

Edição v. 38
número 3 / 2019

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 38 (3)
dez/2019-mar/2020

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

As bifurcações do tempo: considerações sobre três figuras temporais no filme Serras da Desordem, de Andrea Tonacci

The bifurcations of time: considerations on three temporal forms in Andrea Tonacci's film Serras da desordem

MARCELO PAIVA

Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Brasil. E-mail: marcelocarvalho.0001@yahoo.com.br. ORCID: 0000-0001-5676-2467.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

PAIVA, Marcelo. As bifurcações do tempo: considerações sobre três figuras temporais no filme Serras da Desordem, de Andrea Tonacci. Contracampo, Niterói, v.38, n.03, p. 54-67, dez. 2019/mar. 2020.

Enviado em 17/10/2018 / Revisor A: 12/11/2018; Revisor B: 20/3/2019 / Aceito em 21/3/2019

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v38i3.27124>

Resumo

Este artigo tem como objetivo verificar algumas formas de inscrição do tempo no filme *Serras da desordem* (2006), de Andrea Tonacci. Para tanto, recorreremos a três universos conceituais distintos: a imagem-cristal e a questão do duplo temporal em Gilles Deleuze; as questões ligadas à supermodernidade e ao não lugar em Marc Augé; e a temporalidade decorrente das estruturas de agressão de Noël Burch. Ao fim, identificamos no filme as figuras do tempo especular, do presente esvaziado e do presente brutalizado.

Palavras-chave

Serras da Desordem; Imagem-Cristal; Não lugar; Supermodernidade; Estruturas de Agressão.

Abstract

This article aims to verify a few inscriptions in time in the film *Serra da desordem* (2006), by Andrea Tonacci. For this purpose, we use three different conceptual contexts: Deleuze's notion of crystal-image and double time; the issues related to supermodernity and the concept of non place coined by Marc Augé; and Noël Burch's idea of temporality arising from the structures of aggression. Finally, we consider the forms of mirror time, depleted present and brutalized present.

Keywords

Serras da Desordem; Crystal-Image; Non Place; Supermodernity; Structures of Aggression.

Introdução

A relevância do filme *Serras da desordem*¹ (2006) de Andrea Tonacci para a cinematografia brasileira é enorme, apesar de ter sido lançado há pouco mais de uma década. Desde o lançamento o filme desperta o interesse de críticos e teóricos. Mas por que voltar a investir esforços sobre um filme que já acumula uma fortuna crítica considerável?

Em primeiro lugar, *Serras da desordem* constitui um belo exemplo de filme multifacetado, repleto de elipses e nuances que sugerem vários caminhos de leitura. Assim, está longe de ter sido esgotado. Em segundo lugar, porque desejamos inquirir o filme sobre as surpreendentes temporalidades que põe em jogo. Para tanto, recorreremos a três universos conceituais distintos: a imagem-cristal e o problema do duplo temporal em Gilles Deleuze; as questões ligadas à supermodernidade e ao não lugar em Marc Augé; e a temporalidade decorrente das estruturas de agressão de Noël Burch. A partir destes referenciais, identificamos no filme as figuras do tempo especular, do presente esvaziado e do presente brutalizado.

É preciso considerar as dificuldades de se trabalhar com fontes bibliográficas de natureza e área diferentes como a filosofia de Gilles Deleuze e a antropologia em Marc Augé. Particularmente com relação a Deleuze, às dificuldades normalmente encontradas soma-se o projeto de superação da representação que anima a obra do filósofo. Em *Platão e o simulacro*, texto de *Lógica do sentido* (2000), Deleuze faz uma leitura nietzschiana de Platão ao propor a reversão do platonismo pela emergência dos simulacros e pelo desfazimento da hierarquia entre modelo e cópia. Seu projeto considera a crítica nietzschiana como o cerne de sua própria crítica à representação — “a história do longo erro é a história da representação” (DELEUZE, 1988, p. 471). Uma revisão detalhada destes problemas está fora do escopo deste trabalho, no entanto, tais questões animarão implicitamente nossa argumentação.

Serras da desordem foi assistido por mim, pela primeira vez, no cinema, no ano de seu lançamento, quando causou-me viva impressão. Para este trabalho, recorri às antigas anotações realizadas naquela oportunidade, além da visualização do filme em plataformas digitais de compartilhamento de vídeo. A história de como o filme foi feito, todo o caminho desde o argumento inicial até seu corte final, a despeito de consistir um percurso interessantíssimo, não foi considerada neste trabalho. Tomei como objeto apenas o filme pronto e não as intenções que não se concretizaram, trabalhando sobre a minha experiência com o filme e sobre um repertório teórico que julguei mais apropriado à minha ideia, deixando em segundo plano até mesmo o ponto de vista do próprio Andrea Tonacci².

O filme tem um complexo percurso de ação. Acompanhemos um resumo cronológico dos eventos na ordem como aparecem. *Serras da desordem* recria o périplo de Carapiru, indígena da etnia awá-guajá, um dos únicos a sobreviver ao massacre de sua tribo no Maranhão em 1978. Carapiru escapa à chacina e inicia uma errância solitária pelo interior do Brasil que durará aproximadamente uma década, sobrevivendo em simbiose com as comunidades rurais, mas sempre evitando o contato direto. Sua epopeia termina ao entregar-se aos moradores de uma pequena comunidade do município de Angical, no Extremo Oeste Baiano. A notícia chega às autoridades e são realizadas incursões com o intuito de resgatá-lo, mas Carapiru resiste, quer continuar a viver na comunidade que, por sua vez, o adota. O indígena e a comunidade são, enfim, convencidos e Carapiru passa a ser tutelado por alguns dias pelo sertanista Sydney Possuelo. Sua aventura ganha notoriedade pela mídia da época. A história de Carapiru tem uma reviravolta quando Benvindo, um dos tradutores chamados para identificar seu grupo de origem pela língua falada, o reconhece como seu pai — Benvindo é outro integrante a ter sobrevivido ao massacre

¹ Créditos do filme podem ser acessados no site da Cinemateca Brasileira em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=Ink&exprSearch=ID=035027&format=detailed.pft>

² Sobre o processo de realização de *Serras da desordem*, consultar a entrevista de Tonacci concedida a Daniel Caetano (CAETANO, 2008).

da tribo. O filme reconstitui, lançando mão de dramatizações do passado e de filmagens documentais, tanto o massacre e as circunstâncias de seu resgate, quanto seu reencontro atual com as pessoas que acompanharam de perto seu drama, além de filmá-lo em seu cotidiano na tribo onde atualmente vive. Mas o indígena parece deslocado do ambiente de sua nova tribo. Em meio a um desentendimento entre Carapiru e alguns awá-gujá, o indígena se aborrece, se despe de suas roupas, pega suas armas e some na mata ao redor da aldeia, encontrando ali a equipe de filmagem do filme.

O tempo especular

Serras da desordem é um filme complexo no que tange às diferentes questões temporais postas em jogo. Há um primeiro nível que é o da encenação do passado, do massacre da tribo da etnia awa-gujá à qual Carapiru pertence. Tomemos a sequência do cotidiano da tribo, logo após a sequência inicial do filme. Em deslocamento pela mata à procura de um novo local onde se instalar, os indígenas fixam-se, sem que o saibam, próximos a uma área onde os interesses da civilização industrial já se fazem sentir. A longa sequência de quase dezoito minutos com o cotidiano do agrupamento indígena é finalizada com o massacre da tribo por um grupo armado. A rotina dos indígenas está em cores, e mesmo a preparação do grupo armado, o rapto do filho de Carapiru e o retorno do jovem Carapiru à tribo quando ouve os tiros estão em cor. No entanto, o momento do massacre é filmado em preto e branco (P&B)³. O que até então surgia no filme como encenação do passado — todo o período (em cor) antes da tribo ser dizimada —, assume, pela opção do P&B apenas para os planos que mostram o ataque, um caráter de estranhamento, cuja solução se dá pela assunção da dimensão bitemporal sobre toda essa sequência, na qual um passado e um presente se imbricam no interior das mesmas imagens da tribo indígena que atua em seu próprio cotidiano. A coabitação entre as duas extremidades do tempo que faz girar sobre a imagem um passado e um presente pela alternância entre imagens P&B e em cores (e entre diferentes faturas da imagem⁴), garante a *Serras da desordem* uma de suas marcas mais complexas e identificáveis⁵.

O que foi posto em jogo nessas primeiras imagens de *Serras da desordem* acaba por sonar a incerteza quanto às coordenadas temporais em todo o resto do filme. Antes de Carapiru chegar à comunidade que o acolheu, vemos planos em P&B da perambulação do indígena após o massacre. É o filme que promove seu reencontro décadas mais tarde com os antigos habitantes do pequeno distrito, com imagens, agora, em cores (em 41min41seg). Mas é a comunidade atual — da qual fazem parte tanto as novas gerações que não conheciam Carapiru quanto aqueles que testemunharam os eventos passados, agora bem mais velhos — que encena a chegada do indígena no passado. Com o malogro do funcionário do Incra⁶ que viera resgatar Carapiru, o Estado envia os sertanistas Sydney Possuelo e Wellington Figueiredo com a mesma missão, ambos interpretando a si mesmos. Possuelo procura por Carapiru e o encontra junto à janela de uma escola da comunidade. Todas essas sequências estão em P&B, em contraste com o

³ Como muitos procedimentos do cinema, a convenção de que as imagens em P&B estariam associadas ao passado, enquanto as imagens em cores montadas em sequência ou fazendo parte do mesmo contexto dramático expressariam o presente, é arbitrária, baseada, talvez, na própria evolução do cinema.

⁴ Foram utilizados em *Serras da desordem*: negativos Kodak Vision 250 — 5246 e Eastman Double X — 5222; câmeras de cinema (Arriflex BL 35 Evolution e Arriflex 35 IIC), MiniDVD Digital (Sony DCR-VX 1000, Sony DCR-VX 2000 e Sony Ccd Trv66 H18) e HHB Portadat PDR 1000TC (informações dos créditos finais do filme).

⁵ Entrevistas de Tonacci dão conta de que as imagens em P&B em *Serras da desordem* foram pensadas como uma forma de expressar a interioridade de Carapiru, demarcando sua diferença frente às imagens objetivas do filme (OLIVEIRA, 2008, p. 77). No entanto, pareceu-nos que a bifacialidade temporal não poderia ser descartada do filme tal como existe, nem as imagens em P&B de *Serras da desordem* se justificariam exclusivamente pelo recurso ao subjetivo (um exemplo seria, justamente, o ataque à tribo de Carapiru, realizado em P&B, sendo uma das raras cenas em que o indígena não presencia), daí insistirmos nesta leitura.

⁶ Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária.

que se segue em cores. Carapiru visita a atual escola do distrito, imagens que antecedem as entrevistas com os moradores mais antigos falando sobre a chegada do indígena à comunidade. Seguem planos, ainda em cores, onde Carapiru confraterniza com os moradores do distrito, dança, ensina a usar o arco e a flecha etc. Mas algo muda inesperadamente. Há um corte abrupto entre o plano de conjunto em cores enquadrando os habitantes da comunidade e o subsequente close-up em P&B de Carapiru (em 1h10min27seg) com o rosto angustiado (o corte na imagem é acompanhado do corte no som, que passa do murmurinho ao quase silêncio): as mesmas pessoas do plano passado estão neste plano, no mesmo cenário de antes, mas agora a imagem está em P&B e encenam a partida de Carapiru ocorrida no passado. A viagem de carro à Brasília, ainda em P&B, mostraria o resgate do indígena no passado, mas os planos tornam-se coloridos no meio da sequência e uma atmosfera de atualidade (dada também pela música e pelo cenário visto da janela do automóvel) toma a sequência⁷. Assim, a simples alternância entre planos P&B e em cores ganha nova potência ao incluir o jogo entre o passado e o presente pela continuidade dos elementos contidos no interior dos planos com descontinuidade da *mise-en-scène*⁸.

Mas há passagens em que a indefinição entre passado e presente é ainda mais dúbia, nas quais não apenas há continuidade dos elementos contidos nos planos como continuidade da *mise-en-scène*. Como a sequência em que um porco é flechado por Carapiru, ou a sequência da cachoeira⁹, formalmente bem mais complexa. Mas a sequência da cozinha (de 50min19seg a 56min42seg) parece ser ainda mais paradigmática quanto à questão. Ela se inicia com uma bela fusão entre a imagem de uma armação de secagem de peixe e o madeirame do telhado da casa da família que hospedou Carapiru. Participam da sequência a matriarca da família, que prepara o almoço, Carapiru, as duas jovens filhas do casal e algumas crianças bem novas. Em nenhum momento a *mise-en-scène* é interrompida: vemos imagens que exibem um contínuo de pequenos gestos cotidianos (salvo a inserção de alguns planos de um filme em P&B¹⁰), tendo como diferencial entre eles a alternância entre imagens em P&B e em cores. O último plano desta sequência, em cores, mostra Carapiru e a família confraternizando-se. A sequência seguinte, em P&B (em 56min43seg), se inicia com a matriarca saindo da cozinha (com a mesma roupa e corte de cabelo da sequência anterior), levando o almoço para a mesa onde se encontram sentados os membros da família e Carapiru. Ao contrário da sequência anterior, nesta há claramente uma encenação

⁷ Evidentemente, há momentos no filme nos quais a convenção que estabelece P&B para imagens do passado e cor para imagens do presente é tomada como referência. Como na corrida de Carapiru por um longo caminho de terra batida (em P&B, 33min46seg), metaforizando sua perambulação solitária após o massacre de sua tribo. No depoimento (em cores) do casal que hospedou Carapiru em Angical. Na passagem entre a sequência da reconstituição da captura de Carapiru pela comunidade de Angical, em P&B, e o reencontro de Carapiru, décadas mais tarde, com os moradores da comunidade, em cor. Ou ainda, na sequência de Carapiru na casa de Sydney Possuelo: levado para Brasília, o indígena hospeda-se durante algum tempo na casa do sertanista. As imagens no presente, da visita à família de Possuelo promovida pelo filme, são coloridas, mas quando recordam questões do passado, como o fato dele esconder comida por medo da escassez, ou de quando chegou doente e se negava a ser medicado, seguem a convenção do P&B.

⁸ *Mise-en-scène* é uma expressão francesa que significa, literalmente, pôr em cena. seu significado consagrado em cinema envolve a noção abrangente de organização geral do espaço e do tempo em uma filmagem, isto é, a concepção geral do filme, o que inclui a composição visual (cenário, objetos de cena, iluminação, relação entre a câmera e o espaço filmado etc.), a noção de ritmo impresso no material filmado (duração da cena filmada), a interpretação de atores etc.

⁹ Valeria a pena decuparmos esta sequência por sua complexidade: em 34min12seg vemos planos gerais em P&B de Carapiru que ressurge em meio ao cerrado brasileiro após seu périplo. O filme passa, então, a uma sucessão de cinco planos bem curtos de uma cachoeira (em cores); um plano de Carapiru próximo à cachoeira (em P&B, com continuidade de som); outro plano da cachoeira (talvez imagem de arquivo, em P&B) em fusão com um plano mais longo em travelling enquadrando a (mesma?) cachoeira também em P&B e que, ao final do movimento, enquadra Carapiru. Segue, então, um rápido plano colorido da cachoeira (com um movimento giratório em hélice), sucedido por um plano em P&B (com o mesmo movimento giratório) de Carapiru de costas, seguido de um plano do indígena ainda de costas em P&B e com o mesmo movimento, mas com enquadramento mais fechado. Após estes planos, mais cinco planos coloridos e de curta duração, com fusões entre eles, da cachoeira.

¹⁰ Apesar dos esforços, não nos foi possível localizar as referências desse filme.

do passado, já que a matriarca fala como se o indígena ainda morasse com eles: “ele [Carapiru] não vai não, Luiz. Não vai querer que levam [sic] ele não. Quero que ele fique aqui”. E dirigindo-se para Carapiru: “vai ficar aqui mais nós, né?”

O tempo especular: o cristal

A alternância entre passado e presente em *Serras da desordem* expressa uma imagem dupla, espelho ou caleidoscópio, estrutura fundamental que sustenta todo o filme. Com efeito, das opções de fatura das imagens aos procedimentos de montagem, *Serras da desordem* é um filme pródigo em produzir imagens que Gilles Deleuze nomeia como imagem-cristal. Mas o que seria uma imagem-cristal? Encontramo-la na “unidade indivisível de uma imagem atual e de ‘sua’ imagem virtual” (DELEUZE, 1990, p. 99)¹¹. Em um primeiro momento, consideremos a relação entre o atual e o virtual como sendo da ordem do tempo: o atual está no presente que passa, enquanto o virtual é o passado que se conserva e que insiste sobre o presente como memória. Mas, justamente, é preciso que a imagem cristalina “seja presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo. (...) O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi” (DELEUZE, 1990, p. 99)¹². Não seria este o caso de *Serras da desordem*, no qual a encenação do passado e a experiência presente giram uma ao redor da outra? Não há imagens do passado que se atualizariam em um novo presente a partir das lembranças de Carapiru, como em um flashback, mas a convivência indiscernível entre passado e presente na realidade proposta pelo filme.

Em contraposição aos circuitos extensos das lembranças psicológicas ou dos sonhos, a imagem-cristal contrai-se, justamente, no menor circuito entre as imagens, “que cola a imagem atual a um tipo de duplo imediato, simétrico, consecutivo ou até mesmo simultâneo” (DELEUZE, 1990, p. 87), isto é, sua imagem virtual imediata como reflexo da imagem atual. Há, portanto, “‘coalescência’ entre os dois. Há formação de uma imagem bifacial, atual e virtual” (DELEUZE, 1990, p. 87 e 88). Trata-se de uma descrição que retorna não a um objeto, mas que absorve e (re)cria constantemente seu próprio objeto: a cada retorno, a trajetória de Carapiru surge não como decifração, mas como enigma, já que as duas faces da imagem-cristal, o presente atual e o passado virtual, embora se distingam, não param de trocar de papel. Afinal, onde acaba a reconstituição ficcional do passado, da vida de Carapiru na comunidade de Angical, e onde se inicia o registro do vivido, o documentário sobre a visita do indígena à mesma comunidade que o acolheu?¹³ São imagens nas quais encontramos “um avesso e um direito perfeitamente reversíveis” (DELEUZE, 1990, p. 89). Por isso se diz serem imagens duplas, especulares,

¹¹ As relações entre o atual e o virtual permeiam o pensamento de Deleuze explícita ou implicitamente, constituindo-se como uma importante demarcação em suas obras (cf. ALLIEZ, 1996; LÉVY, 1996; ZOURABICHVILI, 2004). “A questão de Deleuze terá sido sempre a de uma imagem material e virtual-atual do Ser-Pensamento, de rizoma e de imanência” (ALLIEZ, 1996, p. 40).

¹² Pierre Lévy (1996) distingue o atual e o virtual do real e o possível. O real constitui-se pela dimensão a mais abrangente e imediata. O possível é o que ainda não se tornou real, embora seja pré-determinado pelas contingências onde se realiza, sendo sua realização necessariamente por semelhança (representação). Já a relação entre o atual e o virtual se dá por diferenciação. O virtual não é pré-determinado, mas tem realidade. “Do ser do sensível ao sensível ele-mesmo, do visível a sua condição, se é conduzido a um virtual que não é menos real que atual” (« De l'être du sensible au sensible lui-même, du visible à sa condition, on est reconduit à un virtuel qui n'est pas moins réel que l'actuel » (MARTIN, 2005, p. 60 – tradução nossa). O virtual é pura potência (virtual vem do latim virtus, derivando virtualis: força, potência (LALANDE, 1999)) que coloca em cheque as identidades. Por isso a atualização de uma virtualidade enseja o surgimento do novo, é da ordem da criação. “Uma produção de qualidades novas, uma transformação das ideias, um verdadeiro devir que alimenta de volta o virtual” (LÉVY, 1996, p. 16 e 17). Na verdade, o atual é o ponto presente sobre o qual incide uma nuvem de virtuais em direção à singularidade. “Todo atual rodeia-se de círculos sempre renovados de virtualidades, cada um deles emitindo um outro, e todos rodeando e reagindo sobre o atual” (DELEUZE, 1996, p. 49).

¹³ “Nunca sabemos qual Carapiru vemos na tela: o ator ou o personagem? Ambos, ou nenhum dos dois, nunca, plenamente?” (COHN, 2008, p. 43-44).

imagens de encenação por excelência, do ator e seu papel — ou, de uma forma mais condizente ao filme, dos não atores de *Serras da desordem*: quem se atualiza em cena e quem assombra enquanto virtualidade o material filmado, a vida cotidiana ou sua encenação?¹⁴

A imagem e seu reverso são constituídos pelo par atual/virtual que, por sua vez, pode transmutar-se em novos avatares que encarnam, a cada vez, a mesma relação bifacial. É o mesmo circuito que passa, agora, igualmente pelos pares límpido/opaco e germe/meio. Embora continue tributária do tempo, a relação entre o atual e o virtual ganha, assim, novas características que já não a restringem ao presente e ao passado. Com efeito, o importante é a relação cristalizável, a imagem instável especular, bifacial, onde a coalescência entre suas duas faces distintas tendem a trocar de papéis entre si, tornando-se indiscerníveis. De todo modo, a imagem-cristal não é apenas o menor circuito atual/virtual, mas engloba a dimensão completa do tempo, “o pequeno germe cristalino e o imenso universo cristalizável” (DELEUZE, 1990, p. 102), na bifurcação do próprio tempo entre o presente que força, com sua passagem, o surgimento do futuro, ao mesmo tempo em que se conserva como passado assim que deixa de ser. “O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se vê no cristal. A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal” (DELEUZE, 1990, p. 102). E o que vemos no cristal é o tempo em sua integridade — Deleuze diria, vemos a imagem-tempo direta, e não uma representação do tempo.

A grande estrutura especular de *Serras da desordem* tem sua expressão germinal na primeira sequência do filme, na qual Carapiru encontra-se sozinho na mata descansando sobre folhas de palmeiras após acender uma fogueira. Esta sequência conecta-se à penúltima sequência (antes da fala final do indígena) em um grande circuito que contém todo o périplo de Carapiru: o indígena encontra a equipe do filme no meio da mata para filmarem o que viria a ser montado como a primeira sequência, sendo que todo o dispositivo de filmagem, câmeras, equipe, instruções técnicas, é, assim, mostrado.

Deleuze parece ter predileção pela relação entre o germe e o meio, entre o pequeno núcleo e o cristal que cresce ao seu redor, quando discorre sobre o tema do filme dentro do filme¹⁵. Ao evidenciar de maneira heteróclita e instável que há níveis temporais diferentes de encenação nas mesmas imagens, ao não escamotear a opção pela reconstituição de eventos históricos com as próprias pessoas que passaram pela experiência que se deseja recriar, *Serras da desordem* se assume como um filme que documenta sua própria epopeia (filme sobre o filme que se faz) que é acompanhar seu personagem principal, Carapiru, tanto pela recuperação da memória do massacre e dos acontecimentos a ele ligados quanto pela introdução do indígena novamente a estes mesmos lugares décadas mais tarde.

¹⁴ A imagem especular, o espelho, é a imagem-cristal por excelência. Mas as imagens especulares, bem como o conjunto ator/personagem, de maneira alguma esgotam os territórios da relação atual/virtual. Deleuze, recorrendo à obra do escritor Herman Melville, adiciona aos dois elementos anteriores o navio e suas duas faces cristalinas: a de cima, visível e subordinada à ordem e às hierarquias, e a de baixo, abaixo da linha d'água. “Mas parece que a face límpida atualiza uma espécie de teatro ou de dramaturgia que se apodera dos próprios passageiros, ao passo que o virtual entra na face opaca, e se atualiza por vez nos acertos de contas entre foguistas, na perversidade diabólica de um chefe de tripulação, na monomania de um capitão, na secreta vingança de negros rebelados. É o circuito de duas imagens virtuais que não cessam de se atualizar, e não cessam de se relançar” (DELEUZE, 1990, p. 93).

¹⁵ Com relação ao filme dentro do filme, Deleuze ressalta produções onde “o germe e o espelho são mais uma vez retomados, um na obra se fazendo, o outro na obra refletida na obra” (DELEUZE, 1990, p. 96). É até certo ponto surpreendente que Deleuze ressalte neste momento os filmes sobre o dinheiro como necessariamente fazendo parte do rol de filmes cujo tema é o filme dentro do filme. “Os filmes sobre o dinheiro já são, embora implicitamente, filmes dentro do filme ou sobre o filme”; “o filme é o movimento, mas o filme dentro do filme é o dinheiro, é o tempo. A imagem-cristal recebe assim o princípio que a funda: relançar sem descanso a troca dissimétrica, desigual e sem equivalência, dar imagem contra dinheiro, dar tempo contra imagens, converter o tempo, a face transparente, e o dinheiro, a face oculta, como um pião sobre sua ponta” (DELEUZE, 1990, p. 99).

O presente esvaziado

Deleuze herda de Henri Bergson (1990; 2005) a atenção à dimensão temporal que irá expressar nos dois livros do cinema. O tema geral do primeiro livro é a imagem-movimento e a representação do tempo no cinema, cronológico e ancorado no presente (DELEUZE, 1985); sendo o segundo livro centrado na imagem-tempo ou, de outra forma, na apresentação direta do tempo que afeta a imagem cinematográfica, tornando-a acronológica e sujeita às mais variadas séries divergentes e disjuntivas (DELEUZE, 1990)¹⁶. A imagem-cristal é o primeiro aspecto integral da imagem-tempo na argumentação deleuzeana. Como vimos, a imagem-cristal põe em jogo uma imagem bifacial onde vemos um passado e um presente coalescentes, toda a força do passado que inunda o presente. No entanto, seria preciso, neste momento, voltarmos nossa atenção para uma das faces da imagem especular, àquela centrada no presente, para que se possa inquirir sobre outras questões encontradas em *Serras da desordem*.

Isso nos leva ao problema da espacialidade. Marc Augé (2012) o retoma¹⁷ ao contrapor o lugar (*lugar antropológico*) ao *não lugar*. O lugar antropológico é a dimensão da (con)vivência e da memória, englobando o espaço doméstico e também o espaço público. O espaço público atua por linhas e interseção de linhas (cruzamentos, praças etc.) e pontos de condensação (os centros cívicos e religiosos, os monumentos enquanto expressão de perenidade, enfim, uma difusa rede social e de sentido que dá coerência às ações atuais pelas realizações dos antepassados). Seu estatuto é ambíguo, dependente das relações estabelecidas com os outros e com o território: mesmo que nele se atue a partir de formatos reconhecíveis (pelos marcos que o definem como histórico, identitário e relacional), e que sua desapareição estabeleça-se como uma crise, trata-se de um espaço tanto concreto quanto simbólico, parcial ou mitificado.

A questão central da crítica de Augé está nas mudanças trazidas pela aceleração do tempo e desestruturação da vida cotidiana pelas exigências do capitalismo contemporâneo. De fato, a crescente pressão pelo consumo, a fluidez do capital internacional e a circulação de pessoas (tanto pela facilidade de deslocamento quanto pelas ondas migratórias), entre outros fatores, promovem a perda das referências e o descolamento do indivíduo de seu território. Augé chama esta fase do capitalismo de supermodernidade, identificando no não lugar seu lócus privilegiado que surge da desarticulação do lugar antropológico. Três figuras de excesso definiriam a percepção na supermodernidade. A primeira figura é da ordem do tempo, a superabundância factual, que atinge a compreensão do presente, fazendo-se com que se busque incessantemente o sentido da conjuntura. A segunda, a superabundância espacial, causadora de um efeito de compressão relativa do espaço pela rapidez dos meios (de transportes, por exemplo), mas, mais perturbadoramente, pela simultaneidade entre o

¹⁶ Deleuze identifica a imagem-movimento, grosso modo, ao cinema clássico, enquanto a imagem-tempo surgiria com o cinema moderno. A distinção entre a imagem-movimento e a imagem-tempo não é apenas nominal, já que se constituem como imagens de natureza diferente. Isso ecoa a diferenciação de natureza e não de intensidade que Henri Bergson traça em *Matéria e memória* (1990) – sobre a qual Deleuze se apoia completamente em seus livros sobre o cinema – entre a percepção e a ação ligadas à matéria, de um lado, e a afecção de outro lado, próxima à dimensão temporal.

¹⁷ Os problemas concernentes à espacialidade surgidos pelo avanço da sociedade industrial foram abordados de outros pontos de vista. Michel Foucault — em seu texto *Outros espaços* (2012), ao trabalhar as heterotopias como esquecimento das diferenças em favor da afirmação do mesmo no processo de consolidação das formações sociais ocidentais, ressaltava a dimensão espacial como ponto focal da angústia vivida nas nações capitalistas do final do século XX. Por seu lado, Manuel Castells (2000), com o conceito de espaço de fluxos, pensa a organização espacial como o elemento dominante para a compreensão das formações sociais urbanas da contemporaneidade. Os espaços de fluxo relacionam entre si as dimensões informacionais (os dados transmitidos pela tecnologia da informação), sociais (os centros de decisão que formatam as redes de comunicação e dominância) e espaciais (o ordenamento do espaço ditado pelas organizações de comando associadas à elite financeira). Aos espaços de fluxo se oporiam os espaços dos lugares, onde a efetiva contiguidade física assegura a autonomia dos significados e das funções sociais nos lugares de habitação, de trânsito e de vivências. Há entre as duas instâncias toda sorte de demarcação social, de classe e de poder econômico-financeiro.

evento e sua midiaticização. E, por fim, a *individuação das referências*, supervalorização do si.

O contexto geral de *Serras da desordem* remete em suas linhas de força ao que Augé chama de supermodernidade. O massacre da tribo awá-guajá é a resposta atroz a uma incompatibilidade que o filme não cansa de exibir e que opõe a existência das culturas autóctones ao avanço irrefreável dos interesses que visam à exploração predatória — no contexto da ocupação desordenada da região impulsionada em grande parte pela construção da rodovia Transamazônica¹⁸. O período de tempo que engloba o périplo solitário de dez anos de Carapiru pelo interior do país é elidido em favor de uma série de planos rápidos (na verdade, um *clipe* de 29min54seg a 33min46seg embalado por um samba), um caleidoscópio que condensa a vida brasileira da época pela apresentação das ações dos governos militares e de seus efeitos na sociedade¹⁹.

Há, pelo menos, dois importantes elementos no filme que relacionam-se diretamente à supermodernidade. O primeiro é a televisão. É pela reportagem televisiva que tomamos conhecimento da interpretação midiática da época sobre o drama de Carapiru. Mas é também pela televisão que Carapiru toma contato com outro universo, o da compressão do espaço e do excesso de informação aos quais ele se submete na casa de Possuelo. É o mesmo efeito de caleidoscópio do clipe usado como expediente de passagem de tempo, só que desta vez é Carapiru quem observa com ar estupefato as imagens de revolta dos indígenas contra a inoperância da Funai²⁰ na proteção dos indígenas contra grileiros, garimpeiros e madeireiros e no levantamento de barricada sobre os trilhos para tentar impedir um trem de passar. Justamente, o segundo elemento é o trem. No final do século XIX, as locomotivas simbolizavam a ideia de progresso nos países capitalistas centrais. No filme, o trem aparece de duas formas, como meio de transporte que encurta distâncias e, principalmente, como presença de um poder exógeno e avassalador. A imagem de um trem cargueiro de uma companhia mineradora sobre uma via férrea que atravessa terras indígenas (em 17min50seg) é a primeira inserção de um elemento externo à vida da tribo de Carapiru a aparecer em quadro. O trem aqui não expressaria nada equivalente à ideia de progresso (de todo modo, uma ideia positivista, mas que esteve em voga durante a fase desenvolvimentista do período militar), mas de dissolução da vida tradicional.

A contração da experiência genuína a coordenadas espaciais desligadas de lastros afetivos e a temporalidades que impõem uma presentificação esvaziada levaria a supermodernidade a articular-se por não lugares a partir da circulação majorada de pessoas e bens de consumo, constituídos notadamente por espaços de estoque (os resorts, mas também os campos de refugiados, as terras invadidas etc.) e espaços de trânsito (autoestradas, aeroportos, centros comerciais, caixas automáticas etc.). A terra devastada que antes abrigava a floresta torna-se o não lugar do périplo de Carapiru. Justamente, são as relações codificadas e as identidades constituídas que se diluem no não lugar que o indígena ocupa. Sua historicidade se ausenta na mesma proporção em que seu presente se esvazia e o espaço onde perambula torna-se transitório por excelência, pois nele já não se condensam nem

¹⁸ Os conflitos pela posse e exploração da terra ao redor da Transamazônica datam do período de sua construção durante os governos da ditadura (PEREIRA, 2013). Já o Relatório analítico das atividades de pesquisa da CAI Transamazônica traz um levantamento sobre as condições da região neste século (CALVI; ALVES; NASCIMENTO, 2011).

¹⁹ Este é um dos melhores exemplos da montagem repleta de nuances, comentários visuais e planos surpreendentes de *Serras da desordem*, com imagens da destruição da floresta, da abertura da Transamazônica e do filme Iracema, uma transamazônica (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna; da repressão a manifestantes, do general Newton Cruz aos berros e da morte do capitão Carlos Lamarca; de indígenas, de trabalhadores e de garimpeiros em Serra Pelada; de enormes navios, portos e de trens de carga levando minério de ferro; de hidroelétricas, da produção industrial e de notas de dinheiro que voam ao vento; da criação de animais para fins comerciais; do funeral coletivo de trabalhadores mortos e do rosto de Cristo horrorizado; do candomblé e de interiores de igrejas barrocas; da multidão em um estádio de futebol e de um comício do ex-presidente Lula; de escolas de samba e bailes de carnaval; de edifícios e de favelas; e, enfim, do presente e do passado do Rio de Janeiro.

²⁰ Fundação Nacional do Índio.

a memória coletiva, nem os laços interpessoais de sua comunidade. “Um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero” (AUGÉ, 2012, p. 74).

O espaço constituído sob os signos da impessoalidade, da passagem e do puramente funcional (aeroporto, autoestrada, supermercados, etc.) define o não lugar tanto quanto as conexões fluidas ali mantidas²¹. Mas, em última instância, são as conexões que definirão os limites entre o lugar e o não lugar, que se interpenetram de acordo com relações que lhes atribuímos e as funções neles constituídas. Ambos, lugar e não lugar, são “polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente — palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação” (AUGÉ, 2012, p. 74). São todas as passagens fluidas que Carapiru experimenta: integrado à comunidade que o acolheu, mas impossibilitado de comunicar-se na língua de seus habitantes; deslocado na tribo onde foi inserido, embora comungue com seus integrantes uma cultura de base; etc.

Convivendo com uma insistente desconexão com a sua memória e tendo o espaço à frente como cenário de seu próprio trânsito, Carapiru ocupa seu particular excesso de desconexão em relação aos sucessivos espaços com os quais mantém pouca ou nenhuma conexão identitária — Brasília, o espaço criado pela equipe de TV, o set de filmagem, a casa do sertanista (e seus dispositivos aos quais o indígena não sabe usar, vaso sanitário, talheres etc.) —, não lugares nos quais se torna um contemplador de sua contemplação, “como se a posição do espectador constituísse o essencial do espetáculo, como se, definitivamente, o espectador, em posição de espectador, fosse para si mesmo seu próprio espetáculo” (AUGÉ, 2012, p. 81). Por isso, “o espaço do viajante seria, assim, o arquétipo do não lugar” (AUGÉ, 2012, p. 81). Seja como viajante ou observador imóvel, imerso em um presente perpétuo e vazio, Carapiru ocupa a série dos não lugares pelos quais transita ao longo do filme (sendo a própria perambulação imposta a Carapiru pelo filme que se realiza o mais candente não lugar ocupado por ele), experimentando a solidão advinda do esvaziamento dos sentidos (histórico, identitário e relacional) atribuível tanto ao espetáculo quanto a ele próprio como espectador de si.

O presente brutalizado

Carapiru teve uma chance com a comunidade que o acolheu. Sua volta, promovida pelo filme, realiza-se como um encontro entre velhos amigos: ele interage com os antigos moradores, mostram-lhe fotografias onde aparece ao lado dos locais, passeiam e tomam banho de rio com ele. Repete-se, assim, a mesma ambiência que Carapiru tinha com seu grupo indígena original nas imagens do início do filme. Mas a comunidade não é realmente sua, ele é estrangeiro quanto aos costumes das pessoas do lugar — o casal que o acolheu em sua casa fala de suas andanças desnudo. Há sinais de que algo não vai bem. O filme o acompanha em sua volta para a comunidade indígena onde passou a morar depois de ter sido resgatado, vemo-lo no avião e no trem. Está enfadado e parece perdido nesses ambientes que confirmam a força desestruturante dos não lugares. *Serras da desordem* opta pelas dubiedades típicas da imagem cristalina, o que não impede de apresentar os fatos ocorridos (e aqueles que ocorrem) pela sua face límpida, mas algo claramente escapa ao filme, há uma face opaca no reverso do cristal. Os diversos aspectos que caracterizam a imagem-cristal em *Serras da desordem* parecem encontrar seu centro numa opacidade habitada por Carapiru, na flagrante vacuidade de seu presente. Mesmo que o germe (do filme em construção) resulte numa imagem inequivocamente especular, é ao redor da indiscernibilidade entre a face opaca e a límpida da figura de Carapiru que o filme constrói

²¹ Os não lugares se estabelecem, ainda, pela explicitação de ordenamentos linguísticos: palavras, textos ou símbolos que prescrevem, proíbem ou mesmo informam (como as placas de trânsito ou os avisos que normatizam as condutas). Tais ordenamentos promovem constantes interações com pessoas morais institucionais e idealizadas (AUGÉ, 2012, p. 89).

alguns procedimentos que Noël Burch chamava de estruturas de agressão.

Burch (1992) estudou o uso pelo cinema de mecanismos de agressão à sensibilidade do espectador “como uma forma de componente estrutural” (BURCH, 1992, p. 153). A dor moral e mesmo a dor física (por exemplo, causada por certos expedientes de montagem que agridem a sensibilidade do aparelho ocular humano) seriam elementos a serem trabalhados no cinema tendo em vista proporcionar uma experiência estética, com a condição de que o resultado surgisse não de um empirismo inconsciente, mas de uma estrutura intelectualmente concebida. O resultado seria uma onda de choque filmica, como a preconizada por Sergei Eisenstein em seu cine-punho, o que diria “mais respeito à forma do que à criação de uma atmosfera onírica” (BURCH, 1992, p. 153). O importante seria a forma (isto é, o modo como um conteúdo é apresentado, sendo forma e conteúdo interdependentes e mesmo indissociáveis entre si) e o sentido de abstração que presidiriam os efeitos estéticos (em grande parte, rítmicos) advindos das estruturas que trabalham com o mal-estar do espectador a partir da agressão e da violência.

No carro (plano em P&B, som ambiente, *1h15min57seg*), após ser resgatado pelos sertanistas Sydney Possuelo e Wellington Figueiredo, Carapiru sorri, está sem camisa, demonstra serenidade. Mas seu rosto rapidamente se transforma após Figueiredo comentar sobre o indígena: “olhar longe, perdido... Sabe lá pra onde vai, né? O que que passa na cabeça dele?” Uma música de fundo surge e toma todo o espaço sonoro. Carapiru ocupa o mesmo carro, este plano é continuação do anterior, mas agora ele veste uma camisa. A tarde cai e o rosto de Carapiru torna-se cada vez mais tenso, fechado, enquanto veículos, principalmente caminhões de carga, passam em sentido contrário. Em meio à terra devastada de sua cobertura vegetal original, surgem incêndios cada vez maiores. Carapiru parece cansado e seu rosto passa a impressão de que lhe escapa o sentido do que faz ali, participando de uma filmagem. Nota-se nele o mesmo desconforto e olhar perdido que exibe em sua volta para casa: em uma ótica do aeroporto onde seu filho compra óculos escuros, no saguão do aeroporto enquanto espera embarcar ou na cabine do avião em voo. A câmera não hesita em enquadrá-lo nesses instantes de desalento.

Mas em nenhum momento do filme Carapiru parece tão aturdido quanto na sequência onde perambula pelo Eixo Monumental de Brasília (em *1h30min21seg*). Sozinho em cena, ele olha ao redor angustiado, ou mesmo contrariado, esfrega o rosto e fala em sua língua, compondo uma imagem que remete ao delírio (o que é realçado pela música de fundo). No elevador da Torre de TV de Brasília, Carapiru está acuado, enquanto a câmera o encara frontalmente em um close intimidador. No mirante, o indígena olha a cidade abaixo enquanto, em um plano detalhe, sua mão bate de maneira tensa no parapeito da torre. Carapiru aparece com o corpo curvado, de costas para alguns turistas, e volta a bater a mão no parapeito nervosamente, enquanto olha para o lado parecendo procurar algo. A sequência parece saltar do filme, não contribui para elucidar a epopeia de Carapiru, sua função está na própria dramaturgia imposta a ele, o que pressupõe algum constrangimento tanto ao indígena quanto ao espectador. Sintomaticamente, a sequência é precedida de um plano independente de uma tomografia computadorizada de um cérebro (em *1h30min19seg*) como um aviso antecipatório que, aliás, já fora preconizado pelo sertanista: “o que que passa na cabeça dele?”

Se na sequência de Carapiru em Brasília temos o indígena confuso e tenso, em sua tribo de adoção, para onde fora levado em definitivo, seu estado de espírito está mais próximo da depressão. O filme intercala (em *1h43min18seg*) imagens de Carapiru voltando para casa com imagens de uma reportagem de televisão da época sobre sua inserção nessa comunidade indígena. Pela narração em off da reportagem, ouvimos que Carapiru sorri, é bem recebido e parece feliz por voltar a viver em uma tribo da etnia awá, onde viveriam outros indígenas de sua região original. A sequência é sucedida por planos dos indígenas tomando banho de rio, imagens que provavelmente fazem parte do mesmo conjunto de takes montados no início do filme e que remetem ao convívio harmonioso entre os

membros da tribo original de Carapiru – em mais um exemplo de imagem especular.

Mas o que se configurava como uma volta à vida idílica que Carapiru levava antes do massacre revela-se ilusório (a sequência se inicia com uma placa onde se lê a palavra perigo). As imagens da aldeia indígena, a princípio banais e desoladoras, mostram cada vez mais uma ambiência hostil e perturbadora para uma audiência não indígena ou fora de contexto, criando um evidente mal-estar em quem as assiste: crianças vestindo longas camisas maltrapilhas, um menino simula dar um tiro de rifle em alguém deitado na rede, uma pilha de macacos é assada e têm a pele raspada, um criança pega um macaco morto pelo rabo e bate no chão, um plano detalhe mostra os macacos já assados, vários cachorros sofrem maus tratos, um bebê que ainda não sabe andar porta um facão quase do seu tamanho, uma criança ameaça a outra com um facão e uma menino atinge a lente da câmera com uma flecha em sua mão. O contraste com a maneira como a aldeia do início do filme é filmada é flagrante.

Assim como a vida comunitária em sua nova aldeia, o cotidiano de Carapiru não é animador. O indígena é filmado invariavelmente sozinho, vive isolado dos demais e não interage com quem quer que seja, mesmo quando há alguém por perto. Em nenhum momento é surpreendido exercendo alguma atividade na aldeia e não parece integrado a qualquer grupo, nem mesmo nas celebrações e brincadeiras. Almoça solitariamente enquanto seus companheiros de aldeia fazem do almoço (os macacos) um evento coletivo. Sua postura corporal é de alguém acuado, sua figura, melancólica, refratária, e mais uma vez o filme o insere em uma zona opaca²². A única vez que aparece interagindo é no momento da discussão com outros indígenas, pouco antes de abandonar a aldeia, angustiado como o quati preso por uma corda a um tronco de árvore que o filme exhibe insistentemente. E como o animal preso, resta a Carapiru esta outra face do presente, seu transcorrer brutalizado²³.

Considerações finais

A opacidade da figura de Carapiru em outros momentos de *Serras da desordem* — em contraste com a face límpida do cristal quando ele mostra-se simpático e sociável — tem igualmente ligação com a incapacidade de comunicação. Não sendo falante em português, sua solidão em vários momentos do filme é o resultado da barreira linguística (na comunidade que o acolheu no passado, no contato com o sertanista Sydney Possuelo, etc.). Carapiru continuou ao longo da vida habitando apenas a sua língua, aprisionamento e último refúgio. Há momentos no filme em que é surpreendido falando sozinho, absorto, parecendo ter uma visão ou estar alucinando, como em uma cena na comunidade que o acolheu, encostado no batente da porta (em 46min35seg).

Se o jogo entre o opaco e o límpido bifurca a figura errante de Carapiru, o limite final do filme, seu invólucro maior, é igualmente cindido: a ficcionalização do passado em *Serras da desordem* é perenemente atravessada e confundida pelo impulso documental (no presente) que registra o retorno do indígena aos lugares onde esteve após ser resgatado por Possuelo, o que faz com que o filme evolua como um imenso cristal do tempo. Mas se a ideia de dissolução acaba sendo a mais pungente no filme é porque a discussão de uma supermodernidade nos moldes de Augé, tendo em vista as contradições sociais daquela região do país (e do Brasil como um todo), está menos ligada à exacerbação do acesso aos fatos ou à superabundância

²² Sobre Carapiru, escreve Ismail Xavier que “há uma zona de silêncio, uma opacidade (para nós) na sua vivência da cena. Há o teor enigmático da fisionomia, para além do que a sociabilidade mais direta requer” (XAVIER, 2008, p. 17).

²³ O isolamento e a tristeza com que Tonacci filma Carapiru nesse momento não corresponde, de fato, ao que o indígena vivia em sua comunidade de adoção. Foi uma opção dramática. Por exemplo: na cena em que Carapiru almoça sozinho enquanto seus companheiros comem os macacos, seu isolamento se deu por razões médicas, ele estava com tuberculose, como revelou o próprio Tonacci em entrevista, não estava excluído por alguma incompatibilidade social (COHN, 2008). Cohn ressalta em seu texto a fraqueza com que Carapiru aparece em cena, assim como o não protagonismo sobre sua própria história de vida perante o filme.

dos meios (embora tais fatores existam entre os extratos mais prósperos) do que à violência que dela resulta. É este o significado último da perda de referências que Carapiru precisa suportar, o que o impele a um presente esvaziado ou brutalizado do qual, seguramente, o sentido lhe escapa.

Referências

- ALLIEZ, Éric. **Deleuze filosofia virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 2012.
- BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BURCH, Noël. Estruturas de agressão. In: BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992, pp. 149-163.
- CAETANO, Daniel. Entrevista com Andrea Tonacci. In: CAETANO, Daniel (Org.). **Serras da desordem**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008, pp. 97-138.
- CALVI, Miquéias Freitas; ALVES, Miranda Alves; NASCIMENTO, Huandria Figueiredo do. **Relatório analítico**: atividades de pesquisas da Célula de Acompanhamento e Informação do Território da Cidadania da Transamazônica. UFPA (Campus de Altamira), nov., 2011. Disponível em <<http://sit.mda.gov.br/download/ra/ra095.pdf>>. Último acesso em: 12/10/2018.
- CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- COHN, Clarice. **Reflexões sobre Serras da Desordem**. In: CAETANO, Daniel (Org.). **Serras da desordem**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008, pp. 43-57.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. **O atual e o virtual**. In: ALLIEZ, Éric. **Deleuze filosofia virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, pp. 47-57.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos** – segurança, penalidade e prisão (vol. VIII). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996.
- MARTIN, Jean-Clet. **La philosophie de Gilles Deleuze**. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2005.
- OLIVEIRA, Rodrigo. Um outro cinema para uma outra humanidade. In: CAETANO, D. (Org.). **Serras da desordem**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008, pp. 59-80.
- PEREIRA, Airton dos Reis. Colonização e conflitos na Transamazônica em tempos da ditadura civil-militar brasileira. **Clio – Revista de Pesquisa Histórica**, dossiê 1964 – releituras historiográficas. Universidade do Estado do Pará (UEPA), Belém, PA, n. 31.2, 2013. Disponível em <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/24452/19771>>. Último acesso em: 12/10/2018.

XAVIER, Ismail. As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério. In: CAETANO, Daniel (Org.). **Serras da desordem**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008, pp. 11-23.

ZOURABICHVILI, François. **Deleuze, una filosofía del acontecimiento**. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.

Marcelo Paiva é pesquisador do PPG em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), com bolsa de pós-doutorado PNPd/Capes. Doutor e mestre pelo PPGCOM da ECO-UFRJ (com estágio doutoral na Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3). Especialista em Arte e Filosofia pela PUC-RJ. Graduado em Cinema e em Jornalismo pela UFF. Um dos coordenadores do ST Teoria dos Cineastas da Socine. Um dos autores do livro *Cinema/Deleuze*. Diretor do filme *Chão de Estrelas*.