



Imagens-pulsão: incidência e pertinência para compreender o cinema brasileiro dos anos 2000^I

Bruno Leites^{II}

RESUMO – Este artigo é parte de uma pesquisa que visa compreender a incidência das imagens-pulsão no cinema brasileiro dos anos 2000 e defender a pertinência do conceito para analisar essa cinematografia. Segundo Gilles Deleuze, as imagens-pulsão são caracterizadas por uma obsessão pela perversão, pelo fetichismo, pela degradação do corpo e pela temporalidade entrópica. Isso ocorre porque a pulsão é compreendida no conceito de Deleuze como a expressão de um fundamental Instinto de Morte. Filmes de Cláudio Assis, “Amarelo Manga” (2003) e “Baixio das Bestas” (2006), descrevem uma série de perversões e o processo de tornar-se animal, que é entendido em termos de degradação. “Cronicamente Inviável” (2000), de Sérgio Bianchi, produz uma temporalidade entrópica na imagem por meio do uso de repetições. Nós compreendemos que, depois de um período de grande incidência, como nos exemplos citados, o cinema brasileiro afastou-se dessa tendência, num processo materializado, por exemplo, em “Crime Delicado” (2005), de Beto Brant.

Palavras-chave: Imagem-pulsão. Cinema, Brasil. Cronicamente Inviável. Crime Delicado.

^I Trabalho realizado com apoio da CAPES através da concessão de uma Bolsa PDSE para estágio doutoral no Institut de recherche sur le cinéma et l’audiovisuel de l’Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, entre os meses de novembro/2014 a julho/2015. Trabalho apresentado no Seminário “AVANCA | CINEMA 2015 - Conferência Internacional de Cinema - Arte, Tecnologia, Comunicação” e publicado no livro de atas do evento sob o título de “Constituição e dispersão de imagens-pulsão no cinema brasileiro dos anos 2000” (LEITES, 2015).

^{II} Pesquisador na área de Cinema e produtor de audiovisual. Sócio-fundador da Trilhas do Cinema Produções Culturais, sediada na cidade de Pelotas/RS. Doutorando em Comunicação e Informação na UFRGS e Mestre em Ciências da Comunicação pela UNISINOS. Bacharel em Comunicação (UCPel) e Direito (UFPel). Desenvolve pesquisa sobre as figuras da impotência no cinema brasileiro dos anos 2000. Entre 2014 e 2015 realizou período de Doutorado Sanduíche no Institut de recherche sur le cinéma et l’audiovisuel, Sorbonne Nouvelle - Paris 3, com supervisão de Teresa Castro. E-mail: bleites2003@hotmail.com

Impulse-images: incidence and relevance for understanding brazilian cinema in the 2000's'

Bruno Leites^{II}

ABSTRACT – This article is part of a research that aims to comprehend the incidence of impulse-images in 2000's Brazilian Cinema. Those images, according to the concept of Gilles Deleuze, are notably characterized by its obsession to perversion, fetishism, body's degradation and entropic temporality. It is because impulse is understood here as the expression of a basic death drive. The films of Claudio Assis, "Mango Yellow" (2003) and "Bog of Beasts" (2006), describe a set of perversions and the process of becoming animal, which is understood in terms of degradation. "Chronically Unfeasible" (2000), by Sérgio Bianchi, makes an entropic temporality in image throughout the use of repetitions. We understand that, after a period of strong incidence, overall in the movies mentioned, Brazilian Cinema began to leave this tendency, in a process materialized, for example, in Beto Brant's "Delicate Crime" (2005).

Keywords: *Impulse-image. Cinema. Brazil. Chronically Unfeasible. Delicate Crime.*

^I Study conducted with support from CAPES (Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel) which granted a PDSE Scholarship for doctoral training at the Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel de l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, between the months of November/2014 and July/2015. The Paper was presented at the Seminar "AVANCA | CINEMA 2015 - International Conference on Film - Art, Technology, Communication" and published within the resulting book from the event under the minutes of the "Constitution and dispersion of impulse-images within Brazilian cinema in the 2000's"(LEITES, 2015).

^{II} Researcher in cinema and audiovisual producer. A founding member of the Film Trails Cultural Productions, based in the city of Pelotas/RS. PhD fellow in Communication and Information from UFRGS (Federal University of Rio Grande do Sul State) and Master in Communication Sciences from UNISINOS University. Undergraduate in Communication (UCPel) and Law (UFPeI). Develops a research on impotence's characters within the Brazilian cinema of the 2000's. Between 2014 and 2015 he attended, as part of a clustered graduate program, the Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel, Sorbonne Nouvelle - Paris 3, advised by Teresa Castro. Email: bleites2003@hotmail.com

Introdução

Então há ao mesmo tempo um desencanto. Desencanto dessa descoberta. De que essas relações estão aí, patológicas na sociedade. Pra você não começar a apagar a tua luz, você precisa se reinventar.

Beto Brant¹

O cinema brasileiro dos anos 2000 produziu uma série de imagens que expõem o contato do homem com uma força que o ultrapassa e que o conduz invariavelmente à degradação e possivelmente à morte. No esforço de figurar essa potência que ultrapassa a todos, o cinema brasileiro dos anos 2000 produziu algumas das suas obras mais polêmicas e enigmáticas do período. Sérgio Bianchi, por exemplo, explora a força das repetições cuja fatalidade redundante em um universo crônico e inviável (“Cronicamente Inviável”, 2000). Cláudio Assis, em “Amarelo Manga” (2003), utiliza a ideia da cor amarelo para definir esta força fundamental, que conduz a perversões e a uma espécie própria de emoção e êxtase, de “saída de si mesmo” nos termos de Sergei Eisenstein². O fetichismo também é uma figura recorrente, por exemplo, em “Crime Delicado” (2005), de Beto Brant, e “O Cheiro do Ralo” (2006), de Heitor Dhalia. A associação com o animalesco também se faz presente, como em “Baixio das Bestas” (2006), também de Cláudio Assis.

A questão torna-se particularmente escorregadia quando observamos que enfrenta à sua maneira o tema do irrepresentável. Como representar uma determinada força que apenas pode ser vista nos seus efeitos?

Segundo Annie Le Brun (2014, 14-19), o trabalho de Sade é tão relevante porque se dispôs a investigar o irrepresentável, que se confunde com a imersão nas forças mais elementares da corporalidade humana. Assim, cada uma das figuras expostas por Sade em seus textos, ou pelos artistas tão influenciados por ele ao longo do século XIX e início do século XX, seriam um modo de “atacar o sol”, ou seja, de se lançar à figuração de uma força não figurável em si mesma, porque irrepresentável³. No cinema brasileiro do início

¹ Análise de Beto Brant sobre sua própria trajetória e a transformação dos seus filmes após *O Invasor* (BRANT, 2009).

² Sobre o conceito de êxtase em Sergei Eisenstein, ver *La non-indifférente nature*, particularmente o capítulo *L'organique et le pathétique* (Eisenstein, 1978).

³ Sobre a influência de Sade no pensamento dos séculos XIX e XX, ver o catálogo da exposição intitulada “Sade. Attaquer le soleil”, ocorrida no *Musée d'Orsay*, em Paris, entre 14

dos anos 2000, é comum que essas forças irrepresentáveis sejam concebidas como o doente e o patológico individual ou social, como evidencia a personagem de “Amarelo Manga” (2003) citando poema de Renato Carneiro Campos (1980, p.67):

Amarelo das doenças,
das remelas,
dos olhos dos meninos,
das feridas purulentas,
dos escarros,
das verminoses,
das hepatites,
das diarreias,
dos dentes apodrecidos...
O tempo interior amarelo.
Velho, desbotado, doente.

O conceito de imagem-pulsão, fundamental nesta pesquisa, foi proposto por Gilles Deleuze em “A imagem-movimento” (1983) e figura como um episódio na longa trajetória de Deleuze no que tange ao trabalho sobre o universo das pulsões. Um texto de 1967, “Zola e a fissura” (Deleuze, 2007), pode ser considerado como o embrião daquilo que 16 anos depois resultaria na proposta das imagens-pulsão⁴.

Posteriormente, nos anos 1970, o conceito de pulsão, bem como o de instinto de morte, foi preterido por Deleuze no contexto da crítica a Sigmund Freud e à psicanálise que empreendeu juntamente com Felix Guattari em “O anti-édipo” (Deleuze e Guattari, 2010) e “Mil platôs” (Deleuze e Guattari, 1995). A retomada do conceito de pulsão nos livros de cinema responde a uma necessidade específica de pensar a obra de alguns diretores, sobretudo Erich von Stroheim, Luis Buñuel e Joseph Losey. Deleuze utiliza a noção de pulsão para designar uma ideia que ele encontra nas imagens produzidas por esses diretores, ainda que não seja mais um conceito fundamental para a sua própria filosofia, como havia sido nos anos 1960, destacadamente em “Diferença e repetição” (2006) e “Sacher-Masoch: o frio e o cruel” (2009).

de outubro de 2014 e 25 de janeiro de 2015 (Le Brun, 2014). Ver também *Soudain um bloc d'abîme* (Le Brun, 2010).

⁴ *Zola e a fissura* foi publicado como apêndice de “Lógica do Sentido” (Deleuze 2007). No prólogo deste livro, o autor explica que uma versão preliminar já havia sido publicada em 1967. Portanto, são 16 anos de diferença entre a aparição desta reflexão de Deleuze e o desdobramento posterior que viria a ser o conceito de imagem-pulsão, publicado em 1983, em “A imagem-movimento” (Deleuze 1985).

Na primeira parte deste texto, será apresentado o conceito de imagem-pulsão. Na segunda, serão analisados dois filmes que fazem parte do universo desta pesquisa: “Cronicamente Inviável” e “Crime Delicado”. O primeiro é um filme em que a imagem-pulsão é plenamente constituída na obra como um todo, enquanto que no segundo a imagem-pulsão se dispersa, ela é constituída para depois ser ultrapassada, questionada por dentro, na mesma obra.

As imagens-pulsão

Para compreendermos o conceito de imagem-pulsão, apresentado por Deleuze num único capítulo de “A imagem-movimento” (Deleuze 1985, 157-177), necessitamos considerar que se trata de uma imagem constituída sobre dois polos. Para designar esses polos Deleuze utiliza sobretudo a seguinte denominação: mundos originários e meios derivados. A pulsão propriamente dita é uma força visível apenas na conjunção de ambas as esferas, no momento em que emerge do mundo originário e se apodera de um pedaço do meio derivado.

O mundo originário é a esfera das forças brutas que não param de pressionar o meio derivado. Assim, o que se estabelece é uma relação de imanência entre ambas as esferas. Qualquer filme que opere uma separação entre o mundo das forças brutas e os meios derivados que elas animam, uma relação de sucessão ou de causa e efeito cronológica, por exemplo, deixa de constituir uma imagem-pulsão. Deleuze cita o exemplo de “Pocilga” (1969), de Pier Paolo Pasolini, no qual existe uma separação de dois universos expostos paralelamente. Ainda que em “Pocilga” exista um “mundo originário antropofágico” e um “meio derivado do chiqueiro”, não se estabelece aqui uma imagem-pulsão devido à ausência de relação de imanência entre ambas as esferas. (Deleuze 1985, 159)

Há várias referências em Deleuze acerca da obsessão pela negatividade nas imagens-pulsão. Em “A imagem-movimento”, afirma que “o naturalismo só podia captar do tempo efeitos negativos, usura, degradação, desgaste, destruição, perda ou simplesmente esquecimento” (Deleuze 1985, 162). Em curso que precedeu o livro, afirmou que as imagens-pulsão são imagens sufocantes, frutos de um esgotamento e da impossibilidade, ainda que sejam

também da ordem do diagnóstico, à medida que os diretores naturalistas são tidos como médicos da civilização (Deleuze 2011, 223, 227).

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

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

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

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

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

Já podemos considerar, portanto, que as imagens-pulsão possuem uma constituição dualista relativamente rígida. Deve haver duas esferas, uma originária, outra derivada, em relação de imanência. A esfera originária procede a uma pressão constante na esfera derivada. Quando tais elementos não existem, não estamos falando mais de imagens-pulsão. Talvez por isso Deleuze afirme que existe uma grande dificuldade em manter-se nas imagens-pulsão. Realizar filmes pulsionais não seria tão difícil quanto manter-se neles (Deleuze 1985, 169-173). A todos esses elementos imprescindíveis à caracterização das imagens-pulsão, poderíamos chamar de elementos invariáveis.

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

A imagem-pulsão entrópica é a marca do cinema de Erich von Stroheim. Aqui o mundo originário exerce uma pressão sobre o meio derivado no sentido

da sua entropia. Em “Ouro e maldição” (1924) essa queda vertiginosa é produzida de múltiplas maneiras no filme. Podemos ver a existência da grande queda, a “lei da maior inclinação”, e alguns elementos que a produzem: o letreiro afirmando que os McTeague afundaram com rapidez e cada vez mais profundamente, a inserção de animais rastejantes em planos detalhes, como cobras e lagartos, que fazem oposição aos pássaros da época anterior, bem como toda a súbita transformação de caracterização das personagens, seus figurinos e seus hábitos. Além disso, é relevante notar que as cenas do deserto são coloridas de dourado. Em todo o filme, o ouro é colorido com dourado. Agora, nas cenas finais no deserto, essa prática se acentua. Durante todo o filme, o ouro serviu de objeto para as pulsões de todas as personagens e por isso Deleuze alerta para uma “pulsão de ouro” neste filme (Deleuze 1985, 163). No final do filme, essa pulsão de ouro é ampliada para o deserto como um todo. Assim ocorre a vinculação entre ouro e deserto, o mundo originário segundo Deleuze. Não por acaso, trata-se aqui do momento final do filme, da maior profundidade, do poço mais baixo a que poderiam descer as personagens em sua vertiginosa entropia.

Além da entrópica, existe a imagem-pulsão repetitiva, cujo grande realizador foi Luis Buñuel. Na repetitiva, a pressão do mundo originário conduz o meio derivado à repetição infinita. Existe aqui uma espécie de condenação inexplicável. Toda a problemática das pulsões se mantém na imagem repetitiva, incluindo a constituição dualista, o tema dos objetos e dos pedaços, entre as demais características que definem essas imagens. Contudo, o que difere é que não existe uma “lei da maior inclinação” como havia na imagem-pulsão entrópica. Logo, não existe uma força pulsional que conduz a situação numa queda vertiginosa até o mais baixo grau possível. No lugar da maior inclinação existe uma força de repetição, que circunscreve as pulsões num grande ciclo. É, portanto, uma lei dos ciclos.

No primeiro ano do curso de cinema, Deleuze indicou dois grandes cineastas naturalistas, Stroheim e Buñuel. No segundo ano, o tema do naturalismo reapareceu para que o autor pudesse apresentar alguns avanços que havia feito no tema. Dentre os principais avanços, podemos destacar a apresentação do termo imagem-pulsão, a desvinculação do cinema de pulsões

frente à imagem-ação e a inclusão de mais um grande cineasta naturalista: Joseph Losey (Deleuze 2011).

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

Vejamos, como exemplo, o filme “Cidadão Klein” (1976). A imagem-pulsão aqui está no fato de que existe uma motivação para além do realismo⁵ do filme. Trata-se de uma motivação pulsional, nos termos de Deleuze, que torna Klein obcecado com o tema da identidade do outro Robert Klein. A obsessão pulsional produz a degradação e a provável morte do personagem, de acordo como que Deleuze chamou de volta contra si mesmo. Diferentemente de Stroheim, as pulsões não atingem uma situação como um todo, tampouco um grupo de personagem, mas apenas o personagem principal, composto como um “compacto de violência” estática. (Deleuze 1985, 174-175)

A existência da força das pulsões em “Cidadão Klein” (1976) consta ainda na resignação final da personagem em aceitar a sua degradação, a despeito de todas as indicações contrárias no nível realístico dos meios derivados. Para Deleuze (1985, 174-175), o filme se constitui assim como uma

⁵ Convém reiterar que o realismo em Deleuze não se confunde com o realismo do aparato cinematográfico, da quantidade de transparência passível ou não de ser atingido pelo cinema. Em Deleuze, o realismo é definido pela ação e se desenvolve através de pares, como ação-reação e excitação-resposta. Nas imagens-pulsão o realismo existe como um dos polos do dualismo da imagem, ao qual Deleuze se refere constantemente como meio derivado. Ver principalmente os capítulos *Do afeto à ação: a imagem-pulsão*, *A imagem-ação: a grande forma* e *A imagem-ação: a pequena-forma*, em *A imagem-movimento* (Deleuze 1985).

obra naturalista porque mostra que o mundo originário e a pulsão são fundamentais em relação ao realismo da investigação que existe no filme.

Cronicamente inviável

As várias repetições...

Cronicamente Inviável (2000) apresenta uma série de repetições de várias ordens. Uma das funções dessas repetições é atribuir generalidade aos fatos que se passam num local preciso, o que realiza através de uma espécie de repetição geográfica. É como se cada conflito que acontece no filme se repetisse por todo o território brasileiro. Então, por exemplo, o filme delimita seus locais, os meios determinados onde ocorrem os acontecimentos e os distribui por todo o território nacional. Para tanto, estabelece dois núcleos centrais, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, e concebe a figura de dois viajantes: um deles que se move de Santa Catarina a São Paulo e o outro que se move por diversas regiões, como Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo e Rondônia. Além disso, há referências a outros locais, como Curitiba (o novo garçom que também veio de Curitiba), Porto Alegre (o rico empresário que aguarda pelo rim contrabandeado) e Mato Grosso (os dois passados de Amanda). Por um lado, *Cronicamente Inviável* (2000) estabelece com precisão seus meios determinados, o realismo de seus filmes: o trânsito em São Paulo, o carnaval baiano, a praia e a bossa nova cariocas, a cidade germânica de Santa Catarina. Por outro, consegue estender o espectro de realização dos conflitos que apresenta por todo o território nacional. É o que Ismail Xavier chamou de “estratégia de acumulação”: “fazer a iniquidade repetir-se na variedade e amplitude dos espaços” (XAVIER 2002)

Existe outra ordem das repetições que são temporais, e não geográficas. Essas repetições podem ser entre gerações. Por exemplo, quando Carlos refere hábitos antepassados: “Meu tataravô já era trambiqueiro, neste país todo mundo é trambiqueiro”. Ou, ainda quando o filme estabelece foco na relação que havia entre os pais de Joseleine e de Maria Alice para, finalmente, concluir que a relação de quase escravidão permanece a mesma. O filme nessa parte adota procedimentos que simulam documentários clássicos, estilo expositivo, como, por exemplo, por meio da narração em tom científico, da

exposição de fotografia e de enquadramentos fixos frente a pessoas tomadas como objetos, também com pouca movimentação no interior do quadro.

Se a repetição de cunho geográfico tem o objetivo de induzir à ampliação do espectro do meio determinado, a repetição temporal, nos casos citados, almeja fixar uma invariabilidade que dura no tempo.

Devemos destacar, ainda, as duas sequências que produzem uma repetição do atropelamento na frente do restaurante. Por duas vezes, uma na metade e outra na penúltima cena do filme, a conversa no restaurante é interrompida pelo ruído de freada seguido de um estrondo. Em ambas ocorrem atropelamentos na frente do restaurante envolvendo uma senhora de meia idade e uma criança, aparentemente moradora de rua. Repete-se, portanto, o acontecimento, embora com agentes diferentes. Além disso, o que parece ser mais relevante na nova repetição é que a situação se torna mais cruel. Na primeira, a mulher de meia idade entra em desespero, alegando que não teve culpa (*frames 1 e 2 da Figura 1*). A criança, estirada no chão, não respira (*frame 3 da Figura 1*).



FIGURA 1 – repetição do atropelamento em *Cronicamente Inviável* (2000)

No segundo atropelamento, a mulher também reclama sua ausência de culpa, mas desta vez termina por acusar a criança e retira-se do local porque se diz atrasada para um compromisso (*frame 4 da Figura 1*). A criança permanece estirada no chão, com vida, conforme o enquadramento faz questão de mostrar em plano médio, e a cena termina com a criança

respirando ofegantemente, sem que nenhum dos curiosos auxilie (*frames* 5 e 6 abaixo).

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

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

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

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

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

imagem-pulsão repetitiva, que dialoga com aquela realizada por Buñuel, mas que possui especificidades e, inclusive, radicalizações, como veremos a seguir.

...e as reinvenções que, no entanto, não mudam nada

Além de toda a exploração no âmbito das repetições, *Cronicamente Inviável* (2000) concebe algumas reinvenções que, no entanto, não mudam nada. Quando vai apresentar a personagem Amanda, o narrador estabelece: “Esta, por incrível que pareça, foi a verdadeira infância de Amanda”. Seguem-se alguns planos de Amanda no carvoeiro. Todavia, o narrador reverte: “Mas inventar um outro passado para Amanda não chegaria a ser uma mentira”. E o filme passa, imediatamente, para Amanda comendo caju e brincando com amigas na cachoeira.



FIGURA 2 – Reinvenções que não mudam nada – o passado de Amanda. (*Cronicamente Inviável*, 2000)

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

As reinvenções no filme radicalizam o processo de repetição. A exploração das repetições induz ao mesmo ou à deterioração. Agora, sequer a reinvenção permite uma saída. A reinvenção da infância de Amanda não impede que ela seja o que ela é hoje. A reinvenção da profissão também não

altera que ela conduza uma ONG de fachada, desta vez explorando indígenas ao invés de bebês.

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

Acerca da pulsão de morte

Em determinado momento, “Cronicamente Inviável” (2000) interrompe o fluxo de repetições e pequenas degradações para realizar uma espécie de homenagem à pulsão de morte. Durante todo o filme, a força pulsional se faz presente, trazendo consigo a grande pulsão de morte que faz as situações repetidamente se degradarem. Agora, ocorre uma espécie de reconhecimento, em que o filme explicitamente apresenta a sua concepção de uma força pulsional mortífera.

A personagem Alfredo chega a Rondônia, no norte do Brasil, em plena floresta durante a queimada. As paisagens do filme misturam nesse ponto o verde da floresta com a aridez dos terrenos já devastados, todos imersos numa névoa produzida pelas queimadas. Tão logo chega a Rondônia, Alfredo passeia em meio à mata queimada: “É bom saber que ainda há lugares em que se possa destruir as coisas de maneira explícita, assim, sem sentido nenhum”. Até aqui, o intelectual Alfredo havia apontado contradições em projetos civilizatórios no Brasil, como a ditadura da felicidade no “projeto baiano” e a dominação autoritária no “projeto sulista”. Agora, na floresta no norte do país, visita o ambiente quase sem civilização e, assim, consegue observar a pulsão de morte em seu aspecto mais visceral, a destruição de maneira explícita.

A cena com imagens aéreas da devastação da floresta, acompanhada pela voz over da narração, é a mais contundente da pulsão de morte. Ela começa com breves imagens da floresta intacta (*frame* 1), ainda que possamos observar a fumaça da queimada ao fundo. Depois há imagens de transição,

com a mata em processo de queimada (*frame 2*) e, finalmente, as imagens de completa devastação (*frame 3*).



FIGURA 3 – homenagem à pulsão de morte em “Cronicamente Inviável” (2000)

Em voz over, o narrador afirma:

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

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

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

A teoria das pulsões em Freud desde a reorganização proposta em “Além do princípio do prazer” (FREUD, 1975) implica que em todas as pulsões exista a pulsão de morte, ainda que misturada com as pulsões eróticas de vida. O raciocínio levado às últimas consequências estabeleceu que a cultura, embora seja manifestação de Eros, realiza um processo sobretudo restritivo, no sentido de conter a pulsão fundamental de morte. Em “Cronicamente Inviável” (2000), quando Alfredo se desloca para a floresta, ele observa a morte em seu estado mais puro, porque quase não tem contraponto com “projetos civilizatórios”, seja o baiano, seja o sulista, ou outros pelos quais o filme transita. Assim, pela existência mínima da civilização e da cultura naquele ambiente, o narrador pode observar esses “lugares” em que “ainda se pode destruir de maneira explícita”. Seguindo a sua reflexão, o narrador retira a maldade da interpretação moral (“homem não destrói porque é mal”) e a insere na explicação pulsional (“destrói porque não consegue fazer de outro jeito”).

Quando Deleuze propôs o conceito de imagem-pulsão, ele absorveu esta ordem da teoria das pulsões, qual seja, a negatividade que implica identificar um impulso de morte primário, ainda que contraposto a um impulso de vida. É por isso que, como vimos, as imagens-pulsão estão saturadas de morte, porque todas as pulsões convergem para uma grande pulsão de morte (Deleuze 1985, 158 e 165). É a concepção, também, de “Cronicamente Inviável” (2000), que consta nas degradações que se repetem ao longo do filme, mas que está localizada do modo mais puro possível nas imagens da floresta desmatada, justamente porque, como vimos, se trata de um local onde “ainda se pode”, um local em que o contraponto exercido pela civilização é praticamente inexistente.

Se está tão saturado de morte, por que “Migliorin” (2002) identifica “Uma vida sem morte” no filme? O autor observa que desde os filmes anteriores de Bianchi a morte foi gradativamente saindo da vida das suas personagens. Assim, saímos da personagem que escolhe o suicídio em “Romance” (1988), passamos para a personagem que talvez tenha se suicidado em “A causa secreta” (1994), e chegamos finalmente à série de personagens impotentes para decidir sobre a sua própria morte em “Cronicamente Inviável” (2000). Porém, como o próprio Migliorin aponta, é impreciso afirmar que em “Cronicamente” não haja morte: há, pelo menos, a morte da criança após o

atropelamento, além dos órgãos extraídos das crianças desde logo compradas para a morte. Então, não é a ausência de morte que se altera na evolução dos filmes de Bianchi. O que varia é a concepção de morte, que, nos filmes anteriores, esteve associada a uma espécie de salvação, de autonomia das personagens com relação à sua própria vida. É este precisamente o sentido da crítica de Migliorin, que se apoia numa série de referências de autores para quem a morte seria uma necessidade vital, um processo inevitável ao movimento do mundo:

Se pensarmos na escolha do momento e da forma da morte como uma forma de movimento, assim como faz uma longa tradição de filósofos trágicos, vemos como há uma passagem da mobilidade, da vida como um devir (MIGLIORIN, 2002, 9).

O que não ocorre em “Cronicamente Inviável” (2000) é a morte como devir, justamente porque a morte no filme é o centro pulsional que implica em séries de degradações e destruições que se repetem no espaço e no tempo, a despeito inclusive de eventuais reinvenções que possamos tentar introduzir. Vemos, portanto, por que o filme pode ampliar tanto o seu espectro geográfico e no entanto se repetir: é que o conflito é sempre o mesmo, entre um “projeto de civilização” e a vida pulsional erigida em torno do centro mortífero.

Crime delicado

A primeira parte do filme “Crime Delicado” (2005) é de fato aquela em que observamos a existência de uma imagem-pulsão em dispersão. Ela se caracteriza pela consolidação de um objeto pulsional, um fetiche, o qual se manifesta através da unicidade de foco do filme e pela existência de um fluxo pulsional propriamente dito, que conduz em linha de maior inclinação até a cena do crime delicado. Já a segunda parte insere a multiplicidade na imagem através da pluralização de focos, da variação entre fotografia em cores e preto e branco, bem como da quebra na linearidade cronológica da história.

Ambas as partes são separadas por uma cena: o estupro de Inês por Antônio. Se pegarmos o título do filme, esta é a própria cena em que ocorre o estupro, que é um crime, mas que no entanto é delicado. A cena consta rigorosamente na metade do filme: descontando créditos iniciais e finais, o

filme possui uma hora, 21 minutos e 36 segundos e a cena ocorre entre 40 e 48 minutos no filme. A inserção da cena no filme não é fortuita, porque ela se estabelece como um divisor na imagem, uma quebra que determina a modificação de várias estratégias e, principalmente, uma multiplicação de fluxos que faz a pulsão se dissolver.

Primeira parte: pulsão em dispersão

A primeira parte do filme compreende o processo de constituição de um fetiche e, finalmente, de esgotamento do meio derivado, quando a pulsão se satisfaz na cena do estupro. De fato, existem algumas possibilidades de reflexão acerca do objeto de fetiche no filme: o fetiche de Antônio e Campana com relação a Inês, mas também o fetiche de Antônio com relação ao quadro. Apesar dessas várias possibilidades, a primeira parte é dedicada à consolidação de um deles em particular: de Antônio e seu objeto-fetiche, Inês.

Durante a primeira parte, o foco do filme repousa sobre Antônio. A descrição da rotina de Antônio, a forte impressão que fica quando conhece Inês, o convite que chega para ir à exposição, a quebra de expectativa por não encontrar Inês na exposição, a insuficiência que passa a enxergar em outras mulheres, a articulação que faz entre acontecimentos esparsos e a presença de Inês e, finalmente, a cena do crime delicado propriamente dito. A delimitação do foco parece aumentar à medida que as cenas se desenvolvem: a Antônio é oferecido conversar com o pintor Campana, que está no mesmo local, mas ele recusa. O ponto de vista de Inês é sugerido, ela toma “comprimidos para facilitar a vida” e não comparece à exposição em que é modelo, mas Antônio já não tem sensibilidade para compreendê-la. É apenas no final da cena do estupro que o filme se detém em Inês, enquadrando a personagem central e isoladamente, chorando: “sou uma prisioneira”.

Em uma passagem imediatamente anterior à cena do crime delicado, o filme mostra três cenas de bar. Duas personagens travestis conversam sobre suas expectativas com a prostituição, sendo observados por um homem; dois homens conversam sobre arrependimento; um casal briga por ciúme, mas logo faz as pazes. Todas as cenas ocorrem em bares, mas elas parecem distantes. O local em que ocorrem não é bem delimitado no sentido de um espaço comum. Enquanto na primeira e na terceira histórias vemos as mesmas mesas de bar, na segunda há um balcão que jamais reaparece. Também não há trilha

sonora, diegética ou não, que pudesse unificar os eventos. O único elemento que unifica as três histórias é mesmo a observação de Antônio, a qual, contudo, também parece deslocada. Antônio é inserido como observador apenas no meio da terceira cena e não divide o enquadramento com o casal que discute, a não ser pelo vulto do homem que cruza à sua frente sem nitidez. Todavia, apesar da fragilidade da inserção de Antônio, no sentido de estabelecer a coesão da cena, quando ocorre a sua inserção compreendemos finalmente que todas essas histórias estão na verdade sendo observadas por ele. É Antônio, portanto, quem observa as histórias do bar, em princípio isoladas, e assim estabelece a sua perspectiva tanto quanto vinha estabelecendo nas demais cenas do filme até este momento (as peças teatrais, a recepção da carta de Inês, a visita à exposição, por exemplo).

Um dos aspectos fundamentais dessa estratégia é que somos convidados a experimentar a cena do crime delicado a partir da perspectiva de Antônio, o qual temos acompanhado durante toda a primeira metade do filme. Outro aspecto fundamental é que, sendo Antônio e sendo a constituição de um objeto-fetichado, a primeira parte do filme se consolida como uma linha de maior inclinação típica das imagens-pulsão entrópicas. A inclinação é tanto maior quanto aumenta a obsessão pelo objeto-fetichado. A cena do crime delicado é, assim, o ponto de maior inclinação, a maior degradação possível que o filme atinge. É por isso que a linha de maior inclinação conduz ao estupro, a despeito de todas as boas intenções manifestadas por Antônio, assim como coloca em cena um vocabulário que gira em torno da destruição: “Seu crítico de merda, parasita, você tá querendo destruir a minha vida, seu filho da puta, frustrado”.

A linha de maior inclinação que existe na primeira parte do filme não se explica por elementos realistas, mas pela consolidação do objeto-fetichado. Quanto mais forte a força do objeto-fetichado, maior é a inclinação. A segunda parte do filme vai introduzir elementos de variação que farão com que essa linha de maior inclinação seja esfacelada e encaminhe para fluxos numa multiplicidade de direções.

Segunda parte: dissolução da imagem-pulsão

Na segunda parte do filme, a história de Antônio não evolui. Ao mesmo tempo em que o filme expõe a personagem afirmando repetidamente a paixão

pelo seu objeto-fetice, não existe avanço ou retrocesso da força desse fetiche. De fato, o filme não se ocupa mais de Antônio como prioridade, fazendo dele o objeto de apenas algumas cenas que reafirmam o atual estado de obsessão, o qual já havia atingido na cena do crime delicado, no ápice da primeira parte. O filme desloca o foco para Inês, principalmente, e para o pintor Campana, secundariamente, e isso tem consequências relevantes na imagem e na dissolução da imagem-pulsão.

Na segunda parte, o filme, de um lado, se dedica aos desdobramentos do estupro e, de outro, realiza uma quebra na linearidade temporal para apresentar o processo de pintura do quadro. O processo da pintura em si esclarece pouco e muito ao mesmo tempo: Campana e Inês fazem rascunhos, mudam de posição, até que ele decide “fazer um pouco mais malicioso”. Aqui ao mesmo tempo em que existe uma concentração total de Campana na qualidade do trabalho, na atenção aos detalhes da pintura e no cavalheirismo com Inês, ela se mantém a todo tempo calada, cumprindo as determinações do pintor, e chora sozinha, finalmente, quando observa a tela finalizada.

Além dessa reconstituição em ato do processo de pintura do quadro, que contrapõe frontalmente a experiência de dois personagens antes concebidos apenas secundariamente, o filme estabelece a forma do depoimento para focalizar tanto Inês quanto Campana. O depoimento de Inês ocorre no interrogatório judicial, em que o advogado de Antônio, também presente, lhe dirige questionamentos. O de Campana parece deslocado no filme. Ele fala de frente para a câmera, atrás de uma mesa, em primeiro plano. Não fica claro em que momento da cronologia da história ele se insere. Fica claro que responde a questões, porque às vezes repete uma suposta pergunta e porque existem cortes que interrompem uma resposta para iniciar outra, simulando estética de entrevista. O depoimento transita por assuntos variados, inclusive, mas sem predominância, pela impressão do pintor acerca de Inês.



FIGURA 4 - Estética do depoimento em “Crime Delicado” (2005)

Existe ainda uma alteração entre o colorido e o preto e branco na segunda etapa do filme. Os depoimentos são em preto e branco, assim como a cena final do filme, em que Inês abandona sua perna mecânica junto ao quadro exposto na galeria. Mas a exposição do processo de pintura do quadro e as cenas de perambulação de Antônio são em cores.

De todo modo, a não linearidade temporal, a inserção de depoimentos e a variação entre colorido e preto e branco na imagem introduzem uma pluralização nos recursos utilizados nas cenas anteriores, que tinham menos variações e gravitavam próximos de uma estética teatral, com preferência por longos planos fixos. A estética inspirada na teatralidade não é abandonada nesta segunda etapa, contudo ela passa a conviver com esses outros recursos que não necessariamente convergem para a teatralidade em sentido estrito ou, pelo menos, multiplicam suas possibilidades na apropriação pelo cinema.

Se a primeira parte do filme se caracterizava pela constituição do objeto-fetice e pela linha de maior inclinação que conduziu ao crime, a segunda se caracteriza pela multiplicação de linhas que poderíamos chamar de exposição da delicadeza. É apenas aqui que o filme explora a dimensão delicada que existe na cena do estupro. Seguimos, na segunda parte, a linha de Inês, saindo do estupro, passando pelo processo de pintura do quadro e pelo depoimento e chegando à cena final de rompimento. Aqui, portanto, existe uma linha que sai de uma constatação: “Sou uma prisioneira”, retorna ao processo de pintura que revela o sofrimento, chega ao limite da contradição no depoimento e conduz, finalmente, ao rompimento no final do filme.

Do ponto de vista de Antônio, a linha de maior inclinação mantém-se estagnada através de perambulações e delírios, mas também com o desinteresse que o filme lhe atribui. De personagem que detinha o foco com exclusividade, ele converte-se primeiramente em personagem vago, por meio de uma série de perambulações e alucinações, e, posteriormente, em personagem deliberadamente secundário. Os frames abaixo correspondem rigorosamente às últimas inserções de Antônio no filme, agora reduzido à condição de observador, sem fala e sem ação, existindo no quadro em profundidade de campo (frames 1 e 2 da Figura 5), ou em primeiro plano como objeto do qual se fala (frame 4) e sobretudo como objeto do olhar de Inês (frame 3).

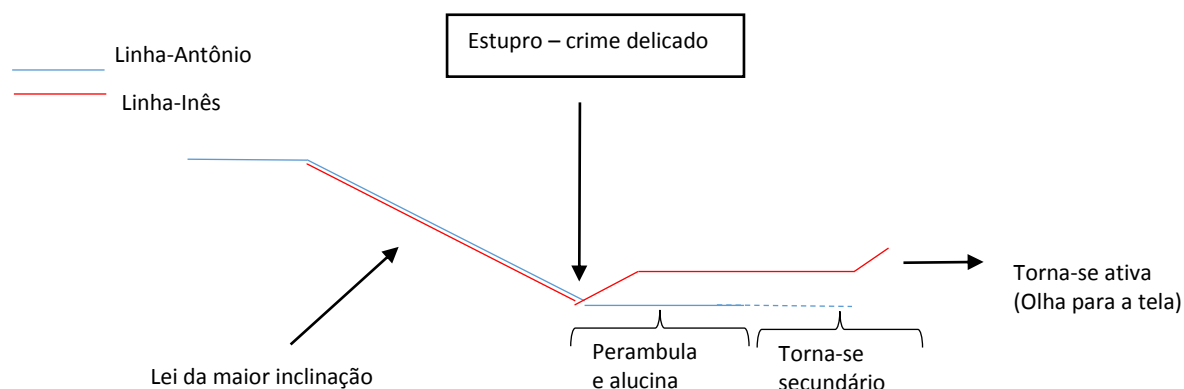


FIGURA 5 – A última inserção de Antônio em “Crime Delicado” (2005)

Quanto ao pintor Campana, ele não chega a constituir uma linha propriamente dita, de modo que a sua introdução serve antes para complexificar a imagem, dotá-la de maior ambiguidade e atribuir outros níveis às linhas que vemos a partir de Antônio e Inês.

Se colocarmos em gráfico a linha-Antônio e a linha-Inês, podemos dimensionar, ainda que esquematicamente e desde já aceitando que se trata apenas de uma indicação, os fluxos que regem o filme. Vemos que o filme

possui uma orientação na primeira metade, um fluxo pulsional que conduz à entropia via lei da maior inclinação. Na segunda etapa vemos um deslocamento do processo pulsional que dominou a primeira metade, por meio do investimento na linha-Inês. A perambulação e alucinação na linha-Antônio já rompem com a lei da maior inclinação. Mas é a alteração de foco para a linha-Inês, associada com todas as inserções de Campana, que conduz à maior variabilidade, levando finalmente ao rompimento de Inês, ou, poderíamos dizer, à libertação, se tivermos em mente que o processo começa a partir da constatação que termina a cena do crime delicado: “sou uma prisioneira”.



Algumas conclusões

“Crime Delicado” (2005) adentra um universo de pulsão, desejo, fetiche e perversão. Desde a primeira cena o filme faz questão de indicar o universo em que se insere: na peça de teatro, a locutora discursa sobre emancipação feminina e, em seguida, mulheres sádicas comandam homens masoquistas. Na cena seguinte, Antônio redige sua crítica: “As relações de sexualidade se transformam num instrumento palpável, como uma corda, um chicote, uma agulha. Em lugar da fala, o falo.”

As relações de “Crime Delicado” (2005) com o erotismo, com a falta de vergonha e com a corporalidade são recorrentemente destacadas (GULKA, 2009; CANEPA, 2006; CAMARGO, 2013). Da perspectiva deste trabalho, daquilo que o filme pode ensinar sobre a concepção de uma imagem-pulsão em dispersão, devemos retomar que o filme é dividido em duas partes. A primeira delas refere-se à constituição do fetiche e da linha de maior inclinação que conduz até o estupro como ponto culminante. Na segunda, a lei pulsional é substituída pela introdução de uma multiplicidade na imagem.

A multiplicidade está sobretudo na variação dos focos no filme. Vimos que na primeira parte o filme estabelece foco em Antônio e adota a sua perspectiva na concepção das cenas, a qual organiza toda a série de acontecimentos. Nesse sentido, é emblemática a cena no bar, em que casos isolados são unificados pelo olhar de Antônio. Na segunda parte do filme, a perspectiva de Antônio se dispersa por meio da perambulação e das alucinações do personagem. O foco torna-se mais complexo, flutuando progressivamente para a personagem Inês. Não é irrelevante, ainda, a inserção do foco em Campana, tanto na sua relação com Inês durante a pintura do quadro, quanto no longo depoimento em forma de entrevista para câmera.

A multiplicidade que existe num universo pulsional permanece restrita aos meios derivados. Vimos na análise de “Cronicamente Inviável” (2000) que o filme apresenta uma grande multiplicidade de locações, de personagem e de situações, as quais, todavia, estando submetidas a um mundo pulsional comum, conduzem sempre à mesma dinâmica pulsional. Na primeira parte de “Crime Delicado” (2005) ocorre o mesmo: todas as histórias de bar remetem Antônio a Inês-objeto e assim se precipitam na linha de maior inclinação. Logo, se há uma multiplicidade, seja de histórias de bar, de peças teatrais, de outra mulher que se aproxima, ela é apenas superficial, porque se reorganiza num fluxo de linha contínua, pulsional e mortal em torno da personagem de Antônio.

A multiplicidade da segunda parte do filme é de outra ordem porque insere focos contraditórios entre si. A focalização em Inês e Campana não alimenta a linha de maior inclinação, pelo contrário, faz com que ela se dissolva, se multiplique e, assim, impede que se consolide o esgotamento e o sufocamento que são típicos das imagens-pulsão.

A pulsão em dispersão de “Crime Delicado” (2005) é autônoma e concentra-se na primeira parte do filme. Ela aparece como um recurso que contribui para a flutuação no filme, sobretudo no que diz respeito à intensidade. À pulsão é contraposta a multiplicidade da segunda parte do filme.

Quanto ao cinema de imagens-pulsão, parece que ele é incompatível com a multiplicidade na imagem. A multiplicidade no cinema de imagens-pulsão permanece restrita aos meios derivados e se reorganiza sempre nas leis que conduzem ao esgotamento. O cinema de imagens-pulsão, além disso, não convive com a ambiguidade, ou convive apenas em um sentido muito

específico. Só podemos considerar o cinema de imagens-pulsão ambíguo se observarmos que ele não oferece encadeamentos realistas para os eventos. Pelo contrário, a degradação ocorre devido a uma força inevitável e inexplicável. Todavia, esta força em si das pulsões, que traz a morte consigo, não admite exceções, tampouco possui contrapontos. Logo, é a própria ambiguidade da imagem que não se sustenta, porque recapturada num fluxo de sentido único em direção à morte.

Por outro lado, podemos aprender em “Crime Delicado” (2005) acerca da utilização do cinema de imagens-pulsão como uma dispersão, um elemento utilizado numa parte específica do filme para constituição de uma obsessão, mas que posteriormente se dissolve na imagem, justamente devido à multiplicidade que o filme se ocupa em perseguir. A experiência de “Crime Delicado”, portanto, é um dos momentos em que a imagem-pulsão transcende a si própria na cinematografia brasileira dos anos 2000.

REFERÊNCIAS

A CAUSA SECRETA. Direção de Sérgio Bianchi. Brasil: Agravo Produções Cinematográficas, 1994. 1 DVD (86 min.), color.

AMARELO MANGA. Direção de Cláudio Assis. Brasil: Olhos de cão produções, 2003. 1 DVD (100 min.), color.

ARAÚJO, Inácio. Tentação autoritária permeia imagens cheias de negatividade. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 de julho de 2000. Caderno Ilustrada.

BAIXIO DAS BESTAS. Direção de Cláudio Assis. Brasil: Quanta Centro de Produções Cinematográficas, Rec Produtores Associados Ltda. 2006. 1 DVD (80 min.), color.

CAMARGO, Raquel. Corpo, crime, tela, texto: ressignificação de um corpo divergente no filme Crime Delicado. Acta Científica do XXIX Congresso de la Asociación Latinoamericana de Sociología 2013. Disponível em: <http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT26/GT26_doAmaralCamargo.pdf>. Acesso em: 30/08/2014.

CAMPOS, Renato Carneiro. **Tempo amarelo**: ensaios. Recife: Fundação Nabuco, 1980.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Crime Delicado, de Beto Brant: cinema brasileiro sem vergonha. **Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación** - Dossiê Especial Cultura e Pensamento, Vol. II - Dinâmicas Culturais, p.127-133, dec. 2006.

CIDADÃO KLEIN. Direção de Joseph Losey. França: Lira Films, Adel Productions, Nova Films, Mondial Televisione Film, 1976. 1 DVD (123 min.), color.

CRIME DELICADO. Direção de Beto Brant. Brasil: Drama Filmes, Lumière, MG Ricca, MegaColor. 2005. 1 DVD (87 min.), color.

CRONICAMENTE INVIÁVEL. De Sérgio Bianchi. Brasil: Sérgio Bianchi, Gustavo Steinberg e Alvarina Souza e Silva. 2000. 1 DVD (101 min.), color.

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

DELEUZE, Gilles. **Cine II**: Los signos del movimiento y el tiempo. Buenos Aires: Cactus, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006

DELEUZE, Gilles. **Sacher-Masoch**: o frio e o cruel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

DELEUZE, Gilles. Zola e a fissura. In: _____. **Lógica do sentido**. 331-342 São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo** – capitalismo e esquizofrenia 1. São Paulo: 34, 2010.

EISENSTEIN, Serguei. **La non-indifférent nature**. Paris: Union générale d'editions, 1978.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

FREUD, Sigmund. **Os instintos e suas vicissitudes**. Edição *standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XIV (1914-1916). Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GULKA, Carla. Crime delicado: erotismo e arte. **Revista travessias**, vol.3, n.3. 2009.

KEHL, Maria Rita. O pacto do cinismo. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, p. 30-31, 4 de junho de 2000. Caderno Mais!

LE BRUN, Annie. **Sade**. Attaquer le soleil. Paris: Musée d'Orsay / Gallimard, 2014.

LE BRUN, Annie. **Les châteaux de la subversion suivi de Soudain un bloc d'abîme**. Paris: Gallimard, 2010.

LEITES, Bruno. Constituição e dispersão de imagens-pulsão no cinema brasileiro dos anos 2000. VALENTE, Antonio Costa; CAPUCHO, Rita. (orgs.) AVANCA 2015. Avanca: Edições cine-club de Avanca, 2015.

MIGLIORIN, Cezar. Uma vida sem morte. **Sessões do imaginário**, Porto Alegre, n.8, agosto de 2002.

NETO, José Teixeira. A vitória de Cronicamente inviável. **Comum. Inf.**, v.5, n.1/2, p.41-50, janeiro/dezembro de 2002.

O CHEIRO DO RALO. Direção de Heitor Dhalia. Brasil: Primo Filmes, Branca Filmes, Geração Conteúdo, RT Features, Tristero Filmes. 2006. 1 DVD (95 min.), color.

OURO E MALDIÇÃO. Direção de Erich von Stroheim. Estados Unidos: Metro-Goldwyn Pictures Corporation. 1924. 1 DVD (140 min.), p&b.

POCILGA. Direção de Pier Paolo Pasolini. I Film Dell'Orso, Internazionale Nembo Distribuzione Importazione Esportazione Film (INDIEF), IDI Cinematografica. 1969. 1 DVD (100 min.), color.

ROMANCE. Direção de Sérgio Bianchi. Brasil: Embrafilme. 1988. 1 DVD (90 min.), color.

XAVIER, Ismail. O concerto do ressentimento nacional. **Sinopses** (USP), São Paulo, v. IV, n.8, p.35-37. 2002.

Recebido em: 23.07.2015

Aceito em: 09.10.2015