

# Aproximação e afastamento: a relação entre protagonismo e ambiência na imagem-ação brasileira contemporânea

Bruno Bueno Pinto Leites

## RESUMO

A violência no cinema brasileiro contemporâneo é tema recorrente e tem ensejado a concepção de diferenciadas imagens-violência. A mais constante delas é a violência como imagem-ação. Neste artigo analiso padrões em três filmes que concebem imagens-ação, para compreender sua estrutura básica. Observo que os filmes são concebidos sobre a polaridade de dois planos, protagonismo e ambiência. Os filmes fazem questão de delimitar claramente a distinção entre os planos e explorar o conflito entre eles como forma de gerar tensionamento na imagem. Analiso a relação entre os planos mencionados e proponho que entre eles há uma lógica de aproximação e afastamento. Observo, ainda, que o desfecho desta lógica ocorre pelo fortalecimento da separação entre os planos e a opção pelos finais em trânsito, que apenas parcialmente resolvem os conflitos na imagem.

**PALAVRAS-CHAVE:** Imagem. Cinema contemporâneo. Violência. Ação.

## 1 Introdução

Este artigo investiga a violência construída como filme de ação no cinema brasileiro contemporâneo. O artigo é resultado de uma pesquisa mais abrangente sobre as imagens-violência no cinema brasileiro contemporâneo (LEITES, 2011). Nesta pesquisa, a violência como imagem-ação apresentou-se como uma notória tendência dentre as demais imagens-violência aqui produzidas. O presente artigo expõe os resultados e considerações tecidos acerca deste cinema.

Analiso aqui um conjunto de três filmes que não se pretende exaustivo no universo trabalhado: *Verônica* (2009), *Salve Geral* (2009) e *Cidade dos Homens* (2007). Os filmes são atualizações pelos quais este cinema transita e tendências que ele expõe. Logo, embora não sejam a totalidade, eles configuram pontos fundamentais que devem ser considerados. São tais pontos que procuro explicitar neste trabalho.

Neste texto introdutório é fundamental expor brevemente o conceito de imagem-ação e de realismo que embasam a presente pesquisa. As imagens-ação são compostas em uma concepção realista de cinema. Os conceitos de Realismo e de imagem-ação têm por base o trabalho de Deleuze sobre cinema. Em Deleuze, o Realismo se define pela encarnação das qualidades e das potências. No Realismo, as forças, os afetos e as pulsões estão sempre materializados, em meios definidos geográfica, história e socialmente e em personagens individualizadas que organizam essas forças. De outra maneira, como nas imagens afecção e pulsão, as qualidades e potências existem por si, em estados pré-individualizados. Vejamos a definição do próprio autor:

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

O Realismo constitui sempre uma imagem-ação pela relação inevitável dos seus dois grandes elementos, os meios e os comportamentos. É através dos meios e dos comportamentos que as qualidades e potências se atualizam no Realismo. Uma vez atualizados, a tensão entre ambos produz a ação em si. Há variações na relação entre meios e comportamentos, e pode haver inclusive variações que impliquem um fortalecimento ou enfraquecimento desse Realismo, quando as qualidades e potências já não se atualizam perfeitamente.

O que constitui o Realismo é simplesmente o seguinte: meios e comportamentos; meios que se atualizam e comportamentos que encarnam. A imagem-ação é a relação entre os dois, e todas as variedades desta relação. [...] O meio atualiza sempre várias qualidades e potências. Nelas ele opera uma síntese global, ele

próprio é *Ambiência* ou *Englobante*, enquanto as qualidades e as potências tornaram-se forças no meio. O meio e suas forças se encurvam, agem sobre o personagem, lançam-lhe um desafio e constituem uma Situação na qual ele é apreendido. O personagem, por sua vez, reage (ação propriamente dita) de modo a responder a Situação, ou modificar o meio ou a sua relação com o meio, com a Situação, com outros personagens. (DELEUZE, 1983, p. 178).

Podemos observar que a Situação de que fala Deleuze é o modo com que a *Ambiência* ou o *Englobante* se apresenta especificamente à personagem central. A ação seria a reação desta personagem à Situação que lhe é imposta. Passa por esse ponto a concepção geral de imagem-ação e de Realismo. Neste espectro, consta a particularidade do que observo neste trabalho e que indica especificidades do Realismo praticado nos filmes analisados: lógicas e tensões de *Ambiência* e *Protagonismo* e o modo com que eles constam na base de imagens cinematográficas no Brasil contemporâneo.

## 2 Protagonismo e ambiência de violência

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

Em *Verônica*, o plano do *protagonismo* é composto pela personagem que dá nome ao filme e pela criança que ela se vê impelida a proteger de traficantes e de policiais. A criança é alvo porque possui um *pen drive* com fotos da corrupção policial relacionadas ao tráfico de drogas no Rio de Janeiro. Como seus pais foram assassinados e a criança não tem familiares dispostos a assumi-la, resta à *Verônica*, a professora, cumprir essa função. A *ambiência* é composta pela trama de policiais e traficantes e recai definitivamente sobre o *protagonismo* através de um transe<sup>1</sup>, no qual o filme consome a intersecção entre os planos e inicia os desdobramentos decorrentes dessa relação. É esse transe em *Verônica* que passo a observar a partir de agora.

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

<sup>1</sup> Sabemos que o transe é uma questão relevante no cinema brasileiro desde *Terra em Transe*, de Glauber Rocha e que vários autores já o analisaram especificamente, como BENTES (1997), COSTA (2000) e XAVIER (1993). Penso que é relevante o fato de que *Verônica* apresenta um transe e que isto pode inclusive surgir como uma referência ao filme do Cinema Novo. Contudo, o transe em *Verônica*, apesar de importante na narrativa do filme, não possui as ambições daquele concebido por Glauber Rocha.

**Figura 1 - Intersecção entre protagonismo e ambiência em *Verônica***

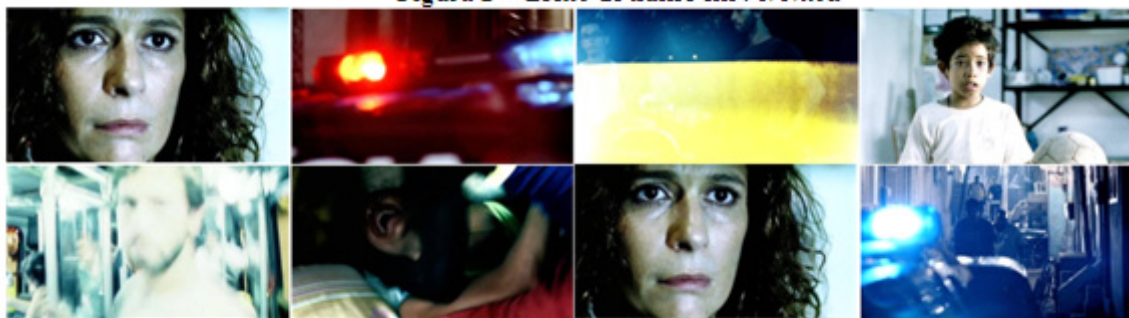


Fonte: *Verônica* (2009)

Em seguida, após o movimento de câmera, começa o transe propriamente dito, com a personagem estática, imobilizada pelo choque (frames a seguir). A montagem nesse momento se faz frenética, alternando rapidamente fragmentos desconectados da personagem em transe com outros fragmentos de várias ordens:

- a) do passado, vivenciado pela personagem e já mostrado na narrativa;
- b) do passado, não vivenciado pela personagem, tampouco mostrado anteriormente na narrativa;
- c) do presente, em maior número, do carro policial e das luzes da sirene, azul e vermelha, que dão o tom geral das cores do transe, e
- d) do futuro, que aparecem desfocadas, de dentro de um ônibus, o que antecipa a fuga que ocorrerá no final da sequência, ainda que depois o filme não repita os mesmos planos que constam nesse transe.

**Figura 2 – Efeito de transe em *Verônica***



Fonte: *Verônica* (2009)

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

A fotografia do filme é alterada pelos transes. Eles funcionam como pontuações que fazem variar a paleta de cores das três partes do filme (antes, durante e depois da intersecção entre os

planos). O primeiro par de frames abaixo é extraído da cena do primeiro transe em *Verônica*. São *frames* retirados de momento imediatamente anterior e de momento imediatamente posterior ao transe. Podemos observar que a fotografia torna-se acinzentada no segundo frame, o que é uma característica que vai marcar todo o período de intersecção entre protagonismo e ambiência no filme. Depois, por força do segundo transe, a fotografia torna-se novamente amarelada. No segundo par de frames podemos observar a alteração. Aqui, também, os frames mostram instante anterior e instante posterior ao transe.



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

A seguir analiso cenas que demonstram a estratégia de *Salve Geral* para consumir a intersecção dos planos, a qual é bastante diferente da utilizada em *Verônica*. A intersecção é construída em eventos sutis, de modo que, quando há a efetiva conjunção, esta ocorre com naturalidade. Nesse filme, há um paralelismo das duas personagens principais vivenciando o ambiente da violência. Daí que é recorrente a utilização das montagens paralela e alternada, que aproximam a trajetória de ambos em relação às conexões com a ambiência.

Nessa primeira cena, em uma conversa com o carro em andamento, Lucia se oferece à Ruiva para trabalhar para o “Partido”. A cena transcorre sem rupturas, dando continuidade à tendência para a qual o filme conduzia, qual seja, a sedução da professora de piano por parte do “Partido”. Antes dessa, são cinco cenas nesse processo, que compreendem:

- a) a abordagem de Lucia pelo “Partido”, através da advogada Ruiva;

- b) a demonstração de força do “Partido”, no sentido de que pode melhorar a situação do filho;
- c) a demonstração de relevância social do “Partido”, quando ajuda famílias de presidiários, e, enfim,
- d) a necessidade pessoal de Lucia, que perde todos os seus alunos e se vê impelida a aceitar o suporte do “Partido”.

Nesse último ponto, a relação é explícita na montagem: após receber o telefonema da desistência de um aluno, Lucia encoraja-se e, na cena seguinte, procura a advogada que lhe havia prometido ajuda. Desse modo, o acerto entre Lucia e o “Partido”, a intersecção entre personagem e ambiência, é uma atualização natural de uma tendência que se construiu hegemônica nas cenas anteriores. A construção da cena em um carro em movimento, que termina avançando e deixando pra trás a câmera que permanece estática no final da cena, indica a continuidade, a transição sem rupturas que essa cena opera para um novo estado de coisas, qual seja, a inserção da personagem na realidade da ambiência.

**Figura 5** -- Diálogo consuma aproximação e transição em *Salve Geral*



Fonte: *Salve Geral* (2009)

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

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

**Figura 6** -- Ambiência pesa sobre personagem em *Salve Geral*



Fonte: *Salve Geral* (2009)

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

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

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

A operação de montagem compara Acerola e Madrugadão, um dos líderes do tráfico na favela. Madrugadão é uma personagem da ambiência, o líder do tráfico que é um dos responsáveis pelos eventos que movimentam a ambiência e que a levam a tensionar o plano do protagonismo. A montagem intercala várias cenas:

- a) do presente, nas conversas entre Laranjinha e Camila e entre Acerola e Madrugadão, e
- b) do passado, acerca do pai de Acerola e dos primeiros tiros de Madrugadão.

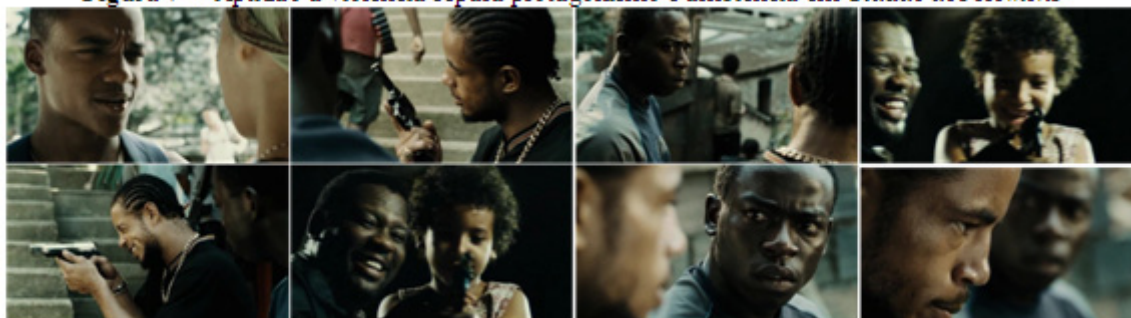
A montagem é cuidadosa ao mostrar em sequência imediata as frases de Laranjinha e do próprio Acerola, acerca da possibilidade de Acerola juntar-se ao grupo de Madrugadão: “nunca que ele ia fazer isso” (Laranjinha) e “não sô disso não, irmão” (Acerola).

Após, a sequência se detém em Acerola e Madrugadão para

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

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

Figura 7 – Aptidão à violência separa protagonismo e ambiência em *Cidade dos Homens*



Fonte: *Cidade dos Homens* (2007)

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

Nos três filmes ocorre uma lógica de aproximação e de afastamento entre os planos da imagem. Essa lógica é um pressuposto necessário para que o plano do protagonismo não se confunda com o plano da ambiência (afastamento) e para que entre ambos haja uma conexão (aproximação) que constitua o mote de tensionamentos da narrativa. Isso não quer dizer que finalmente o plano do protagonismo não possa dissolver-se na ambiência, ao confundir-se ou ser aniquilado por ela. Os três filmes até aqui analisados exploram essa possibilidade: em *Verônica*, há o risco de desaparecimento do plano do protagonismo pela morte dos protagonistas, enquanto em *Salve Geral* há o risco de integração



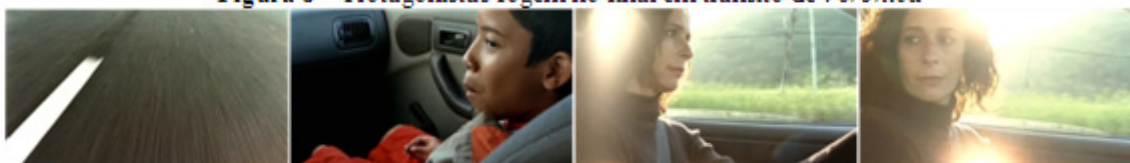
total dos protagonistas à ambiência, o que ocorre também com relação à personagem Acerola, de *Cidade dos Homens*. Em todos os casos haveria, por fim, o desaparecimento da diferença entre os planos. Mas isso não afastaria a consideração de que as imagens analisadas sejam concebidas com a lógica de aproximação e de afastamento, pelo fato de que o desaparecimento de um dos planos seria precisamente um efeito final desta lógica. Seria, portanto, um resultado que confirmaria a potência dessa lógica, digamos, que a levaria até as últimas consequências num de seus desdobramentos possíveis.

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

*Verônica* e *Salve Geral* adotam parecida estratégia de encerramento: o automóvel em movimento, com as personagens principais em trânsito, pacífico e sem destino. Na última cena de *Verônica* há um agenciamento explícito de vários elementos que indicam uma nova realidade por vir: a luz do sol que se abre sobre as personagens, o carro em movimento, a trilha sonora de Tim Maia<sup>2</sup> e até um inusitado discurso político-institucional, que não esteve presente durante todo o filme. Esse discurso introduz uma dimensão evolutiva da protagonista, mas podemos nos perguntar se não se trata de um elemento isolado e sem lastro nas sequências precedentes da narrativa. De todo modo, ela é uma evolução no nível da personagem, associada a uma esperança tanto maior quanto mais afasta o plano do protagonismo do plano da ambiência.

■  
<sup>2</sup> “Já virei calçada maltratada / E na virada quase nada / Me restou a cortição / Já rodei o mundo quase mudo / No entanto num segundo / Este livro veio à mão / Já senti saudade / Já fiz muita coisa errada / Já pedi ajuda / Já dormi na rua / Mas lendo atingi o bom senso / A imunização racional.” (MAIA, 1975).

**Figura 8 – Protagonistas fogem no final em trânsito de *Verônica***



Fonte: *Verônica* (2009)

A cena do automóvel, a última de *Salve Geral*, é um plano longo, com amplitude contínua, sem cortes e com mínimos movimentos, exceto pelo tráfego do automóvel. É uma cena noturna, de perambulação. Aqui, não há raios de sol, não há perspectiva e apenas as necessidades imediatas podem ser satisfeitas: “tenho fome” é a última frase do filme. A câmera frontal

confirma a falta de perspectiva das personagens, porque inibe o horizonte e, assim, estabelece uma espécie de caixa sem saída, sem arejamento, formada pela restrição do enquadramento apenas ao interior do automóvel.

**Figura 9 -- Protagonistas perambulam no final em trânsito de *Salve Geral***



Fonte: *Salve Geral* (2009)

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

**Figura 10 -- Protagonistas afastam-se da ambiência em *Cidade dos Homens***



Fonte: *Cidade dos Homens* (2007)

Nos filmes observados, os finais reforçam a distinção entre a ambiência e o protagonismo. Além disso, apontam para a imutabilidade da ambiência. O que as personagens deixam para trás são seus conflitos particulares, mas não alteram a ambiência, que segue o seu curso com independência. Na verdade, sequer os conflitos particulares são resolvidos: Verônica ainda precisa enfrentar a Justiça por ter fugido com uma criança, Rafa ainda deve à Justiça, talvez ainda mais depois da participação na rebelião do “Partido”, e Acerola e Laranjinha não podem voltar para a favela porque ainda devem aos líderes do tráfico. Desse modo, apenas o conflito imediato está resolvido. Daí que o final em trânsito seja a opção escolhida. Há uma necessidade de fuga, uma esperança pessoal em todos os casos (acentuada pelos raios de sol que despontam em *Verônica* e *Cidade dos Homens*), mas resta uma espécie de reintegração impossível à ambiência.

### 3 A Lógica de aproximação e afastamento

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

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

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

Em *Verônica*, a aproximação coloca em confronto a ambiência e o protagonismo e o filme extrai a sua ação desse tensionamento. Há um conflito de interesse entre os planos, de maneira que a continuidade de um é nocivo ao outro. Nesse filme, havia o risco de interromper-se o plano do protagonismo, se houvesse a morte de Verônica e da criança. Todavia isso não ocorre e o elemento que fazia os planos convergirem é dissolvido, o pen drive passa

para as mãos da polícia e as personagens se libertam da conexão com a ambiência (mas veremos que essa libertação é relativa e refere-se apenas ao elemento de conexão imediata).

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

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

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

Vimos até aqui que uma das tendências do cinema brasileiro contemporâneo que trabalha a violência é operar com dois planos

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

#### 4 Considerações finais

A imagem-ação é composta sobre personagens e situações delimitados histórica e geograficamente, cujas paixões e virtualidades encontram-se atualizadas nessas personagens e situações. A concepção básica da imagem-ação implica que a personagem enfrente uma realidade que o desafie e o force a reagir, num processo que gera o conflito da imagem.

O cinema brasileiro contemporâneo que tematiza a violência concebe, dentre outras, imagens-ação. A violência no cinema brasileiro recente não se resume a imagens-ação, mas encontra nela uma de suas mais constantes manifestações. Uma análise acurada de tais imagens revela-nos alguns dos padrões que os cineastas brasileiros têm seguido e construído.

Devemos referir, primeiramente, que há uma polaridade na imagem, que separa protagonista e ambiência. O encontro de protagonismo e ambiência produz o conflito e gera a ação propriamente dita. Nesta dinâmica de protagonismo e ambiência há uma relação específica que surge como um padrão. É o que chamei de lógica de aproximação e afastamento. O cinema brasileiro extrai sua tensão da aproximação entre personagem e ambiência, contudo delimitando sempre a sua distinção. Não há apenas aproximação, assim como não há apenas afastamento. A dinâmica entre eles consta na estrutura da imagem-ação contemporânea. Cada filme a opera à sua maneira, e é relevante como por vezes eles trabalham a tentação da personagem em aderir ao universo da ambiência. Contudo, a distinção entre os planos é sempre retomada e reforçada na resolução da narrativa.

A cisão nos filmes contemporâneos já foi observada sob diferentes perspectivas por teóricos brasileiros. Fernão Ramos (2004) destacou que o cinema brasileiro contemporâneo opera uma visualização dos problemas sociais por parte de personagens que

jamais são responsáveis por tais problemas. Além disso, o autor argumenta que tais personagens são construídos para representar o espectador típico do filme, que assim realiza uma espécie de catarse ao observar o contexto social sob um confortável ponto de vista. Já Ismail XAVIER (2006) destaca o uso da voz em *off*, referida pelo autor como uma ferramenta do cinema brasileiro para construir a interpretação dos protagonistas em face do contexto que os circunda.

A análise que fiz aqui procurou compreender como ocorre a relação entre os planos de protagonismo e ambiência e as respostas nos levam a um padrão, que chamei de lógica de aproximação e afastamento. Da mesma forma, a resolução desta lógica se faz, via de regra, pela utilização dos finais em trânsito. Por um lado, a estrutura de aproximação e afastamento opera uma violência na imagem, pela oposição e tensão com que organiza tais planos. Contudo, por outro lado esta é uma violência específica e sequer poderíamos considerar como violência se o critério para tanto fosse a Estética da Violência proposta no Cinema Novo. Aqui temos uma violência que antes encerra uma aventura de violência urbana do que a violência como critério estético de desconstrução. Trata-se, enfim, do estilo de uma imagem presente na relativa diversidade de imagens-violência no Brasil contemporâneo, que possui sua rígida estrutura e riquezas internas, e acima de tudo é uma imagem que nos ajuda a entender o país, não por representação, mas pela compreensão das tramas de um país e um cinema que produzem a predominância de tais lógicas em tais imagens.

## **Approaching and detaching: the relations between protagonism and ambience in the contemporary brazilian action-image**

### **ABSTRACT**

The violence in contemporary Brazilian films is a recurring subject and it has been supporting the conception of different violence-images. The most constant of them is the violence as action-image. In this article, I study the pattern in three films that construct action-images, aiming to comprehend its basic structure. I observe that the films are built with a division of two spheres, protagonism and ambience. The films clearly define and distinguish the two spheres and explore the conflict between them to generate the tension in the image. I analyze the relation between the refereed spheres and propose that the relation between them occur according to the logic of approaching and detaching. I also observe that the resolution of this logic occur through the strengthening of the detaching between the spheres and for an option for in transit endings, that only partially solve the conflict in the image.

**KEYWORDS:** Image. Cinema contemporary. Violence. Action.

## Referências

- BENTES, Ivana. Transe, crença e povo: Glauber e o cinema como instauração. **Revista Cinemais**, Rio de Janeiro, v. 5, 1997.
- CIDADE dos Homens. Direção: Paulo Morelli. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Fernando Meirelles e Bel Berlinck. O2 Filmes, Globo Filmes, Fox Filmes do Brasil, 2007. 1 DVD.
- COSTA, Luiz Cláudio da. **Cinema brasileiro (anos 60-70), dissimetria, oscilação e simulacro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-movimento**. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- LEITES, Bruno. **Tendências de imagem-violência no cinema brasileiro contemporâneo**. 2011. 144 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2011.
- MAIA, Tim. Bom senso. Compositor: Tim Maia. In: **Tim Maia Racional**. Gravadora: Vitória Régia Discos Ltda. Editora: Seroma Produções e Edições Musicais Ltda. Rio de Janeiro, 1975.
- RAMOS, Fernão. Má-consciência, crueldade e “narcisismo às avessas” no cinema brasileiro contemporâneo. **Crítica Marxista**, Campinas/SP, n. 19, p. 104-113, 2004.
- SALVE Geral. Direção: Sérgio Rezende. Produção: Joaquim Vaz de Carvalho. Toscana Audiovisual, 2009. 1 DVD.
- VERÔNICA. Direção: Maurício Farias. Produção: Silvia Fraiha. Fraiha Produções, Globo Filmes, Boa Vida, 2009. 1 DVD.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
- XAVIER, Ismail. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. **Novos estudos**: CEBRAP, São Paulo, n. 75, July 2006. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002006000200010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000200010&lng=en&nrm=iso)>. Acesso: 15 mar. 2012.

**Bruno Bueno Pinto Leites**

*Mestre em Ciências da Comunicação pela  
Universidade do Vale do Rio dos Sinos  
(UNISINOS).*

*E-mail: bleites2003@hotmail.com*

Recebido em: 01/04/2012

Aceito em: 10/07/2012