

Revisando as genealogias de um cinema do corpo: dos anos 1950/60 à estética do fluxo contemporânea

Erly Vieira Jr.

Podemos dizer que, dentro do chamado “cinema de fluxo”¹, a adoção de um olhar que tende ao microscópico e que se deixa guiar pelas sutis modulações de detalhes sonoros, cinéticos e luminosos no interior da cena recoloca a questão do cotidiano sob outra perspectiva narrativa: a que assume o caráter sensorial como ponto de partida para a irrupção de alumbramentos capazes de abrir a percepção do espectador para além do anestesiado olhar que já não percebe a riqueza multidimensional de um mundo em constante mobilidade. Daí pensarmos num tipo de plano em que o corte não seja dado pelo final da ação, mas sim por elementos que apontem para a migração espaço-temporal dos afetos irrompidos junto ao espectador durante os eventos filmados/presenciados – bastante propício para um tipo de narrativa que emule o espaço-tempo cotidiano e sua rede de microeventos simultâneos e muitas vezes não-hierarquizados entre si, por entre os quais deslizamos em nossas experiências sensoriais do dia a dia.

Ao sobrevalorizar uma sensorialidade dispersiva, multilinear e difusa, em meio à constante condição de ambiguidade visual e sonora de suas narrativas, esse cinema convoca uma outra relação entre o corpo do espectador e os corpos filmados, propondo um diálogo imediato com a alteridade na própria dimensão do corpo e de sua dimensão sensível, sem a necessidade de se organizar como estruturas e precedendo o sentido linguístico. Podemos pensar o conjunto de filmes analisados como embebido por tal lógica, uma vez que seu caráter assumidamente sensorial permite que sensações e afetos transbordem por entre corpos (filmados e espectatoriais) e espaços. Corpos povoados por intensidades (no sentido deleuziano de um “corpo sem órgãos”) que os adentram a partir da pele, já que estamos falando de um

cinema que lida com uma relação física entre câmera e atores. Daí pensarmos numa “câmera-corpo”, em estado de “semi-embriaguez”, a apreender sensorialmente a intensidade da experiência que captura, possibilitando uma mediação pulsante junto ao espectador contemporâneo.

Cabe a essa câmera escoar por entre o transbordamento de afetos entre todos esses corpos filmados e o próprio corpo do espectador – e ela o faz passeando por entre os espaços, sem nunca porém buscar cristalizar ou petrificar as transições e nuances de intensidades decorrentes desse encontro entre corpos diversos, construindo uma relação bastante física com o mundo que retrata. Por explorar minuciosamente o corpo na tela, a câmera-corpo afeta o próprio espectador, provocando a sensação de se estar num constante estado de “embriaguez” em seu percurso pelos espaços e corpos, dialogando sensorialmente com os transbordamentos de um mundo que é pura mobilidade e fluidez, um “aqui-e-agora” no qual cineasta, espectador, câmera e atores estão imersos e também em movimento.

Repensando o cinema do corpo e a genealogia deleuziana

Quando se fala da inserção dos corpos filmados no espaço-tempo cotidiano, uma série de referências do cinema moderno, bastante distintas entre si, são evocadas para dialogar com os autores contemporâneos elencados neste estudo: Cassavetes, Pialat, Antonioni, Bresson, Warhol, Akerman, e o já citado Ozu, cada qual constituindo uma peculiar concepção do corpo como desencadeador de suas narrativas fílmicas. Corpos como territórios de conflitos e trocas de intensidades, em torno dos quais se organiza todo o plano fílmico, seja na primazia do gesto em Cassavetes e Pialat, no minimalismo e comedimento da encenação em Ozu, na teatralização excessiva do banal em Warhol ou no esvaziamento de qualquer dimensão psicológica nos modelos/não-atores de Bresson.

Se buscarmos ecos dessas concepções corporais dentro do realismo sensório contemporâneo, veremos diversos caminhos possíveis. O modelo bressoniano encontra ecos no trato empreendido por Tsai Ming-Liang no corpo de seus atores, em especial Lee Kang-Sheng (ainda que por vezes também nos remeta a Buster Keaton), bem como no processo de contemplação da decadência física dos personagens, empreendido por Pedro Costa (*No quarto de Vanda*, de 2000, e *Juventude em marcha*, de 2006) – em especial a figura de Vanda, nos dois filmes, ou a de Ventura no decorrer do último². Já a *mise-en-scène* do gestual praticada principalmente por Pialat aparece em alguns momentos da cinematografia de Claire Denis. Dentre os herdeiros da abordagem minimalista do cotidiano, podemos pensar na câmera-corpo de Kawase, na observação (embebida por uma confessa atitude herdada do zen) empreendida por Hou Hsiao Hsien em diversos filmes e nos ecos dessa investigação nos íntimos momentos de espera da protagonista de *O céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz.

Por fim, podemos pensar num diálogo entre os corpos objetificados que Warhol filmava (bem como com a tradição do cinema *underground* nova-iorquino) tanto na trilogia de Gus Van Sant quanto na estranha leveza com que Weerasethakul filma as figuras humanas em cena.

Em todas essas concepções, faz-se bastante forte a ideia deleuziana do corpo como uma zona de intensidades, um território de irrupção dos afetos, onde se inscrevem os signos de uma vida vivida, enlaçando passado e presente, permitindo coexistirem um antes e um depois do corpo. Inclusive, a genealogia traçada por Deleuze em seu *Cinema II: A imagem-tempo*, em meados dos anos 1980, é pioneira numa série de estudos sobre a possibilidade de existir um cinema moderno que coloque o corpo como uma instância central no processo de produção de sentidos³.

Deleuze não o via como necessariamente um antagonista do cinema cerebral de Resnais e Kubrick, mas sim como uma outra possibilidade que, em lugar de uma primazia do racional, propõe um mergulho no corpo para atingir o impensado e, conseqüentemente, a vida – daí, antes de mais nada, a necessidade de “montar a câmera sob um corpo cotidiano” (Deleuze, 1990: 227). Um corpo que contenha o antes e o depois, o cansaço e a espera, nele inseridos, segundo o filósofo francês, pela atitude cotidiana. Não um corpo cerimonial, ritualizado, de filmes como os de Carmelo Bene, Maya Deren ou Kenneth Anger, mas o corpo banalizado, cotidianizado, tanto nas cerimônias teatralizadas de Warhol e Morrissey (pensemos no isolamento de gestos e expressões faciais nos *close ups* hiperbólicos de filmes como *Kiss e Sleep*, ambos de 1963, por exemplo) quanto na liberdade gestual dos corpos de Cassavetes e Pialat. Para Deleuze, a grandeza da obra de Cassavetes consistia não apenas em desfazer o trinômio “história/intriga/ação”, mas também o espaço, para chegar às atitudes, ao tempo impresso nos corpos, ao pensamento inscrito na vida – daí ele afirmar que os personagens não devem vir da intriga, mas ela que deve por eles ser secretada (Deleuze, 1990: 231).

Se o cineasta norte-americano talvez seja quem melhor traduza, em termos audiovisuais, a proposta deleuziana de se mergulhar no impensado do corpo, cabe nos indagar o que, afinal, seria esse mergulho. Pensemos em como seus personagens conseguem transitar, inconscientemente, dos estados mais suaves às reações mais violentas e intensas. Mais do que buscar subterfúgios psicologizantes, o cinema de Cassavetes concede aos gestos a potência que ativa os corpos filmados. Por um lado, não nos é dada de antemão a história prévia dos personagens, bem como não sabemos aquilo que eles pensam ou sentem, ou suas intenções; por outro, a lógica de improvisação “disciplinada” (Carney, 2001), permite a esses corpos uma intervenção direta no roteiro fílmico. O próprio cineasta declarava em entrevistas que, em lugar do ator respeitar as marcas pré-determinadas dos refletores, a luz é que deveria seguir o movimento dos corpos – daí a ideia de uma narrativa que emane dos personagens: tudo parece surgir dali, mas não caoticamente. Essa experimentação

das intensidades do corpo, captada por uma câmera que permite espaço livre para o ator deslizar pelo quadro fílmico em constante modelagem.

Daí os longos planos terem, segundo Adrian Martin, uma função de unidade altamente volátil: para se abrirem a vetores de qualquer direção, “colidindo entre si e espalhando-se por diferentes trajetórias” (Martin, 2008). Exatamente por isso, Martin considera o realismo de Cassavetes mais expressionista que naturalista, num sentido de que tudo parece suspenso no tempo quando os afetos eclodem em cena.

Se, na genealogia que se traça a partir de Cassavetes, o gestual é valorizado, pensemos na Nouvelle Vague (em especial Truffaut e Godard) como um fértil terreno para esse cinema das atitudes corporais e das posturas, que irá aflorar com toda sua brutal intensidade na geração francesa que surge no final da década de 1960, com *A infância nua* (1968), de Maurice Pialat, bem como nos filmes de Garrel, Doillon e Eustache – nesse último, sob a forma de um “cinema da voz” que, antes de tudo, assume-se como parte imaterial desses corpos filmados.

É também a partir do jogo de intensidades engendrado ao redor dos gestos corporais que os filmes de Maurice Pialat, como *Aos nossos amores* (1983) e *Loulou* (1980), organizam suas cenas. Trata-se de um cinema que não deixa de ser narrativo, fazendo-o contudo de uma forma muito aberta, “sujeita a descontinuidades consideráveis, atravessada por inefáveis alteridades” (Amiel, 2010: 95). Aqui, da mesma forma que nos filmes de Cassavetes, a permeabilidade ao acaso, à improvisação dos atores que faz irromper o real, é um *modus operandi* central numa lógica que rejeita ao máximo o uso de psicologismos na composição dos personagens. Daí decorre a impressão de que, nos filmes de Pialat, a montagem costuma dar a impressão de tatear ao redor da narrativa, ao sabor da intensidade com que desprende-se energia em cada um desses blocos brutos que são as cenas filmadas. Ao organizarem-se, como afirma Vincent Amiel em sua ideia de “montagem de correspondências”, como um conjunto de linhas discordantes, ainda que ordenadas sob uma série de ecos que encadeiam os planos entre si, tais blocos são precursores da “montagem em vagões” que os críticos da *Cahiers du Cinema* deste início de século (Bouquet, Lalanne, Joyard) vão identificar em alguns filmes de cineastas do fluxo (como Zhang-Ke, por exemplo)⁴.

Um curioso contraponto surge nos filmes da belga Chantal Akerman (em especial *Jeanne Dielman, 23 Quai de Commerce, 1080 Bruxelles*, realizado em 1975), que mostrariam, como novidade, segundo Deleuze, as atitudes corporais como signo de estados de corpos distintos da personagem feminina. O masculino, para Deleuze, seria, nesses filmes, reduzido a uma dimensão histórica e social, e colocado no entorno do feminino que, em seu silêncio, revelaria mais que os constantes relatos de si empreendidos pelos corpos masculinos até então hegemônicos no cinema:

Parado ou no espaço, o corpo da mulher conquista um estranho nomadismo que lhe faz atravessar idades, situações, lugares (...) Os estados do corpo

segregam a lenta cerimônia que religa as atitudes correspondentes e desenvolvem um *gestus* feminino que capta a história dos homens e a crise do mundo (Deleuze, 1990: 235).

O filósofo francês, ao demarcar um possível território para esse cinema, valoriza uma certa indecidibilidade do corpo, que estaria associada à própria passagem da vida, e talvez fosse essa a direta oposição entre esse “cinema do corpo” moderno e a imagem-ação. Enquanto esta pressupõe toda uma organização hodológica do espaço, ou seja, uma distribuição dos fins, obstáculos, meios, subordinações, prevalências e repugnâncias, subordinados aos esquemas sensório-motores da ação, esse cinema corporal de Akerman, Cassavetes, Pialat e da Nouvelle Vague valoriza uma série de tensões e fluxos de energia corporal marcados pela imprevisibilidade de sua irrupção. Tratar-se-ia de um espaço pré-hodológico que, contudo, não remeteria a uma indecisão do espírito, mas à indecidibilidade do corpo que Deleuze tanto valoriza nesse cinema:

O obstáculo não se deixa determinar, como na imagem-ação, em relação a objetivos e meios que unificariam o conjunto, mas se dispersa numa “pluralidade de maneiras de estar presente no mundo”, de pertencer a conjuntos, todos incompatíveis e, no entanto, coexistentes (Deleuze, 1990: 243).

As mutações corporais da modernidade segundo Parodi

O pesquisador argentino Ricardo Parodi também compartilha dessa lógica deleuziana que recusa a oposição corpo/pensamento, acreditando que é no corpo que o pensamento deve mergulhar para atingir o impensado, essa potência “capaz de desestabilizar a organização institucional do corporal” (Parodi, 2004: 73). Daí pensar, a partir dos pressupostos desse “cinema do corpo”, uma cartografia de suas mutações na imagem-tempo, de modo a aprofundar a investigação sobre esse “cinema do corpo” (e suas vertentes) proposta por Deleuze. Parodi crê que, ao contrário do acúmulo de “poses” circunscritas à organização laboral (o corpo produtivo do capital, tão caro ao cinema da imagem-ação), o cinema moderno prefere a apresentação do corpo em si, com todas as intensidades, câmbios e choques de força que a partir daí podem aflorar. Em lugar das poses imóveis das divas hollywoodianas, Parodi prefere o CsO (corpo sem órgãos) deleuziano. Nada da perfeição do CcO (corpo com órgãos) apolíneo, esse organismo dissecado e docilizado, como nos filmes de Leni Riefenstahl, em que atletas em poses esculturais (*Olympia*, de 1938) ou exércitos em desfile e massas que aplaudem (*O triunfo da vontade*, de 1935) estão organizados geométrica e simetricamente dentro dos limites do quadro. Aqui, há uma nítida preferência por um corpo lacunar, misterioso, não-controlável, que passaria sucessivamente por quatro mutações bastante diversas entre si.

A primeira delas, como identifica Parodi, ainda ocorre nos domínios da própria imagem-movimento. Trata-se da construção do conceito de primeiro plano na linguagem audiovisual. Ao se configurar como um espaço no qual a intensidade cinematográfica pode enfim irromper de maneira direta, o *close up*, por dotar os rostos filmados de uma legibilidade extrema, traz uma perigosa potencialidade de desorganização do corporal, muitas vezes tornando o rosto uma espécie de sistema fechado autônomo e fortemente expressivo. Ao predominar no enquadramento, ele parece descolar-se do corpo e perigosamente “existir por si só, fora do movimento e do sentido” (Aumont, 1998: 69). Talvez por isso ele tenha sido amplamente rechaçado pelo público em tempos pré-griffithianos – já que, de certo modo, coube ao cineasta americano domar a selvageria do *close up* dentro de uma gramática clássica de gradação das intensidades da imagem corporal.

Parodi acredita que, nesse caso, o primeiro plano, ao engendrar tal singularidade do rosto, é capaz de “evocar essa outra potência que degrada o todo, as molduras e os sistemas fechados” (Parodi, 2004: 83). Teríamos então um rosto intensivo, aberto, que, para usar os termos deleuzianos, escaparia à organicidade do CcO: como a experiência extrema proporcionada pelo filme *O martírio de Joana D’Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer, em que a afecção que brota incessante dos rostos filmados seria levada a um limite extremo, em que o espaço se tornaria uma espécie de abstração, menos até que um mero pano de fundo, alheio ao fluxo de intensidades cenicamente engendradas.

Esse rosto, deleuzianamente concebido como uma tela branca e ocasionais buracos negros, opõe-se radicalmente à cabeça do CcO, incapaz de existir autonomamente sem seu respectivo corpo. Essa seria, portanto, a primeira mutação apontada por Parodi – e que poderia se estender para além do primeiro plano facial, como nos planos-detalhes de mãos batendo carteiras, num espaço visual também tornado abstrato, no *Pickpocket* (1959) de Robert Bresson. Aqui, o espaço-tempo se define pelas relações de movimento que decorrem dos encadeamentos dos planos que registram tais gestos, numa concentração narrativa fortemente calcada nos corpos captados pela câmera.

Bresson recusava uma série de procedimentos comuns à linguagem cinematográfica de seu tempo, em prol de uma certa desdramatização: evitava *travellings* (no máximo permitia à câmera raros movimentos panorâmicos), posicionava preferencialmente a câmera à altura dos olhos, minimizava o emotivo, recusando a atuação, que para ele só servia ao teatro – daí o extremo cuidado em “ensaiar” milimetricamente os atores não-profissionais (por ele denominados “modelos”) para serem inexpressivos. A intenção principal do cineasta, explicitada em várias passagens de seu livro *Notas sobre o cinematógrafo*, era justamente a de retirar os traços dos maneirismos teatrais para preencher esses corpos dos desejos que nós, espectadores, projetamos neles.

Aliás, os rostos dos personagens bressonianos, desprovidos das emoções teatralizadas, emanando de corpos reduzidos ao *status* de “quase autômatos” podem ser pensados como um degrau seguinte nessa genealogia, bem como, já numa outra tradição, fortemente emocional (e não mais na esfera do controle bressoniano), estariam os rostos dos personagens de Cassavetes – associados a corpos livres, móveis, inesperados, sempre em iminente colisão. Neste caso, cabe destacar um ponto em comum em diversos estudiosos da obra do cineasta norte-americano (inclusive antagonistas declarados entre si, como Ray Carnes e Adrian Martin), além do próprio Parodi, que afirma ser uma estranha certeza o fato de o relato parecer se configurar como secreção direta desses rostos, tal qual afirmara Gilles Deleuze.

Uma segunda mutação seria a do *gestus* brechtiano, geralmente associada ao corpo ritualizado (e à cerimônia). Tal categoria também seria central na concepção deleuziana do corpo no cinema moderno, ocupando quase metade do capítulo dedicado ao tema em *Cinema II: a imagem-tempo*. Segundo Ricardo Parodi, o *gestus* supõe um corpo que deixou de ser orgânico: “Trata-se de um corpo condensado no *gestus* e por ele expandido, disperso no tempo, na duração que é a própria vida” (Parodi, 2004: 90). Exemplo disso estaria no cinema feminista moderno, que pretende tirar o corpo da mulher da clássica representação de “pose”, essa estaticidade demarcada previamente ao sabor do desejo e do olhar masculino. Para o pesquisador argentino, o corpo feminino “busca sair do tópico mulher para o devir-multiplicidade-mulher” (Parodi, 2004: 90). E isso estaria, por exemplo, na ruptura com a verticalidade do balé clássico, proposta pela maneira de se filmar horizontalmente as figuras humanas no cinema experimental de Maya Deren, ou ainda na repetição distanciada dos banais microeventos que configuram o opressor cotidiano vivido por Jeanne Dielman, no filme de Chantal Akerman, repetindo-se durante três dias até a reação final da personagem – e o cansaço daquele corpo desdobra-se no nosso, como espectadores, após acompanharmos três horas e meia dessas ações microscopicamente repetidas na tela. Essa dimensão cerimonial, ainda segundo Parodi, pode também estar vinculada aos ritos de reconexão com o devir cotidiano presentes nos filmes de Ozu, bem como nas imagens pulsionais de Nagisa Oshima (pulsão de morte) e Luis Buñuel (no choque entre a pulsão do desejo e a repressão católica).

A terceira mutação, pouco desenvolvida na discussão proposta por Parodi (mas, curiosamente, a mais próxima das narrativas cinematográficas do que denomino realismo sensório), seria a do corpo gasoso. Ele parte dos filmes de Marguerite Duras (*Índia song*, de 1975; *Aurelia steiner*, de 1979; e *Agatha et les lectures illimitées*, de 1981), bem como de *As três coroas do marinheiro* (Raoul Ruiz, 1983) e *A morte de Maria Malibran* (Werner Schroeter, 1972), para falar de uma tentativa de se atingir um estado nômade do corporal, um corpo em perpétua mutação, devir contínuo, uma “expansão molecular que subverteria todas as figurações” (Parodi, 2004: 94). Parodi fala de corpos impossíveis, decorrentes de um devir desejante não-psicanalítico, que

atingiriam um estado gasoso de CsO, quando não remetessem mais a nenhuma figuração, mas às categorias abertas do desejo, do esquecimento e da memória: um corpo que seria pura intensidade, embebido numa desorganização total, que faria dele ao mesmo tempo visível e invisível.

Parodi chega a mencionar uma quarta mutação, de caráter neobarroco, que talvez pudesse ser associada a um certo cinema maneirista pós-moderno dos anos 1970-80: “dobra sobre dobras, a imagem cinematográfica também vai se dobrando sobre si mesma ao infinito” (Parodi, 2004: 98). Trata-se contudo, de um infinito que não remete à afecção ou à intensidade, mas sim à pura forma, com seu excesso de ornamentos, elementos e informação, o que, segundo o pesquisador argentino, implica um trabalho num limite ao qual nunca se chega a superar ou transgredir, mas a ampliar em si mesmo: como as mutações e os fetichismos corporais nos filmes de David Cronenberg – corpos que busquem uma nova organicidade, uma nova solidez que busca substituir a anterior, como em *A mosca* (1986). Cabe também aqui a acumulação anárquica nos corpos de Peter Greenaway (principalmente através da presença da palavra, em *O livro de cabeceira*, de 1996), ou ainda a estranheza que ronda os corpos orgânicos em irremediável decomposição nas narrativas de David Lynch (lembramos aqui da orelha decepada, bem como da obsessiva presença de escaravelhos e formigas em *Véludo azul*, de 1986). Parodi chega a lançar a afirmação de que, nessa decomposição de corpos lynchiana (que também estaria presente em filmes como *A estrada perdida*, de 1997, e *Cidade dos sonhos*, de 2001), talvez seja a corrosão da carne “a única e inefável presença do real diante de um mundo tornado totalmente estranho” (Parodi, 2004: 100).

O gasoso da imagem: por uma mise-en-scène do corpo cotidiano

Se a categorização proposta por Ricardo Parodi tenta mapear uma série de concepções do corpo presentes no cinema moderno, gostaria de deter meu foco numa dessas categorias, a do “corpo gasoso”, para pensar em certas situações inerentes ao cinema de fluxo que, acredito, traduzam melhor esse ideal de um corpo em incessante expansão molecular (Oliveira, 2013). Falo, por exemplo, de uma certa valorização da visualidade háptica (Marks, 2000) em cineastas como Claire Denis e Naomi Kawase, ou de uma certa retomada (não alegórica, mas sim corpórea) da ideia de fantasmagoria nos filmes de Pedro Costa (*Juventude em marcha*) e Gus Van Sant (*Últimos dias*) ou ainda nos contrapontos entre mobilidade/imobilidade e leveza/peso com que se constroem os corpos nos filmes de Hou Hsiao Hsien, Naomi Kawase, Lucrecia Martel, Karim Ainouz e Apichatpong Weerasethakul. Aqui, inclusive, é quase impossível não se remeter à expressão “gasoso da imagem” (Silva, 2010: 100), utilizada por diversos críticos contemporâneos para tentar definir o estado das coisas presente no “cinema de fluxos”, bem como cabe mencionar a dupla condição da

materialidade corpórea do cotidiano, que é ao mesmo tempo gesto banal e rodeado por uma espécie de “presença invisível”.

Talvez essa concepção corporal passe por uma inscrição mais arejada dos mesmos na multidimensionalidade cotidiana (ao mesmo tempo tangível e intangível, sólida e gasosa), sob a perspectiva sensorial, dispersiva e multiforme que identifico nesse conjunto de filmes, esgarçando até mesmo o tecido narrativo a ponto de muitas vezes aparentemente se confundir ao próprio devir (múltiplo) do cotidiano. Vale ressaltar que muitas vezes esses caminhos têm como ponto de partida certas linhas investigativas já há muito presentes no cinema moderno e que, recontextualizadas e tomadas em conjunto, possam ajudar a desfolhar esse novo comportamento do olhar que marca o realismo sensorio. Ainda que não totalmente descoladas das narrativas audiovisuais das décadas de 1950/60/70, tais estratégias ao menos abrem outras possibilidades para se pensar as imagens em movimento produzidas na contemporaneidade (e, no nosso caso, a própria elaboração narrativa dos corpos cotidianizados).

Um filme como *O céu de Suely* pode, num primeiro momento, remeter a toda uma filmografia moderna de personagens que vagam de cidade em cidade, sem destino certo, associados a tramas que se desenvolvem exatamente nas bordas do *cronotopo* da estrada, nas interrupções de percurso que, em lugar de servirem como descanso e retomada de fôlego para nova perambulação, assumem-se como territórios onde se desenvolvem experiências transformadoras. Geralmente, os corpos de tais personagens traduzem um certo cansaço, uma ressaca das utopias e projeções futuras, uma certa atitude de descrença que potencializa esse devir de instabilidade e transitoriedade que os move em seus percursos fronteiriços. Contudo, o que talvez demarque claramente a diferença entre o filme de Aïnouz de outros autores modernos (como Angelopoulos, Wenders, Jarmusch, Antonioni e tantos outros) seja a tradução dessa experiência corporal vivenciada pelos personagens em algo partilhável sensorialmente pelo espectador.

Como traduzir tal sensação de exílio, que transborda do corpo de Hermila, a protagonista do filme, sem recorrer somente aos expedientes desconstrutivos de linguagem já desgastados por toda uma cinematografia moderna, como o uso de tempos mortos, alguma montagem lacunar que revele a toda hora a presença da câmera como instância discursiva, ou disjunções entre a banda sonora e a imagem, que evidenciem a voz autoral do diretor ao narrar a história? Talvez a saída seja justamente fazer essa câmera mergulhar no cotidiano do qual esses corpos estão ao mesmo tempo inseridos e descolados, fazê-la aderir às epidermes filmadas, sentir os balanços, pulsações e respirações para a partir deles também respirar, com seus próprios pulmões imaginados.

Uma vez que o próprio Aïnouz declara em entrevistas que o que move seus personagens não é a falta, mas sim o transbordamento, talvez a melhor forma de traduzir essa condição seja fazer com que o espectador, num primeiro contato com

a imagem, também partilhe dessa sensação de não caber nos espaços, de excedê-los. Daí decorre uma série de cenas que nos fazem observar demoradamente para o rosto que cheira acetona, ou o gelo que derrete sem pressa na boca, e partilhar dessa tentativa dos corpos de dissipar o calor que os rodeia e talvez vencer o tempo imóvel e intransponível, até chegar o mais longe possível – daí o corpo de Hermila desejar empreender tão longa viagem, como manifestado na pergunta que ela faz ao chegar no balcão da rodoviária: “Qual a passagem que a senhora tem pra mais longe?”

Fazer o espectador observar a cena por um tempo a mais que o costumeiro, tempo necessário para que se possa abstrair o sentido dos movimentos corporais e tentar apreender uma espécie de presença invisível que atravessa a imagem. Como na cena que marca o início do trabalho de parto em *Shara* (2003), de Naomi Kawase, fazê-lo escutar os diversos sons emitidos pelos corpos, sejam falas, balbucios, gemidos, cantos e outros mais. Vibrando junto ao corpo feminino que se expande e contrai, cada qual emite o seu próprio som, num tom próprio, ainda que em conjunto possam compor um acorde dissonante, que todavia soará reconfortante pela intimidade cotidiana que ele nos faz recordar. E a câmera, também ela um corpo, a oscilar junto, ajusta o foco em meio a tudo isso, registrando a mãe que dá à luz, rodeada pelos entes queridos, cabeça acolhida pelo colo do marido, como se a troca de calor entre corpos tão familiares saudasse a chegada de um novo integrante ao lar.

Tais narrativas desenrolam-se sem conceder muitas informações prévias a nós espectadores, que efetuamos nossa leitura do que ocorre em cena basicamente a partir dos gestos corporais captados pela lente da câmera. Um filme que leva essa condição ao extremo é *Nanayo* (2008), que nos coloca dentro de uma espécie de Torre de Babel do século XXI. Ao acompanharmos a chegada de uma jovem japonesa à Tailândia (o filme não deixa claro se é uma viagem turística ou uma migração), somos confrontados o tempo todo com a impossibilidade de comunicação verbal entre ela (que, além do japonês, arrisca algumas palavras em inglês) e os tailandeses. Logo no início do filme, supomos que ela está indo para algum hotel ou pousada, e acompanhamos ela pegar um táxi, adormecer e acordar subitamente numa região meio florestal, meio rural. Da mesma forma que a personagem, sabemos pouco (ou nada) sobre o lugar em que o carro estacionou, se ele é realmente o destino inicialmente proposto pela jovem, ou mesmo quais as reais intenções do motorista nesse instante. Tal rarefação de informações desperta uma reação aflita e violenta da parte da jovem (e por nós compartilhada), que a todo custo tenta fugir do que acredita ser uma emboscada. Após alguns minutos de fuga no meio da mata (inclusive cruzando despercebidamente o caminho com um monge que atravessa calmamente uma pinguela sobre um pequeno córrego), chegamos a uma espécie de pousada, onde as pessoas parecem amistosas e dispostas a acalmar o desespero da jovem desconhecida. Depois de alguns minutos, sem ainda obtermos explicações verbais precisas, percebemos se tratar de uma pousada, onde vivem vários personagens: uma

senhora de meia-idade, um garoto, o tal motorista de táxi (todos tailandeses) e um francês, que aparentemente está aprendendo técnicas de massagem oriental com a proprietária do estabelecimento.

Não nos serão dadas mais informações sobre o episódio anterior, que acaba por se passar como uma espécie de mal-entendido – e o pouco que será revelado em muito se aproxima da estratégia de escassez informacional comum nos filmes de Hou Hsiao Hsien, como *Café Lumière* (2003). Tampouco fica claro se aquela pousada era o destino inicialmente pretendido para a viajante, embora a partir daí seja nela que a jovem irá se estabelecer, pelo menos até o final do filme. Os personagens tentam se comunicar, em quatro línguas: inglês, francês, tailandês e japonês – nenhuma delas compartilhada por todos, à exceção de algumas raras palavras-chave, quase sempre compreendidas por causa do gesto corporal que acompanha sua emissão. A impossibilidade de comunicação verbal também se estende ao espectador que, na falta de diálogos reveladores, passa a se concentrar na leitura dos gestos dos personagens, como se comungasse da mesma condição que esses vivenciam cotidianamente, no tempo presente.

E assim, aceita-se o convite do corpo do outro para experimentar as atividades cotidianas partilhadas pelo grupo, como o preparo de alimentos, as massagens, os rituais religiosos e as brincadeiras com a criança, graciosamente suspensa no ar e equilibrada pelas pernas do pai... Entre os personagens, predomina o deixar-se levar, o confiar no outro, ainda que se desconheça o que acontecerá, mesmo que isso possa ocasionar possíveis (e desastrosos) mal-entendidos, como o episódio do táxi. E tal condição se irradia junto ao espectador, que também não tem outra alternativa a não ser deixar-se levar, até chegarmos à procissão musical da cena final, que aparenta ser o ritual de aceitação do menino como futuro monge. Participamos dele sem saber exatamente o que ocorre: é um convite que nos é feito e ao qual só nos resta aceitar. A música e o gingado dos outros corpos regem, de certa forma, as possibilidades permitidas ao corpo da personagem forasteira, que dança, bate palmas, faz graciosos gestos com os braços. A alegria transborda desses corpos, nos movimentos, sorrisos, palmas, até se dissipar...

Se os filmes de Naomi Kawase estão repletos de corpos carregados de uma alegria expansiva que podemos afirmar ser nietzschiana, outras são as potências no corpo em crise do roqueiro Blake (Michael Pitt), protagonista de *Últimos dias* (2005). No filme de Gus Van Sant, a ideia de um corpo também expandido molecularmente, gasoso, nos aproxima da ideia de um desgaste e de um esvaziamento material. Trata-se de um corpo moroso, que perambula pelas cercanias de uma mansão no meio da floresta, em total desconexão com o mundo a seu redor.

Obsessivamente enquadrado de costas pela câmera, enquanto caminha, Blake ora demonstra-se obstinado (buscando gravetos no quintal ou brincando com uma colher na cozinha), ora desmotivado (ao não atender ao telefone que toca insistente, preferindo

acariciar a espingarda que traz consigo). Mesmo o comportamento durante a visita de um estranho (no caso, o vendedor de anúncios classificados das Páginas Amarelas) é sintomático dessa apatia e morosidade: em lugar de tentar desfazer o equívoco do encontro, uma vez que a pessoa procurada não vive mais naquela casa, Blake deixa o diálogo tentar remar, incipientemente, ao sabor da expectativa do vendedor Thadeus Thomas, que acredita estar conversando com o dono da loja de auto-peças e sequer percebe quando o jovem músico, sentado na poltrona à sua frente, tira o casaco e revela estar trajando um vestido preto semi-transparente – Thadeus inclusive o cumprimenta com toda formalidade e esvaziamento, antes de sair de cena).

Ainda sentado, Blake enterra a cabeça entre os joelhos, quase como se formasse um casulo invisível ao redor do próprio corpo. Inerte, ignora o vendedor que retorna para pegar o volume das Páginas Amarelas esquecido no sofá. Esse estado de quase catatonia irradia-se pela cena seguinte, em que o televisor ligado tenta preencher o quarto semi-vazio com suas paisagens exteriores – no caso, as imagens devaneantes do videoclipe do grupo Boyz II Men, *On Bended Knee*, uma das músicas mais onipresentes no contexto midiático norte-americano em meados dos anos 1990 (época em que supostamente se desenrola a trama do filme, livremente inspirada nas últimas 48 horas de vida do roqueiro Kurt Cobain). Nesta cena, remeto-me à proposta de David Morley, em seu artigo “Belongings” (Morley, 2001), de se pensar a casa como espaço fantasmagórico atravessado pelos meios de comunicação eletrônicos, a transportarem incessantemente imagens do exterior para o espaço íntimo, ainda que aqui tenhamos uma curiosa inversão: o domínio do inseguro/potencialmente problemático situa-se justamente onde deveríamos ter segurança e calma (a casa, totalmente esvaziada de vínculos afetivos), enquanto que a imagem televisiva, ironicamente, tenta irradiar o imaginário de conforto e afeto tão comumente associado ao ideal de “lar, doce lar”.

Enquanto a exuberância romântica dos vocais R&B ecoa pela sala, a figura esgotada de Blake e sua espingarda como fiel companheira fornecem um curioso contraponto, que se torna mais intenso pelas várias cenas seguintes do filme, ampliando a imobilidade do personagem ao ponto de nos provocar um quase sufocamento, com ajuda da partitura musical sutil, porém bastante incômoda (várias inserções de minimalismo eletroacústico, compostas por Hildegard Westerkamp), que se confunde ao badalar de sinos em outros momentos da trilha sonora. É como se o corpo de Blake estivesse numa invisível areia movediça, que por vezes lhe permite ter arroubos de energia, para logo em seguida se abater e retornar à imobilidade, restando-lhe apenas observar apaticamente, de longe, isolado na pequena cabana anexa ao casarão, a partida saltitante de seus companheiros de banda e respectivas namoradas, que saem num passeio de carro pelas cercanias.

Todavia, o que potencializa o que supomos ser a materialização do inferno interior vivido pelo personagem (já que não nos são dados artifícios narrativos que

intendem nos permitir “entrar na mente angustiada” do protagonista), não é exatamente a profusão de paisagens sonoras incômodas, mas sim uma ousada alternância entre elas e momentos de som límpido e ordinariamente naturalista. Pouco depois dessa queda vagarosa de Blake, e exatamente quando seu corpo está mais lasso, indeciso sobre o que fazer com o rifle que traz em mãos, eis que ressurge um plano da tela do televisor, com o som cristalino de *On Bended Knee* e seus versos de amor meloso, ingênuo e devoto, a contrastar com o que acabamos de presenciar naquele aposento. Entretanto, para o espectador que acabou de se submeter à densidade sonora dos longos planos imediatamente anteriores, a canção suave jamais consegue soar reconfortante. É como se a presença invisível do torpor contaminasse os planos adjacentes à manifestação do mesmo, e a suposta leveza desses planos fosse incapaz de nos retirar tão facilmente assim da situação de percepção extraordinária a que fomos submetidos poucos instantes atrás – por mais que este novo plano dure cerca de um minuto, tempo que, em outras condições narrativas, talvez fosse mais que suficiente para transformar completamente o clima da cena.

E por que Gus Van Sant faz questão de repetir esse tipo de procedimento, essa contaminação de atmosferas por todo o filme? Talvez para provocar no espectador a indizível (porém quase palpável) sensação de estafa mental do protagonista, de modo a fazer-nos sentir, sem direito a maiores oportunidades de escapatória, o insuportável prolongamento das horas finais, antes do ato suicida de Blake, que, aliás, não presenciamos. Até porque, como ele já se assume durante o filme como uma espécie de morto-vivo antes mesmo da morte física, já estamos intensamente imersos nesse incômodo desde as primeiras sequências. Em lugar dos 1001 sabores de um banquete sensorial, como nos filmes de Hou Hsiao Hsien ou Naomi Kawase, o que nos é apresentado é o gosto amargo ou azedo de um alimento repulsivo, que se prolonga na boca mesmo depois de cuspidado, por mais que tomemos longos e fartos goles de água e não reste resíduo algum para ser limpadado. Ele persiste, assim como esse mal-estar se espalha por vários planos e talvez até pelos créditos finais do filme.

Erlly Vieira Jr.

Professor da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
erlyvieirajr@hotmail.com

Recebido em novembro de 2013.

Aceito em fevereiro de 2014.

Notas

1. Sob a rubrica do “cinema de fluxo” (Oliveira, 2013), costumam ser agrupadas, por diversos críticos cinematográficos, obras produzidas a partir do final dos anos 1990, por realizadores tão distintos entre si quanto Hou Hsiao Hsien, Apichatpong

Weerasethakul, Claire Denis, Gus Van Sant, Lucrecia Martel, Karim Aïnouz, Pedro Costa, Tsai Ming-Liang, Jia Zhang-Ke, Lisandro Alonso, Abel Ferrara e Naomi Kawase. Em comum, tais filmes possuem uma predileção de uma forma de narrar na qual uma sensorialidade dispersiva é sobrevalorizada como dimensão primordial para o estabelecimento de uma experiência estética junto ao espectador, pautada por um certo tom de ambiguidade visual e textual bem maior que nas narrativas audiovisuais hegemônicas.

2. Aliás, Bresson é uma forte referência em diversos cineastas contemporâneos, como Bruno Dumont, os irmãos Luc e Jean-Pierre Dardenne e Aki Kaurismaki, (ou, se retornarmos aos anos 1960/70, vemos isso em diversos filmes de Straub/Huillet e Chantal Akerman, ou em obras recentes de Godard, como *Elogio do amor*), e os já citados Pedro Costa e Tsai Ming-Liang, além de Jia Zhang-Ke, que já confessou essa influência em diversas entrevistas.

3. Há toda uma série de importantes livros que vão partir do pensamento deleuziano (em especial da concepção do CsO – Corpo sem órgãos), para repensar as relações entre corpo, sensorialidade e espectador, como *The cinematic body* (Steven Shaviro, 1993), *The skin of the film* (2000) e *Touch* (2002), ambos de Laura Marks, e *The tactile eye* (Jennifer Barker, 2009). Todavia, neste trabalho, iremos passar ao largo desses autores e nos concentrar em trabalhos que discutam especificamente o estatuto dos corpos filmados num suposto “cinema do corpo”: daí o foco exclusivamente nas genealogias empreendidas por Deleuze, em seu *A imagem-tempo* e pelo argentino Ricardo Parodi, que lhe serve como um importante contraponto.

4. Já Michelangelo Antonioni, embora não elencado no rol do cinema corporal deleuziano, serve como um interessante contraponto a essa lógica. Com seus vazios silenciosos que preenchem volumosas porções de aridez em seus planos-sequência, o cineasta italiano muitas vezes buscava registrar um tempo interior dos personagens em contraste com o deserto emocional do capitalismo industrial dos anos 1960/70 – daí ele afirmar que o ator, mais que compreender, precisava ser o personagem, e seus corpos funcionariam como “espaços em movimento”, tal qual ele confessara a Jack Nicholson por ocasião da filmagem de *O passageiro: profissão repórter* (1975). Essa relação entre tempo e corpo, proposta por Antonioni, de certa forma pode ser vista, sob outra chave, em alguns cineastas contemporâneos que trabalham com o plano de duração bastante estendida, como Tsai Ming-Liang e Jia ZhangKe, que acrescentam aqui um estilo de direção de atores fortemente inspirado na desdramatização proposta pelo uso de “modelos” (não-atores) no cinema bressoniano.

Referências

- AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Lisboa: Texto&Grafia, 2010.
AUMONT, Jacques. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós, 1998.
BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
CARNEY, Ray. *Cassavetes on Cassavetes*. London: Faber & Faber, 2001
DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MARKS, Laura. *The Skin of Film*. Londres/Durham: Duke University Press, 2000.
MARTIN, Adrian. ¿Qué es el cine moderno? Santiago: Uqbar Editores, 2008.
OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. *A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.
PARODI, Ricardo. Cuerpo y cine: Reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones de orden corporal. In: YOEL, Gerardo (Org). *Pensar El Cine 2*. Buenos Aires: Manantial, 2004.
SILVA, Camila Vieira da. *O sensível da imagem: sensorialidade, corpo e narrativa no cinema da Ásia*. Fortaleza: UFC, 2010. Dissertação apresentada ao PPGCOM-UFC (inédita).

Resumo

Este artigo pretende discutir o estatuto do corpo no chamado “cinema de fluxo”, vertente transnacional do cinema das duas últimas décadas, marcada pela emergência de um realismo sensorio. Trata-se de um cinema cujas narrativas são calcadas em ambiências e por uma experiência audiovisual conduzida pela sobrevalorização de uma sensorialidade multilinear e dispersiva. Nossa abordagem será centrada em dois aspectos: de um lado, uma revisão das genealogias traçadas por Deleuze e Ricardo Parodi acerca do corpo no cinema moderno e contemporâneo, de modo a contextualizar historicamente o que seria um cinema do corpo; do outro, discutiremos as relações entre corpo, sensorialidade e cotidiano em filmes de Karim Aïnouz, Naomi Kawase e Gus Van Sant, de modo a investigarmos melhor a contribuição do cinema de fluxo a essas genealogias.

Palavras-chave

Cinema e corpo. Cinema de fluxo. Cinema moderno. Cinema contemporâneo.

Abstract

This article investigates the body concepts in contemporary cinema, specially in the “flow esthetic” films – a transnational aspect of the cinema of the last two decades, marked by the emergence of a sensory realism. In the flow esthetics, narratives are modeled an audio-visual experience driven by overvaluation of a sensory multilinear dispersion. Our approach will focus on two aspects: on the one hand, a review of genealogies traced by Deleuze and Ricardo Parodi about the body in modern and contemporary cinema; on the other, the relations between body, sensoriality, and everyday life in the films of Karim Aïnouz, Naomi Kawase e Gus Van Sant, in order to better investigate the contribution of the contemporary flow esthetics in the discussion about cinema and body.

Keywords

Cinema and body. Flow esthetics. Modern cinema. Contemporary cinema.