica*. XVII COMPÓS, GT - Estéticas da Comunicação. São Paulo: UNIP, 2008.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clique do clichê à imagem. Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro, NAU Editora. 2011.
- JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

- MACHADO, Roberto. *Deleuze: a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MADARASZ, Norman. *A potência para a simulação: Deleuze, Nietzsche e os desafios figurativos ao se repensar os modelos da filosofia concreta*. (in) Educ. Soc. vol. 26, n. 93. Campinas, 2005, p. 1209-1216.
- MARTONI, A. S. *O Reencantamento do Mundo pela Técnica*. In: Ângela Maria Dias; Maria Conceição Monteiro; Maximiliano Torres. (Org.). *O Fantástico na época da disseminação planetária do medo*. Dialogarts, 2015, v. 1, p. 103-112
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- OLIVEIRA, Leticia. *Indivíduos e o acúmulo excessivo de imagens frente às tecnologias na contemporaneidade*. (in) *Imagens e sentidos na comunicação contemporânea* (orgs.) Roberval José Marinho; Rodrigo Farhat. Brasília: Casa das Musas, 2009.
- PELLEJERO, Eduardo. *Nietzsche como falsário, a apropriação deleuziana da potência do falso*. (in) *Revista Existência e Arte*. Ano VII nº VI. Rio Grande do Norte, 2011.
- PELLEJERO, Eduardo. *A conjura dos falsários*. (in) *Humanidades em revista*, nº6, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus Editora, 2003.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SZAFIR, Milena. *Retóricas Audiovisuais: o filme Tropa de Elite na cultura em rede digital*. 2010. 138f. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, São Paulo. 2010

ÚLM, Hérnan. *Hacer visible. La producción de la verdad. Tres directores contemporáneos del cine argentino*. Argentina: Universidad de Salta, 2008.

VASCONCELLOS, Jorge. *Arte, subjetividade e virtualidade: ensaios sobre Bergson, Deleuze e Virilio*. Rio de Janeiro: PUBLIT, 2005.

VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Ciencia Moderna, 2006.

VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

VIRILIO, Paul. *Estética da desapareição*. Rio de Janeiro: Contracampo, 2015.

VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema: logística da percepção*. São Paulo: Boitempo, 2005.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

XAVIER, Rodrigo. *Análise dos gestus no cinema*. 2012. 41f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual). Curso de Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

ŽIŽEK, Slavoj. *A subjetividade por vir*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.

OUTRAS REFERÊNCIAS

Referência Audiovisual

PADILHA, José. *Tropa de Elite*. Brasil: 2007. 118 minutos.

Referência em Televisão

Programa Roda Vida da TV CULTURA – 08/10/2007

http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/327/entrevistados/jose_padilha_2007.htm

Referência no Youtube

Smart Bombing Iraq – 1991

<https://www.youtube.com/watch?v=w8PdaHg4fXQ>

Referência em Periódicos

BOSCOV, Isabela. *Recorde de Contravenção*. (in) *Revista Veja*, São Paulo, nº 2030, p. 86, 17 de Out. de 2007.

Referências Literárias

ROSA, Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 30 Editora, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SOARES, Luiz Eduardo; BATISTA, André; PIMENTEL, Rodrigo. *Elite da tropa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.