

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

**Mariana Meirelles de Azevedo**

**O CORPO COMO PERFORMANCE NO CINEMA DE FLUXO**

**Juiz de Fora**

**Julho de 2018**



Mariana Meirelles de Azevedo

## **O CORPO COMO PERFORMANCE NO CINEMA DE FLUXO**

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social, Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga

Juiz de Fora  
Julho de 2018

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Azevedo, Mariana Meirelles de.

O Corpo Como Performance no Cinema de Fluxo / Mariana Meirelles de Azevedo. -- 2018.

50 f. : il.

Orientador: Nilson Assunção Alvarenga

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2018.

1. Trabalho Acadêmico. I. Alvarenga, Nilson Assunção, orient.  
II. Título.

Mariana Meirelles de Azevedo

O Corpo como Performance no cinema de Fluxo

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social – Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Nilson Assunção  
Alvarenga

Aprovado (a) pela banca composta pelos seguintes membros:

---

Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga (FACOM/UFJF) - orientador

---

Profa. Dra. Érika Savernini Lopes (FACOM/UFJF) - convidada

---

Profa. Dra. Gabriela Borges Martins Caravela (FACOM/UFJF) - convidada

Conceito obtido: ( x ) aprovado(a)      ( ) reprovado(a).

Observação da banca: \_\_\_\_\_

---

---

Juiz de Fora, 10 de julho de 2018



Ao meu pai, Márcio (*in memoriam*).  
Por ter me ensinado muito mais do  
que poderia imaginar.



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha família, minha mãe Ana Paula, meus irmãos, Felipe, Ariane e Pedro Henrique, por me mostrarem diariamente o poder da união e da persistência. Agradeço também pela nossa trajetória iluminada.

Agradeço aos meus padrinhos, Júlio César e Adriana, por plantarem em mim desde pequena o amor pelos livros e pelas histórias.

Agradeço aos mestres que tive durante toda minha trajetória, por sempre me incentivarem a persistir na caminhada, assim como à Universidade Federal de Juiz de Fora, por proporcionar uma experiência transformadora não só para minha vida profissional como pessoal também. Agradeço ao Prof. Nilson Alvarenga pela paciência na orientação deste trabalho, e às Professoras Gabriela e Érika por aceitarem contribuir para este projeto.

Aos meus amigos, Carla Gonçalves, Carolina Leonel e Matheus Bertolini, por preencherem meus dias de carinho e boas risadas.

Agradeço ao meu companheiro de vida, Lucas Santiago, pelo seu apoio incondicional, por acreditar em mim e por sonhar meus sonhos comigo.

Este trabalho é para vocês.



A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.

Deleuze

*O que é a filosofia?*

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo compreender a ideia de um “corpo performance” no cinema, bem como suas relações com o chamado “cinema de fluxo”. Para tanto, centramos nossa abordagem em três aspectos: em um primeiro momento, apresentamos o conceito de performance teorizado por Elena Del Rio, que, embasada nos estudos de Gilles Deleuze, compreende o corpo em cena enquanto um devir, submetido à potências e possibilidades, e poderoso desencadeador de afetos. Em seguida faremos um percurso histórico do momento anterior às primeiras realizações do cinema de fluxo, vertente transnacional do cinema contemporâneo que privilegia uma sensorialidade multilinear e difusa, em filmes cujas narrativas são centradas em aspectos do cotidiano, privilegiando as sensações ao significado, buscando uma melhor compreensão acerca de tal cinema. No último capítulo, são discutidas as relações entre o conceito de corpo performático e o cinema de fluxo, através da análise do filme *Millennium Mambo* (2001) de Hou-Hsiao Hsien, a fim de entender de que forma este corpo em performance produz afetos nesta vertente de filmes contemporâneos.

Palavras-chave: Performance; Fluxo; Corpo; Afeto

## ABSTRACT

This work aims at the idea of "corporal performance" in the cinema, as well as its connections with the so-called "flow cinema". For this, the last moments are: first, we present the concept of performance theorized by Elena Del Rio, who, based on the studies of Gilles Deleuze, understands the body in scene while being, submitted to potencies and possibilities, and powerful trigger of affections. Next we will make a historical course from the moment previous to the first realizations of the flow cinema, transnational aspect of the cinema that privileges a multilinear and diffuse sensoriality, in films, the narratives are centered in aspects of the daily life, privileging the sensations to the meaning, seeking a better well-being about the cinema. The last chapter is discussed between the concept of performative body and the flow cinema, through the analysis of the film *Millennium Mambo* (2001) of Hou-Hsiao Hsien, in order to understand the place of the "corporal performance" in this aspect of films contemporaries.

Keywords: Performance, Flow, Body, Affection



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Marylee ao som de jazz.....	24
Figura 2 – Pai sobe as escadas para repreender a filha.....	24
Figura 3 – Marylee dança freneticamente.....	24
Figura 4 – O evento performático.....	24
Figura 5 – Vichy caminha de costas .....	39
Figura 6 – Vichy fuma.....	39
Figura 7 – Vichy olha para trás .....	39
Figura 8 – Vichy se movimenta pelo túneo.....	39
Figura 9 – A câmara deixa de acompanhar Vichy.....	40
Figura 10– Vichy atravessa o túneo azul.....	40
Figura 11 – Vichy aprende japonês .....	41
Figura 12– Vichy caminha pela neve.....	41
Figura 13– O corpo aprisionado .....	42
Figura 14– Vichy fuma enquanto Hao-Hao a cheira.....	42
Figura 15– Vichy no quarto de hotel.....	43
Figura 16– Vichy aguarda por Jack.....	43
Figura 17 – Vichy em espera .....	44
Figura 18– O dia amanhece.....	44
Figura 23– As luzes fluorescentes das boates de Taipei .....	45
Figura 24– Vichy no carro de Jack .....	45



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>18</b>
<b>2 O CORPO AFETIVO-PERFORMATIVO.....</b>	<b>20</b>
2.1 AFETOS E PERCEPTOS.....	20
2.2 O CORPO NO CINEMA.....	25
<b>3 O CINEMA DE FLUXO.....</b>	<b>30</b>
3.1 O FLUXO.....	30
3.2 O CINEMA DE HOU-HSIAO-HSIEN.....	35
<b>4 O CORPO PERFORMÁTICO EM MILLENIUM MAMBO.....</b>	<b>38</b>
4.1 PERAMBULAÇÕES .....	39
4.2 O CORPO APRISIONADO.....	41
4.3 O CORPO EM ESPERA.....	43
<b>5 CONCLUSÃO.....</b>	<b>46</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>48</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Ao longo de sua história, o cinema seguiu uma trajetória majoritariamente construída por uma linguagem embasada em narrativas dramáticas e na encenação, ambas planejadas minuciosamente a fim de prender de alguma forma a atenção do espectador. Um modo de articulação da linguagem voltado para os aspectos racionais, como o pensamento, a clareza, a objetividade.

Nos últimos anos, uma postura diferente começou a ser observada em alguns filmes de diferentes nacionalidades, com grande destaque para a produção asiática. Denominada Cinema de Fluxo, esta vertente privilegia as imagens e o som por suas características próprias, sem necessitarem de grandes enredos ou tramas. O pensamento dialético que observamos no cinema narrativo dá lugar à contemplação, à um fluxo arrastado das imagens que possuem potencial de nos afetar, chegando à nossa consciência através dos sentidos em vez de mecanismos de raciocínio.

Um exemplo deste cinema que privilegia a sensorialidade é o filme *Millennium Mambo* (*Qian xi man po*) (2001) do diretor Hou-Hsiao-Hsien. Nomeado para a Palma de Ouro no festival de Cannes, *Millennium Mambo* nos apresenta com maestria a este cinema que não precisa apenas de falas e grandes momentos para construir sua narrativa. Constituído quase que inteiramente de longos planos-sequência, uma característica recorrente dos cineastas do fluxo, o filme nos mostra a rotina de Vichy (Qi Shu), uma jovem de Taipei, e seu relacionamento abusivo com Hao-Hao (Chun-hao Tuan). O que dá o tom do filme não são suas falas, mas sim, o movimento dos corpos em cena, constantemente acompanhados pelos movimentos da câmera e o foco, que parece estar sempre a procura de algo. Nosso olhar é guiado pelo movimento de Vichy em suas andanças pelas noites de Taipei, os dias monótonos em seu apartamento e os pequenos fragmentos de sua vida que são apresentados ao longo do filme.

Este trabalho tem como objetivo compreender de que forma o chamado Cinema de Fluxo produz afetos usando como base teórica o conceito de “corpo performance”, que Elena Del Rio descreve em seu livro *Deleuze and the cinemas of Performance: Powers of affection*. Para tanto, centramos nossa abordagem em três aspectos: em um primeiro momento, apresentamos os conceitos de afeto e percepto, de Guiles Deleuze, a fim de compreender melhor as conceituações de Del Rio, bem como o seu conceito de performance que, embasado nos estudos de Gilles Deleuze, compreende o corpo em cena enquanto um devir, submetido à potências e possibilidades, e poderoso desencadeador de afetos. Em seguida faremos um percurso histórico do momento anterior às primeiras realizações do cinema de fluxo, vertente transnacional do cinema contemporâneo que privilegia uma sensorialidade multilinear e difusa, em filmes cujas narrativas são centradas em aspectos do cotidiano, privilegiando as sensações ao significado, buscando uma melhor compreensão acerca de tal cinema. Realizamos também uma breve investigação acerca da carreira do diretor Hou-Hsiao-Hsien, desde suas primeiras realizações até o

momento em que o diretor começa a apresentar traços de um cinema mais sensorial. No último capítulo, são discutidas as relações entre o conceito de corpo performático e o cinema de fluxo, através da análise do filme *Millennium Mambo* (2001) de Hou-Hsiao Hsien, a fim de entender qual o lugar do “corpo performance” nesta vertente de filmes contemporâneos. Partindo da hipótese de que a narrativa do filme pode ser descrita através da performance dos corpos das personagens (por questões de delimitação analisaremos a protagonista Vichy), elencamos modalidades destas performances para análise. A primeira, Perambulações, analisa cenas em que o corpo de Vichy vaga diante da câmera; a segunda, O corpo aprisionado, interpreta estas cenas de um ponto de vista não representacional, e sim, como forças e potências capazes de afetar quem as assiste. A terceira, O corpo em espera, descreve cenas em que Vichy está em um estado de espera, alheia a passagem do tempo, característica dos filmes pertencentes ao cinema de fluxo.

Por fim, nossa investigação baseia-se no potencial das imagens em *Millennium Mambo*, mais especificamente do corpo da personagem Vichy, de nos afetar por si próprio, criando uma lógica das sensações, que independe de narrativas elaboradas ou qualquer lógica causal. Defende-se um cinema do devir sensível.

## 2 O CORPO AFETIVO-PERFORMATIVO

Este capítulo busca compreender a ideia de um corpo afetivo-performativo no cinema. Para tanto, buscamos referências nas teorias de Guilles Deleuze e Félix Guattari, que defendem a arte enquanto geradora de sensações, que se mantêm por seus aspectos e perceptos. Embasados em Del Rio, faremos ainda uma breve percurso acerca dos estudos que se dedicam a compreender a performance, em suas diferentes angulações. Por fim, buscamos entender de que forma o corpo em cena desencadeia este “devir sensível”.

### 2.1 AFETOS E PERCEPTOS

A fim de compreender a ideia de um corpo-performance no cinema, consideramos o corpo em arte como o mesmo corpo que age no cotidiano, e assim, sujeito à mesma espiral contínua de forças de mudança. No entanto, há uma certa diferença entre estes corpos, diferença que se localiza nos graus de expressão, ou seja, nas potências que atualizam constantemente suas presenças. Tais potências surgem pela dinâmica dos corpos, que ultrapassa sua fisiologia visível.

O corpo em cena é aberto e conectivo, uma membrana vibrátil. Quando em fluxo, o ator não expressa um estado, mas sim vibra em estado. (FABIÃO, 2010) Tais considerações nos aproximam das noções de corpo e performance no cinema teorizadas por Elena Del Rio em seu livro Powers of Affection. Del Rio compreende o corpo em cena como um corpo aberto à performance, sem sujeito e singular, submetido à potências, à uma possibilidade do que pode vir a se transformar, uma vez que “o real é o próprio devir”. (DELEUZE; GUATTARI, 2012).

Tais potências, munidas de poder transformador que surge da dinâmica dos corpos, se estabelecem por meio de blocos de sensações, blocos de afetos e perceptos. De acordo com Deleuze, a função da arte é a criação de afetos e perceptos, que juntos são responsáveis por formar o chamado bloco de sensações. Um artista não cria só um quadro ou uma música, ele cria perceptos e percepções partir de sua criação. Como nos lembra Deleuze, é este composto de sensações que possibilita que a arte se mantenha de pé sozinha e, portanto, resista.

Afetos corporais são forças criativas, performativas, inseridas em uma incessante atividade de criação de novas conexões entre si, em um processo de auto-modificação, ou de tornar-se algo, uma vez que, segundo Deleuze, afetos são devires, potenciais.

Aqui, torna-se necessário fazer uma distinção entre afecções e afetos. A afecção “é o estado de um corpo considerado como sofrendo a ação de um outro corpo”, a mistura dos corpos, “toda mistura de corpos será denominada afecção”. Segundo Deleuze, afecção também se refere às ideias-afectio, que indicam a natureza do corpo que nos afeta sobre o nosso corpo, conhecem a coisa pelos seus efeitos, pelas marcas. É um modo de pensamento definido por seu caráter representativo, uma vez que a ideia sempre se refere à algo, sempre representa algo. Já os perceptos são, de forma simples, a organização do material sensível e podem então ser vistos como a descrição de situações imaginadas ou vividas por seu criador, que nos ajudam a ver o mundo de outras perspectivas, enquanto os afetos são modos de sentir e existir que atuam sobre a vida daqueles que os observam. Portanto, segundo a definição de Deleuze e Guattari:

Os perceptos não são percepções, são pactotes de sensações e de relações que sobrevivem àqueles que os vivenciam. Os afectos não são sentimentos, são devires que transbordam aquele que passa por eles (tornando-se outro). (...) O afecto, o percepto e o conceito são três potências inseparáveis, potências que vão da arte à filosofia e vice-versa(...): o ritornelo implica as três potências. (Deleuze, 2004, p. 171.)

Para entender como os afetos atuam na obra de arte, é preciso ter em mente que ela é independente do seu criador, pela auto posição de criado que conserva em si. Como nos lembram Deleuze e Guattari:

É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com ele, ele nos apanha no composto. (Deleuze; Guattari, 1992, p. 227)

Para Deleuze e Guattari, os gêneros artísticos se expressam por meio de sensações. No entanto, eles nos lembram que tais sensações, bem como os perceptos, não se tratam de percepções que nos remetem a um objeto ou associação, tampouco se identificam ao material. De acordo com os autores, os artistas pintam e compõem com sensações. A arte é a grande criadora de sensações. A arte cria afetos, afetos estes que são diferentes e anteriores às afecções, e perceptos, diferentes e anteriores às percepções.

Eles defendem que a função da arte não seria reproduzir formas existentes e sim, captar forças. Forças estas que são as responsáveis por deflagrar a sensação, condição da mesma. Para eles, a arte não pode ser explicada por meio de relações subjetivas, baseando-se em lembranças e associações da experiência de quem interage com a mesma. A obra de arte mantêm-se por seus afetos e perceptos, por suas forças pré-subjetivas, possibilidades de uma relação subjetiva com os dados da sensibilidade. Esta relação com a representação seria, segundo Deleuze, uma questão frequente no campo das artes. Ele explica tendo como exemplo a pintura:

Os pintores são muito conscientes desse problema. Já quando críticos piedosos demais condenavam Millet por pintar camponeses que carregavam um ofertório como um saco de batatas, ele respondia que o peso comum dos dois objetos é mais profundo que sua

distinção figurativa. Ele pintor se esforça por pintar a força do peso, e não o ofertório ou saco de batatas. E não seria este o gênio de Cézanne, o de ter subordinado todos os meios da pintura esta tarefa: tornar visíveis a força de plissamento das montanhas, a força de germinação da maçã, a força térmica de uma paisagem etc.? E Van Gogh? Van Gogh inventou até mesmo forças desconhecidas, a força ináldita de uma semente d e girassol. (Deleuze, 2007, p. 68)

Assim sendo, ao realizar um filme, um cineasta não o faz de modo a transmitir suas próprias interpretações de uma determinada história, mas comunica signos que consigam repetir o que ele sentiu ao entrar em contato com a narrativa, ao ter a ideia do filme. Assim, a transmissão dos afetos e perceptos é uma tarefa que implica entrar em um estado pré-subjetivo, é como devir em um estado-outro que não o “humano”, um processo de tornar-se, para assim, ser capaz de comunicar os afetos capazes de realizar uma alteração no estado do corpo de quem assiste à obra, transmitindo a imagem desejada. São afecções que vão além daqueles que são afetados por elas.

Todas essas ideias possuem potência de nos afetar, de agir. O corpo, no entanto, possui por si próprio certo grau de intensidade antes mesmo de se deixar afetar por outros, o que nos permite dizer que afecções implicam transportar-se a um “grau de realidade ou de perfeição” (DELEUZE, 1978) maior ou menor do que aquele em que se encontrava antes de se deixar afetar.

Sendo assim, Del Rio acredita que a atividade criativa das forças corporais se aproximaria, em seu sentido ontológico, de uma performance, uma “ação ou evento que coincide com os processos generativos da própria existência” (DEL RIO, 2008, p. 03). Nos gestos e movimentos do corpo performante, as forças incorpóreas ou os efeitos tornam-se manifestações de expressão concretas que atestam os poderes de ação e transformação do corpo.

A transição de um estado (de corpo afetado) a outro, é denominada afeto (*affectus*), ou seja, a variação entre os estados do corpo. A crucial diferença entre afeto e afecção está no caráter não humano do primeiro, um devir não humano. Del Rio procura ainda dar ao afeto um caráter mais flexível intimamente associado à força da expressão da performance do corpo, ou seja, o corpo efetivamente como presença no filme, mas também o filme como corpo no sentido do poder de mobilização (e afetação) do encontro entre corpo-fílmico e corpo de espectador.

Até aqui, consideramos o afeto como o resultado de um encontro entre corpos, corpos estes humanos ou não, alterando a potência de agir destes, e desta maneira, é representado esteticamente em múltiplos níveis de linguagem dentro de diversos filmes, de uma forma totalizante e independente da narrativa. O afeto age como uma espécie de potência que perpassa os aspectos formais da linguagem e lhes dá unidade, determinando ao menos parcialmente o tom do filme. Sendo o afeto uma intensidade, e não uma ideia, a ele pertence a propriedade de ser deslocalizado narrativamente, se espalhando pela superfície do

corpo que é o filme. (MASSUMI, 1995, p. 85).

Nas últimas décadas, o termo performance foi tão amplamente aplicado à análises cinematográficas e culturais que acabou por se tornar uma designação praticamente vazia. De um lado, havia uma crescente atenção à performance como um sinônimo de atuação, relacionando a maioria das pesquisas ao campo teatral. De outro lado, estava o estudo da performatividade como forma de explicar a construção social de identidade.

Aplicado à teoria do cinema feminista, o termo performance é culturalmente ditado de identidade, identidade essa baseada principalmente nos binarismos de gênero, raça e classe, bem como nas relações de poder. Assim, ao tratarem da performance, os estudiosos estavam se referindo à performance de feminilidade, masculinidade, de sexo, etc. Tais perspectivas são, de fato, necessárias, na medida em que elas se dirigem à posicionamentos culturais e sociais da identidade, questionando tais relações. No entanto, como nos lembra Del Rio, uma abordagem predominantemente discursiva a respeito da performance, se arrisca a deixar de lado a riqueza de interseções entre o performativo e o cinematográfico.

Deleuze nos oferece uma vasta gama de ferramentas que nos permitem pensar a função da performance em um filme de maneira produtiva e inventiva. Em *Cinema 2: Imagem-Tempo* (1989), Deleuze disserta sobre a capacidade das superfícies corporais de nos fazer pensar o impensado. Para ele, seja em cerimônias, atitudes cotidianas, gestos ou posturas, o corpo nos filmes é dotado de potencialidades, podendo ou não entrar em composição com outros afetos, seja para destruir outro corpo ou ser destruído por ele, trocando ações e paixões com ele, para compor um corpo mais poderoso. (DELEUZE, GUATTARI, 1987)

Como uma modalidade expressiva, a performance é o surgimento do poder dos corpos, em suma, a mobilização dos afetos do corpo. A performance é a atualização do potencial do corpo através de pensamentos específicos, ações, deslocamentos, combinações, realinhamentos – todos os quais podem ser vistos como diferentes graus de intensidade, distintas relações de movimento e descanso. Assim, a expressividade do corpo coincide com sua atividade continuamente transformadora em suas relações com outros corpos, humanos ou não.

Consideremos aqui a performance no cinema como um artifício de exposição, uma tentativa de articulação entre aquilo que é vivido e o que é imaginado e que, a partir disso, articula uma força e uma forma (BRASIL, 2012, p. 6). Assim, o corpo performático difere do corpo inscrito nas delimitações da mise-en-scène clássica devido à sua impossibilidade de alcançar uma forma final, completa e totalizante, tendendo sempre a uma espontaneidade dos gestos. Entenderemos o corpo performático dos personagens como o lugar no qual os encontros ocorrem, considerando os aspectos receptivos e produtivos dos afetos que envolvem esses corpos. (DEL RIO, 2008, p. 4) Enquanto estado de constante devir, a atividade performática

nunca se repete, cada cena é um evento único, uma atualização de suas potencialidades. Del Rio explica:

"Enquanto a representação é mimética, a performance é criativa e ontogênica. Na representação, a repetição dá luz ao mesmo; na performance, cada repetição encena um único evento. A performance suspende todas as prefigurações e distinções estruturadas, para se tornar o evento no qual novos fluxos de pensamento e sensação podem emergir." (Del Rio, 2008, p.4)

Em seu livro, Del Rio cita o filme *Written on the Wind*, (1956) de Douglas Sirk. A cena da dança da morte de Dorothy Malone é, para Del Rio, um exemplo desta ação performática. Neste impressionante clímax, a personagem interpretada por Dorothy Malone, Marylee Hadley, dança freneticamente ao som de um envolvente jazz. Ao subir as escadas para censurar a filha pelo excesso de comportamento sexual, o pai de Marylee é atingido pela intensidade da carga que emana da dança da filha, e assim cai em sua morte. No momento da dança, Malone (que foi premiada por sua atuação com um Oscar) aparece uma aspiral de cores, texturas e formas, um corpo em unidade com a música, que ao transbordar os limites do corpo da personagem, torna-se evento, impossível de se enquadrar em corpos formais.



Figura 1: Marylee ao som de Jazz



Figura 2: Pai sobe as escadas para repreender a filha



Figura 3: Marylee dança freneticamente



Figura 4: O evento performático

Então, como a música e o corpo tornam-se um, sua força não pode mais ser confinada dentro do quadro do corpo do dançarino. Essa fúria não pode sobreviver aos contornos de uma coisa. Dá caminho para uma mancha vermelha, sem cabeça e sem armadilhas que pulsa na superfície da tela com um movimento que não possui cálculo ou objetivo, é propósito gasto em suas próprias ondulações enlouquecedoras[...].O momento é sempre diferente, mas uma coisa permanece constante. Cada vez que olho, estou movido e afetado no meu corpo e em meus sentidos. [...] Por enquanto, estou sendo ultrapassado por um turbilhão de emoções e sensações. E quanto mais percebendo me tornar sua diferença com o idioma racional, mais compelido eu sinto para descrevê-los. (DEL RIO, 2008, p. 02)

O filme de Sirk é, para Del Rio, parte deste cinema que reconhece o potencial performático do corpo, suas qualidades sensíveis, a capacidade das imagens para afetar e ser afetada, através de suas vozes cinéticas e gestuais.

A partir de uma leitura do cinema enquanto uma série de gestos em movimento, o presente trabalho se propõe a entender o corpo em cena como um evento, uma ação performática, expressão formal anterior às formas de representação que nos cercam. Para tanto, situaremos um breve panorama apresentado por Del Rio sobre estudos realizados acerca dos corpos no cinema.

## 2.2 O CORPO NO CINEMA

Segundo Elena Del Rio, interessadas na forma como a figura feminina é apresentada no cinema, teóricas feministas como Laura Mulvey e Judith Butler, embora tenham discutido amplamente sobre os mecanismos de prazer visual através de conceitos psicanalíticos, não conseguiram reconhecer a coexistência de estruturas opressivas, analisadas por elas, e capacidades expressivas. Embora inicialmente ambas pareçam pertencer a cenas amplamente divergentes da teoria feminista - a mais próxima do modelo estruturalista, mais dependente de uma noção de identidade, esta última mais intimamente identificada com uma visão pós-estruturalista, tanto Mulvey quanto Butler, veem o corpo feminino no cinema como um corpo disciplinado, uma representação baseada em estruturas sociais relações binárias.

Longe de negar as contribuições de tais estudos para as teorias do cinema, esta pesquisa dedica-se a abordar as fronteiras entre a questão da apropriação do corpo feminino por sistemas de representação e desejo de ordem patriarcal, e os possíveis atos de resistência de tal corpo contra essa apropriação. Tais atos estão envolvidos em uma espiral de afetos, e por isso, escapam de uma totalização ou apropriação definitiva. Assim, o foco aqui não reside no que o corpo feminino é, mas o que é capaz de fazer, e em excesso, em seu posicionamento cultural.

Em seu livro *Deleuze and the Cinemas of Performance*, Elena Del Rio nos situa em um breve panorama sobre os estudos acerca do corpo no cinema. Del Rio argumenta que as pesquisas que se dedicam a estudar a imagem fílmica como materialidade móvel (ou corporeidade) constituem um campo demasiadamente recente dentro dos estudos de cinema. Entre as décadas de 1970 e 1990, as críticas giravam em torno das questões de representação visual e aplicação de referenciais teóricos extraídos da semiótica e psicanálise. No entanto, estes estudos não dariam conta da dimensão das imagens em movimento, que muitas vezes escapam às relações binárias estabelecidas por estes estudos, como realidade/ilusão, atividade/passividade, sujeito/objeto, bem como binários de raça, gênero entre outros.

Del Rio aponta que inspirados por Vivian Sobchack em seu trabalho “The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience” (1992), estudiosos de cinema começaram a se esforçar em redescobrir os aspectos materiais do corpo, como potencial receptor e criador na estruturação do significado no cinema. Este ponto de vista sobre as potencialidades do corpo no cinema rendeu estudos frutíferos, como “The Skin of the Film” (2000) de Laura Marks, e o mais recente “The Tactile Eye” (2008) de Jennifer Barker.

Estes estudos, continua Del Rio, significaram uma virada no conceito de corpo ou imagem visto de um ângulo representacional, pois como provam os estudos de Marks e demais autores como Ronald Bogue, Ian Buchanan, Anna Powell, Patrícia Pisters, Barbara Kennedy, a filosofia de Deleuze e seus escritos, muitas vezes em parceria com Félix Guattari, se mostraram relevantes ao apresentarem uma compreensão de corpo como uma assembleia de forças e afetos, que ao interagirem com outros corpos, geram uma multiplicidade de outras forças, quebrando assim, o paradigma representacional.

Afetos corporais são forças criativas, performativas, inseridas em uma incessante atividade de criação de novas conexões entre si, em um processo de auto-modificação, ou de tornar-se algo, uma vez que, segundo Deleuze, afetos são devires, potenciais. Sendo assim, a atividade criativa das forças corporais se aproximaria, em seu sentido ontológico, de uma performance, uma “ação ou evento que coincide com os processos generativos da própria existência”. Nos gestos e movimentos do corpo performante, as forças incorpóreas ou os efeitos tornam-se manifestações de expressão concretas que atestam os poderes de ação e transformação do corpo.

Aqui, entende-se, com Del Rio, como performance um evento de expressão que não se encaixa em estruturas binárias, nem se encaixa em qualquer idioma formal. A performance independe de qualquer cenário preconcebido ou realidade, ela ascende ao real. Ao contrário do que ocorre com a representação, sua repetição dá origem a seu próprio evento único, que suspende todas as estruturas preexistentes para por fim, se tornar o evento em que novos fluxos de pensamento e sensação podem emergir.

Neste contexto, o corpo performante é o local onde ocorrem tais eventos afetivos, é criador e gerador de mundos e sensações, carregados de afetos, não possuindo laços siméticos ou analógicos com qualquer realidade externa. Logo, a performance é anterior à representação.

Como argumentado por Del Rio, a distinção de Mulvey entre a imagem que avança a narrativa e a imagem que a interrompe é bastante pertinente para o contexto do gênero melodrama e do afetivo-performativo. Afinal, o uso exagerado do estilo no melodrama também funcionaria como uma forma de prender a inércia linear da narrativa. Mas a noção de Mulvey do momento de espetáculo visual reflete a redução fetichista que ela mesma imputa aos mecanismos patriarcais do aparelho de filme. Para Del Rio, ao considerar o espetáculo fílmico de uma forma puramente visual e estática, Mulvey negligencia não só as demais camadas da imagem, mas suas capacidades de afetar o espectador, bem como de ser afetada.

Laura Mulvey via o espetáculo do corpo feminino como uma forma de interrupção momentânea da narrativa. No entanto, como argumenta Del Rio, as teorizações acerca do corpo são por vezes prejudicadas por uma tendência a ler o espetáculo meramente como uma imagem visual e estática, ignorando sua potencial performance em movimento, com poder para deformar e transformar as dimensões físicas, estéticas e ideológicas do filme.

Longe de romper a objetificação da personagem feminina realizada no nível narrativo - a sua passividade ao nível de ação - a ideia de interrupção da narrativa como espetáculo duplica tal objetificação, alegando sua relação passiva não só no nível da narrativa, mas também com o ato de olhar. De uma perspectiva afetivo-performativa, a noção de espetáculo narrativo como uma forma de prisão do corpo é quebrada pelas potencialidades que o mesmo possui, libertando-o da tirania e rigidez dos resquícios narrativos por meio da performance. O espetáculo do corpo feminino – como o de qualquer corpo no cinema - neste sentido não é mais um fetiche, pois ele se torna ativo em sua força de deslocamento ou deformação de convenções sociais.

Antes de pensar a artista feminina do ponto de vista psicanalítico como um fetiche visual, é preciso entender o corpo da artista como um corpo escrito à exaustão, colonizado pelo discurso, desejo e fantasia do outro, e por isso raramente capaz de escrever mesmo que parcialmente, seus próprios significados.

Baseado nas concepções de afeto e performance teorizados por Elena Del Rio, este trabalho busca reconsiderar as questões acerca do espetáculo e da performatividade de um ponto de vista afetivo, não meramente visual/representacional. Aqui, entende-se o espetáculo como uma performance afetiva, uma força que perturba o equilíbrio entre o artista e o mundo, a fim de compreender como os movimentos e gestos do corpo são capazes de transformar formas estáticas e conceitos típicos de um paradigma representacional em forças e conceitos que exibem um potencial transformador e expansivo.

Não se trata de descartar os conceitos advindos da psicanálise, como fetichismo, sadomasoquismo ou narcisismo, mas de entender a performance como um evento anterior à tais questões, bem como suas potencialidades para deslocar e reconfigurar tais conceitos psicanalíticos. Assim, a oposição binária de corpo e linguagem, corpo e mente, presentes no campo da representação, dá lugar à algo mais complexo e indeterminado, onde no centro da questão está a pergunta: “o que um corpo é capaz de fazer?”

Inspirado por Spinoza, o questionamento de Deleuze sobre o corpo se centra não em uma essência pressuposta, mas sim em uma série de potencialidades que são atualizadas na medida em que esses corpos se tornam forças, surgidas através dos encontros destes corpos com outros corpos. Tanto para Spinoza quanto para Deleuze, não se pode saber nada sobre um corpo até que saiba o que o mesmo pode fazer. Quais

são seus efeitos, como eles podem ou não entrar em composição com os afetos de outro corpo, para “trocar ações e paixões com ela ou juntá-la a compor um corpo mais poderoso” (Deleuze e Guattari 2012).

Os pensamentos de Deleuze acerca da imagem fílmica criam uma espécie de filosofia de forças corporais. A imagem é uma instância de devir na qual corpo e cérebro tornam-se impossíveis de seres distinguidos, onde as forças virtuais estão constantemente se tornando formas reais, formas que se decompõem de volta ao virtual, apenas para se tornarem reais novamente. (DEL RIO, 2008)

Uma cena de um filme pode atuar enquanto um poderoso atraente ao pensamento, podendo facilmente, pensar sem pensar. (DEL RIO) Como nos lembra Del Rio, nenhum braço ou perna humanos são necessários para o cérebro de uma cena pensar. O que é indispensável, é o que a autora chamou de “tentáculos de afeto”, que se encaixam e se separam de outras cenas corporais.

Uma cena capaz de pensar por si mesma possui estes tentáculos em uma forma altamente desenvolvida, quanto mais sensíveis são estes tentáculos, mais uma cena terá potencial de “pensar por si” e abrir os caminhos para o pensamento e as sensações humanas. Longe de obedecerem a fatores de ordem causal, tais tentáculos de afeto podem sustentar toda a estrutura de um filme por meio da lógica das sensações. “Uma cena forte é assim como o sol: no centro de disseminação afetiva do mundo do filme, irradia beleza intensa ou terror.” Como observa Spinoza, a consciência está profundamente mergulhada na ilusão psicológica da liberdade, daí o poder da mente sobre o corpo é fundamentalmente imaginário (DELEUZE, SPINOZA, p. 60).

A consciência não é capaz de saber o que um corpo ou cena pode fazer em termos das causas que o movem à ação. Muito pouco se sabe acerca do que uma cena pode fazer em termos de impulsos não causais que movem estes corpos, as conexões e atrações que o puxam para outras cenas ou imagens. Ao contrário do que pode-se pensar normalmente, as fronteiras de uma cena não necessitam de um território claramente demarcado. No território dos afetos, o poder de uma cena pode não se encontrar em suas fronteiras pré-programadas ou até mesmo exceder as mesmas, cenas onde não é possível notar claramente a presença de um começo, meio ou final.

Cenas que giram em torno de uma imagem cujo movimento consiste em variações de quietude, os pontos em que a intensidade pode realmente ser sentida. Cenas que não se movem em direção a qualquer ponto do espaço, mas atravessam períodos de tempo vertiginosos. A cena intensa atinge você como uma respiração nova, nunca antes sentida - se você estiver atento, você está possuído. A cena é densidade de afeto, sem inscrição e inesperada. (DEL RIO, 2008)

Os poderes de uma cena nos afetam de formas diferentes. Uma cena como a dança da morte em *Written on the Wind* pode não funcionar da mesma maneira para diferentes pessoas. Cada um de nós é encontra uma cena diferente, única. As fronteiras de uma cena se definem pelos nossos corpos e mentes, que

atuam como zonas afetivas nas quais a cena encontra espaço para ressoar. Ao assistir a um filme, cada um de nós está envolvido na constante atividade de receber ou atribuir algo à uma cena, totalmente a sua maneira. Estes são o que Del Rio chamou de pensamentos órfãos e dispersos, independentes das cenas que os geraram e cuidaram.

Imagens que através dos padrões de movimento do corpo, expressam o impacto das cenas de forma intensa e ressonante. Nestas imagens os poderes afetivos ligam-se não a um conteúdo ou processo psicológico, mas a uma física das emoções que desafiam os limites e binarismos que podem estar presentes na narrativa, da ideologia, da psicologia e da moralidade. Como nos lembra Del Rio, muito pouco pode ser dito sobre o que uma cena ou um corpo podem fazer. Na verdade, poucas coisas que uma cena ou corpo são capazes de fazer podem ser ditas. A honestidade de uma cena reside precisamente nesta simplicidade: uma cena sempre faz muito mais do que o que diz.

### 3 O CINEMA DE FLUXO

Este capítulo tem como objetivo compreender o conceito de cinema de fluxo. Para tanto, realizamos um breve histórico do momento anterior às primeiras realizações que se englobam em tal vertente, a fim de compreender melhor os caminhos que levaram cinemas tão diversos a compartilharem deste olhar. A partir de uma breve investigação acerca do cinema de Hou Hsiao-Hsien, centraremos nossa atenção nas produções realizadas a partir dos anos 1990 e 2000, momento em que seus filmes parecem cada vez mais se valer de uma espécie de “realismo sensório”.

#### 3.1 O FLUXO

A virada dos anos 1990 para o início do século XXI, foi marcada pelo avanço da tecnologia digital no campo cinematográfico. Desde os anos 1980, o cinema tem passado por uma série de reinvenções estilísticas e narrativas. A consolidação dos filmes domésticos, o crescente fechamento de salas de cinema e as novidades tecnológicas constituíam para muitos, uma ameaça à sétima arte, ou pelo menos, nos moldes como a mesma era conhecida até então. A proliferação de tecnologias como o vídeo cassete e a abrangência da televisão resultou na queda de produções na Grã-Bretanha, Alemanha e Itália, dentre outros países. Em Hollywood, os estúdios são comprados por investidores estrangeiros e multinacionais, cujas principais fontes de lucro são exteriores ao cinema. (LIPOVETSKY, 2009, P. 13.) Tais fatores desencadearam um triunfo da lógica dos *box-office*, dos *blockbusters* e de fórmulas pré-calculadas, livres de risco, gerando uma leva de filmes de ação, continuações e remakes.

Para Lipovetsky, o cinema entrou no que ele chamou de “uma era de desestabilização e recomposição amplas”. O crescimento progressivo de séries e filmes para a tv, *spots* publicitários, videoclipes, filmes institucionais para empresas entre outros, resultou em um cinema multiforme,

discordante e com mistas fronteiras, e que necessita ser explicado. Assim, O cinema se tornara “um círculo cujo centro está em toda parte e a circunferência em nenhuma”. (LIPOVETSKY, 2009, P. 27)

Esta época foi marcada pelo desencanto e incerteza a respeito do que viria a seguir. Os filmes produzidos atuaram como desdobramentos da ideia de uma crise no interior da história do próprio cinema. Crise que Luiz Carlos Oliveira Júnior caracteriza como:

“uma crise de temas, motivos, formas, mas, sobretudo, crise das articulações da *mise en scène* clássica, dos ligantes outrora naturais, agora disfuncionais nuns casos e hipertrofiados em outros.” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010).

No livro *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo* (2013), Oliveira Júnior associa a crise do cinema à história da *mise en scène* enquanto principal ferramenta da crítica, desde o seu auge durante a era clássica do cinema até o momento em que entra em crise no cinema moderno e contemporâneo. Enquanto no período clássico a *mise en scène* atuava enquanto organização formal do espaço, a fim de extrair em imagens uma ideia, no cinema moderno e nas produções contemporâneas, a *mise en scène* opera principalmente enquanto forma de desconstrução da linguagem cinematográfica já estabelecida. Oliveira Jr. argumenta ainda que tal crise teria ocasionado entre outras questões uma espécie de busca por formas de encenação mais “brutas e imediatas” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 90), onde a principal preocupação estava no fator inesperado da cena e na improvisação, onde se destacam filmes de diretores como John Cassavetes, Eustache, Maurice Pialat e Philippe Garrel, além de um maneirismo que se define pela “ultracomplexificação das técnicas de *mise en scène*” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 90), no qual podem-se encontrar maior engenhosidade, bem como referências à outras eras do cinema, como é o caso de realizadores como Brian de Palma, Fassbinder e Wim Wenders, entre outros.

Um período confuso e marcado por diversas experiências em busca principalmente, de uma nova identidade ou de um resgate de uma identidade já decadente. Como efeito, novos gêneros eram inventados a cada dia pela crítica, a medida em que se tentava entender os novos rumos do cinema, que, porém, ainda se ligava de certa forma aos referenciais passados.

O cenário de novas possibilidades, que iam desde a diversificação dos meios de produção e exibição à hibridização de linguagens possibilitaram maior democratização do cenário audiovisual no cotidiano. Tal democratização facilitada entre outros aspectos pela revolução digital, estreitou não somente a distância entre formatos e suportes de captação, mas também entre os gêneros, se transformando em um campo repleto de “possibilidades polifônicas” (STAM, 2003, p.354).

A “crise” do cinema há 20 anos não durou muito tempo, mas foi intensa. Estávamos persuadidos, não de que o cinema fosse desaparecer, mas de que ele ia desaparecer tal como nós o conhecíamos e o havíamos amado. A imagem digital estava chegando, as Cassandras da tecnologia galopante eram ouvidas (AUMONT, 2008, p.71)

O que se passava era na verdade não o fim do cinema, mas o fim de um tipo de cinema, que estava muito mais relacionado a um processo de produção do que necessariamente sua natureza cinematográfica. Começava a se instalar no universo da sétima arte um complexo processo de modificações no modo de se pensar o cinema, no que engloba todos os seus aspectos. Um processo que muito além de causar incertezas e temores a respeito do futuro do cinema, provocava uma atualização de antigos conceitos e na forma de se fazer filmes.

A chegada dos anos 1990 acompanhou o crescente avanço do digital, que embora para os mais conservadores e saudosistas fosse um sinal de extermínio do conceito de cinema, para outros, possibilitava uma rica fonte de combinações de linguagens. O cinema, como o conhecíamos, mudara (AUMONT, 2008), e é neste contexto de questionamento sobre o espaço de pertencimento do cinema que surgem uma série de filmes, provenientes das mais diversas cinematografias, e nacionalidades nos quais é possível observar a construção de uma relação espaço-temporal bastante distinta daquela que durante a história do cinema se impôs no cinema comercial, seja ele clássico ou contemporâneo. Tais filmes compartilhavam entre si o que o Oliveira Junior (2013) chamou de “comportamento do olhar”. Este olhar consistiria em se apreender o tempo e a construção temporal como formas de experiência e não meramente o encadeamento e a linearidade cronológica dos eventos, em uma possível alternativa à homogeneização das produções e experiências individuais do espectador.

Para Deleuze (2007), a produção desses “novos cinemas” que se disseminaram pelo globo provocou uma crise no modo de representação através da imagem. Nestes novos cinemas, o tempo não mais se define pelo movimento das imagens, esta relação se dá no sentido oposto. Os sons e as imagens se apresentavam em suas formas “puras”. Aplicando um grau menor de articulação entre som e imagem, que não opera pelos artifícios tradicionais de construção de sentidos e sensações, este novo cinema pretendia produzir um real construído na subjetividade, pertencente à ordem do sensível.

Foi buscando compreender melhor o funcionamento deste conjunto transnacional e transcultural de filmes que em 2002 o crítico Stéphane Bouquet fala pela primeira vez em uma “estética de fluxo”, em um artigo publicado na edição 566, de março de 2002 na revista *Cahiers du Cinema*. Com o título “*Plan contre flux*”, Bouquet utiliza a expressão “estética do fluxo” para se referir a um conjunto de narrativas contemporâneas que se constituem a partir de sensações, que exploram a relação corpo/espaço através de uma nova aplicação do trabalho de câmera, em uma experiência do tempo como atmosfera.

Bouquet argumenta que no final da década de 1990, o cinema começava a se dividir entre uma estética pautada na planificação (montagem) e uma vertente estética de circulação e fluxo, livre escoamento de imagens sem fora de campo, sem relações concretas de alteridade e heterogeneidade. Essa estética de planificação implica uma construção “tijolo a tijolo”, como blocos que criam uma fluência discursiva e

dramática, que se daria pela junção de unidades significantes, ou seja, a partir da junção de planos, que se transformam em cenas, que por sua vez se somam em sequências. Um cinema que se baseia na organização da abstração racional, da manipulação de uma diegese, da construção de mundos que obedecem às leis da organização mental, subjetivas, com elementos estruturados de forma a construir um sentido ou uma emoção.

Jean-Marc Lalanne, em um outro artigo da *Cahiers du Cinema*, retoma o conceito de estética de fluxo cunhado por Bouquet, o definindo como:

Um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens no qual se abismam todos os instrumentos clássicos mantidos pela própria definição da *mise en scène*: o quadro como composição pictural, o *raccord* como agente de significação, a montagem como sistema retórico, a elipse como condição da narrativa. [...] A montagem é reduzida a um trabalho mínimo: trata-se simplesmente de juntar, como vagões, imponentes planos-sequência, verdadeiros blocos de granito indivisíveis. (LALANNE, 2002)

Desta forma, o cinema de fluxo inclui os filmes contemporâneos que se constroem a partir de uma lógica das sensações e não da encenação, como ocorre nas narrativas clássicas, e levam ao limite a autonomia e a liberdade do ponto de vista da câmera, com destaque também para o uso das elipses, do som, planos-sequência e da forma narrativa como um todo.

No entanto, conceituar cinema de fluxo não é tão simples, uma vez que não se trata de um gênero cinematográfico, com normas duramente estabelecidas, tampouco pode ser considerado um movimento nacional, uma vez que suas produções são provenientes dos mais variados cinemas do mundo. Exemplos são o cineasta Hou Hsiao-Hsien (Taiwan), Lucrécia Martel (Argentina), Naomi Kawase (Japão), Pedro Costa (Portugal), Gus Van Sant (EUA), Claire Denis (França), Carlos Reygadas (México), Karim Ainouz (Brasil) e Apichatpong Weerasethakul, (Tailândia). O que estes realizadores tem em comum é uma certa preferência pelo potencial sensível da imagem em relação ao seu aspecto puramente narrativo, uma espécie de atitude cinematográfica. Desta forma, talvez o mais adequado seria considerar tais filmes como pertencentes a uma mesma vertente transnacional, caracterizada entre outros aspectos pelo fluxo de imagens e por um realismo sensório.

Analisando estes diretores contemporâneos, Boquet os define como “cineastas-artistas que instalam seus dispositivos de percepção e suas apostas formais no centro dos filmes”. Nos filmes de fluxo, as experimentações formais deixam de estar à margem para ocupar lugar central no cinema, oferecendo ao espectador não apenas uma revelação do mundo, mas também uma forma de o cinema em si, afrouxando seus limites e redefinindo suas fronteiras, que se tornam porosas e instáveis com o espetáculo ao vivo, a dança, o grafismo, a música, os ruídos, as imagens novas, as performances. (BOUQUET, 2005)

A chegada dos anos 2000 deflagra o que Bouquet chamou de “reciclagem massiva e generalizada do mundo como obra de arte potencial”, impulsionada também por uma espécie de “contaminação” do cinema com as demais formas de arte, expressão e lazer, como as ficções televisivas, os jogos eletrônicos entre

outros. Para Bouquet os cineastas do fluxo se aproximam dos artistas plásticos que trabalham com instalações, na medida em que estes “cineastas-artistas” conceberiam cada vez mais seus filmes como “obras atmosféricas, ambientes sensoriais.” Os filmes-instalações não estão preocupados em refletir nem mesmo decifrar o mundo captado pela lente da câmera, mas simplesmente isolá-lo em um espaço de experiência intensificada. Para Bouquet, estes diretores retomam uma proposta presente antes em películas de diretores como Andy Warhol e Marguerite Duras, a ideia de transformar o filme em um lugar próprio, para ser habitado e sentido à gosto do espectador. O transbordamento narrativo presente nos filmes dos cineastas-artistas vêm de uma ideia de que o filme não é realizado propriamente para ser assistido, mas sim para se tornar um lugar que se deve habitar, lugar no qual o fator principal não é a história a ser contada, mas sim as sensações e estados que percutam no corpo, inserindo o espectador em um “banho de sensações novas”. O que liga o narrador fílmico a quem o assiste, já não é a coerência do processo narrativo, o espectador e o filme ganham novos circuitos de aproximação.

Os cineastas artistas preocupam-se mais em produzir um mundo a partir de um princípio primeiro, claramente enunciado, do que em observar o mundo real, sob o risco de recriá-lo sob seu ponto de vista, como ocorre no cinema de autor. O cinema de fluxo se constrói com base na mistura, na indistinção, e em último grau, na insignificância mesma das coisas. (BOUQUET, 2005)

No lugar do conflito como premissa para a progressão narrativa, nota-se um “fluxo esticado” de imagens, “um cinema *en apesanteur*”. Nestes filmes, a trama torna-se fragmentada, ou se liquefaz, o drama tem menos espaço. O foco aqui está na intensidade particular de cada registro feito pela câmera, intensidade como o não-construído, precedendo qualquer capacidade de organização e articulação do pensamento humano.

O que difere essa parcela de filmes é sua estética que deriva de um olhar que não mais se coloca diante do mundo, mas sim se permite imergir no mundo, ou em um inter-mundo. Este cinema traz para o espectador a experiência de mergulhar nas imagens, apreender sua intensidade, mas não seu significado. Como os personagens, somos ultrapassados e afetados pelos eventos, de maneira que o importante é “habitar o espaço criado para a convivência entre corpos e imagens”.

A produções recentes revelam uma tendência à ambiguidade do real, um interesse no acidental e assignificante, permitindo ao mundo construir sua própria forma narrativa em lugar de lhe impor um sentido.

Ao realizarem seus filmes, os cineastas do fluxo não pretendem captar ou recriar o mundo através de processos discursivos. Em seus filmes, estes realizadores estão mais preocupados em fazer um cinema no qual as imagens valem mais pelas sensações e modulações que criam, que meramente por seus significados. O cineasta do fluxo “intensifica zonas do real”, resguarda do mundo um estatuto aleatório, indeciso, movente. (OLIVEIRA JUNIOR, 2010). Os atos heroicos, os grandes romances, e o drama tão presentes no cinema clássico não ganham destaque. São filmes em geral sem clímax, sem oscilações dramáticas, com

uma frequente atenção ao cotidiano, onde o tempo e os acontecimentos não tem ligação direta, ou nos quais, muitas vezes, não se tem uma relação temporal.

Dentre os elementos mais recorrentes que caracterizam essa estética do fluxo, vale destacar a ênfase dada em uma espécie de reinserção corporal no espaço e tempo do cotidiano, e em uma nova relação entre a câmera e o ator, o que para Vieira Jr. (2009), justificaria não só certa predileção por planos-sequência, onde o escoamento do tempo como duração e experiência se torna claramente perceptível, mas também a adoção de um tom narrativo no qual as ações dos personagens são mais apreendidas pelo espectador como desencadeadoras de afetos e sensações do que julgamentos.

Assim sendo, o cinema de fluxo adota um olhar que tende ao microscópico e que se deixa guiar por modelações sutis nos detalhes sonoros e da imagéticos, colocando no interior da cena um corpo aberto à performance sob uma nova perspectiva narrativa, uma perspectiva de caráter sensorial, que serve como ponto de partida para experiências singulares, capazes de abrir a percepção do espectador para além do olhar já anestesiado e incapaz de ver os aspectos multidimensionais de um mundo em constante movimento e mudança.

### 3.2 O CINEMA DE HOU-HSIAO-HSIEN

Diplomado pela Academia Nacional de Artes em 1972, Hou Hsiao-Hsien faz sua estreia na direção com o longa *Menina Bonita* (1980). Seu terceiro filme, *A Grama Verde de Casa* (1982) rende ao diretor uma indicação ao *Golden Horse Award*, considerado o “Oscar do cinema taiwanês”. Já nos anos seguintes, Hou ganha reconhecimento internacional com o longa *Os Garotos de Fengkuei* (1983), vencedor do Festival Três Continentes, na cidade de Nantes, na França. Em 1985, Hou recebe o prêmio internacional da crítica no Festival de Berlim, pelo filme autobiográfico *Tempo de Viver e Tempo de Morrer*, que também lhe rendeu uma indicação à categoria de Melhor Filme no Festival de Roterdam. Logo em suas primeiras produções é possível notar suas contribuições para a formação de uma nova consciência acerca do cinema de seu país.

Durante os anos 80, o diretor vive um período de exercício de linguagem e aprendizagem, tendo como questões centrais as questões acerca da história de Taiwan no século XX. Seus primeiros filmes estão ligados ao movimento da *Nouvelle Vague* Taiwanesa, movimento nascido de intelectuais progressistas, baseados nas tradições literárias que exaltavam as especificidades da cultura de Taiwan. A maioria de suas primeiras produções carregavam uma forte identidade de gêneros cinematográficos, que vão desde filmes de artes marciais às comédias românticas ou melodramas de crises familiares. O longa *Cute Girl* (1980) centrado no romance entre dois personagens habitantes da cidade que se reencontram após um deles ser convocado à uma pesquisa no campo é, para David Bordwell, o primeiro esforço de direção de Hou Hsiao-Hsien, juntamente com *A grama verde casa* (1982), onde o drama aparentemente típico se expande para abrigar pequenos e grandes conflitos, envolvendo as várias famílias presentes na trama.

Ao longo de sua carreira Hou vai aos poucos retirando de suas sequências a trajetória narrativa linear, e inserindo cada vez mais elementos de um cinema mais envolvente e sinuoso. Gardnier (2012) explica que a questão central dos últimos filmes do diretor se encontra na própria instalação, num espaço-tempo que independe da narrativa fílmica. Como exemplo, o autor cita o filme *Café Lumière* (2004), no qual nossas sensações partem dos efeitos de temporalidade e dos jogos de espaço criados pelo filme.

Apesar de seus primeiros filmes partirem de uma narrativa histórica que se volta para o contexto social e político do país, o diretor taiwanês torna presente, mesmo em suas primeiras produções, uma maior abordagem das sensações sobre a verbalização, traço que se potencializa e toma forma ao longo de suas produções até o período contemporâneo, por meio dos planos, da utilização do foco, do posicionamento dos objetos, e até mesmo na postura dos personagens.

Realizando estes primeiros filmes, Hou experimentou técnicas que não apenas se adequavam às histórias que ele tinha para contar, mas também possibilitavam formas mais comuns de encenação.

Ele empurrou essas técnicas para além em seus filmes posteriores, com resultados poderosos. Os encantadores filmes iniciais mostram que ele desenvolve, de forma quase casual, técnicas de encenação e filmagem que se tornarão suas características artísticas. (BORDWELL, 2014)

Uma das técnicas base de sua abordagem à que Bordwell se refere é a adoção da lente de telefoto, que permitia ao diretor ajustar a câmera para longe a fim de cobrir os personagens no diálogo por planos bastante longos. Neste sentido, Bordwell afirma que o diretor não estava tão distante dos demais realizadores contemporâneos. Um exemplo é o filme *Diary of Didi* (1978) de Hou, que utiliza técnicas com a telefoto que também podem ser observadas com maior orçamento no filme *Love Story* (1970) de Arthur Hiller.

A partir de tais técnicas, as preocupações de Hou acerca de locações e uso de não-atores, bem como sua constante atenção aos detalhes da vida cotidiana, lhe permitiram aperfeiçoar uma técnica que insere personagem, corpo, contexto, ação e meio em um mesmo plano. Suas composições repletas de elementos são organizadas de forma sutil, a fim de dar crescente destaque aos pequenos aspectos do comportamento dos personagens presentes na trama.

Para Gardnier (2012) é a partir do filme *Adeus ao sul* (1996) que instala-se finalmente uma forma pautada nas intensidades afetivas, mais sensíveis e abstratas, criando antes de mais nada atmosferas ou estados de espírito, deixando de lado uma ideia de mise-em-scène enquanto organização formal da cena e abandonando uma narrativa linear.

Hou transforma-se em chefe de uma experiência sensorial, hipnótica, em que os vaivéns narrativos são quase um pretexto para a instalação de construções visuais de equilíbrio (de tom, de geometria) bastante complexo. Emmanuel Burdeau, com razão, diz que *Adeus ao*

*sul* é um filme, mais do que os outros filmes, "fabricado com a luz" (GARDNIER, 2012, pp. 317-318).

Como dito anteriormente, Oliveira Jr. encaixa o cinema de fluxo como uma espécie de contraponto ao momento maneirista pelo qual o cinema moderno estava passando. Hou Hsiao-Hsien representa o que ele chama de uma espécie de "nostalgia do presente", a efemeridade do instante que já não volta mais, diferentemente da nostalgia apresentada no cinema moderno, necessitada de revisitar os referenciais passados. Ao fazê-lo, Hou insere-se em uma via mais primitivista, privilegiando o campo das sensações e intensidades, em filmes inseridos em uma diferente relação espaço-temporal. Privilegiando o campo ao quadro (aqui, entende-se o quadro como o retângulo de imagem completo em si mesmo, enquanto o campo é um fragmento instável do mundo), a cronologia pela permanência e duração, e "as grandes rupturas narrativas pela discreta sucessão de pequenos "nadas". (OLIVEIRA JR., 2013, p. 135)

Trata-se de filmes cujas imagens operam segundo uma lógica das sensações, imagens que como nos lembra Oliveira Jr. "valem mais por suas modulações do que por seus significados" (OLIVEIRA JR., 2013, p. 144). Ao dar maior atenção às potenciais intensidades das imagens, estes filmes aproximam-se do conceito de performance teorizado por Del Rio, uma vez que ambos tratam dos afetos mobilizados pelas imagens e pelos corpos em cena. Aproximam-se também pelo fato de que os filmes de fluxo, estão interessados no momento presente, na experiência única, na intensidade particular de cada registro feito pela câmera, uma experiência que é anterior ao pensamento, onde mais que obter significados, procura-se habitar o espaço criado para que corpos e imagens interajam entre si. Assim como ocorre no cinema de performance analisado por Del Rio, onde cada repetição da cena é um novo evento performático, tornando-se "o evento em que novos fluxos de pensamento e sensação podem emergir." (DEL RIO, 2008, p. 04)

Nos filmes pertencentes à vertente do fluxo, os realizadores não captam ou recriam o mundo utilizando como referência as articulações de pensamento que se fazem narráveis. Suas imagens têm maior valor por suas potências afetivas que meramente por seus significados. Ao não se preocupar em organizar uma linguagem discursiva e sim em intensificar as zonas do real, os corpos se apresentam em tais filmes em cenas construídas através de variações de quietude, pontos em que a intensidade de fato faz-se sentir. Estes corpos em cena atravessam períodos de tempo vertiginosos, inseridos em ações corriqueiras e cotidianas, não se movem em direção a um ponto de espaço específico. Os corpos presentes nos filmes de fluxo não respondem às convenções comuns, mas impõe seus novos significados, permitindo através da liberação dos estereótipos presentes no corpo representativo, aumentar as capacidades de ação em um percurso duplamente desalienante e cada vez mais abrengente.

#### 4 O CORPO PERFORMÁTICO EM MILLENIUM MAMBO

Na primeira cena de *Millenium Mambo* (2001), somos apresentados à protagonista Vichy, que narra os acontecimentos de dez anos atrás, no ano de 2001, momento em que muitos ainda celebravam a chegada do novo milênio como um período de mudanças. Vichy era uma jovem que vivia sua vida entre os dias conturbados com o namorado Hao-Hao, um indivíduo obsessivo que vivia à custa dos amigos para financiarem suas despesas, e noites regadas a álcool e cigarros, ao som da música *techno* das boates de Taipei. Ao longo do filme, acompanhamos a rotina de Vichy em seu apartamento, assistimos a fragmentos de sua vida: as noites nas boates com os amigos, a vez em que o pai de Hao-Hao o acusa de ter roubado seu relógio, quando ela procura por abrigo na casa de Jack após uma briga com Hao-Hao, quando ela vai ao Japão.

Acompanhamos sua vida sem nenhuma certeza temporal, mas nos sentindo ao mesmo tempo muito próximos de alguma forma. Há então uma relação de proximidade que se estabelece entre o filme e o espectador, quando menos se espera, estamos envoltos em uma espiral de afeto, constante, embora sempre diferente em um constante devir. As próprias personagens são filmadas neste devir. Vemos os corpos que entram e saem de campo, se esbarram, se chocam, se deixando afetar e ser afetados.

Hou desenvolve neste filme uma verdadeira obra prima. Com seu roteiro aparentemente simples e o trabalho de fotografia marcante e singular de Mark Lee. As cenas nas boates nos mostram a maestria da fotografia, composta de diversos close-ups, longos planos que parecem condensar cada momento destas imagens em movimento, bem como a parte sonora, responsável por propiciar o clima hipnotizante da película, explorando os cenários envolventes e adequando-se ao estado de espírito das personagens.

Trata-se de um cinema dos afetos, que faz eco às teorias de Deleuze e Spinoza. Um cinema que preza não por questões de gênero, características psicológicas das personagens ou representações, mas sim pelas suas potencialidades, pela capacidade das imagens (e dos corpos) de afetar e ser afetadas, privilegiando os sentidos às sensações.

Partindo de tais considerações, acreditamos que a narrativa de *Millennium Mambo* pode ser descrita através dos diferentes modos como o corpo de Vichy - assim como os demais corpos presentes na narrativa - se mostra, porém, por uma questão de delimitação, centramos nossa atenção nela.

Nosso método de análise centrou-se em elencar “modalidades” dessas performances do corpo de Vichy em cena e descrever esta presença para enfim, chegar à história. Uma vez que o contrário seria difícil de se imaginar em um filme como *Millennium Mambo*: partir da narrativa para pensar o corpo. Assim, procuramos entender de que maneira este corpo apresenta suas qualidades sensíveis e potenciais afetivos-performativos. Classificamos as cenas analisadas segundo as seguintes modalidades: 1. As perambulações do corpo; 2. O corpo caído; 3. O corpo aprisionado; 4. O corpo em espera.

#### 4.1 PERAMBULAÇÕES

Já na cena de abertura, Hou nos dá o tom do filme. Nela, vemos a protagonista Vichy, caminhando em um túnel completamente iluminado por luzes fluorescentes. É noite. Ela está de costas para a câmera. E caminha, deixando que o mundo passe ao seu redor sem ao menos notar, completamente alheia a qualquer noção de tempo. Ocasionalmente, ela olha para trás, abre os braços e se movimenta enquanto fuma seu cigarro. A câmera lenta vaga acompanhando a personagem que perambula ao longo da cena, até chegar ao fim do túnel. Aqui, a câmera deixa de acompanhá-la, permitindo que ela mergulhe pelas escadarias até que saia de quadro.



Figura 5: Vichy caminha de costas



Figura 6: Vichy fuma



Figura 7: Vichy olha para trás



Figura 8: Vichy se movimenta pelo túnel

Cada frame deste prólogo busca uma atmosfera de leveza, atravessando nossos sentidos enquanto descobrimos através da narração da personagem que aquele momento foi vivido há dez anos atrás, no ano 2001, quando ela tentava romper com seu namoro conturbado com Hao-Hao, para quem sempre voltava. De cara somos apresentados à um cinema que opera segundo uma lógica da sensação (Deleuze). Somos

arreatados pelas cores, pelas formas, pela trilha *techno* que toca suavemente ao fundo e pelo corpo que vaga diante da tela, para em seguida sermos resgatados para o campo da apreciação crítica.



Figura 9: A câmera deixa de acompanhar Vichy



Figura 10: Vichy atravessa o túnel azul

Pelas primeiras imagens, nota-se que a proposta do diretor vai muito além de apenas contar uma história, e sim, passar ao espectador sensações. A introdução do filme funciona como uma espécie de transição, a transição para um novo século, a transição em que se encontra a própria Vichy, que quer romper com o namorado e ir embora de Taipei.

Observando o movimento de Vichy nesta cena, notamos que o filme se baseia justamente no movimento de um estado para outro, Vichy passa de um namorado para outro, do século XX para o XXI, de uma noite para outra, tudo sem aparentemente se dar conta.

Não fôssemos ancorados pela sua narração, não saberíamos distinguir a ordem dos fatos, quanto tempo se passou ou mesmo o que realmente aconteceu. Esta relação com o tempo e as elipses fílmicas é constante nos filmes dos cineastas do fluxo, que procuram uma nova sensibilidade temporal, utilizando das elipses não tanto como uma condição narrativa, ou uma lógica-causal, mas como uma forma de potencializar a dimensão sensível do filme.

Para um expectador desavisado, cenas como a abertura de Millennium Mambo podem se mostrar simplórias e até mesmo visualmente redundantes, por tratar-se de uma experiência fílmica que tem como principal objetivo desconstruir a ideia clássica de espectadoriedade, visando sobretudo, uma experiência sensorial, que nos convida a uma nova forma de ver e ouvir um filme, diferente da apresentada pelo cinema hegemônico.

Sendo assim, assistir a um filme como Millennium Mambo, torna-se uma experiência contemplativa, com destaque para a fotografia e direção de arte. Dessa forma, ao assistirmos a planos como este, de longa duração e com pequenas variações que se desenvolvem dentro do mesmo, temos a possibilidade de explorar cada detalhe, deixando praticamente de lado sua função narrativa para poder suscitar os afetos e as sensações que nos percorrem em um nível anterior ao pensamento formal.

Nesta cena, assim como na maioria das cenas do filme, nada de grandioso acontece. No lugar disso, focamos nos pequenos detalhes, nos gestos do corpo que se desloca diante da câmera, tranquilo e sem

objetivo. “O que resta não é a realidade, nem as emoções em primeira pessoa, mas trações, vestígios, impressões.” (LOPES; 2007, p. 173) Desta forma, todo aspecto da cena é puramente sensorial, enquanto a assistimos, o que se tem é uma propagação de afetos e sensações que muito mais do que uma espécie de entendimento, nos permite ser afetados pelo plano.

Como nos lembra Del Rio, as erupções do corpo em momentos afetivos-performativos nos confrontam com sua lógica própria, desafiando-nos a construir conexões entre a riqueza dos efeitos não-verbais e as ferramentas linguísticas limitadas à nossa disposição.

Os momentos de perambulações também podem ser observados, embora de maneira diferente, nas últimas cenas do longa. Nela, Vichy está nas ruas de Yubari, no Japão, após uma longa espera por Jack que nunca havia retornado. É inverno, neva muito. A câmera mostra os banners e cartazes de filmes na fachada dos prédios, e desce até que vemos Vichy, acompanhada de mais dois garotos.



Figura 11: Vichy aprende Japonês



Figura 12: Vichy caminha pela neve

Eles caminham, riem e conversam, ela aprende japonês enquanto observam os cartazes de filmes, enquanto a voz de Vichy narra suas lembranças de Hao-Hao e Jack. A câmera oscila entre os corpos das personagens e os cartazes de filmes. Vichy se lembra de uma vez em que, enquanto fazia amor com Hao-Hao teve a impressão de que ele poderia derreter, como um Homem das Neves exposto à luz do sol. Vichy fala do instante incapturável do presente.

A primeira e última cenas do filme são grandes demonstrações deste cinema dos afetos. Ao contrário da aparência e do entendimento comum, as fronteiras de uma cena não precisam ser claramente demarcadas. No reino dos afetos, os poderes de uma cena foge às suas fronteiras pré-programadas, ou a ultrapassam em excesso. Estas cenas aparentemente sem começo, meio ou fim, com a primeira e última cenas do longa, giram em torno de uma imagem cujo movimento se dá pelas variações de quietude, momentos onde sentimos de fato suas intensidades. Cenas que se movem sem direção ou ponto no espaço, e sim fluem no tempo e nas sensações. Estas cenas são densidades de afeto, que nos prendem em sua quietude e riqueza imagética.

## 4.2 O CORPO APRISIONADO

Vichy chega ao seu apartamento com Hao-Hao após uma noite na boate com os amigos. A câmera a observa mudar de roupas e entrar no banheiro. Logo vemos Hao-Hao, o namorado problemático e ciumento. Hao-Hao fuma em seu estúdio - ele é DJ de música eletrônica, enquanto espera por Vichy. Ela sai do banheiro e serve sua dose, enquanto Hao-Hao a observa. Visivelmente insatisfeita, Vichy se aproxima para que seu namorado possa cheirá-la, em um exame minucioso. A câmera mostra Vichy fumando enquanto Hao-Hao afasta seus cabelos e continua a examiná-la, frustrada, mas ao mesmo tempo nos dando a entender que isso já é parte de sua vida. Vichy bebe e fuma enquanto o namorado investiga seu corpo. Por fim, quando ele se dá por satisfeito, ela se levanta para arrumar a bagunça deixada por ele. Ele grita e a sacode pelo braço, mas ela permanece imóvel e silenciosa, para simplesmente voltar ao que estava fazendo anteriormente.



Figura 13: O corpo aprisionado



Figura 14: Vichy fuma enquanto o Hao -Hao a cheira

Como argumenta Del Rio, não cabe a uma perspectiva afetivo-expressiva, ditar ou analisar padrões ou estruturas representacionais. Enquanto performance, o corpo está sempre se reinventando, em constante devir. Aqui, reconsideramos o corpo em cena de um ângulo não representacional, não estamos preocupados com o filme como uma cena de representação visual, e sim com a dimensão performativa dos corpos em cena, no nosso caso, o corpo da personagem Vichy, bem como a cena como um corpo.

Del Rio nos lembra que tais forças performativas não possuem laços siméticos ou analógicos com qualquer realidade externa. Partindo deste ponto de vista, a performance “envolve a mobilização de circuitos afetivos que substitui o investimento do visualizador na imagem por meio da representação e estruturas de mimesis”. (DEL RIO, 2008, P.07)

Observando a performance do corpo em cena de um ponto de vista afetivo e não meramente visual, podemos entender como os movimentos e gestos do corpo em cena são capazes de transformar formas estáticas e conceitos típicos de um paradigma representacional em forças e conceitos que se apresentam

repletos de um potencial transformador e expansivo.

Vichy está presa em um relacionamento abusivo, seu namorado, Hao-Hao é violento e obsessivo, tem ciúmes de seu trabalho na casa noturna e vive vasculhando suas coisas em busca de uma possível traição. No entanto uma leitura do corpo de Vichy enquanto uma representação de um corpo que sofre, corre o risco de deixar de lado seu caráter expressivo, caráter este que predomina no caso de Millennium Mambo. Ao deixar de lado o âmbito da representação, ocorre uma intensificação das forças e capacidades corporais. Ao assistir a esta cena, estamos diante de uma ética corporal comprometida com os princípios do movimento e de troca, “uma ontologia de tornando-se em vez de ser.” (DEL RIO, 2008, P.15)

Como citado nos capítulos anteriores, uma corrente de estudiosos de cinema centraram suas pesquisas no estudo da performatividade como uma forma de explicar a construção social de identidade, uma performance culturalmente ditada de identidade baseada em binarismos de gênero, raça, classe e assim por diante. Assim, segundo Del Rio, os estudiosos se referiam repetidas vezes à performance de feminilidade ou masculinidade, brancos e negros, ricos ou pobres. Para Del Rio, tais categorias, embora necessárias, correm o risco de se tornarem discriminatórias, já que, como argumenta a autora, estes estudiosos tentem a “dar pouca ou nenhuma atenção às expressões corporais específicas e únicas que acompanham os atos performativos”, tendendo a tratar a fisicalidade do corpo como um resumo dado. Para ela, estas abordagens predominantemente discursivas da performance permanecem filosoficamente insuficientes quando se deseja abordar a riqueza das interseções entre o performativo e o cinematográfico.

#### 4.4 O CORPO EM ESPERA

Na segunda metade do filme, Vichy vai para o Japão. Descobrimos que ela está atrás de Jack, que tinha ido ao país para resolver algumas questões. Ele tinha lhe dado seu endereço e telefone, e a convidado para visitá-lo quando quisesse. No entanto, ao chegar hotel, Vichy descobre que Jack não está na cidade. Ele havia deixado apenas a chave do quarto e um celular para que Vichy esperasse por ele. Nesta altura do filme, somos surpreendidos pelo trabalho com a luz natural, um forte contraste com a primeira metade do filme e suas luzes neon azuladas. Vichy entra no quarto e se vê sozinha. Vai até a geladeira, bebe um pouco de suco enquanto observa a vista da janela. Ela pega seu maço de cigarros e acende um, olhando para o celular como se esperasse por uma ligação de Jack.



Figura 15: Vicky no quarto de hotel



Figura 16: Vicky aguarda por Jack

Em uma das cenas seguintes, vemos Vicky deitada na cama do hotel. O relógio marca 6:11 da manhã, ainda está escuro pelo janelas. Vicky fuma mais um cigarro. Logo já está claro e a personagem permanece deitada na cama, alheia a passagem do tempo. Ela não sabe que Jack não irá voltar. Vicky passa o que poderiam ser dias, semanas ou meses no quarto do hotel esperando por ele.



Figura 17: Vicky em espera



Figura 18: O dia amanhece

Vicky vibra em um estado. Um estado de espera. Neste filme, Hsien nos apresenta outra temporalidade. O cineasta cria um “encadeamento de sucessivos presentes eternos/efêmeros quase independentes entre si” (VIEIRA JR, 2007), de modo a dar ao espectador a impressão de nunca saber exatamente quanto tempo se passa entre as cenas, ou mesmo a ordem cronológica dos eventos.

O diretor reproduz um certo estado de transe, a repetição contínua das situações com pequenas variações nos acontecimentos nos envolve junto à personagem neste estado de constante espera. Ao transformar o espaço e o tempo em fragmentos, Hsien cria uma sucessão de presentes, dando aos personagens o que Ruy Gardnier (2012) chamou de “essa liberdade de se movimentar sem precisar de um passado”. *Millennium Mambo* cria uma reconfiguração espaço temporal, através dos fragmentos do cotidiano das personagens que perambulam em constante movimento, mesmo quando seus corpos estão em espera.

Como expomos nos capítulos anteriores, esta predileção por fragmentos de momentos aparentemente insignificantes é uma constante no cinema de fluxo. Os cineastas desta vertente preocupam-se em criar um fluxo esticado de imagens, no lugar dos conflitos como condição para o desenrolar da narrativa. Com menos espaço para o drama, têm-se um aumento da intensidade dos registros, suas potências

imagéticas ganham espaço para nos afetar. Os grandes acontecimentos, o melodrama e as reviravoltas dão lugar ao momento cotidiano, o instante do presente, sem se preocupar muito em respeitar qualquer lógica temporal. A experiência de mergulhar nas imagens apreendendo suas intensidades torna-se o ponto central deste cinema. Em momentos de espera como este, não nos preocupamos com o que vai acontecer à Vichy, se Jack vai ou não voltar. Em vez disso, somos ultrapassados pelo poder das imagens, apreendendo sua intensidade antes do seu significado.

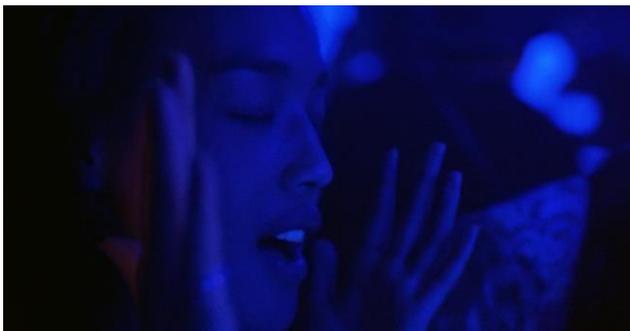


Figura 19: As luzes fluorescentes das boates de Taipei



Figura 20: Vichy no carro de Jack

Outras cenas que se mostram emblemáticas são as cenas no carro de Jack e na boate em que Vichy trabalha. Nelas observamos os corpos se moverem diante da câmera banhados pela luz neon azul. A música *techno* embala o corpo de Vichy enquanto ela bebe e se droga. Nestas cenas, o corpo, por vezes fragmentado na tela, abre espaço para a performance, tornando-se uma potência que vale por si própria. Os afetos aqui perpassam ultrapassam os aspectos formais da linguagem, deslocando-se narrativamente sem necessidade de enquadrar-se em padrões formais.

## 5 CONCLUSÃO

Nosso problema de pesquisa inicial era saber como o cinema de fluxo poderia caracterizar um cinema de afetos. Para tanto, utilizamos do conceito de Performance teorizado por Elena Del Rio, que compreende o corpo em cena enquanto uma força com potencial para afetar e ser afetado. Logo de início, nos propomos a compreender os conceitos de afetos e perceptos de Guiles Deleuze, que juntos, formam o chamado bloco de sensações. A invenção em toda obra de arte mobiliza devires e sensações. Deleuze e Guattari argumentam que a literatura, a música o cinema e quaisquer gêneros artísticos produzem blocos de sensações que valem por si próprios, e independem de seu criador ou artista para ocorrer, bem como daqueles que serão afetados por elas. Deleuze e Guattari defendem que a sensação remete à um devir sensível, uma vez que implica um constante processo de “tornar-se”. Pensando sob este ângulo, não trata-se de processos de imitação ou identificação, tampouco de adequar-se a modelos de representação vigentes na sociedade.

Partindo das reflexões de Del Rio, repensamos termos clássicos da teoria cinematográfica como espetáculo e prazer visual de um ângulo não representacional, e damos atenção a sua correlação com o afeto, potencializada a partir da dimensão performativa, gerando uma força capaz de se sustentar na capacidade de afetação que se dá pela expressão do corpo no filme. Para Del Rio, tal expressão é anterior e muito mais intensa que qualquer relação com a narrativa e a representação. De procura ainda dar ao afeto um caráter mais flexível, caráter este que está intimamente associado à força expressiva da performance corporal. Desta forma, compreendemos o corpo como presença no filme, assim como o próprio filme como um corpo, uma vez que este tem poder de afetação sobre outros corpos (o do espectador).

*Powers of Affection* chama a atenção para a intensidade afetiva dos corpos. Del Rio realiza uma leitura dos filmes não como um cena de representação visual, seja em um sentido realista clássico, ou no sentido textual, semiótico / psicanalítico. Em vez disso, a autora se preocupa com a dimensão performativa dos corpos no cinema (e do cinema imagem como um corpo) no nível ontológico: corpos como criadores, geradores, produtores, artistas de mundos, de sensações, que não possuem laços siméticos ou analógicos com uma realidade externa ou transcendental. Deste ponto de vista, a performance envolve a mobilização de circuitos afetivos que substitui o a atenção do visualizador na imagem por meio de estruturas de representação.

O cinema de fluxo é uma vertente transnacional do cinema, que se caracteriza principalmente por

sua natureza movente e por uma espécie de realismo sensório . Para compreender melhor este cinema, partimos de uma caracterização histórica e estética. O termo Fluxo, proposto por dois críticos da revista Cahiers du Cinema, Stephane Bouquet e Jean-Marc Lalanne, abrange um cinema que possui como ponto comum uma espécie de comportamento do olhar, uma atitude contemplativa e assignificante do mundo. Neste conjunto de filmes contemporâneos, a mise en scène dá lugar à tarefa de intensificar as zonas do real, atualizando suas intensidades.

Um cinema que privilegia o sensível e portanto, aproxima-se das teorizações de Del Rio acerca do corpo performático. Millennium Mambo (2001), do diretor Hou-Hsiao-Hsien, é um exemplo deste cinema que nos afeta não por sua narrativa ou trama, e sim pela dimensão afetiva dos corpos em cena. No filme, acompanhamos os acontecimentos na vida de Vichy e seu relacionamentyo abusivo com o namorado Hao-Hao. No entanto, muito além de retratar uma relação problemática, o filme se expressa por meio de sensações anteriores às articulações do pensamento formal. Para compreender de que forma estas sensações se dão no corpo da Personagem Vichy, (analisamos apenas a protagonista por questões de delimitação), elencamos modalidades para entender melhor estes momentos em que a narrativa se dá pelas potências que se atualizam constantemente nestes corpos, correlacionando estas potências às características do cinema de fluxo.

Vichy é a encarnação deste devir não humano. Seu corpo, seja aprisionado, seja em espera ou em momentos de contemplação e perambulação, possui poder de afetar e ser afetado sem precisar se ligar a estruturas de representação.

Enquanto um evento, esta performance rompe com qualquer cenário anterior preconcebido ou realidade. Em seu sentido ontológico fundamental, a performance ascende ao real. Enquanto a representação é mimética, a performance é criativa e ontogenética. Na representação, a repetição dá origem ao mesmo; na performance, cada repetição promove seu próprio evento único. Desta forma, os corpos em cena suspendem todas as prefigurações e distinções estruturadas, tornando-se o evento em que novos fluxos de pensamento e sensação podem emergir. Trata-se assim, de um cinema que privilegia os aspectos sensíveis do corpo ao seu significado, envolvendo o espectador em uma nuvem afetiva. “Afetos são, portanto, os poderes do corpo”

**REFERÊNCIAS**

AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes.** Campinas: Papyrus, 2008.

BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema.** 1. ed. Campinas: Papyrus, 2008

DEL RIO, Elena. **Deleuze and the cinemas of performances: powers of affection.** Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008

DELEUZE, G. **A imagem-movimento.** 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.  
\_\_\_\_\_. **A imagem-tempo.** 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FABIÃO, Leonora. **Corpo Cênico, Estado Cênico.** Revista Contra ponto, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>

LALANNE, Jean-Marc (Cahiers du Cinéma nº569 – 2002), tradução Ruy Gardnier. Disponível em: <https://cultureinjection.wordpress.com/2017/12/07/texto-que-plano-e-esse-por-jean-marc-lalanne-2002/>

LIPOVETSKY, Gilles & SERROY, Jean. **A Tela Global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna.** Ed. Sulina, Porto Alegre: 2009. 326 p.

MASSUMI, B. (2015). **Politics of Affects** . Cambridge UK: Polity Press.

**MILLENNIUM Mambo.** Direção: Hou Hsiao-hsien. Produção: 3H Productions, 2001

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **O cinema de fluxo e a mise-en-scene.** Campinas, SP: Papyrus, 2013. [Coleção campo Imagético]

OLIVEIRA JR., L. C. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo.** 1. ed. Campinas: Papyrus, 2013.

STAM, R. **Em tempo: o impacto de Deleuze.** In: Introdução à Teoria do cinema. 5. ed. Campinas: Papyrus, 2013