



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**RAIANE CLAUDIA FEITOSA FERREIRA**

**UM CORPO NO OUTRO: A PERFORMATIVIDADE  
DOS ENCONTROS E AS NARRATIVAS DO AFETO**

**FORTALEZA  
2025**

RAIANE CLAUDIA FEITOSA FERREIRA

UM CORPO NO OUTRO: A PERFORMATIVIDADE  
DOS ENCONTROS E AS NARRATIVAS DO AFETO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Meios e Processos Comunicacionais.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sylvia Beatriz Bezerra Furtado.

FORTALEZA  
2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

F443c Ferreira, Raiane Claudia Feitosa.  
Um corpo no outro : a performatividade dos encontros e as narrativas do afeto / Raiane Claudia Feitosa  
Ferreira. – 2025.  
148 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-  
Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2025.  
Orientação: Prof. Dr. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado.

1. Performance. 2. Afeto. 3. Encontro. 4. Corpo. 5. Espectador. I. Título.

CDD 302.23

---

RAIANE CLAUDIA FEITOSA FERREIRA

UM CORPO NO OUTRO: A PERFORMATIVIDADE  
DOS ENCONTROS E AS NARRATIVAS DO AFETO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Meios e Processos Comunicacionais.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sylvia Beatriz Bezerra Furtado.

Aprovada em: 09/05/2025

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado (orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Maria Ines Dieuzeide Santos Souza  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Thalita Cruz Bastos  
UAM - Examinadora Externa à Instituição

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a toda minha família, em especial à minha avó, Rosmeire, pela paciência e compreensão das ausências e correria da vida adulta, e às minhas irmãs, Tuilla e Mailin, pelas conversas motivadoras e apoio em momentos de incerteza e ansiedade.

Minha gratidão ao Daniel Araújo pela parceria e incentivo desde o início. Pelos momentos de troca e conversas sobre cinema e sobre o percurso acadêmico e sobre a vida.

Agradeço ao Professor Henrique Codato que, quando em vida, me incentivou a entrar no mundo acadêmico.

Agradeço a Professora Daiany Ferreira Dantas pelas indicações de leituras que tanto me ajudou e impulsionou meu projeto para o mestrado.

A Rúbia Mércia e a Mariana Porto pelas contribuições feitas durante a banca de TCC na Especialização em Cinema e Audiovisual da Uni7.

Minha sincera gratidão à professora Beatriz Furtado, pela generosidade em abraçar a tutoria dessa pesquisa.

Ao professor Ricardo Jorge, pelas observações ao Estado da Arte feito para disciplina Fundamentos Epistemológicos da Comunicação, e que serviu de base para este trabalho.

Ao professor Pablo Assumpção, pelas referências bibliográficas sobre os estudos da performance durante a disciplina Arte e Pensamento do PPGArtes.

Agradeço a Mariana Baltar pelo aceite em participar do Ações de Erodír, e por compartilhar seus pensamentos e proporcionar um encontro rico de troca de saberes em discussões caras para a minha pesquisa.

A Maria Inês e Thalita Bastos, pelas valiosas contribuições durante o exame de qualificação, pela atenção e voto de confiança.

Ao professor Marcelo Dídimo pelos comentários e apontamentos feitos durante as aulas da disciplina Seminário de Projeto de Pesquisa I.

Aos colegas de trabalho pela compreensão e apoio durante esses dois anos.

Aos meus guias espirituais pela proteção e sustentação de meu espírito.

A todos os encontros que surgiram e que me proporcionaram experiências afetivas de alegria e transformação, enriquecendo minha percepção sobre o mundo e sobre o cinema. E a tudo o que vivi nesses dois anos e que me tornaram um pouco melhor que antes.

## RESUMO

Esta pesquisa está voltada à análise da performatividade dos corpos diante das manifestações do encontro nas obras *Le Navire Night* (1979, Marguerite Duras), *Toda uma noite* (1982, Chantal Akerman) e *Sexta-Feira à Noite* (2002, Claire Denis), fundamentado na ideia do encontro como mobilizador de afetos a partir do potencial performativo dos corpos na cena cinematográfica, tendo em vista a prática afetiva no envolvimento dos corpos e das relações entre o corpo do personagem, o corpo da câmera e do corpo do espectador como participante na construção do sentido do filme. Diante das discussões sobre os estudos da performance, do performativo, da arte da performance e seu poder de transformador, tomaremos como base autores como Richard Schechner (2003), Erika Fischer-Licht (2008) e Peggy Phelan (1996). No que se refere ao performativo-afetivo para pensar o corpo no cinema, nossa principal teórica foi Elena Del Rio (2008). Utilizaremos também as teorias de André Bazin (2018) em seu posicionamento crítico sobre a relação entre o cinema e o teatro, e de Steven Shaviro (2015) nos apontamentos a respeito da experiência e percepção cinematográfica. Para pensar o espectador e seu engajamento no cinema, utilizaremos do pensamento de Vivian Sobchack (1992) e sua vertente fenomenológica na discussão sobre o cinema como uma experiência corporificada diante da relação filme-espectador, Laura Marks (2000) e seu conceito de percepção háptica da imagem cinematográfica.

**Palavras-chave:** performance; afeto; corpo; encontro; espectador.

## ABSTRACT

This search is focused on analyzing the performativity of bodies in relation to the manifestations of encounters in the films *Le Navire Night* (1979, Marguerite Duras), *Toute une nuit* (1982, Chantal Akerman), and *Vendredi Soir* (2002, Claire Denis). It is grounded in the idea of the encounter as a mobilizer of affects, based on the performative potential of bodies within the cinematic scene. The study considers affective practice in the engagement of bodies and the relationships between the character's body, the camera's body, and the spectator's body as an active participant in the construction of the film's meaning. Drawing from discussions on performance studies, the performative, performance art, and its transformative power, we will base our analysis on authors such as Richard Schechner (2003), Erika Fischer-Lichte (2008), and Peggy Phelan (1996). Regarding the performative-affective approach to the body in cinema, our main theoretical reference is Elena Del Rio (2008). We will also incorporate the theories of André Bazin (2018) regarding the critical positioning of cinema in relation to theater and Steven Shaviro (2015) concerning cinematic experience and perception. To explore the spectator and their engagement with cinema, we will rely on Vivian Sobchack's (1992) phenomenological perspective on cinema as an embodied experience in the film-spectator relationship, as well as Laura Marks' (2000) concept of haptic visuality in cinematic imagery.

**Keywords:** performance; affect; body; camera-body; encounter; spectator.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Frame de <i>Thriller</i> (1979) de Sally Potter.....	16
Figura 2	– Frame de <i>Toda uma noite</i> (1982) de Chantal Akerman.....	20
Figura 3	– Frame de <i>Le Navire Night</i> (1979) de Marguerite Duras.....	23
Figura 4	– Frame de <i>Vendredi soir</i> (2002), de Claire Denis.....	26
Figura 5 a 7	– Frames dos filmes <i>Le Navire Night</i> , <i>Vendredi soir</i> e <i>Toda uma noite</i> (1982)	27
Figura 8	– Registros da Performance Ritmo 0 (1974) de Marina Abramovic.....	41
Figura 9	– Registro fotográfico da Performance <i>18 Happenings in 6 Parts</i> (1959) de Reuben Gallery.....	44
Figura 10	– Registro da performance <i>Interior Scroll</i> de Carolee Schneemann.....	45
Figura 11	– Foto Performance <i>Le Saut dans le Vide</i> (1960) Yves Klein.....	46
Figura 12	– <i>Annabelle Butterfly Dance</i> (1894) de William Kennedy Dickson.....	47
Figura 13	– Frame de <i>Sleep</i> (1963) de Andy Warhol.....	50
Figura 14	– Cena de <i>Blow Up My Town</i> (1968) de Chantal Akerman.....	51
Figura 15	– Frame do filme <i>Feminino plural</i> (1976) de Vera de Figueiredo.....	52
Figura 16 e 17	– Frame do filme <i>Written on the Wind</i> (1956) de Douglas Sirk.....	60
Figura 18 e 19	– Frames de <i>Toda uma noite</i> (1982) de Chantal Akerman .....	63
Figura 20	– Copacabana mon amour (1970) de Rogério Sganzerla.....	67
Figura 21	– Frame do filme <i>Le Camion</i> (1977), de Marguerite Duras.....	71
Figura 22	– Frame do filme <i>Em Seus Braços</i> (Ni tsutsumarete,1992) de Naomi Kawase	72
Figura 23	– Frame do filme <i>A Harmonia Werckmeister</i> (2000) de Béla Tarr e de Ágnes Hranitzky.....	74
Figura 24	– Frame deo filme <i>Les amants du Pont Neuf</i> (1991) de Leos Carax.....	80
Figura 26 a 28	– <i>Vers Mathilde</i> (2005) de Claire Denis.....	85
Figura 29 a 31	– Frames de <i>Toda uma noite</i> (1982) de Chantal Akerman.....	91
Figura 31 a 34	– Frames de <i>Toda uma noite</i> (1982) de Chantal Akerman.....	92
Figura 35 a 37	– Frames de <i>Toda uma noite</i> (1982) de Chantal Akerman.....	93
Figura 38 e 39	– Frames de <i>Toda uma noite</i> (1982) de Chantal Akerman.....	94
Figura 40 a 42	– Frames de <i>Vendredi soir</i> (2002), de Claire Denis.....	96
Figura 43	– Frame de <i>Vendredi soir</i> (2002), de Claire Denis.....	98
Figura 44	– Frame de <i>Le Navire Night</i> (1979) de Marguerite Duras.....	101

Figura 45 a 47 – Frames de <i>Le Navire Night</i> (1979) de Marguerite Duras.....	102
Figura 48 e 49 – Frames de <i>Le Navire Night</i> (1979) de Marguerite Duras.....	104
Figura 50 – Frames de <i>Le Navire Night</i> (1979) de Marguerite Duras.....	105
Figura 51 a 53 – <i>La Niña Santa</i> (2004) de Lucrecia Martel.....	107
Figura 54 e 55 – Frames da primeira cena de <i>O piano</i> (1993) de Jane Campion.....	112
Figura 56 a 58 – Frames do vídeo <i>Diástole</i> (1994) de Inês Cardoso.....	114
Figura 59 a 60 – Frames do filme <i>Climas</i> (2006) de Nuri Bilge Ceylan.....	116
Figura 61 a 63 – Frames de <i>Toda uma noite</i> (1982) de Chantal Akerman.....	121
Figura 64 a 67 – Frames de <i>Toda uma noite</i> (1982) de Chantal Akerman.....	123
Figura 68 e 69 – Frames de <i>Vendredi soir</i> (2002), de Claire Denis.....	123
Figura 70 – Frames de <i>Vendredi soir</i> (2002), de Claire Denis.....	125
Figura 71 e 72 – Frames de <i>Vendredi soir</i> (2002), de Claire Denis.....	126
Figura 73 e 75 – Frames de <i>Vendredi soir</i> (2002), de Claire Denis.....	127
Figura 76 – Frame de <i>Le Navire Night</i> (1979) de Marguerite Duras.....	128
Figura 77 – Frame de <i>Le Navire Night</i> (1979) de Marguerite Duras.....	131
Figura 78 e 79 – Frames de <i>Le Navire Night</i> (1979) de Marguerite Duras.....	134

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>09</b>
<b>1.2</b>	<b>As forças corporais.....</b>	<b>12</b>
<b>1.1</b>	<b>O cinema de mulheres.....</b>	<b>14</b>
<b>1.3</b>	<b>Os encontros de Chantal, Duras e Denis.....</b>	<b>17</b>
<b>1.4</b>	<b>Estrutura e metodologia.....</b>	<b>23</b>
<b>2</b>	<b>ENCONTROS DA PERFORMANCE E PERFORMATIVIDADE NO CINEMA..</b>	<b>33</b>
<b>2.1</b>	<b>Os Estudos da Performance.....</b>	<b>33</b>
<b>2.2</b>	<b>Encontros de Performance.....</b>	<b>43</b>
<b>2.3</b>	<b>O Cinema e o Afetivo-Performativo.....</b>	<b>52</b>
<b>2.4</b>	<b>Estado da Arte: Os Estudos da Performance no Campo do Cinema .....</b>	<b>63</b>
<b>3</b>	<b>ENCONTRO DO CORPO NA CENA.....</b>	<b>74</b>
<b>3.1</b>	<b>O Corpo no Cinema e a Cena Cinematográfica.....</b>	<b>74</b>
<b>3.2</b>	<b>O corpo e a câmera-corpo.....</b>	<b>78</b>
<b>3.3</b>	<b>Pensando em uma percepção feminista no cinema.....</b>	<b>86</b>
<b>3.4</b>	<b>A Cena e o Encontro dos Personagens.....</b>	<b>89</b>
<b>3.4.1</b>	<b>O corpo coreográfico.....</b>	<b>90</b>
<b>3.4.2</b>	<b>O corpo no fluxo do movimento.....</b>	<b>94</b>
<b>3.4.3</b>	<b>O corpo ausente e o corpo presente.....</b>	<b>99</b>
<b>4</b>	<b>ENCONTRO DO ESPECTADOR COM O CORPO DO FILME.....</b>	<b>107</b>
<b>4.1</b>	<b>A Experiência Corporificada do Cinema.....</b>	<b>107</b>
<b>4.2</b>	<b>O Corpo Fílmico e Seus Convites ao Espectador.....</b>	<b>118</b>
<b>4.2.1</b>	<b>A experiência do ritmo e do fragmento.....</b>	<b>118</b>
<b>4.2.2</b>	<b>A experiência háptica e erótica.....</b>	<b>124</b>
<b>4.2.3</b>	<b>A experiência do abismo.....</b>	<b>129</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>136</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>141</b>

## 1. INTRODUÇÃO: OS PRIMEIROS ENCONTROS

*“A vida é a arte do encontro, embora haja tanto desencontro pela vida.”*  
Vinicius de Moraes

Do que é feito um encontro? É possível pensar em diversas formas de encontros, como por exemplo, os encontros amorosos, os encontros de amigos, encontros espirituais, encontros de trabalho, encontros culturais, dentre outros. Para essa dissertação entenderemos o encontro como interação com o outro, sendo o espaço urbano um facilitador de encontros diversos, de contato com pessoas diferentes, conhecidas e estranhas.

Como disse Bourriaud (2009), é na cidade que existe o estado do encontro fortuito, sendo que este pode envolver surpresa e conflitos. E é neste estar aberto às possibilidades, ao mistério do outro, que o mundo se constitui, assim como cada sujeito também se constroi nas relações.

O encontro é pensado como construtor de identidade pois o sujeito só passa a existir como entidade devido ao encontro com os outros, de acordo com Sara Ahmed (2000). Desta forma, podemos considerar que todos os seres estão conectados, e o encontro é ontologicamente precedente à própria ontologia. Conforme ela, os “corpos materializam-se em um conjunto complexo de relações temporais e espaciais a outros corpos, incluindo os corpos que são reconhecidos familiar, familiar e amigo, e aqueles que são considerados estranhos” (AHMED, 2000, p. 40)<sup>1</sup>.

Esses encontros podem ser “face a face” no qual os seres se reconhecem e também se tocam, existindo um momento e um espaço de aproximação para um encontro de forma direta com presença. Porém, com o avanço tecnológico, surgiram novos tipos de encontros por meios virtuais, nos quais existe a mediação de algum aparelho tecnológico. Se faz existir, então, uma nova categoria de encontro.

Mas o encontrar não está limitado ao aspecto humano, ele pode surgir simplesmente de dois ou mais elementos que se encontram. Por exemplo, ler pode ser considerado um encontro entre leitor e texto, ir ao cinema pode ser entendido como um encontro entre os espectadores e o filme. Neste sentido Ahmed destaca que, ao se falar de um encontro como criador de identidade, supõe-se a existência de uma relação. E é nessa relação que o outro, o texto, ou o filme ganham vida e significado de existência.

---

<sup>1</sup> Tradução livre de: “bodies materialise in a complex set of temporal and spatial relations to other bodies, including bodies that are recognised as familiar, familial and friendly, and those that are considered strange.”

Se os encontros (encounters) são encontros (meetings), eles também envolvem surpresa. O mais de um desses encontros que permitem que o "um" seja enfrentado e encare os outros, não é um encontro entre sujeitos já constituídos que se conhecem: ao contrário, o encontro tem como premissa a ausência de um conhecimento que permita controlar o encontro, ou prever seu desfecho (AHMED, 2000, p.08).<sup>2</sup>

É interessante perceber as inúmeras possibilidades que envolvem o encontro, pois ele se assemelha ao fluxo da vida. Existem surpresas, expectativas de encontros que ainda não aconteceram, de abrir ou reabrir histórias antigas, de memórias e sensações. Pois, cada um tem a capacidade de retornar a encontros passados.

Nessa lógica, podemos considerar que a configuração de cada corpo vai depender da forma como este se relaciona com os demais, pela forma como afeta e é afetado. Assim, o corpo também se constroi a partir do contato, e sua origem diante do mundo parte da relação afetiva. Um dos filósofos que se dedicou em compreender a natureza humana foi Baruch Spinoza, e que, diante a filosofia dos afetos, ele vai distinguir afecções (affectio) e afetos (affectum). Segundo ele, as afecções são entendidas como o efeito que um corpo produz sobre outro, ou seja, são os vestígios que um corpo deixa em um outro corpo e que se remete à qualidade sensorial da experiência.

Já, afeto, para Spinoza (2009), é uma ação, quando existem causas de afecção. São afecções corporais e, também, são as ideias dessas afecções, pois envolvem corpo e mente ao mesmo tempo. Podem ser entendidas como espaços de subjetividade e variações da força de existir. É algo que chega para cada um e causam variações de sua potência, podendo aumentar ou diminuir a carga emocional. E, todo esse movimento só acontece devido ao encontro.

A variação da potência de agir exprime a maneira como se dá às relações, e essa define a intensidade do encontro, que será bom ou ruim conforme o arranjo relacional dos corpos. A cada encontro, os corpos sofrem efeitos nesse contato com o outro, pois a formação diversa do corpo humano garante uma diversidade de afetos a se experimentar em um mesmo encontro pois “o corpo humano compõe-se de muitos indivíduos (de natureza diferente), cada um dos quais é também altamente composto” (SPINOZA, 2009, p. 66).

Refletindo sobre todas tais ponderações, tomamos como questão central de nossa pesquisa a performatividade de tipos específicos de corporeidade que ocorrem no encontro entre os corpos em cena nos filmes *Le Navire Night* (1979, Marguerite Duras), *Toda uma*

---

<sup>2</sup> Tradução livre de: “If encounters are meetings, then they also involve surprise. The morethan-one of such meetings that allow the ‘one’ to be faced and to face others, is not a meeting between already constituted subjects who know each other: rather, the encounter is premised on the absence of a knowledge that would allow one to control the encounter, or to predict its outcome.”

*noite* (1982, Chantal Akerman) e *Sexta-Feira à Noite* (2002, Claire Denis). Nos fundamentamos na ideia do encontro como mobilizador de afetos a partir do potencial performativo dos corpos na cena cinematográfica. Para isso, consideramos trabalhar o corpo nas seguintes instâncias: corpo do ator/personagem, câmera-corpo, e corpo do espectador.

“A arte é um estado de encontro fortuito”, já disse Nicolas Bourriaud (2009), e esta dissertação se inicia a partir de um encontro espontâneo com as três obras mencionadas acima. Como mulher, realizadora, pesquisadora e feminista, fui me direcionando para os estudos do cinema de mulheres. Pesquisando obras de diretoras, encontrei os trabalhos de Chantal Akerman, uma das diretoras mais influentes da história do cinema, mas que eu só vim a ter conhecimento depois da minha passagem pela graduação de cinema.

Na época da minha graduação em cinema, por volta de 2012, percebi uma ausência marcante: os professores raramente mencionavam o trabalho de mulheres cineastas. Quando o faziam, limitavam-se a uma ou duas diretoras, no máximo. Foi apenas algum tempo depois de concluir o curso que assisti a um filme de Chantal Akerman — e esse fato me causou grande estranhamento. A descoberta tardia despertou uma série de questionamentos e acendeu em mim o desejo de estudar o cinema feito por mulheres, bem como o feminismo no cinema.

A partir daí, iniciei uma trajetória de exploração. A partir de pesquisas, encontrei grandes diretoras e filmes profundamente instigantes. Entre elas, Marguerite Duras chamou minha atenção de forma especial, por sua linguagem singular e poética. Eu me perguntava: como é possível que essas diretoras não façam parte do currículo da graduação? Com Claire Denis, felizmente, foi diferente. Durante um curso na Escola Porto Iracema das Artes, aqui em Fortaleza, um dos professores apresentou seu trabalho e exibiu cenas dos filmes *Bom Trabalho* (1999), e *Sexta-Feira à Noite* (2002). Foi uma experiência reveladora.

Esse percurso ampliou ainda mais meu desejo de desenvolver um projeto de pesquisa sobre o cinema feito por mulheres, embora, naquele momento, eu ainda não soubesse exatamente qual recorte seguir. Em 2018, iniciei uma especialização em Cinema e Audiovisual, e foi na disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) que tive a sorte de ser orientada pela professora Daiany Dantas, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Ela me indicou leituras fundamentais, como os textos de Elena Del Ríó e Diana Taylor, que foram decisivos para afunilar meu interesse por uma abordagem mais específica.

A partir dessas leituras, passei a me aprofundar nos estudos da performance, do afetivo-performativo, nas relações entre corpos no cinema, na sensorialidade e na experiência do espectador diante do filme. Com essa base, comecei a buscar obras que dialogassem com

essas questões — e foi assim que encontrei *Le Navire Night* (1979), *Toda uma noite* (1982) e *Sexta-Feira à Noite* (2002). Aos poucos, fui percebendo como o encontro amoroso nessas narrativas gerava desdobramentos potentes, envolvendo o corpo do personagem, o corpo do filme e o corpo do espectador.

Essa ideia foi amadurecendo ao longo da orientação, e resultou no projeto de pesquisa que levei para o mestrado. Foram os encontros com os filmes, com as diretoras, com a professora Daiany e com os textos que me conduziram a este encontro maior e mais duradouro: o da pesquisa e da escrita da dissertação. Acredito que, nesse contato íntimo com as obras, muitos outros encontros ocorreram, todos eles contribuindo para o resultado final.

E, no meio de tudo isso, percebo que já não sou a mesma. Essa trajetória me transformou profundamente, afetando minha maneira de ver o cinema, o mundo e a mim mesma. Foi, acima de tudo, uma experiência de transformação subjetiva.

### 1.1 As forças corporais

Para os filósofos Deleuze e Guattari a função da arte não seria produzir formas existentes, mas captar forças, sendo essas responsáveis por causar sensação. Então, ao fazer um filme, um diretor comunica signos que consigam repetir o que ele sentiu ao entrar em contato com a ideia da obra. Não se trata mais de um ato subjetivo, mas pré-subjetivo, um estado não “humano”, um percurso de tornar-se para que haja a transmissão de afetos e percepções.

Esse é um aprofundamento que a teórica Elena del Rio (2008) também aponta em seu livro *Deleuze and the Cinemas of Performance Powers of Affection*. Ao longo da obra, a autora reflete sobre a existência de uma atividade criativa das forças corporais, estas, em sentido ontológico, estariam aproximadas a um sentido da performance. "As forças ou afetos corporais são completamente criativos e performativos em sua atividade incessante de desenhar e redesenhar conexões uns com os outros por meio de um processo de automodificação ou devir" (2008, p. 3)<sup>3</sup>. Neste sentido, a performance seria a atualização do potencial dos corpos por meio das ações, expressões, pensamentos, gestos, etc.

Del Rio vai construir um trabalho que deseja destacar a força do corpo performático na construção das imagens e do próprio filme como um corpo repleto de expressão. Ela procura dar flexibilidade à ideia de afeto associado à força expressiva da

---

<sup>3</sup> Livre tradução de: “bodily forces or affects are thoroughly creative and performative in their ceaseless activity of drawing and redrawing connections with each other through a process of self-modification or becoming.”

performance e à capacidade das imagens de afetar e serem afetadas. A pesquisadora vai pensar o corpo como uma presença expressiva no filme e também o próprio filme como um corpo, ele mesmo. Deste modo, o poder do afeto chama atenção para a intensidade afetiva que os corpos têm para outras instâncias corporificadas dentro e fora do filme.

Os estudos da relação entre corpo e mundo cresceram ao passo que se começou a entender que este se apresenta por meio dos sentidos. Assim também é o filme, uma vez que ele não acontece fora do campo sensorial. E é interessante perceber que o corpo é um dos elementos importantes para compreender a performance e seus efeitos. Ao pensar nos corpos não podemos deixar de lembrar que eles são atravessados pelos fluxos da vida, pela natureza, pelos espaços, e carregam uma memória própria que é envolvida pela memória cultural, como afirma Diana Taylor;

A memória cultural é, entre outras coisas, um ato de imaginação e de interconexão. (...) A memória é incorporada e sensual, isto é, invocada por meio dos sentidos, ela liga o profundamente privado com práticas sociais até mesmo oficiais; às vezes a memória é difícil de evocar, mas é altamente eficiente; está sempre trabalhando em conjunto com outras memórias (TAYLOR, 2013, p.128).

Pensando no corpo, pode-se dizer que existem dois paradigmas teóricos e críticos atualmente: uma é a concepção fenomenológica do corpo desenvolvida por Maurice Merleau-Ponty; a outra diz respeito ao corpo bergsonian. Bergson pensa o corpo diretamente como imagem, que está situada no espaço e no tempo, e esta imagem corporal (imagem como corpo) é caracterizada pela sua própria materialidade de essencialmente aberta e instável pelo seu caráter de devir. Esta concepção imagética corporal mencionada por Bergson não é estática, ela possui um fluxo de movimento que partem das imagens que constroem o mundo, e está sempre sendo afetado por elas.

(...) podemos falar do corpo como de um limite movente entre o futuro e o passado, como de uma extremidade móvel que nosso passado estenderia a todo momento em nosso futuro. Enquanto meu corpo, considerado num instante único, é apenas um condutor interposto entre os objetos que o influenciam e os objetos sobre os quais age, por outro lado, recolocado no tempo que flui, ele está sempre situado no ponto preciso onde meu passado vem expirar numa ação (BERGSON, 1999, p. 84).

Em contraponto, Merleau-Ponty pensa o corpo em relação com o mundo externo e interno dentro de uma estrutura quiasmática, onde, na realidade sensível, o corpo é ao mesmo tempo tocado e tocante. O filósofo foca na incorporação, no viver o corpo, não tão somente na ação de se olhar para ele. Para o autor, a nova psicologia vem propor uma ideia nova de percepção, não se limitando apenas ao visual como principal campo de sensações, mas

naquela que pensa o ser integralmente, onde, de modo simultâneo, todos os sentidos captam os estímulos do mundo. O filósofo explica que:

De um modo geral, a nova psicologia nos faz ver, no homem, não mais uma inteligência que constroi o mundo, mas um ser que, nele, está lançado e, a ele, também ligado por um elo natural. em decorrência, ela nos ensina de novo a observar este mundo, com o qual estamos em contato, através de toda a superfície de nosso ser. Enquanto a psicologia clássica renunciava ao mundo vivido, em favor daquele que a inteligência conseguia construir (MERLEAU-PONTY, 1966, p. 93).

Para o autor, este pensamento também se aplica no cinema, já que, pela sua análise, o filme é um objeto a se perceber, pois é por intermédio da percepção que o significado do filme pode ser compreendido por quem o assiste, então, de acordo com Merleau-Ponty (1966): “um filme não é pensado e, sim, percebido.”

As estruturas compartilhadas de experiência corporificada permitem a percepção da experiência e a experiência da percepção, assim como a comunicação intersubjetiva de espectador, filme e cineasta. A teoria do cinema desenvolvida por Vivian Sobchack compreende as habilidades cognitivas complementadas pelo componente corporal. De acordo com a teórica: “O filme é a expressão de uma experiência e essa própria expressão é vivenciada no ato de assistir a um filme, tornando-se, em consequência, a experiência uma expressão” (SOBCHACK, 1992, p.03).

Pensando nas estruturas da *performance art*, Erika Fischer-Lichte (2008) pontua que nela o espectador não é mais visto como ser inativo, visto que está lidando com um evento que envolve, em diferentes graus, a todos os presentes. Nesta dinâmica os espectadores são reconhecidos como sujeitos que atuam.

## **1.2 O cinema de mulheres**

Entre 1970 e 1980 surgiram teorias do cinema que tiveram influência dos estudos sobre a visibilidade, o olho e o olhar em Lacan e Foucault. Levanta-se assim a importância do olho como órgão principal da percepção do mundo, e conseqüentemente, do filme também. Um grande exemplo para compreender este pensamento é a teoria do dispositivo de Jean-Louis Baudry, ela é toda construída dentro da análise da disposição fixa do espectador (descorporificado, submisso e suscetível), da tela fixa e do projetor oculto. Ou seja, existe uma arquitetura dos olhares, onde a câmera se conecta com o público e com os protagonistas, e a tela se transforma num espelho imaginário do desejo do espectador (HAGENER, ELSAESSER, 2018, p.107).

Porém, a teoria de Baudry foi logo vista como problemática, já que desconsiderava questões importantes, como a existência do espectador como ser empírico, corporificado, e envolvido por questões históricas e culturais. Assim, a teoria feminista do cinema foi uma das que identificou estes padrões específicos de controle entre espectador e filme. Pode-se dizer que a abordagem feminista incluiu um refinamento e uma percepção crítica sobre o papel de gênero no esquema de Baudry. Uma das teóricas pioneiras deste pensamento foi Laura Mulvey, com o ensaio *Visual pleasure and narrative cinema* (1975) que constroi um pensamento teórico com base na psicanálise utilizando conceitos freudianos como escopofilia e voyeurismo, para argumentar, de forma crítica, de que o cinema, no contexto hollywoodiano é predominantemente pautado no olhar masculino, no qual a imagem da mulher é objeto passivo

Neste caminho, outra pesquisadora que analisa o olhar masculino no cinema narrativo, foi Ann Kaplan, em seu livro *A mulher e o cinema* (1995) ela vai construir um pensamento crítico sobre os signos do cinema clássico hollywoodiano que estão cheios de ideologia patriarcal e que constroi a mulher de forma específica desconsiderando o prazer feminino. Além disso, ela também fez um balanço das produções cinematográficas da época, com foco no chamado cinema independente norte-americano, no debate deste com o cinema de vanguarda.

Foi neste caminho que a teoria feminista do cinema, mobilizada pelos movimento das mulheres e feministas da década de 70, instigava as diretoras a trazer a figura da mulher na tela, incentivando uma outra relação com a câmera, de modo distinto ao dos cineastas homens. E assim, surge o contra cinema de mulheres. Muitas das autoras apostaram na ideia de que o cinema de mulheres teria que ser radical, ser um contra cinema. E algumas diretoras começaram a trazer subjetividades que marcaram uma inversão do olhar, tomando o cinema com uma perspectiva transgressora dos limites da representação fílmica, e que traziam as mulheres como protagonistas. Foi Claire Johnston com seu artigo *Women's cinema as a counter-cinema* (Cinema e mulheres como um contra cinema, 1973) quem trouxe uma provocação ao cinema tradicional.

A autora defende a ideia de que, para além da produção de filmes com protagonistas mulheres com uma denúncia, era necessário uma quebra do efeito de realidade e colocar em cena câmeras, microfones, tudo o que ajudasse a mostrar ao espectador que o que ele ver na tela não é a realidade, mas uma construção, ou seja, “Assumir a câmera seria, então, um ato político” (VEIGA, 2019, p.264).

Em seus trabalhos, Mulvey (1983) vai indicar uma nova proposta de fazer cinema e uma libertação da construção do feminino no cinema. Ela vai totalmente contra a narrativa clássica de hollywoodiana, no qual a mulher é coadjuvante diante do protagonismo masculino. Para ela, as mulheres deveriam, por meio do cinema, pensar e construir a sua autorrepresentação, de forma a romper com o “prazer voyeur” do espectador masculino.

Referente o caráter estético do contracinema feminista, Anneke Smelik (1999) vai compreender sua inspiração nas vanguardas do cinema e do teatro, tendo como referência, por exemplo, o efeito de distanciamento de Bertolt Brecht, a montagem de Eisenstein, e os aspectos estéticos modernistas de Godard. Deste modo, as diretoras construíram seu próprio lugar político nos cinemas dos anos 70. Como exemplo, temos os filmes *Jeanne Dielman (1975)* de Chantal Akerman, *Riddles of the Sphinx (1976)* de Laura Mulvey e Peter Wollen, e *Thriller (Sally Potter, 1979)*.

Neste último, temos uma reinterpretação da ópera de Puccini, *La Bohème*. Potter vai construir um modelo de desconstrução dos filmes Hollywoodianos, e subverte a convenção do papel da mulher na narrativa clássica. Neste, temos uma protagonista ativa. Mimi, costureira da ópera, que deve morrer antes da cortina fechar. Porém, decide investigar as razões de sua morte. E é neste ato investigativo que ela começa a desvendar estruturas que a conduzem para tal fim.

O curta de 33 minutos é rico em construção sonora e imagética, e se tornou um dos clássicos da teoria feminista do cinema por propôr que a protagonista feminina conte sua própria versão da história. E *Thriller* se torna uma importante obra “por sugerir uma progressão entre o entendimento de como as estruturas afetam os indivíduos internamente (psicanaliticamente) e o entendimento de como elas afetam os indivíduos na sociedade” (KAPLAN, 1995, p.220).

Figura 1: Mulher tapando a boca de costas para um espelho.



Fonte: *Thriller (1979)* de Sally Potter

Também criava-se o debate sobre a dimensão política da expansão estética, no qual acreditava que as cineastas feministas de vanguarda deveriam ir contra o ilusionismo narrativo, em favor do formalismo (DE LAURETIS, 2007, p.26-27 apud VEIGA, 2010, p.267). Indo por este caminho, haveria uma quebra da unidade estética tão confortável ao espectador, que agora deveria olhar para os meios de produção de significados. E, para elaborar uma estética feminista fora dos moldes tradicionais artísticos, De Lauretis (2007) vai argumentar que é preciso haver uma consciência do fator subjetivo, ou seja, as temáticas abordadas devem associar a relação particular do sujeito, seu significado e experiência como mulher na sociedade.

Diante do movimento da liberdade feminina nos anos 70, surgiu uma crescente de filmes protagonizados por mulheres pautados pelos grandes estúdios, com temáticas variadas com foco nas espectadoras femininas, mas que eram dirigidos por homens. Este movimento destacado por Kuhn (1976), foi chamado de filme de mulheres. São filmes que, por carregar uma narrativa pautada na realidade feminina, podem ser confundidos como feministas, ou simpatizantes, mas que não são nada mais que uma exploração da indústria cinematográfica a ideia da mulher em busca de sua emancipação.

Então, não podemos confundir Filme de mulheres com Cinema de mulheres. O primeiro pode ser dirigido por homens, podem trazer até possibilidades positivas da identidade feminina, porém não estariam tratando diretamente de questões que o cinema feminista propõe (KUHN, 1993, p.58 apud VEIGA, 2010, p.267). Assim, o Cinema de mulheres é, de fato, aquele que possui mais representação do movimento feminista, sendo dirigido por mulheres, tratando de questões profundas no que diz respeito a sua emancipação, e que também propõe uma estética feminista no fazer cinema.

### **1.3 Os encontro de Chantal, Duras e Denis**

Não é à toa a escolha pelos trabalhos de diretoras que, em seu fazer artístico, parecem mais preocupadas em explorar a capacidade que o cinema tem de ativar a percepção humana. Chantal Akerman, Marguerite Duras e Claire Denis, apesar de serem mulheres brancas europeias, suas carreiras, por outro lado, não tiveram tanta evidência quanto às dos diretores homens do cinema autoral que estavam em atividade no mesmo período.

Temos aqui, realizadoras que exerciam sua prática indo além da ideia do cinema como ferramenta de reprodução ideológica ou de gênero da forma-cinema. São diretoras que parecem desejar construir um cinema que se contrapõe a um tipo de construção narrativa, a

um tipo de compreensão do mundo. Suas obras abrem novos caminhos estéticos e de criação cinematográfica que interessam a esta pesquisa. Por isso, falaremos um pouco sobre cada uma delas, evidenciando as características centrais de seus cinemas.

O trabalho de Chantal Akerman chama atenção pela singularidade estética de um cinema minimalista e hiper-realista. Inserida no meio como autodidata, Chantal produziu quarenta e dois filmes, nove instalações e três livros. Seus trabalhos foram influenciados pelo cinema de vanguarda dos anos 1960 e 1970, e pelo cinema experimental que assumia estratégias de representação que vinham da pop art e do hiper-realismo mínimo.

Ivone Margulies, considera o cinema de Akerman hiper-realista, em um sentido em que a ênfase residia nos aspectos representacionais e materiais do cinema no qual a diretora privilegia a experiência e a metáfora corpórea, indo além dos aspectos materiais e estruturais do cinema. O interesse pela fisicalidade humana alinhado a estética minimalista e as dimensões sociais do cinema referencial faz com que o cinema corpóreo de Chantal proporcione “uma nova noção de tipo e de sujeito e redefinir cinematograficamente a textura do cotidiano e das atitudes e ritmos de uma mulher” (MARGULIES, 2016, p.22).

Em Nova York, onde ficou por algum tempo, Chantal Akerman entrou em contato com o cinema experimental americano, tendo acesso aos trabalhos de realizadores como Michael Snow, Andy Warhol e Jonas Mekas. Artistas nos quais o corpo e o tempo eram os elementos centrais nas suas formas de trabalho. Assim, ela inicia uma série de documentários experimentais influenciados pelo cinema estrutural. A câmera fixa, a não interferência, e as tomadas longas passam a ser utilizadas quase como um valor estético-político.

*Hotel Monterey* (1973) e *News from Home* (1976) são dois grandes exemplos desse momento na carreira da diretora. Estes dois trabalhos demonstram como ela operacionalizava as referências do cinema estrutural. As imagens das suas obras oscilavam entre um status concreto/materialista e naturalista/representacional<sup>4</sup>, no qual ela utilizava planos fixos e aleatórios com eventos únicos, bem como de parâmetros formais em uma simetria que está alinhada à estética dos anos 1970.

Em seu primeiro longa, *Hotel Monterey* (1973), a diretora filma os espaços do hotel em uma câmera rígida, parada e distante, submetendo o espectador a um “mecanismo fechado” (MARGULIES, 2016), no qual o espaço é colocado em um lugar de aprisionamento do corpo e dos modos de ver. A rotina é reconstruída para a câmera em uma dinâmica geradora de estranhamento e tensão, assim, os personagens do filme são ocultos e ausentes,

---

<sup>4</sup> MARGULIES, Ivone. “Nada Acontece: O Cotidiano Hiper-realista de Chantal Akerman”. 2016. P. 55-56

vagando em espaços silenciosos e com gestos repetitivos. Nesta dinâmica, Akerman capta o cotidiano com senso de rigor para criar uma sensação de oscilação entre o literal da imagem e sua representação.

Em seus trabalhos narrativos, surge uma *mise-en-scène* que aborda o monótono, e que remete ao cinema antinaturalista de Bresson, onde a fala natural é demarcada como fabricação, havendo uma reformulação da teatralidade. No longa *Jeanne Dielman* (1975), uma de suas obras mais reconhecidas e aclamadas, Akerman traz na tela a rotina de uma mulher, mãe, dona de casa, que se prostitui em sua residência enquanto o filho está na escola. Por mais que a diretora negasse suas vertentes feministas, muitos críticos a consideraram precursora de uma concepção feminina do cinema, principalmente diante do que *Jeanne Dielman* problematiza.

O filme expõe na tela uma materialização do feminino, não só pela temática, mas pela sua forma fílmica (VEIGA, 2019, p.347). A diretora é movida pelo interesse de subverter uma ordem naturalista e propõe uma alternativa radical à representação tradicional das mulheres no cinema narrativo, desfazendo-se da carga emocional do drama.

Há um rigor nas decisões na forma conivente com os gestos metódicos de Jeanne. O enquadramento simetricamente implacável, no tempo longo das cenas, na moldura frontal fixa, na escolha por não operacionalizar a partir de pontos de vista privilegiados (close-ups, cortes, contraplanos, etc), são traços que demonstram a ruptura das normas da narrativa clássica, perturbando os códigos da transparência cinematográfica.

É diante de características como a dureza do dispositivo, a *mise en scene* destituída de efeitos, a longa duração dos planos e a ida e volta entre abstração e figuração, que a diretora começa a pensar nessa integração entre estilo e forma. Em seu cinema estrutural, podemos pensar também nos sentidos de espaço e tempo, já que ela apresenta possibilidades dentro da própria experiência fílmica.

Não há uma trama hiper dramatizada ou envolta em uma estrutura de mistério na forma de *Jeanne Dielman*. A diretora utiliza o mesmo ponto de vista dos gestos banais e repetitivos da personagem. Seus planos extensos modificam tanto a forma da narrativa clássica quanto o cinema experimental. A própria Chantal explica que “Era a única maneira de filmar (...) e fazer esse filme. Para evitar cortar a mulher em cem pedaços, (...) cortar a ação em cem lugares, para olhar cuidadosamente e com respeito” (AKERMAN, 1977, p.119, apud MARGULIES, 2016, p. 142).

Ao longo de toda sua obra fílmica, Chantal se inscreve em vários filmes, ocupando as funções de direção, personagem e narradora, ao mesmo tempo, como nos filmes

*Je tu il elle* (1974), onde temos a própria diretora na tela, e *News from Home* (1977), que se trata de um documentário ensaístico no qual ela lê as cartas que recebe da mãe enquanto vemos imagens da Nova York, lugar onde a diretora se encontrava naquele período. Este gesto de diálogo e afeto entre mãe e filha, aparece constantemente na filmografia da cineasta, pois cada um de suas obras possui um pouco do que ela é, do que ela vive e do que ela ama.

Falando nisso, um dos filmes que transpira gestos amorosos é *Toda uma noite* (1982), uma obra menos conhecida da realizadora. Neste seu trabalho, Akerman abrange progressivas sequências fragmentadas da interação entre amantes na cidade de Bruxelas durante uma noite. Os eventos ocorrem em lugares diversos da cidade e neles o espectador presencia encontros, desencontros e separações de vários casais. A diretora lida novamente com o cotidiano e o banal da vida, mas de uma forma esvaziada pelo excesso do gesto do amor.

Figura 2: Dois homens e uma mulher em um bar.



Fonte: Chantal Akerman, 1982.

A longa duração dos enquadramentos e a câmera fixa destaca o ritmo lento em oposição aos corpos, que por vezes esperam, pensam, fumam, e noutros se movimentam ferozmente em dinâmica teatralidade. Somado a isso, há o som da cidade à noite, dos bares, dos passos, dos veículos e da música melancólica que sempre volta a tocar.

Os instantes que o filme mostra, são aqueles decisivos, são intensos e importantes na narrativa, como o reencontro, a conciliação, o desejo, a despedida, etc. Estas microcenas não possuem início, nem desfecho, o espectador é convidado a presenciar o movimento dos corpos em cena, sem se apegar às situações. Estas variações e desdobramentos expressivos se assemelham a uma investigação sobre o mundo do romance, assim, a diretora parece conseguir ultrapassar a dimensão clichê que engloba a temática.

Outra diretora cujo trabalho técnico minucioso e rigoroso impressiona, é Marguerite Duras. A obra da realizadora é considerada uma das mais singulares e complexas

do cinema moderno. Só no cinema, cinco de seus romances foram adaptados, tendo a artista escrito cerca de dez roteiros e realizado dezenove filmes. Sua carreira ganhou uma grande evidência a partir do ano de 1968 com a eclosão da Nouvelle Vague francesa, movimento encabeçado por teóricos e cineastas como André Bazin, Serge Dandy, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Jacques Rivette, entre outros nomes.

Antes de iniciar sua carreira como diretora, Duras já havia trabalhado com literatura, tendo escrito muitos romances. Em 1959, é convidada por Alain Renais a escrever o roteiro de *Hiroshima Mon Amour*. A icônica obra traz uma história de dois amantes, uma atriz francesa e um arquiteto japonês que vivem uma noite de amor em Hiroshima. A produção foi bastante aceita e bem avaliada pelo público e crítica. O longa-metragem pode ser considerado um definidor de tudo o que viria a se tornar o cinema de Duras das décadas de 1970 e 1980.

Envolvida pelo pensamento feminista que surgiu nos anos 1970, seus filmes passaram a ter uma crescente expressão do feminino. É nesse contexto que um filme como *Nathalie Granger* (1972) surge. Ancorada em uma base conceitual feminista, o filme é uma análise sofisticada e crítica sobre a opressão feminina naquele período. Um dos principais operadores analíticos da obra, dentro dessa proposta, é o elemento da política feminista francesa e de suas teóricas, fortemente influenciadas pelo pensamento de Jacques Lacan. Uma abordagem que adota, nesse contexto, uma adesão ao silêncio enquanto estratégia feminina para se contrapor ao impacto masculino. De acordo com Ann Kaplan (1995), para Duras:

(...) a principal arma de opressão da mulher tem sido a linguagem dominada pelo homem (e conseqüentemente a cultura dominada pelo homem). Uma vez que as mulheres compreendem tal opressão, elas podem escolher o silêncio como estratégia para resistir à dominação. Para Duras, o silêncio, paradoxalmente torna-se um meio de penetrar-se na cultura (KAPLAN, 1995, p. 148).

*Nathalie Granger* trata-se, basicamente, de uma tarde na casa da família Granger diante de uma decisão a ser tomada. No início do filme uma funcionária da escola revela que Nathalie é uma menina muito violenta para a idade dela. Nisso, aconselha Isabelle Granger, mãe de Nathalie, a trocá-la de escola. O filme, então, se concentra no dia de Isabelle e de sua relação com a filha.

O longa assume uma posição contra uma narrativa e estrutura convencional, mistura passado e presente, mescla memória com fantasia e se assemelha aos filmes mudos, tendo muitos momentos de silêncio, tanto por parte das personagens quanto por sua forma silenciosa, desconstruindo ruídos simples como passos e manuseio de objetos. Podemos dizer

que *Nathalie Granger* possui um novo tipo de consciência que não pode ser controlada pelas relações de causa e efeito, e é preciso, por parte do espectador, desligar-se dos métodos convencionais para mergulhar nesta obra-prima de Marguerite Duras.

O gesto de submeter radicalmente a técnica à ideia diz muito do seu cinema político. Criticando os filmes que se enquadram na indústria, a própria diretora pontua: “Como eu tenho uma espécie de desgosto em relação ao cinema que tem sido feito, enfim, da maior parte do cinema que tem sido feito, eu queria retomar o cinema do zero, numa gramática bem primitiva” (DURAS; PORTE, 1977, p.94, apud, AYER, 2014, p.8).

Além de seu trabalho no cinema, Duras também era romancista, roteirista, poetisa e dramaturga. Sua escrita se aproxima da linguagem cinematográfica e opera uma porosidade entre as fronteiras artísticas, assim como buscam elaborar uma mistura processual entre a realidade e a ficção. O aspecto híbrido de suas obras lidam uma maleabilidade que as possibilitaram circular por várias linguagens artísticas. Isso lhe garante uma liberdade que ultrapassa os limites sufocantes dos gêneros. Ela esclarece: “Não sei nada sobre a diferença entre ler e escrever, entre ler, ver e ouvir. Já não vejo nada de diferente entre teatro e cinema, cinema e escrita, teatro e escrita” (DURAS, 1977, p. 23, apud LEDWINA, 2016, p. 92).

Uma de suas obras mais emblemáticas e considerada pela crítica como sua obra-prima é *India Song* (1974). O longa se passa em um baile da sociedade colonial na Índia, chamada de “Índia Branca”, e se passa no período entre as duas grandes guerras. Aqui somos apresentados a dois universos, o de dentro da Embaixada da França, no qual os ricos se encontram para amar, e o de fora, onde a miséria, a fome e a lepra dominam.

Em primeiro plano, acompanhamos os dilemas de Anne-Marie, mulher do embaixador da França. O filme é composto por múltiplas vozes em off, que comentam entre si sobre a vida dessa mulher. Tomando o som como um elemento crucial na sua estrutura a diretora alterna o uso dos recursos narrativos a partir da dinâmica entre vozes e silêncios, e em alguns momentos, destacam-se os gritos externos, os ruídos, a música e vozes que acionam memórias outras. Nas imagens, Duras constroi uma bela composição simétrica mediante o cenário do grande casarão e uma coreografia de corpos, com ritmo e presença quase fantasmagórica. Tudo parece ser meticulosamente pensado.

O amor, a guerra, o feminino, a memória, a ausência e o encontro, são algumas temáticas existentes nas obras de Marguerite Dura, é neles que ela deposita muito de suas experiências, memórias e percepções. E no cinema, ela consegue trazer técnicas visuais e poéticas, aparentemente simples, na construção de imagem, mas que impulsiona complexas relações com o espectador. Pois “a complexidade técnica é, para Duras, um jogo ilusionista,

prestidigitação com a finalidade de distrair o público por um certo tempo, público este que justamente busca diversão, ou diversionismo: desvio de si, tangenciamento do que se é” (AYER, 2014, p. 07).

Um de seus trabalhos que está mais próximo de uma reflexão sobre os próprios materiais do cinema, como as relações entre a imagem e o som, é o longa *Le Navire Night* (1979), um filme que pondera a importância do uso da palavra e sua expressão oral. Nesta diferenciada abordagem do encontro amoroso, temos, por meio da narração, a história de amor entre um homem e uma mulher, iniciada nas linhas telefônicas. O envolvimento do casal não ultrapassa os limites da voz, e mesmo assim ambos experimentam uma avalanche de sentimentos e sensações, que os envolvem de tal forma a ponto de transformar suas vidas e seu ser.

Figura 3: Duas mulheres e um homem em uma sala sentados.



Fonte: Marguerite Duras, 1979.

*Le Navire Night* (1979) é um texto, uma peça de teatro e um filme que se trata de um longo diálogo sob o signo do amor, amor como voz e como ausência e que incorpora aspectos paradoxais que faz entender que “o reconhecimento do amor é também reconhecimento de uma fuga” (BESSIÈRE, 2014, p. 16), em um discurso de amor que expressa, também um discurso da dor.

A obra de Duras, assim como outras obras suas, junta o cinema e a literatura propondo outra dinâmica entre a palavra e a imagem, na qual não possuem sequer relação. Assim, o potencial criativo do espectador é acionado, quase que automaticamente na busca por criar uma relação entre o que se está vendo e escutando.

Por último, temos a diretora Claire Denis com seu cinema do corpo e para o corpo. Filha de um oficial francês, nasceu em Paris, mas cresceu no continente Africano, principalmente nos países Camarões, Burkina Faso e Djibouti. Esta parte de sua história surge

como influência significativa em suas obras, onde ela explora questões sobre o colonizador, e o estrangeiro.

Em sua trajetória, Denis trabalhou como assistente de direção de diretores renomados, como Jim Jarmusch, Robert Enrico e Wim Wenders, mas foi no ano de 1988 que rodou seu primeiro longa-metragem, inspirado na sua infância em Camarões, titulado *Chocolat (1988)*. Muitas de suas obras gravitam sobre a colonização e as subjetividades, sobre o gênero e a raça, sobre o estrangeiro, a sexualidade e a intimidade. Ou seja, temáticas que estão ligadas ao corpo no mundo.

Não é à toa que o cinema de Claire Denis é nomeado por pesquisadores como cinema de sensações, ou cinema do corpo. Isso devido a sua escolha por explorar o corpo em primeiro plano nas suas narrativas, corpos estes cuja complexidade transborda na forma fílmica, não podendo serem estereotipados nem enquadrados numa estrutura binária, como aponta a pesquisadora Nicole Vaz Nora (2021);

A obra da diretora demonstra a irracionalidade da pulsão de impor ao corpo construções a priori binárias, tais como sexualidade, subjetividade, gênero e raça. Assim, seus corpos tão carinhosamente filmados, que ela tenta desfeticizar, não podem funcionar como exagerados estereótipos (...) Ela expõe os problemas das subjetividades construídas ao mostrar exatamente o que o corpo é capaz de fazer (NORA, 2021, p.52).

*Bom trabalho (1999)*, um dos filmes mais emblemáticos e estudados de sua cinematografia. Denis explora os corpos masculinos em uma dança de sedução. Nele, o capitão Verve, interpretado por Denis Lavant, demonstra uma obsessão pelo soldado Billy Budd. É um enredo perigoso de desejo e violência entre dois homens dentro de uma relação de poder, e nós, espectadores, acompanhamos essa coreografia de corpos em uma espécie de perseguição e confronto, de dor e desejo.

Pode-se dizer que este é um dos filmes mais belos de Denis, pois a Beleza surge de seu efeito épico em sua composição, na trilha sonora, nos detalhes e de sua câmera genuinamente viva. A diretora, em nenhuma circunstância, utiliza de maneirismos, seu estilo preza o equilíbrio entre a voz off que relata um passado e as imagens que reconstituem momentos sem redundâncias, mas sim como complementos. Não há exageros, nem tudo é, ou merece ser dito ao espectador, e o que fica são sempre os fluxos de sensações.

É por causa destes aspectos que o cinema de Denis se enquadra no chamado ‘cinema de fluxo’<sup>5</sup>, onde ela resgata o sensorial, em narrativas que tendem a seguir um fluxo

---

<sup>5</sup> Entre 1990 e 2000 observou-se filmes que possuíam uma mise en scène diferenciada por seu fluxo contínuo entre imagens que contrapõem os elementos clássicos. Neste sentido, Stéphane Bouquet criou o conceito

espontâneo do movimento dos corpos, dos acontecimentos, no qual a decupagem acontece quase de forma natural. Este traço aparece mais fortemente em filmes como *Nenette e Boni* (1996), *Desejo e obsessão* (2001), *Sexta-feira a noite* (2002) e *O intruso* (2004).

Em *O Intruso*, temos um de seus trabalhos mais enigmáticos. Denis pouco diz. Ela cria uma narrativa fragmentada, de forma quase aleatória, mas sem usar o estranhamento por si só, ou o choque pelo choque. Ela constroi uma mise-en-scène dita como “vulcânica”, onde seus personagens se encontram dentro das inconsistências do corpo, de suas forças e fragilidades. Como bem aponta Luiz Carlos Oliveira Jr:

Em Claire Denis, como em Rossellini, a matéria se acha em combustão interna, mas o vulcão agora é invisível, sua lava escorre subterraneamente, sensualmente, queima sob os pés dos personagens sem que eles o saibam. Ninguém exclama mais seu mistério e sua beleza. A matéria reflui sobre si mesma em silêncio. O drama se contrai numa tênue superfície que recobre a terra e que, privada de sua espessura, agita-se a fim de expandir-se, movimentar-se: o resultado é uma vibração na epiderme do mundo (OLIVEIRA JR, 2009).

A forma menos explícita de filmar e a abordagem intuitiva, são traços que sobressaem o seu cinema de sensações. De acordo com Nora (2021), “a sensação é, para Denis, um ponto de partida para alcançar a emoção,” assim, em seu processo criativo, ela se volta para a experiência sensorial. Por isso a escolha pelos primeiríssimos planos com a câmera na mão, se aproximando da pele dos personagens, em uma atenção afetuosa aos corpos humanos filmados. Tudo isso é possível graças à colaboração da diretora de fotografia Agnès Godard, havendo uma cumplicidade entre direção e câmera.

Em 2002, Claire Denis realiza *Vendredi soir* (Sexta-feira a noite, 2002), singela adaptação do romance de Emmanuèle Bernheim, que pouco é destacada na filmografia da diretora. Durante uma paralisação de transportes que tumultuou o trânsito de Paris no outono de 1995, Laure, que está de mudança, fica presa no trânsito por horas. E é neste ambiente caótico que encontra Jean, um homem misterioso no qual oferece carona, e acabam se envolvendo afetivamente durante aquela noite.

Partindo do gesto do encontro entre estas duas figuras, a obra propõe um fluxo constante de acontecimentos ligados a cada situação vivida por Laure em seu envolvimento. O tempo parece reger uma lógica própria, sem se ater a uma cronologia exata. Sem este tipo de preocupação, a atenção do espectador se volta para a experiência vivenciada pelos protagonistas, nas sensações e emoções.

---

“estética de fluxo” (*Plan contre flux*) para falar sobre estes filmes na Cahiers du Cinéma nº 566. Muitos teóricos brasileiros passaram a usar o termo Cinema de fluxo.

Figura 4: Laure andando entre os carros.



Fonte: *Vendredi soir* (2002), de Claire Denis.

O caráter minimalista do argumento e a abertura ao experimental da mise en scène enfatiza o interesse de Denis em explorar o contínuo enigma dos corpos, para exprimir, através da proximidade da pele dos personagens, a materialização desse entrelace amoroso, nos dando a ver a presença do corpo de uma mulher implicado por sensações contraditórias.

Diante dos inúmeros trabalhos realizados pelas diretoras, foram escolhidos filmes que trouxessem o gesto do encontro em uma narrativa lacunar por meio da quebra e da fluidez, da aproximação e do distanciamento, da sensorialidade e da expressividade da câmera. A partir destes parâmetros há uma transformação de todos os corpos envolvidos nesse conjunto de intensidades afetivas.

Aqui, estamos lidando com diretoras cujo trabalho autoral constroi um pensamento estético e político sobre o fazer cinematográfico. Através da câmera, elas moldam a imagem, definindo sua posição e interação com os corpos em cena, destacando movimentos e gestos. Nesse processo, buscam compreender o papel do espectador na relação com as imagens do filme.

As obras escolhidas não cedem a todos os desejos do seu público, elas instigam uma participação sensorial e criativa por parte dele, pois acredita em seu potencial como ser de memória e percepção corporal sobre aquilo que lhe cerca. Neste sentido, é interessante perceber que os três trabalhos possuem a cidade como um dos cenários importantes explorando desde o início as imagens dessa paisagem.

Em *Le Navire Night* (1979) temos como primeira imagem o céu claro limitado por bordas escuras, semelhantes a uma janela, e a câmera vai atravessando os limites das bordas em um movimento semelhante ao de abrir um livro (figura 5). Depois de um corte se revela a cidade em um plano de cima. No filme *Sexta-Feira à Noite* (2002), Denis prefere uma abordagem mais direta, começando com planos dentro de um apartamento cheio de caixas em uma câmera baixa. Pela janela vemos os prédios do lado de fora, sua imagem

“empilhada” lembra as caixas (figura 6). Depois temos o anoitecer em vários planos que mostram o movimento das ruas de Paris. Já as imagens iniciais de *Toda uma noite* (1982) possui pessoas em deslocamento pela cidade à noite, seja a pé, ou por veículos. Algo semelhante a cenas documentais que ressaltam sons urbanos, mas com trilha sonora romântica (figura 7).

Figura 5: Imagem do céu azul.



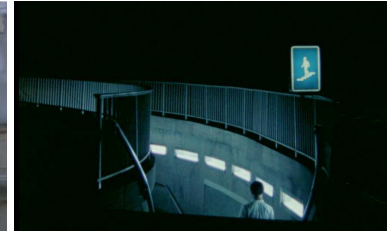
Fonte: *Le Navire Night* (1979)

Figura 6: Caixas perto da janela.



Fonte: *Vendredi soir* (2002)

Figura 7: Homem andando à noite.



Fonte: *Toda uma noite* (1982)

Os três filmes exploram narrativas de encontros amorosos, cada um com sua própria intensidade e mobilização corporal. Em *Toda uma noite* (1982), Akerman nos conduz por uma série de encontros e desencontros ao longo de uma única noite na cidade, quase todos orbitando em torno do amor. Já em *Sexta-feira à noite* (2002), acompanhamos um único encontro, cuja dinâmica de movimento se alinha ao próprio fluxo dos acontecimentos. Em *Le Navire Night* (1979), por sua vez, seguimos um homem e uma mulher que vivem um romance trágico pelo telefone – um amor no escuro, marcado por incertezas, mas carregado de uma potência afetiva capaz de transformar a vida dos amantes.

Ao refletir sobre os mecanismos de imagem e som, podemos dizer que os três filmes possuem um forte aspecto sensorial, convocando tanto o corpo quanto a criatividade do espectador. São obras que exploram a prática afetiva no envolvimento dos corpos e nas relações entre eles, potencializando suas expressões afetivo-performáticas e inserindo o próprio espectador na construção do sentido das imagens.

#### 1.4 Estrutura e metodologia

Nesta dissertação, buscamos compreender o corpo em cena como um evento, uma ação performática, uma expressão que escapa às formas representativas. A partir disso, analisamos a performance do corpo do ator em sua relação com a câmera – que também opera como um corpo – e o modo como essa interação estabelece um vínculo com o espectador, igualmente acionado pela cena.

Movidos por um pensamento metodológico que possui o corpo como ponto de partida, tomamos como inspiração o que Mariana Baltar chama de *Análise Sensível* (2024). A pesquisadora considera que a análise fílmica, apesar de ser importante para o campo do cinema, se prende a narratologia, a análise do ponto de vista e ao estruturalismo que visa desdobramentos de reflexões estético-políticas, e que não dá conta de um regime outro existente em muitos filmes, um regime expressivo.

Para ela, pensar uma Análise Sensível, seria trazer uma harmonia à análise narrativa no caminho por entender a (multi)sensorialidade da experiência fílmica. Aqui, deve-se considerar um novo léxico, um vocabulário a mais para que se consiga pensar o regime expressivo que os corpos em cena exercem entre si, com o corpo fílmico e com o corpo do espectador. Ela explica que “propor chamar de Análise Sensível esse esforço concentrado do gesto analítico endereçado ao corpo e sua carnalidade, significativas e expressivas enquanto tais, é dar protagonismo ao que frequentemente foi um pormenor supérfluo metodológico” (BALTAR, 2024, p.15).

Implicados pelo caminho reflexivo mencionado, consideramos interessante seguir com uma análise fílmica sensível, visto que esta parte do elemento da performatividade dos corpos na cena cinematográfica. Consideramos, então, a performance do corpo dos personagens e a relação destes com a câmera, e os elementos do corpo fílmico que mobilizam o espectador a performar na obra.

Procuramos dar ênfase aos aspectos materiais da experiência cinematográfica, entendendo que compreender o filme como corpo – pele que toca o espectador – abre caminhos interessantes para pensar uma extensão espetatorial que vem da experiência fílmica. Assim, selecionamos cenas ou trechos no qual o potencial afetivo-performativo aparece com mais ênfase diante do gesto do encontro, para entendermos como se dá o encontro dos corpos (ator/personagem, corpo-câmera e espectador) a fim de identificarmos a existência da mobilização de sensações e afetos entre eles.

Diante das obras escolhidas para a análise, percebe-se que o atravessamento entre elas acontece por parte de nossa observação sobre o gesto do encontro. Para tanto, tomamos como hipótese o pensamento de que nos filmes *Le Navire Night* (1979), *Toda uma noite* (1982) e *Sexta-Feira à Noite* (2002), as diretoras propõem uma experiência fílmica onde o potencial afetivo-performativo se potencializa pelo gesto do encontro dos corpos na cena mediante a câmera cinematográfica, que, assim como outros elementos do corpo do filme, configura um espaço afetivo de criação de fluxos do pensamento, sensações e memória.

Ao longo das reflexões teóricas que foram desenvolvidas, reiteram-se as seguintes questões: De que modo o gesto do encontro potencializa a força afetiva dos corpos no âmbito da cena? Como se dá a relação entre os corpos dos personagens e a câmera? E de que forma os arranjos de elementos visuais e sonoros dão suporte na construção de sentido por parte do espectador?

É importante destacar que, no gesto analítico proposto, o corpo do pesquisador é parte essencial do processo. Meu corpo, portanto, participa ativamente da construção da análise, que se dá, antes de tudo, a partir da minha percepção como mulher, pesquisadora e realizadora. Por isso, em alguns momentos, o texto alterna entre a primeira pessoa do plural e do singular, incorporando passagens expressivas em itálico entre travessões. Dessa forma, minha experiência com essas obras se tornará visível no próprio fazer textual, contribuindo para o gesto analítico no que tange à experiência do espectador.

Por fim, essa dissertação buscou analisar o potencial performativo dos corpos com objetivo de identificar, a partir do gesto do encontro, as possibilidades de mobilização de afetos no âmbito da cena e dos fluxos de sensações e emoções gerados por esta dinâmica. Neste sentido, o encontro surge como uma ferramenta estratégica, pois é dele que partimos a análise investigativa para com os filmes escolhidos.

Refletindo mais sobre os estudos da performance que se baseiam na noção de novos possíveis, pensar performance do afeto, é ter em mente estruturas de sentimento que agem na identificação do ser com o que o rodeia, criando modos de existir, novos espaços e culturas. Assim, na teoria da performance o afeto é "um objeto privilegiado para a investigação das estratégias "micropolíticas" da subjetividade em sua contínua relação com o político, o social e o cultural" (ASSUMPÇÃO, 201, p. 40).

Percebemos, então, que esta dissertação também segue por um caminho interessante aos estudos do fazer feminino no cinema, tendo vista a performance como caminho aberto para novas possibilidades criativas no retorno ao corpo como local complexo de comunicação e percepção, saindo de uma perspectiva eurocêntrica de pensar a imagem, e atentando para questões que envolvem os indivíduos em seus diferentes gêneros, crenças e culturas.

Nesta perspectiva, talvez pensar o corpo (personagem, espectador e câmera-corpo) no cinema, diante de obras onde o regime expressivo e sensorial prevalecem, seja viabilizar novos fluxos de relações, tanto nos processos de criação dentro da linguagem cinematográfica, quanto na própria relação com o espectador por meio de uma perspectiva emancipatória a partir daquilo que ele pode agenciar em torno de discussões no mundo.

Para comportar todos os objetivos da pesquisa, esta dissertação foi dividida em três capítulos. O primeiro capítulo foi dividido em quatro tópicos. O primeiro tópico é voltado à noção de performance, performativo e performatividade, procurando fazer uma reflexão dentro de suas significações e características, assim como sua relevância no campo artístico.

Neste desejamos pontuar, acima de tudo, a nossa escolha por estudar a performance dentro do campo do cinema, onde o corpo surge como um elemento importante para a construção da imagem cinematográfica, não só os corpos dos atores, mas dos demais envolvidos pela cena, como o corpo da câmera e do espectador.

Então, refletimos em cima de algumas características que nos motivam a pensar o conceito de performance como essenciais para esse trabalho, como, por exemplo, a sua qualidade de acontecimento, a construção de significados no momento da realização, a experiência conjunta, dentre outros pontos que nos faz pensar nas forças performativas do corpo, e nos lugares afetivos que ele aciona na cena cinematográfica.

No segundo tópico seguimos com reflexões sobre performance e suas possibilidades de interlocução com outras formas artísticas, e abrimos para pensar sobre os caminhos que os ligam dentro das demais práticas. Com a iniciativa de adentrar no campo do cinema, fizemos uma breve reflexão sobre a *performance art* e sua ampliação por meio da documentação. Para isso, tivemos como base principal os estudos de Regina Melim sobre a performance nas artes visuais, e sua ideia de “espaço de performance”. Encontramos nessa abordagem a possibilidade de perceber as diversas relações existentes entre obra, artista e público, não só nas artes visuais, mas no cinema também. Pensando na relação entre a performance e as demais expressões artísticas.

Além da performance, também temos o Afeto como um dos conceitos principais para esse trabalho. A compreensão sobre a virada sensorial e afetiva que influenciou diversos campos de estudo, inclusive os de cinema, é relevante para nós, já que abriu-se caminhos discursivos sobre encenação, expressão, sensações e afeto nos campos das artes.

Assim, o terceiro tópico explora mais especificamente a ideia de afetivo-performativo para também pensar a performance como uma modalidade expressiva no cinema, com isso, pudemos lidar com o potencial dos corpos em cena, por meio de suas ações através do gesto do encontro.

Dentro das possibilidades de atravessamentos existentes entre performance e cinema, percebe-se que há um destaque para a experiência sensorial, tendo o corpo, seus gestos, movimentos e expressões, como peça chave. Assim, tomamos essa discussão através de exemplos de obras que utilizam o corpo como pano de fundo para propor uma experiência

sensorial e, por que não, reflexiva, dentro de uma construção cênica moldada pela performance.

No que diz respeito a performance no cinema, vimos a necessidade de um tópico direcionado à uma revisão bibliográfica. Neste foram apontados os estudos das interlocuções entre performance e cinema, através da elaboração do estado da arte, dentro da produção científica brasileira estabelecida entre os anos 2000 a 2021. Nosso objetivo é entender o cenário atual sobre os estudos brasileiros da performance no cinema, assim como quais as principais reflexões que este encontro propõe.

O segundo capítulo é composto por dois tópicos: um dedicado à discussão de conceitos centrais, como corpo, câmera e câmera-corpo, e outro voltado especificamente para a análise dos filmes. No primeiro tópico, o foco principal é o corpo em cena, entendido como o espaço de análise dos encontros entre os corpos – tanto dos atores quanto da câmera-corpo. A partir disso, iniciamos uma reflexão sobre o conceito de cena e sua relação com o dispositivo da câmera na construção do espaço da encenação.

O conceito de presença, de certa maneira, foi debatido aqui em diálogo com o pensamento sobre performance e as técnicas de reprodução no filme. Pensar a presença no cinema pode ajudar a entender mecanismos da construção fílmica que segue caminhos outros na maneira de se pensar a imagem e som, vinculando-se aos fluxos de sensações existentes na experiência cinematográfica.

Em continuação, seguimos para as argumentações sobre o corpo no espaço cinematográfico em um subtópico sobre ele. É importante pontuar que o conceito de performance aqui refere-se ao trabalho dos atores em cena, a relação dos personagens e a relação com a câmera cinematográfica para com eles. Nesta perspectiva, consideramos as forças corpóreas como o veículo de expressão do filme, refletindo o corpo no cinema como um criador de narrativas, fazendo-se valer de recursos fílmicos que lhe dão suporte e ignição de sentido.

Nosso desejo é entender como o corpo em cena se faz presente, como significa, como constroi imagens e dialoga com a câmera, construindo novas possibilidades de geração de sentido e sensações. Compreendemos, então, que a câmera tem um papel crucial para estes novos possíveis dentro da cena, e na construção do espaço cênico, neste subtópico também focamos em perceber como este dispositivo se relaciona com o corpo do ator, não como olho, mas como corpo que “performa” perante os corpos dos personagens.

A partir do posicionamento de pensar a cena cinematográfica modulada pelo corpo, desejamos argumentar dentro das seguintes questões: Como a dinâmica dos corpos na

cena pode criar novas variações na construção filmica? Será que pensar a câmera como corpo seria pensar uma perspectiva feminista do cinema? Foi o que refletimos em um segundo subtópico.

No tópico seguinte iniciamos as análises dos filmes, com um subtópico para cada filme, para pensar na relação dos corpos dos atores nas cenas, no seu potencial expressivo e afetivo, e na relação da câmera-corpo para com os personagens, seus movimentos, seus gestos e expressões, ressaltando como isto se dá em cada filme. Desta forma, a análise foi realizada com base nas seguintes perguntas: Como se dá o encontro dos corpos dos personagens na cena? Como se dá a sua potência afetivo-performativa e em que dinâmica isso acontece? Como a câmera se relaciona com estes corpos e seus fluxos de movimento?

O terceiro capítulo tem como principal discussão a superfície do filme e a experiência cinematográfica baseada no corpo, através de uma percepção corporificada. O encontro que tomamos como chave aqui, é o do corpo filmico com o corpo do espectador para refletir sobre a experiência do cinema alinhada às investigações da fenomenologia existencial, que foi, por exemplo, pensada por Merleau-Ponty ao trata-se de estudar o cinema sob o ângulo da psicologia da percepção, buscando compreender a consciência corporal (consciência encarnada) na experiência do filme.

Então, nosso foco se voltou para o corpo do filme. Ressalta-se, assim, o cinema como um dispositivo de produção/projecção/percepção de um mecanismo plástico, que possui formas de organização para gerar, ao final, uma imagem e sua materialidade sensorial. Deste modo, trouxemos em um primeiro tópico reflexões envolvendo a experiência corporificada, o corpo do filme e a visualidade háptica, no qual possibilita a abertura para a reflexão sobre a construção filmica, sobre a sensorialidade, e estratégias utilizadas que mobilizam uma percepção corporal.

Os gestos e as performances surgem como elementos fundamentais na construção de uma expressão corporal baseada em afetos e engajamentos sensório-sentimentais, mobilizando, assim, o corpo do espectador. No segundo tópico, estruturamos a análise dos filmes em um subtópico para cada filme, buscando identificar as estratégias sensoriais empregadas em cada uma das obras para envolver o espectador. Isso inclui o uso do fragmento e do ritmo, a desconexão entre imagem e som, a presença da imagem háptica e a ativação dos sentidos por meio da construção audiovisual.

## 2. ENCONTROS DA PERFORMANCE E PERFORMATIVIDADE NO CINEMA

### 2.1 Os Estudos da Performance

*Antes do homem estar consciente da arte ele tornou-se consciente de si mesmo. Autoconsciência é, portanto, a primeira arte. Em performance a figura do artista é o instrumento da arte. É a própria arte.*  
— Gregory Battcock. *The Art of Performance*, 1979.

Existem muitos caminhos que podem levar um pesquisador a se interessar pelos estudos da performance. Este interesse pode surgir através de pesquisa sobre o corpo nas artes, ou especificamente nas artes cênicas, dos estudos da presença, das interações entre ator e público, na característica de evento, dentre outros. Gostaria de iniciar este capítulo pontuando algumas motivações encontradas por esta pesquisa que tornaram o conceito de performance e de performatividade como essenciais.

Primeiramente, a ideia de performance chama atenção pelo seu caráter transdisciplinar e transformador. Para o teatrólogo americano Marvin Carlson (2011) há dois conceitos gerais de performance: o primeiro deles está vinculado às capacidades e competências para se desempenhar uma determinada tarefa, o segundo envolve a ação de um modelo que ele chamou de “comportamento culturalmente codificado” (CARLSON, 2011, p.28).

De acordo com Richard Schechner (2003), a performance está relacionada a um ato que pode ser entendido nas relações “Ser Fazer”; “Mostrar-se fazendo”; “Explicar ações demonstradas”. Ele explica: “Ser é a existência em si mesma. Fazer é a atividade de tudo que existe, dos *quazares* aos entes sencientes e formações super galácticas. Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Explicar ações demonstradas é o trabalho dos Estudos da Performance” (SCHECHNER, 2003, p. 26).

Neste seu ensaio, “*O que é performance?*”, o professor cita oito tipos de situações em que elas aparecem: na vida diária, nas artes, nos esportes e meios populares de entretenimento, nos negócios, na tecnologia, no sexo, nos rituais e na brincadeira. Mas quando se pensa a performance como um meio artístico, o autor aponta que, “designar música, dança e teatro como artes performáticas é relativamente simples: mas como categorias de estudo, mesmo essas são ambíguas. O que é designado como arte, é alguma coisa, afinal, varia histórica e culturalmente” (SCHECHNER, 2003, p. 30).

No sentido das artes, há uma intenção de comunicação entre o artista e o espectador, havendo uma consciência de duplicidade, no qual a “Performance é sempre

performance para alguém, para um público que a reconhece e a valida como performance, mesmo quando, como por vezes acontece, esse público é a própria pessoa (BAUMAN, 1989, apud CARLSON, 2011, p. 29).”

Refletindo sobre a expressão artística da performance a partir dessa discussão, ela acaba adentrando caminhos que não eram considerados arte. De acordo com Renato Cohen "A performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; A *“live art”* (2002, p. 38). Ela seria uma maneira da arte se aproximar da vida, saindo do lugar sagrado e inatingível, para trazer rituais do dia a dia. Porém, ao mesmo tempo que a *live art*, mencionada por Cohen, busca aproximar a vida e a arte, ela se afasta de toda tentativa de representação do real. Com isso, a performance diverge dos movimentos ditos realistas, ela não procura representar o objeto, mas sim busca reelaborar ele.

Antropologicamente o nascimento da performance veio do próprio ato de representar, e acontece pela instituição do código cultural, havendo assim, uma linha ancestral da performance e que remete-se ao ritual. No campo linguístico, muitos filósofos como Kant e Wittgenstein, começam a pensar a linguagem como ação, e não mais como representação. A ideia de que as palavras possuem a função de representar as coisas do mundo, passou a ser questionada. Começa-se a discutir que muitos proferimentos<sup>6</sup> não seriam somente para transmitir uma informação. A linguagem além de ser representacional, também é formativa, formando os limites daquilo que entendemos como real.

Desta forma, John L. Austin criou o termo "Performatividade" e revolucionou a filosofia linguística com sua abordagem sobre os "enunciados performativos". Para Austin a linguagem pode ser constativa ou pode materializar o que os enunciados anunciam. Um exemplo claro é o "Aceito" nas cerimônias de casamento. Essa sentença não descreve o ato, nem o declara, mas é o próprio ato de realizá-lo, ou seja, o proferimento é materializante. Como Austin mesmo explica: "Evidentemente que este nome é derivado do verbo inglês *to perform*, verbo correlato do substantivo "ação", e indica que ao se emitir o proferimento está – se realizando uma ação, não sendo, conseqüentemente, considerando um mero equivalente a dizer algo" (1990, p. 25).

Tânia Modleski, evidenciada por Peggy Phelan (1993, p.97), diz que a crítica feminista seria ao mesmo tempo performativa e utópica ao colocar em ação a crença de um futuro melhor. E também aponta a relação da mulher com um modo performativo de escrita e

---

<sup>6</sup>Preferimento seria a projeção concreta e específica de uma unidade linguística (sentença) dotada de significados por um determinado falante em um determinado momento. Definição tirada do livro *Quando dizer é fazer* de J.L. Austin.

da fala, já que a ela, normalmente, não tem o direito de fazer “promessas”, sendo por si só aquilo que se é prometido. Dentro do falocentrismo, a crítica feminista acontece em um espaço dado a um corpo “mudo”, diferente dos corpos “falantes” dos homens.

Na filosofia cultural, Judith Butler aprofunda as ideias de Austin dentro dos estudos de gênero no seu livro *Problemas de Gênero (Gender Trouble, 2023)*. Para a teórica, o proferimento é o corpo, é esse performativo, e tanto o gênero quanto a sexualidade podem ser entendidos como uma construção performativa da cultura através do tempo e dos contextos sociais. Logo, para ambos os autores, o performativo é auto-referenciado e provém da realidade, porém, Butler insere uma veia material quando afirma a importância dos atos corporais na construção da identidade.

Em outras palavras, atos, gestos e desejos produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado (BUTLER, 2003, p. 194).

A sua abordagem sobre gênero e política, a partir da noção de performance, vai dispensar o sentido de causalidade histórica como determinante de gênero. Na verdade, a performatividade irá chamar atenção para a construção de gênero como gestos, atos, representações construídas no cotidiano. Mas não seriam atos singulares, mas sim uma repetição de um ritual. Desta forma, a ação do gênero precisa de uma performance repetida. E, de acordo com Butler; “Embora existam corpos individuais que encenam essas significações estilizando-se em forma do gênero, essa “ação” é uma ação pública. Essas ações tem dimensões temporais e coletivas, e seu caráter público não deixa de ter consequência (...)” (BUTLER, 2003, p. 200).

É entendendo a performatividade como detentora de poder reiterativo do discurso, que se pode pensar na relação que a performatividade de gênero possui com uma ideia de materialização, ou seja, as normas que regulam o “sexo” trabalham de forma performativa para que se materialize o sexo do corpo, e a diferença sexual estes servindo a prevalência da heterossexualidade.

E dentro de seu pensamento político sobre a performatividade, Butler vai destacar nesse escopo político de subversão pela performatividade, uma tarefa do feminismo. Ela vai pontuar que, ao invés de somente estabelecer um ponto de vista distinto das identidades

construídas, a principal tarefa do feminismo é, na verdade, a de situar estas estratégias e estabelecer possibilidades de interferência na construção da identidade pelas práticas de repetição e assim, discuti-las (BUTLER, 2003).

Neste caminho, Diana Taylor<sup>7</sup> (2014), em seu trabalho *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*, diz que a performance é construção da memória e consolidação de identidade, e que ela funciona como "atos de transferência vitais, transmitindo conhecimento, a memória e um sentido de identidade social" (2013, p.27). Para a pesquisadora, a performance funciona como um episteme, sendo mais que objeto de análise, uma forma de conhecer, no qual as práticas e eventos que possuam comportamentos ensaiados e cheios de convenções, – rituais religiosos, casamentos, eventos esportivo, funerais, comícios – podem ser entendidos como performances diante um processo analítico. Ou seja, em um segundo plano, a performance também constroi um caminho metodológico permitindo que eventos sejam analisados como performances.

Taylor também argumenta que é necessário reorganizar os modos como se tem estudado a memória e a cultura, e integrar um olhar atento para o comportamento performatizados, assim talvez poderia ser identificado algo além do que os documentos e textos podem proporcionar. Desta forma, ela se implica em pensar a performance em dois domínios: o arquivo e o repertório. No primeiro estão as dimensões materiais que guardam informações, como mapas, documentos e textos. No segundo está tudo aquilo que é transmitido por meio de algo que não está nos arquivos, aquilo que é transmitido pelos conhecimentos do corpo. Ou seja, a performance transmite memórias e faz surgir movimentos políticos, manifesta as identidades individuais e de grupo, e são carregadas de conhecimento que se partem dos corpos.

Textos escritos permitem que pesquisadores descubram tradições literárias, fontes e influências. Na medida em que se constitui de matéria que parece durar, o arquivo excede o que acontece ao vivo. (...) O repertório, por outro lado, encena a memória incorporada, performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto — em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível (TAYLOR, 2013. p.49).

De acordo com Merleau-Ponty, diante da compreensão do fenômeno no corpo vivido, o corpo não seria puramente histórico, mas também seria como um repertório de possibilidades de conduta consolidadas pelo hábito, e isso seria como "um processo ativo de incorporar certas possibilidades culturais e históricas" (BUTLER, 1990, apud LICHTER, 2028,

---

<sup>7</sup> Diana Taylor é professora nos departamentos de Estudos da Performance e Espanhol & Português na NYU. Sua origem é mexicana, sendo educada no México, na França e nos Estados Unidos.

p. 27). Assim, o conceito de incorporar é utilizado por Taylor para compreender as práticas de repertório. Ao entender a incorporação como o ato de trazer ao corpo, o repertório estaria nas performances do corpo e não do registro. E estas performances possuem a capacidade de ir longe e juntar-se a outras; "As performances viajam, desafiando e influenciando outras performances" (TAYLOR, 2013).

Perante uma imensidão de possibilidades que nos levam a pensar performance no cinema, um dos pontos relevantes para essa pesquisa foi os estudos do corpo em cena. Quando o corpo é mencionado, principalmente em corpo dentro da cena, surgem conceitos como "representação", "expressão", "movimento", "gesto" e "performance".

Nos estudos da *mimesis*, em quase todas as artes, ela refere-se à representação da realidade, e desde o renascimento o termo gera debates importantes para a história do pensamento artístico, e durante muito tempo ele dominou a principal concepção de arte. A partir da segunda metade do século XX, com o desdobramento da *pop art* e da arte conceitual nos anos 60 e 70, novos fazeres artísticos surgiram e colocou em dúvida se de fato o intuito da arte seria apenas representar a realidade, recriar o real ou construir novas realidades.

Pegy Phelan, feminista americana e estudiosa da performance, percorre no seu livro "*Unmarked: The Politics of Performance* (1993)", que a performance se difere da representação. Para ela, a representação depende de uma reprodução de algo real. E a relação entre o real e o representacional é desigual, pois seria a visão de alguém para com o outro. Na performance isso não acontece, ela pode ser definida como representação sem reprodução. Nela, a reprodução do outro como o mesmo não é assegurada.

A performance é a forma de arte que mais compreende as possibilidades generativas do desaparecimento. Posicionada para sempre no limiar do presente, a performance representa o apelo produtivo do não reprodutivo. Tentando sugerir que o desaparecimento do outro externo é o meio pelo qual a autoconfiança é alcançada requer que se analisem as recompensas potenciais de tal desaparecimento: a performance expõe algumas delas (PHELAN, 1993, p. 27)<sup>8</sup>.

O pensamento de Phelan em seus estudos pode parecer radical, principalmente quando escreve "A Ontologia da performance" (1993). Em seu livro, ela argumenta que a performance se dá no presente, e acontece em um tempo que nunca pode ser repetido, e em

---

<sup>8</sup>Livre tradução de: "Performance is the art form which most fully understands the generative possibilities of disappearance. Poised forever at the threshold of the present, performance enacts the productive appeal of the nonreproductive. Trying to suggest that the disappearance of the external other is the means by which self-assurance is achieved requires that one analyze the potential payoffs in such disappearance: performance exposes some of them."

um sentido ontológico, a performance não é reprodutiva. Ao pensar em uma gramática do corpo, Phelan associa o corpo em performance como "metonímia do sujeito", pois, diferente da metáfora, que é reprodutiva, pois atua para garantir as estruturas verticais de hierarquias, a metonímia deseja garantir uma relação horizontal de proximidade e distanciamento, assim, "ao empregar o corpo metonimicamente, a performance é capaz de resistir à reprodução da metáfora" (PHELAN, 1993, p. 151)<sup>9</sup>.

A autora destaca que a performance não pode ser documentada. Todas as tentativas de gravação (auditiva e visualmente), estão destinadas ao fracasso, pois, para ela, há um abismo entre performance e artifício de reprodução. Para Phelan, é da própria natureza da performance ser evento ao vivo, e só assim que ela deve existir. Não se pode corrigir a performance por meio de documentação de fotos, filmes e vídeos, descaracterizam seu caráter exclusivo e efêmero.

Entrando nas teorias do afeto, Elena del Rio tem um pensamento bem próximo ao de Phelan ao entender a performance como um evento afetivo, a expressividade do corpo e sua intensidade afetiva criam uma espécie de fuga que faz com que ele não sinta as pressões dos aspectos culturais. A autora destaca que "na representação, a repetição dá origem ao mesmo; na performance, cada repetição representa seu próprio evento único" (DEL RIO, 2008, p. 4)<sup>10</sup>. Desta forma, a performance se desloca do campo mimético, se aproximando do campo criativo, e é ontologicamente operado fora de organizações binárias.

O corpo em movimento seria um dos principais interesses de Del Rio, assim como o poder de afeto / devir deste corpo como uma força perpetuamente em formação. Para ela, é "Por meio de processos de movimento e gesto, o corpo emerge como um conjunto de expressões virtuais e reais com a capacidade de afetar e ser afetado por outros corpos" (DEL RIO, 2008, p. 12)<sup>11</sup>. Com isso, compreender corpo, afeto e performance são importantes para o pensamento de Del Rio, pois estes estão conectados.

Dentre seu entendimento sobre o performance, ela a considera como expressão-evento de afeto, destacando seu caráter de acontecimento e seu fluxo de mudanças de estados do corpo. O afeto seria o impacto daquilo que está externo no interno, sendo improvável e imprevisível, e é a performance que torna o afeto visível. Então, essa combinação direciona para a concepção de um cinema afetivo-performativo.

---

<sup>9</sup> Livre tradução de: "In employing the body metonymically, performance is capable of resisting the reproduction of metaphor"

<sup>10</sup> Livre tradução de: "In representation, repetition gives birth to the same; in performance, each repetition enacts its own unique event,"

<sup>11</sup> Livre tradução de: "Through moving and gesturing processes, the body emerges as an assemblage of virtual and actual expressions with the capacity to affect and to be affected by other bodies."

Do ponto de vista expressionista, uma teoria da performance não pode dispensar uma consideração da relação, na verdade do deslizamento, entre as noções de performance e afeto. Ambos os termos já foram assimilados ao vocabulário e à prática crítica dos estudiosos de cinema e mídia, mas sua interdependência dificilmente recebeu a atenção que merece (DEL RIO, 2008, p. 10)<sup>12</sup>.

Outro ponto importante no pensamento da performance para este trabalho, diz respeito ao encontro da obra de arte com o espectador. E as questões que permeiam a função do espectador percorre quase todas as veias teóricas artísticas, inclusive no cinema. Elas podem redescobrir ou até mesmo pensar uma extensão espectral que vem da experiência.

Para Max Herrmann (1998, apud LICHTTE, 2008, p. 138) a performance tem um caráter medial que se forma da co-presença corporal do ator e do espectador, com isso nesta dinâmica existem dois grupos de pessoas, uma que está atuando e outra que está observando. Estes grupos se reúnem no mesmo tempo e lugar dentro de uma vivência compartilhada, e este encontro cria uma espécie de evento da performance (LICHTTE, 2008).

No Brasil, nos anos de 1960 e 1970, de acordo com Mário Pedrosa, surgiu uma série de ações denominadas por ele como experimentalidade livre, que seriam reavaliações da presença do objeto na arte, onde se aderiram às novas mídias, e que serviam também uma experiência sensível que passa pelo corpo, pois saía da esfera de contemplação para a participação do espectador na obra.

Um exemplo é Hélio Oiticica, que adotou uma “incorporação”, procedimento que adotava a aderência do corpo na obra e da obra no corpo. Ele utilizou o termo “vivências” para nomear estas experiências onde torna o espectador em participante. No Texto *Esquema Geral da Nova Objetividade*, publicado em 1967 no catálogo da exposição Nova Objetividade Brasileira, Oiticica sistematiza essa presença do objeto na arte e da participação dos espectadores na obra, através da participação sensório-corporal e semântica.

Diante do desejo de reapropriação da dimensão coletiva e no engajamento por explorar e definir modelos de participação social na arte, Nicolas Bourriaud (2009) vai pensar em uma estética relacional no qual o maior foco está na interação das manifestações artísticas, pois acredita que, como qualquer campo social, o mundo da arte é essencialmente relacional.

O crítico de arte vai perceber no panorama artístico dos anos 90 uma sensibilidade coletiva nas práticas artísticas. De acordo com ele, “a arte sempre foi relacional em diferentes

---

<sup>12</sup> Livre tradução de: “From an expressionist standpoint, a theory of performance cannot dispense with a consideration of the relation, indeed the slippage, between notions of performance and affect. Both these terms have by now become assimilated into the vocabulary and critical practice of film and media scholars, yet their interdependence has hardly been given the attention it deserves.”

graus, ou seja, fator de socialidade e fundadora de diálogo. Uma das potencialidades da imagem é seu poder de reliance [sentimento de ligação]” (BOURRIAUD, 2009, p7).

A obra de arte é entendida por Bourriaud como algo dinâmico que só vai existir a partir da relação entre artista, obra e espectador, sendo este último importante no que diz respeito a proposta artística. Desta forma, o artista deve estabelecer conexões, criar momentos de sociabilidade com sua ação, criando um vínculo entre os envolvidos. Assim, a obra de arte contemporânea pode ser entendida para além da sua materialidade, sendo um princípio dinâmico de corporificação.

A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito (BOURRIAUD, 2009, p. 9).

Pensando nessa presença dos espectadores na construção da obra artística, Lichte argumenta que para que a performance aconteça é preciso da presença física de dois grupos de pessoas, os actores e os espectadores, e eles precisam "se juntar num determinado tempo e num determinado lugar de modo a partilharem uma situação, um lapso de tempo. Uma performance surge desse encontro – a partir da sua interação" (2005, p. 2). Então, não é vão dizer que a performance não transmite significados pré determinados, que ela não quer comunicar ideias específicas, pelo contrário, estes sentidos surgem durante o espectáculo.

Temos, então, o encontro como fator crucial para o acontecimento performático, pois é neste encontro do espectador com o artista, e no encontro destes com a cidade, que ocorre a transformação do espaço urbano, que, naquele momento, aciona o carácter efêmero e possibilita a criação de novas relações de afetos. De acordo com o ator, diretor, dramaturgo e pesquisador Pedro Diniz Bennaton existe uma transformação pela qual os participantes são submetidos a partir deste encontro proporcionado pela arte. Se trata do “encontro de sujeito com outros ou consigo mesmo, em contato com as experiências de novas situações" (BENATON, 2009, p. 37).

Uma das artistas performáticas mais conhecidas do mundo é Marina Abramovic, visada por trabalhos que traziam o limite do corpo humano como foco, utilizando seu próprio corpo para executar performances onde, muitas vezes, colocava a arte acima de seu bem-estar, se colocando à mercê do público. Em Ritmo 0, uma de suas mais polêmicas performances, Abramovic ficou por volta de seis horas frente ao público para que eles interagissem com seu corpo utilizando objetos próximo a ela. Eram 72 itens disponibilizados, que iam de comida,

perfumes, flores ou correntes, lâminas, e até mesmo arma carregada. Assim, o corpo de Abramovic ficou completamente vulnerável ao público, passando por várias experiências.

De início as intervenções ao corpo da artista eram tímidas, e aos poucos começaram pequenos gestos de gentileza, como abraços e entrega de uma rosa. Porém, isso logo mudou. Marina Abramovic começou a ser torturada pelas lâminas que chegaram a ferir sua pele, correntes pesadas foram postas em volta de seu pescoço e palavras foram rabiscadas em seu corpo, e o mais absurdo foi quando um membro do público pôs a arma na mão da artista apontando para ela mesma. Durante todo o momento a performer permaneceu sem esboçar emoções.

Os gestos violentos permaneceram até o final de sua performance. Por fim, sangrando e seminua, a artista volta para os que permaneciam ali e caminha em sua direção que reagia se afastando dela. Em reflexão sobre Ritmo 0, Abramovic pontuou que a reação final do público foi gerada pelo medo de confrontar a realidade. Quando ela não se movia, era vista como objeto, por isso o despudor quanto ao seu corpo, porém, quando voltou a se comportar como pessoa, a perspectiva das ações mudou.

Figura 8: Colagem de registros da performance Ritmo 0 (1974)



Fonte: Marina Abramovic, 1974.

Ritmo 0 exemplifica bem a importância da interação artista e público em uma performance, pois se a participação deste não se poderia chegar a tal resultado, a tal reflexão. É deste encontro que se constroi o sentido deste fazer artístico. Toda e qualquer reação do público pode proporcionar significados diferentes. Se alguém ri, isso gera efeito direto nos atores e nos demais espectadores ali, e a obra é construída em conjunto.

Assim, a arte da performance deve ser entendida como um processo autopoietico devido ao seu caráter imprevisível, e, desta forma, não pode haver total previsibilidade

anterior, pois muitos componentes surgem no discurso a partir das interações proporcionadas pelo encontro (LICHTE, 2005). E, como já vimos, a natureza efêmera e transitória da performance, leva a, em cada execução da mesma, haver diferentes resultados.

A noção de presença é importante para o contexto das artes da performance, é no contato físico com o artista que ocorre a transformação dos espectadores em atores. Nas vanguardas artísticas do século XX, percebia-se que o espectador era provocado por tensionamentos propostos pelas Saratas futuristas, Dada-soirées e "visitas guiadas" surrealistas, a mise en scène proposta, ocasionava, quase que automaticamente, a transformação dos espectadores em atores. No cinema, a noção de presença parece se dar de outras maneiras diferentes das formas teatrais, ponto que pretendo aprofundar mais no segundo capítulo desta dissertação.

A última característica da performance que quero pontuar, é justamente seu caráter de evento, e de acontecimento. Dentro do pensamento de Lichte, o espetáculo performático é um acontecimento, e se difere da encenação pois não pode ser repetido, pois, é quase impossível garantir as mesmas interações entre os atores e os espectadores. As reações são diferentes a cada espetáculo e nenhum envolvido tem controle completo sobre ele.

Dentro dos estudos do cinema, Steven Shaviro em seu livro *O corpo cinematográfico* (2015), fala sobre o fascínio visual que a imagem cinematográfica possui. Há, então, uma contradição da percepção cinematográfica, onde “o ato de ver um filme oferece um imediatismo e uma violência de sensações tamanha que envolve completamente o olhar e o corpo do espectador” (2015, p. 37).

Diante a ideia da imagem cinematográfica como, simultaneamente, intensa e impalpável, percebe-se que Shaviro está mais interessado nas experiências cinematográficas, no aparato cinematográfico e como eles, através das imagens, fogem de uma ideia de verdade. Seu pensamento se encaixa com o de Lichte quando afirma que seu lema é de que as imagens cinematográficas não são representações, mas sim eventos.

Nota-se, então, uma combinação interessante entre cinema e performance, visto que os estudos da performance não possuem apenas um meio distinto de pesquisa, ele abrange todas as modalidades artísticas, como Richard Schechner (1988) bem fala; “Os estudos da performance partem da premissa de que os seus objetos de estudo não devem ser divididos e parcelados, meio por meio, em várias outras disciplinas – música, dança, literatura dramática, história da arte.” É essa característica que diferencia esse estudo de outros que se concentram em uma única categoria, assim, ele está mais bem preparado para lidar com as múltiplas expressões artísticas, inclusive o cinema.

Todos os apontamentos mencionados anteriormente sobre a performance e seus estudos, é interessante para investigar de que maneira a performance pode contribuir na criação de novos possíveis dentro dos processos cinematográficos, onde os aspectos representativos, o condicionamento do olhar e a passividade do espectador são descartados, para dar início ao movimento de uma experiência fílmica corporificada, explorando os potenciais expressivos dos corpos, do sensorial e do afetivo.

Abre-se, assim, encontros reflexivos que instigam a pensar nos seguintes pontos: Será que pensar performance no cinema seria pensar um cinema do corpo? Como a performance possibilita novas construções na cena cinematográfica? De que modo o conceito de performance ajuda a explicar a condição dos espectadores se relacionarem com a cena sendo eles motivados a criarem a partir dela?

## 2.2 Encontros de Performance

Para muitos teóricos, a performance pode ser considerada a arte da ruptura por ter origem em grandes ações ocorridas em diversos meios artísticos, e que teve início nos movimentos vanguardistas que ocorreram entre 1910 e 1960. Nas décadas de 1950 e 1960 surgiram movimentos onde o artista direcionava mais sua atenção às formas de utilizar seu corpo como instrumento de arte, à sua interação com a relação espaço-tempo e a consequente ligação com o público.

Em sua obra “A arte da performance”, RoseLee Goldberg (2007) conta a história da performance no século XX através dos movimentos de vanguarda, como o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo e o Construtivismo Russo, e pontua que:

A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas insatisfeitos com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr sua arte em contacto direto com o público. Por esse motivo, tem sempre tido uma base anárquica. Devido à sua natureza, a performance dificulta uma definição fácil ou exacta, que transcenda a simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas (GOLDBERG, 2007, p.10).

“*Live Arte*” seria então outro nome para as artes da performance. O termo é abordado por Goldberg naquilo que pensa a interdisciplinaridade em obras artísticas e na criação de novos experimentos corporais. Para ela, este seria o termo ideal quando se refere à arte da performance no teatro, na música, na dança, no cinema e nas artes visuais (GOLDBERG, 2007).

De acordo com Erika Fischer-Lichte (2008), uma virada performativa ocorreu na arte ocidental, ela fez as formas de arte tornarem-se mais performativas, e originou um novo gênero artístico que seria conhecido como “arte de ação e performance”. A autora acredita que a performance tem o poder de transformar, pois cada vez mais artistas deixam de criar obras de arte para produzir eventos, envolvendo tanto seus corpos quanto os dos observadores. “Como eventos que revelam essas características especiais, a performance artística abre a possibilidade para todos participantes experimentarem uma metamorfose” (2008, p. 23).<sup>13</sup>

Um bom exemplo é o *happening* nos Estados Unidos e a *body art* (arte do corpo) em que se sistematizam essa significação corporal e a inter-relação com o espaço e a plateia. Por mais que existiram na história do teatro propostas que buscavam a espontaneidade e escapavam de convenções, foi no *happening* que essa quebra foi mais radical, pois neste a divisão do palco e da plateia eram rompidas todos os momentos, e não existia estruturação de cena de forma clássica.

*18 happenings in 6 parts*, de Allan Kaprow, conhecido por ser responsável por introduzir o happening no mundo da arte, foi apresentada em Outubro de 1959, e foi uma das primeiras oportunidades de se assistir eventos ao vivo de vários artistas. Havia regras, e instruções entregues aos visitantes, e a apresentação desenvolvia-se em três salas de tamanhos diferentes, e as performances se dividiram em seis partes e cada uma inclui três *happenings* de mesma duração. Para cada uma havia instruções que deveriam ser seguidas, como, por exemplo, não se deve ter aplausos ao final de cada unidade, porém, poderiam fazê-lo após a sexta unidade.

Figura 9: Performance *18 Happenings in 6 Parts*.



Fonte: Reuben Gallery, 1959.

<sup>13</sup> Livre tradução de: “As events that reveal these special characteristics, artistic performance opens up the possibility for all participants to experience a metamorphosis.”

As apresentações não possuíam significados, assim como o termo *happening*, que pretendia ser apenas a indicação de algo espontâneo que estivesse acontecendo. E essa aparente falta de sentido refletiu em muitos outros trabalhos da época. E foi a partir da década de 1970, surgem caminhos para experiências sofisticadas e conceituais destes modos artísticos. É nesse contexto que a *performance art* surge como nomenclatura para essa série de demonstrações artísticas.

E é diante de todas essas manifestações que o termo Performance nos remete imediatamente ao corpo, nos levando também a pensar apenas no formato ao vivo. Porém, para Regina Melim (2008), essa associação precisa ser substituída. Em seu estudo sobre a performance nas artes visuais, a autora elabora um conceito ampliado de performance, no qual essa só existiria para as outras gerações quando em forma de documento.

Neste caminho, estudiosos começaram a perceber uma certa ocorrência de ações realizadas sem audiência, seja em público ou em estúdio, onde os artistas performam apenas para câmeras. E foi talvez pensando neste sentido que muitas representações de performances, que hoje são consideradas históricas, foram documentadas através de filmes, fotografias, textos escritos ou orais.

Então, a documentação das performances começou a ser analisada e entendida de duas formas. A primeira como documento, onde se é concedido o ato de registro sobre o evento da performance pensando na forma de efetivar que este aconteceu. Um grande exemplo são os registros que Carolee Schneemann fez de suas obras. Schneemann é considerada uma grande pioneira da performance feminista, e conseguiu construir um acervo de mais de 200 obras que variam entre pinturas, performances solo e em grupo, instalações multimídia, esculturas, filmes e textos. Todo essa quantidade de obras, só pôde ser disponibilizada atualmente ao público, graças aos registros feitos pela artista.

Figura 10: Registro da performance Interior Scroll de Carolee Schneemann.



Fonte: Anthony McCall, 1975.

A segunda forma está no caráter teatral, onde se enquadram aquilo que Philip Auslander chamou de “fotografia performada”, ou seja, performances encenadas unicamente para serem registradas através de fotos ou vídeos, que não possuem existência anterior. Um exemplo que ilustra bem é a famosa *Leap into the Void*, de Yves Klein (1960), onde mostra o próprio artista pulando de uma janela do segundo andar. Desta forma, “O espaço do documento (seja visual ou audiovisual) então se torna o único espaço no qual a performance ocorre” (Auslander, 2006, p. 3).

Figura 11: Performance fotográfica *Le Saut dans le Vide*.



Fonte: Yves Klein, 1960.

No livro *A performance nas artes visuais* (2008), Melim faz análise de obras que possuem uma potência performativa para além da sua materialidade, e que a levou a pensar em um “espaço de performance”, termo dado por ela para lidar com situações que surgem do encontro do espectador com a obra-proposição, no qual há a abertura à um espaço relacional. Este espaço, que seria justamente o da ação do espectador, amplia a noção de performance como algo que se estende ao espectador participante. Neste sentido, observa-se a busca pela adesão deste movimento participativo, através da construção de uma obra aberta e disruptiva.

Parafraseando Jorge Menna Barreto, Melim diz que a participação do espectador como um co-autor ocasiona um exercício permanente de austeridade, já que algumas apresentações dependem dos outros para funcionarem, pois a grande questão de qualquer ação propositiva, seja nas artes visuais, cênicas, ou demais campos das artes, é medir a flexibilidade que pode existir entre as ações do artista e a de seu espectador, dentro da ideia de haver um certo contato, uma relação de participação destes.

Nesta linha de raciocínio, a autora abre possibilidades de pensar uma definição da performance nas artes visuais como uma ampliação ou formas de devir, no que diz respeito a uma construção de etapas, onde, diante das relações estabelecidas, a obra pode se afastar de sua origem e criar vida própria.

Apesar de citarmos acima trabalhos que se enquadram ao mundo das artes visuais, temos neles exemplos de performances feitas dentro de uma conjuntura de registro, possibilitando um novo espaço relacional com o espectador. E, de acordo com Jacques Aumont<sup>14</sup>, o cinema também pode ser considerado uma Arte Visual, no qual a imagem em movimento é uma linguagem que possui códigos e processos de significação, desta forma, ele não poderia estar deslocado de todo o movimento artístico que acontece no mundo.

Dentro dos estudos de cinema que utilizam o conceito de performance, temos no Brasil o texto *Cinema e Performance*, do pesquisador João Luiz Vieira (1996), publicado no livro *O Cinema no Século*, organizado por Ismail Xavier, e que também se dedica a usar o conceito de performance para investigar as formas narrativas e estilísticas dos musicais. Para ele, “Isolada do cinema a *performance* traduz uma maneira especial de se dar a ver, expressão a conceitos e formas geralmente tendo o próprio corpo como suporte material e essencial da expressão” (VIEIRA, 1996). E, assim, vai trazer uma definição de performance a partir do rico encontro entre cinema e dança.

Um dos exemplos que o autor discute é o do filme *A dança da borboleta* (*Anabelle's Butterfly, 1895*), que, para ele, é uma performance. O filme acompanha a dançarina Anabelle Moore vestida com um esvoaçante vestido. Não existe plateia, somente a câmera no qual ela parece ter consciência de sua presença, pois seus movimentos se dirigem a ela. Neste pequeno filme, já existe a gênese da definição da mulher como elemento principal do espetáculo, onde o homem está posicionado com a câmera na mão, sendo a mulher a imagem produzida e consumida por ele.

---

<sup>14</sup> Ideia desenvolvida por Jacques Aumont no livro “O olho interminável: cinema e pintura” (2004), no qual investigava a relação entre Lumière e os impressionistas, partindo do pensamento dos efeitos da realidade com o quadro, característica pertencente ao cinema e as artes plásticas.

Figura 12: Annabelle Butterfly Dance.



Fonte: William Kennedy Dickson, 1894.

Vieira diz que o cinema industrial vai utilizar da performance em gêneros cinematográficos que possuem características lúdicas e que envolvem o espectador. Assim o autor vai analisar o conjunto de estratégias que definem e caracterizam a performance no musical norte americano, incluindo não só o corpo do ator/cantor/dançarino, mas também o da câmera cinematográfica.

Uma destas características é o fato desse gênero celebrar a performance ao vivo ao trazer o aspecto de espetáculo que fala diretamente ao público, tendo consciência da presença dele de forma natural dentro da narrativa. E isso é claramente percebido em musicais como *Cantando na Chuva* (1952), *Amor sublime amor* (1961), e *Carnaval Atlântida* (1952), no qual o mundo se assemelha ao palco.

Neste último filme citado, obra brasileiro dirigida por José Carlos Burle e Carlos Manga, há a incorporação de uma plateia no filme na sequência em que os personagens de Colé Santana e Grande Otelo explicam sua versão da história de Helena de Tróia ao produtor do estúdio. O interessante recurso de se ater ao ponto de vista dos faxineiros engaja o público garantindo a identificação popular às suas falas. Diante deste exemplo é coerente pontuar que:

O musical sempre prevê o espectador. Ele faz parte do jogo. A *performance* está sempre dirigida a nós, espectadores, de forma explícita, ao contrário do filme clássico narrativo, que impõe, como uma de suas regras, o tabu do encontro entre personagem e espectador, proibindo que o ator ou a atriz olhe diretamente para a câmera (VIEIRA, 1996, p.342).

Alinhado ao pensamento de Vieira, temos a pesquisa de Richard de Cordova, “*Genre and Performance: an Overview*” (2003) que produziu um artigo publicado na coletânea “*Film Genre Reader*” editado por Barry Keith Grant. Em sua pesquisa, Cordova argumenta que a noção de performance seria uma instrumento interessante nos estudos sobre

narrativas e sobre o gêneros cinematográficos, propondo, também o uso do conceito dentro da análise de musicais clássicos hollywoodianos.

De acordo com Richard de Cordova (2003), os estados emocionais nos gêneros são trabalhados tanto nas expressões dos corpos dos atores (corpo dentro do filme), quanto através de elementos da *mise-en-scène*. (corpo do filme). Para ele: “O gênero coloca uma ênfase predominante nos estados emocionais internos dos personagens e trabalha para representá-los através de elementos da *mise-en-scène*. Os excessos cênicos que muitas vezes surgem nesse esforço têm sido objeto de grande interesse” (CORDOVA, 2003, p.136)<sup>15</sup>.

Porém, ele vai mais longe que Vieira ao pensar a performance como parte fundamental quando assistimos a filmes de faroeste, noir e melodrama, já que estes trazem a performance em diferentes formas, dependendo das regras de cada um destes gêneros. Para o autor pensar a presença do corpo, no contexto dos estudos de gênero, seria uma forma de ir buscar entender formas no qual atores aparecem como ícones de gênero, como, por exemplo, John Wayne no filme western. Ou, até mesmo, entender como a narração desempenha um papel importante na estruturação da performance no filme noir, já que ela, assim como o número musical, envolve um discurso direto ao espectador. Como exemplo temos o filme *Pacto de Sangue* (*Double Indemnity*, 1944), suspense dirigido por Billy Wilder no qual a narração é definida pelo aspecto discursivo da obra.

Podemos perceber, então, que dentro dos atravessamentos existentes entre a performance e o cinema, além dos estudos das relações entre atores/personagens/dançarinos, também há pesquisas sobre espectadores no filme de gênero. Porém, é curioso perceber propostas que trabalham outras formas de mobilização do espectador. São experiências sensoriais que se extrai das imagens produzidas, e, sem dúvida, o corpo na tela, seus gestos, movimentos e expressões possuem um papel relevante nessa construção.

O cinema experimental, por exemplo, nos permite perceber claramente esta intersecção entre performance e cinema principalmente por explorar o cotidiano, o banal e o corpo. Filmes como *Sleep* (1963), de Andy Warhol, em que há uma câmera parada por seis horas mostrando a imagem de um homem dormindo, temos uma imagem-viva para experimentarmos.

Em seus filmes, Warhol focava a câmera em ações banais, como casais se beijando (*Kiss*, 1963) ou um homem comendo cogumelos (*Eat*, 1963). Para Shaviro (2015)

---

<sup>15</sup> Tradução livre de: “The genre places an overriding emphasis on the inner emotional states of the characters, and it works to represent them through elements of the *mise-en-scène*. The scenic excesses that often arise in this effort have been the object of a great deal of interest.”

“as imagens de Warhol tem uma força obsessiva porque não parecem precisar de um sujeito de percepção ativo, e porque são banais, planas, sem ressonância e desprovidas de movimento.” E a câmera em seus trabalhos surge como máquina que é imanente ao mundo.

Figura 13: Cena de *Sleep* - Homem dormindo.



Fonte: Andy Warhol, 1963.

Outro bom exemplo de performance no cinema é o filme *Exploda minha cidade* (*Saute ma ville*, 1968). Este curta de Chantal Akerman traz a própria realizadora, aos 18 anos, fazendo uma série de atividades aparentemente simples, como limpar e cozinhar, mas existe ali uma atmosfera de caos. De início vemos a personagem entrar correndo em seu apartamento cantando uma música. E logo a vemos na cozinha onde inicia sua rotina doméstica em gestos infantilmente desastrados.

Neste breve filme, a ordem e o caos coexistem no mesmo espaço. O corpo da personagem está sempre em movimento, traçando sentidos e sensações em ações mundanas e arbitrarias. Ela limpa a cozinha e fecha a porta com fita adesiva de forma precisa, obsessiva e desajeitada. Por meio de enquadramentos simétricos junto a uma trilha sem sincronia, acompanhamos sua performance rumo a um trágico fim.

É interessante perceber que em *Exploda minha cidade* (1968) temos um experimento temático, no qual a diretora está mais interessada em um cinema movido pela dimensão reflexiva, em que se pode estabelecer conexões entre o interno e o externo, o íntimo e o estranho, o pessoal e o político.

Diante dos gestos arbitrários, da mise en Scene crua e sem nenhum efeito, da câmera estática que captura detalhes do espaço, existe sempre uma energia caótica de desordem que ameaça o equilíbrio e a estabilidade. Com isso, Akerman elimina da narrativa o elemento indicial, assim com qualquer conotação psicológica. Com uma qualidade presentacional, a performance dissipa a progressão dramática” (MARGULES, 2016, p.54).

Figura 14: Cena de *Blow Up My Town*. - Mulher na cozinha.



Fonte: Chantal Akerman, 1968.

*Feminino Plural* (1976) dirigido por Vera de Figueiredo, também é um exemplo de filme que consegue explorar as potencialidades do corpo através da performance. A obra brasileira foi influenciada pelos movimentos feministas dos anos de 1970, período onde muitas mulheres passaram a usar o dispositivo cinematográfico como resposta política, lançando ao público um cinema que busca uma perspectiva transgressora aos limites da representação fílmica. E no Brasil, muitas cineastas começaram a elaborar ideias e pensar valores em defesa dos direitos das mulheres através dos filmes, como por exemplo Tereza Trautman, Maria do Rosário e de Ana Carolina.

A obra de Vera de Figueiredo se encaixa bem neste contexto. A cineasta utiliza a linguagem de vanguarda para tratar da subjugação da mulher na sociedade. Nele, acompanhamos um grupo de mulheres motociclistas que se deslocam do Rio para a Baixada Fluminense, e depois entram em uma festa onde se divertem. Também acompanhamos Vitória, uma mulher atormentada pela rotina e pelos rótulos de mãe e de esposa.

Diante de uma narrativa não discursiva onde o foco central está na dinâmica dos corpos dos atores dentro do espaço cênico, por meio de uma teatralidade voltada à criação da cena através da linguagem corporal, não podemos negar a existência dos elementos da performance em *Feminino Plural*. E incorporado a tudo isso, também é posto em diálogo a macropolítica do regime da ditadura militar no Brasil, instalada no período de sua realização.

Figura 15: Mulheres interagindo e falando sobre gravidês.



Fonte: Vera de Figueiredo, 1976.

Hoje está cada vez mais difícil de dividir essas duas formas de arte do corpo, porém, no cinema uma importante questão surge em relação à construção da imagem do corpo, que é capturada pela câmera e recriada pelo filme. De acordo com Mônica Toledo (2005) “O corpo em movimento, no ambiente do filme, atribui ao cinema a multiplicação de sua potencialidade criativa.”

E se pensarmos a performance como um modo de expressão que possui sua própria maneira de construção de cena, no qual os potenciais criativos do corpo se fazem presentes, perceberemos que em muitos filmes a presença do corpo é crucial para o desenrolar da narrativa, e também, no que diz respeito a própria a concepção filmica.

### 2.3 O Cinema e o Afetivo-Performativo

As teorias do afeto aparecem no campo do cinema devido a uma virada afetiva<sup>16</sup> no final dos anos 1990, momento em que surgiam tendências no campo social focadas no campo afetivo dentro dos estudos culturais, sociológicos e femininos. Um trabalho influenciado pelo pensamento de Gilles Deleuze e Felix Guattari, Baruch Spinoza, Henri Bergson, dentre outros autores que consideravam o afeto referente às capacidades corporais de afetar e ser afetado, pensando nas experiências que são vividas e apreendidas pelo corpo e através dele.

Nos estudos de cinema, a virada sensorial e afetiva teve impacto significativo, pois abriu caminho para discussões sobre a encenação, a expressão, as sensações e o afeto,

---

<sup>16</sup> O termo é utilizado por Patrícia Clough em seu livro *The Affective Turn: theorizing the social* (2007).

sendo temáticas importantes para autores como Nicole Brenez (1998), Vivian Sobchack (2004), Elena del Rio (2008), Thomas Elsaesser e Malte Hagener (2010), Anne Rutherford (2011), Anne Rutherford (2011), Steven Shaviro (2015), Mariana Baltar (2013) e Erly Vieira Jr (2020).

Mas é preciso entender de que afeto estamos considerando para nossa pesquisa. Nos é mais interessante pensar no afeto “como forças corporais pré-individuais que aumentam ou diminuem a capacidade de um corpo de agir e que envolvem criticamente aquelas tecnologias que estão tornando possível compreender e manipular o dinamismo imperceptível do afeto” (CLOUGH, 2008, p.01)<sup>17</sup>. Definição alienada com aquelas pensadas por filósofos como Deleuze e Felix Guattari, Baruch Spinoza e Henri Bergson.

Por mais que muitos estudiosos do afeto se concentrem em torno da emoção, daquilo que é subjetivamente sentido por um sujeito, ao falar sobre uma virada afetiva, Patrícia Clough (2008) desejava argumentar sobre o afeto fora dos estados emocionais, no qual anuncia um discurso de um novo corpo, que pode também ser definido por aquilo que ele é capaz de fazer, pela sua afetividade. Pensando sobre isso, a autora explica que:

A virada para o afeto propôs uma mudança substantiva na medida em que devolveu a teoria crítica e a crítica cultural à matéria corporal que havia sido tratada em termos de vários construcionismos sob a influência do pós-estruturalismo e da desconstrução. A virada para o afeto aponta, em vez disso, para um dinamismo imanente à matéria corporal e à matéria em geral – a capacidade da matéria de auto-organização em ser informativa – que, quero argumentar, pode ser a contribuição mais provocativa e duradoura da virada afetiva (CLOUGH, 2008, p.01)<sup>18</sup>.

Para compreender a diferença entre afeto e emoção, Sara Ahmed argumenta a favor de que não há como separá-los objetivamente. Em *The Cultural Politics of Emotion* (2014) fará um exercício de pensar afetos e emoções como forças que atravessam os corpos. Em sua análise, ela irá considerar o contexto social e as experiências vividas por cada sujeito e seus afetos. Assim, além de compreender o que são afetos ou emoções, a autora propõe refletir como elas se movimentam, como se fixam e constituem práticas no mundo.

Ahmed vai pensar nas relações históricas entre corpos, emoções e linguagem. Também vai tocar no campo da identidade, da raça e do gênero, pontuando os desafios em

<sup>17</sup>Tradução livre de: “affect as pre-individual bodily forces augmenting or diminishing a body’s capacity to act and who critically engage those technologies that are making it possible to grasp and to manipulate the imperceptible dynamism of affect.”

<sup>18</sup> Tradução livre de: “the turn to affect did propose a substantive shift in that it returned critical theory and cultural criticism to bodily matter which had been treated in terms of various constructionisms under the influence of post-structuralism and deconstruction. The turn to affect points instead to a dynamism immanent to bodily matter and matter generally – matter’s capacity for self-organization in being in-formational – which, I want to argue, may be the most provocative and enduring contribution of the affective turn.”

apostar numa análise encarnada para abordar temas complexos e difíceis para a sociedade contemporânea.

Inspirada no conceito de "materialização" proposto por Butler (1993), ela vai pensar em “intensificação”, pois é a partir desta intensificação que as sensações se materializam e tomam forma. Assim, as emoções são cruciais para criar ‘superfícies’ e fronteiras de/entre corpos individuais e coletivos. Segundo a autora, os corpos se formam diante do contato com objetos e outros corpos, e esse envolvimento só se faz a partir da qualidade da percepção sensorial, da emoção e do julgamento.

É através do reconhecimento ou interpretação das sensações, que são respostas às impressões de objetos e outros, que as superfícies corporais tomam forma. Não estou dizendo aqui que as emoções são a mesma coisa que as sensações, mas que a própria intensidade da percepção muitas vezes significa um deslizamento de uma para outra, como um deslizamento que segue como uma sequência no tempo. Portanto, embora a sensação e a emoção sejam irreduzíveis, elas não podem ser simplesmente separadas no nível da experiência vivida (AHMED, 2014, p. 25)<sup>19</sup>.

Bergson aponta no livro “*Matéria e Memória*” (1999) que a matéria seria o conjunto de imagens que atinge nosso corpo em um movimento, porém este corpo causa modificações nas imagens que o cercam. Desta maneira, ele vai pensar o mundo material como imagem, e é nessa instância que se realiza a percepção, assim, argumenta da seguinte forma: “Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe” (BERGSON, 1999, p.14).

Considerando a função das imagens, pode-se pensar o corpo como matéria, sendo ele parte de um mundo material, e também como imagem, visto que se inclui na união de imagens formadas no mundo. Toda ação do corpo se reflete nos objetos ao seu redor, e os estímulos que afetam o corpo se trata da afecção, ou seja, uma alteração passageira da sensibilidade causada pelo objeto. Com isso, é na interação com o ambiente, nas relações sociais que o indivíduo constroi sua subjetividade.

A percepção para Bergson é formada por múltiplas categorias como objetividade e subjetividade, atual e virtual, dentre outras. E, pensando na diferença entre afecção e imagem, Bergson pontua que a primeira faz parte do corpo e a segunda fora dele.

---

<sup>19</sup> Tradução de: “It is through the recognition or interpretation of sensations, which are responses to the impressions of objects and others, that bodily surfaces take shape. I am not saying here that emotions are the same thing as sensations, but that the very intensity of perception often means a slide from one to another, as a slide that does follow as a sequence in time. Hence whilst sensation and emotion are irreducible, they cannot simply be separated at the level of lived experience.”

Entre a afecção sentida e a imagem percebida existe a diferença de que a afecção está em nosso corpo, a imagem fora de nosso corpo. E por isso a superfície de nosso corpo, limite comum deste corpo e dos outros corpos, nos é dada ao mesmo tempo na forma de sensação e na forma de imagem. Na interioridade da sensação afetiva consiste sua subjetividade, na exterioridade das imagens em geral, sua objetividade (BERGSON, 1999, p.273).

Outro filósofo que vai construir uma ideia sobre o afeto é Deleuze. Tomando Spinoza como referência ele considera que a afecção referente ao corpo, e o afeto ao espírito. Enquanto a afecção se endereça a um estado do corpo que age e do corpo que sofre, o afeto seria a mudança de um estado a outro e implica uma relação. Então, as afecções tem sua origem nos afetos, que são mobilizados pela existência do encontro dos corpos.

Spinoza dirá que uma afecção indica a natureza do corpo modificado e não a natureza do corpo modificador, e envolve a natureza do corpo modificador. Eu diria que o primeiro tipo de ideia para Spinoza é qualquer modo de pensamento que representa uma afecção do corpo; isto é, a mistura de um corpo com outro corpo, ou então o traço de outro corpo no meu corpo será chamado de ideia de afeto (DELEUZE, 1978 p.9).<sup>20</sup>

De acordo com Deleuze, afecções e afetos formam uma categoria específica de signos que expressam intensidades, são associações variáveis, são efeitos de um corpo sobre outro em um espaço, um efeito de afecção. Eles manifestam estados de si marcados por modulações da sensibilidade, logo, são experiências sensíveis conhecidos como signos expressivos (afecções) e intensivos (afetos), que expressam “estados de corpo (afecções) e variações de potência (afectos) que remetem uns aos outros. Os signos remetem aos signos. Têm por referente misturas confusas de carpas e variações obscuras de potência, segundo uma ordem que é a do acaso ou do encontro fortuito entre os corpos” (DELEUZE, 1993 p.158).

Refletindo sobre o afeto na arte, Deleuze junto de Guattari apontam que "a obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si" (1992, p. 213), para eles, a função da arte é criar afectos e perceptos que juntos formam o que chamam de blocos de sensações. Esse composto de sensações seria o que faz a arte se desvincular do artista. Ela conserva em si um bloco de sensações, ou seja, seriam a mistura de afectos e perceptos. E, como bem explicam Deleuze e Guattari:

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são

<sup>20</sup> Tradução livre de: “Spinoza dira qu’une *affectio* indique la nature du corps modifié plutôt que la nature du corps modifiant, et elle enveloppe la nature du corps modifiant. Je dirais que la première sorte d’idée pour Spinoza, c’est tout mode de pensée qui représente une affection du corps ; c’est-à-dire le mélange d’un corps avec un autre corps, ou bien la trace d’un autre corps sur mon corps sera nommée idée d’affection.”

seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213).

De acordo com os filósofos franceses, as categorias artísticas se expressam por meio de sensações, uma vez que estas seriam uma das ferramentas criativas desses artistas. A arte, então, cria afetos e sua principal função seria captar forças, forças essas que são responsáveis por irromper a sensação. É por isso que Deleuze vai investigar os conceitos filosóficos a partir dos estudos das artes. No cinema, por exemplo, ele compreende os cineastas como filósofos, pois os considera construtores de pensamentos, criadores de novas formas de expressão por meio do som e da imagem em movimento.

No livro *Cinema 1: A Imagem-Movimento (2018)*, Deleuze vai construir o conceito sobre a Imagem-movimento e de suas variações: imagem-ação, imagem-percepção e imagem-afecção. A Imagem-movimento é detentora de duas faces, uma é perceptiva e sensorial (Imagem-percepção) e uma face ativa e responsiva (Imagem-ação), mas, no entre dois existe um intervalo de pura qualidade e potência (Imagem-afecção).

Há uma dupla sinonímia, pois Deleuze entende a imagem-afecção como o rosto, e o rosto seria igual ao grande plano. Ela não seria apenas uma categoria de imagem, mas também seria um ponto de vista sobre o filme como um todo em um ponto de vista afetivo. Porém, pensar no rosto, dentro do conceito de rostidade desenvolvido por Deleuze e Guattari (1980), não se limita tão somente à face, ele é construído por um eixo de significância e subjetivação.

Assim, o primeiro plano é uma das principais operações desta imagem, pois “o primeiro plano-rosto é ao mesmo tempo a face e seu apagar-se” (DELEUZE, 2018, p.159). Deste modo, o afeto seria, então, a manifestação de um rosto na imagem, uma expressividade a partir do primeiro plano, no qual outras partes do corpo, e até mesmo objetos podem ser “rostificados”, como, por exemplo, nos filmes de Robert Bresson no qual utiliza diversos planos detalhes de mãos que expressam afetos.

Entrando no campo da literatura contemporânea, vemos que o conceito de afetivo também se manifesta nessa forma de expressão artística. O pesquisador dinamarquês Karl Erik Schøllhammer, diante da possibilidade de ampliar a compreensão das novas formas de realismo, utiliza o termo Realismo Afetivo para caracterizar aquele que acontece através de singularidades afirmativas e criativas de subjetividades e intersubjetividades afetivas. De acordo com ele, “Na experiência afetiva a obra de arte torna-se real com a potência de um

evento que envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo” (SCHØLLHAMMER, 2012, p.138).

Nesta direção, ocorre a interposição entre a arte e a realidade. E nesta relação, se desenvolve fronteiras entre a realidade evidenciada e a de envolvimento estético, que atualiza a dimensão ética da experiência dentro do sujeito, da própria obra e do evento.

Assim como nas outras versões do realismo extremo, os aspectos que se ressaltam dessa estética atingem as fronteiras entre a realidade e a representação, e também entre o sujeito autoral e as subjetividades envolvidas na realização da obra. Estabelece, portanto, uma chamada sensitiva à ação subjetiva no encontro feliz com a obra, presente em tempo e espaço, pela abertura operada a uma dimensão comunitária e participativa (SCHØLLHAMMER, 2012, p.138).

Inspirado no conceito de “realismo afetivo” proposto por Karl Erik Schøllhammer, Erly Vieira Jr, em seu livro ‘Realismo sensório no cinema contemporâneo’, vai propor a ideia de um realismo sensório. Esta seria conduzida pelos atos perceptivos e os desdobramentos da experiência corpórea no cinema, seja na esfera dos corpos filmados, no corpo do espectador e no corpo do filme. Ele vai seguir uma lógica que preza pela não espetacularização das ações e corpos filmados e construirá um *corpus* filmico dentro do contexto do cinema de fluxo.

O autor irá focar nas propostas de um cinema mais autoral e da construção de cenas marcadas por um só plano (fixo ou móvel), e de uma mise-en-scène oscilante, mas que previne uma continuidade fluida de espaço e tempo diante das ações. Assim, temos análises de filmes dos diretores Apichatpong Weerasethakul, Claire Denis, Gus Van Sant, Hou Hsiao-Hsien, Jia Zhangke, Karim Aïnouz, Lucrecia Martel, Naomi Kawase, Pedro Costa e Tsai Ming-Liang.

Para Erly, estudar este cinema ajuda a pensar o corpo e sua apropriação no uso da linguagem audiovisual, pois ele possui um privilegiado papel de mediar dimensões espaciais e temporais, fazendo com que o espectador seja incluído em um contato sensório, pois “trata-se de um cinema no qual a dimensão racional já não é mais a porta principal para se lidar com a experiência que se propõe ao espectador” (VIEIRA JR, 2020, p. 24).

O olhar sobre o cotidiano é importante no conjunto de filmes analisado por ele, pois é nesta construção de um espaço-tempo que se maximiza a experiência sensorial, assim se adota um tipo de realismo sensório que “abre” as camadas narrativas. E, se acordo com o autor:

Podemos afirmar que esse cinema dialoga com a fluidez e a efemeridade de um mundo cuja profusão de sentidos e sensações pede-nos uma intensa imersão

corpórea na realidade e na multidimensionalidade cotidiana, fazendo esgarçar a trama narrativa até reduzi-la a alguns fiapos que sirvam de porta de entrada para tal experiência (VIEIRA JR, 2020, p. 26).

É importante ressaltar que em nosso pensamento analítico, quando falamos em afeto, não estamos falando de emoção, mas sim de afetação. O afeto que desejamos nos embasar é aquele de matriz spinoziana e pensado por Deleuze. Em nossa reflexão sobre performatividade, e investigação do encontro dos corpos no corpus fílmico selecionado, o que há dentro dessas experiências fílmicas desencadeadas pela performance é afeto-afetação, e não emoção. Ou seja, estamos lidando com o potencial de afetação que os filmes possuem diante o encontro dos corpos na cena, suas performances e seus gestos.

Diante da ideia do cinema como uma experiência sensível, o que chama a atenção é a maneira como o sujeito se relaciona com a imagem. Uma interação que surge na ordem coletiva, mas também permite afetar cada espectador de forma particular. Tal característica do cinema só destaca mais a conexão que existe entre a obra e o espectador, dinâmica esta que proporciona transformações através do seu poder de afeto.

Entre estes autores, um dos mais relevantes para esta pesquisa é Elena del Rio, para ela, o afeto é definidor de conjunturas e tem duração maior que uma emoção, que é culturalmente afetada e codificada. Mas, para ela, a diferença entre emoção e afeto não importa tanto, pois na prática elas estão naturalmente conectadas e coextensivas (DEL RIO, 2008 p.10).

Com base nas teorias de Deleuze, ela desenvolve um pensamento sobre o afetivo-performativo para falar da performance no cinema. Em seu livro *Deleuze and the Cinemas of Performance Powers of Affection* (2008), a autora aponta a existência de uma atividade criativa das forças corporais, eventos que se igualam a uma forma de invenção de mundos e de realidades, dessa forma, estas, em sentido ontológico, se aproximam de uma performance.

Del Rio vai se inspirar nos pensamentos de Antonin Artaud, que considerava o corpo e sua criatividade anárquica, pensado no teatro como meio gerido pelo imediatismo corporal e afetivo. Conhecido pelo Teatro da Crueldade, Artaud trabalha com uma concepção de encenação que não era mais a realização cênica de um texto. Em seu teatro, ele se opõe à ilusão da mimese, e em sua construção cênica o espectador deve abdicar da própria posição de observador, sendo estes envolvidos pela performance e levados a uma ação conjunta de criação.

O dramaturgo usava seu próprio corpo como laboratório, e foi assim que passou a perceber a arte como resistência. Seu fazer teatral envolve o visceral e o ritual. Ele acreditava que o ator deveria passar todas as intensidades que a peça exigia, e suas emoções ali percebidas, deveriam ser comunicadas efetivamente para o público.

O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a seguinte correção surpreendente, que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro, embora não atue no mesmo plano (ARTAUD, 1987, p. 162).

Assim, concebeu um esquema para pensar um novo corpo de resistência e de intensidades. Assim, trouxe a noção de “corpo sem órgãos”, utilizada por Deleuze e Guattari em suas teorias. Esse corpo sem órgãos seria um modo de desorganização dos órgãos, dos organismos de controle, um processo de afetar o corpo desafiando uma sistematização da representação escravizante. “Um corpo sem órgãos não é um corpo vazio despojado de órgãos, mas um corpo sobre qual aquele que serve como órgãos (...) é distribuído de acordo com o fenômeno da multidão nomena (...) na forma de multiplicidades moleculares” (DEL RIO, 2008 apud DELEUZE; GUATTARI, 1987, p 30).

É interessante perceber que essa desorganização de movimentos e gestos do mecanismo corporal por meio de uma operação performativa, faz com que estes mesmos movimentos se tornem afetivos. E, por meio de uma ação performativa, há uma desterritorialização do corpo, transformando-o em um corpo sem órgãos.

Voltando para o pensamento de Del Rio sobre a relação afeto e performance, ela aponta que, do ponto de vista expressionista, uma teoria da performance não pode descartar a relação, ou deslizamento entre as noções de performance e afeto. Estes dois termos se tornam assimilados no vocabulário e na prática crítica dos estudiosos de cinema. Porém, essa interdependência não teve a atenção que merece.

Assim, a teórica construirá um pensamento sobre o corpo afetado e o corpo performático, no qual o primeiro são aqueles alterados pelas forças materiais e o segundo apresenta-se como “uma onda de choque de afeto”<sup>21</sup>, um evento-expressão que envolve a expressão e percepção de afeto no corpo, assim, tornando-o visível.

Afeto é a força de vir a ser que permite personagens / atores e, em última instância, o filme em si, para passar de um estado corporal para outro, enquanto a performance constitui sua expressão. Mas força e expressão não ocorrem como dois momentos lineares consecutivos; em vez disso, eles geram um único afetivo evento performativo que ultrapassa o personagem / ator e permeia o momento filmico (DEL RIO, 2008 p.10).

<sup>21</sup> Tradução de: “a shock wave of affect.”

Para a pesquisadora, o caráter afetivo-performativo desfaz a perspectiva binária sujeito-objeto, já que lida com o poder criativo das forças corporais. Como ela bem diz: "As forças ou afetos corporais são totalmente criativos e performáticos em sua atividade incessante de desenhar e redesenhar conexões entre si por meio de um processo de auto-modificação ou devir" (2008, p. 3)<sup>22</sup>.

Em seu livro, Del Rio trabalha a hipótese de que as atividades criativas do corpo são ontologicamente similares a uma performance. É nos movimentos do corpo performático, seus gestos e expressões que os afetos se transformam em expressão-eventos concretos, tornando evidente o poder de ação e sua transformação que o corpo possui. E, no cinema, tudo o que acontece a um corpo rapidamente se torna perceptível, principalmente por ter este múltiplas possibilidades que favorecem a exibição de corpos em movimento.

Um exemplo desta força performática no cinema colocado por Del Rio em seu livro está no filme *Written on the Wind* (1956), de Douglas Sirk. A autora cita a cena da “dança da morte” no qual Marylee Hadley, interpretada por Dorothy Malone, movimenta-se freneticamente ao som de jazz em seu quarto diante uma foto de Mitch, (figura 21) por quem ela é apaixonada. Simultaneamente, seu pai, Jasper Hadley (Robert Keith), ao descobrir sobre as aventuras sexuais da filha, sobe as escadas para repreendê-la, (figura 22) mas no meio dessa ação acaba caindo da escadaria e morrendo em decorrência dessa queda.

Figura 16: *Marylee ao som de Jazz.*



Figura 17: *O pai sobe as escadas.*



Fonte: Douglas Sirk, 1956.

Para Del Rio, esta passagem exemplifica a ideia de como os corpos podem afetar uns aos outros. Haja visto que foi a partir das intensidade da dança de Marylee que seu pai é direta ou indiretamente atingido pelo efeito da sua ação performativa. A música e o corpo se

<sup>22</sup> Livre tradução de: “bodily forces or affects are thoroughly creative and performative in their ceaseless activity of drawing and redrawing connections with each other through a process of self-modification or becoming.”

integraram e fizeram transbordar, dos limites do corpo da personagem, sua força, fazendo acontecer um evento expressivo que, nas palavras de Del Rio:

Os limites da vida e da morte, ascensão e queda, foram mais uma vez embaralhados em um nó afetivo impossível. O momento é sempre diferente, mas uma coisa permanece constante. Cada vez que assisto, sou movido e afetado em meu corpo e em meus sentidos. (...) Por enquanto, estou sendo tomado por um turbilhão de emoções e sensações (DEL RIO, 2008, p. 02)<sup>23</sup>.

Mariana Baltar, professora e pesquisadora, possui um caminho semelhante de pensamento. Em uma análise sobre o cinema brasileiro contemporâneo, ela identificou a existência de dinâmicas de interconexões entre atrações e narrativas que ativam mobilizações e engajamentos afetivos entre o corpo do filme e o do espectador. A isso, ela chamou de regime de atrações.<sup>24</sup> Sua argumentação é de que nesta atualização do regime expressivo das atrações, o gesto dos corpos em interação, sendo o corpo na tela, o do corpo da câmera e o do espectador, seriam mobilizadores de um efeito afetivo. Este efeito seria o causador da existência de uma força suspensiva e disruptiva naquilo que Baltar chama de regime narrativo.

Os gestos e as performances constroem um modo de expressar os corpos na tela que mobilizam o espectador, a partir de afetos e engajamentos sensórioemocionais – algo que não é de toda novidade se considerarmos que, ao longo da história do cinema, o corpo e a sensorialidade foram centrais nas vanguardas, em musicais e em melodramas, para citar apenas alguns exemplos (BALTAR, 2023, p.5).

Baltar utiliza em sua análise o termo *insert* para nomear as passagens nos filmes narrativos onde o regime de atrações explode, abrindo espaço para o caráter de inserção de uma passagem diferente do regime narrativo. Esse desvio da narrativa estaria explicitado na ênfase do maravilhamento dos corpos em suas visíveis performances.

Em sua pesquisa, ela pontua que no cinema brasileiro contemporâneo a presença destas passagens de expressões corporais aparece em muitos filmes narrativos e o que existe de comum entre estas obras é a atualização do regime expressivo das atrações. Ela destaca, principalmente, as inserções musicais, as performances de dança e os encontros sexuais.

---

<sup>23</sup> Livre tradução de: “The boundaries of life and death, rise and fall, have once more been scrambled in an impossible affective knot. The moment is always different, but one thing remains constant. Each time I watch, I am moved and affected in my body and in my senses. (...) For now, I am being overtaken by a whirlwind of emotions and sensations.”

<sup>24</sup> Regime de Atrações é oriundo do conceito Cinema de Atrações desenvolvido por Tom Gunning e André Gaudreault (1986) para pensar o regime estético do primeiro cinema. Porém, Gunning acredita que o cinema de atrações aparece em diversas épocas e gêneros cinematográficos, e por isso, deve ser pensado nos dias atuais.

Um exemplo de *inserts* de atração que Baltar menciona em seu artigo “corpo e afeto: atualizações do regime de atrações no cinema brasileiro contemporâneo” (2023), é o filme *Boi Neon* do diretor Gabriel Mascaro (2015). O filme possui algumas cenas na qual há coreografia de corpos que remetem aspectos do homem e do animal. Como a performance da dança da mulher com a cabeça de cavalo. Como a pesquisadora bem diz:

Os *inserts* de atrações (...) acontecem numa visualidade explicitamente distinta do restante do filme, nomeadamente, do ponto de vista da luz e do comportamento do som, e acentuam o caráter espetacular da cena que se apresenta, em sua força atracional, para o deleite do olhar do espectador (BALTAR, 2023, p.20).

A importância de apontar a existência de um regime expressivo, de acordo com Baltar, possibilita analisar os elementos existentes do corpo do filme que, diante de coreografias, gestos e ritmos, engajam o corpo do espectador. Estes engajamento afetivo e sensorial é um convite, e sua tarefa como pesquisadora seria entender como este convite é feito, assim como estes momentos de expressividade se somam ou tencionam a ordem narrativa.

Diante destes apontamentos, percebemos algo semelhante no filme *Toda uma Noite* (1982) de Chantal Akerman. Por mais que neste longa-metragem não exista uma narrativa clássica e sim uma série de estórias fragmentos de encontros amorosos. Em uma cena particular, percebemos a existência do regime de atrações.

Em mais ou menos seis minutos de filme, um homem e uma mulher se encontram sentados lado a lado, mas em mesas separadas. Ambos bebem solitariamente, mas seus corpos parecem se agitar pela presença do outro. Seus gestos são similares e lentos. Não há mais ninguém ali além deles. O homem tira algumas cédulas da carteira e se levanta rapidamente, a moça repete o gesto mais devagar, e ao se levantar se esbarra com o homem que volta à mesa. Seus corpos se aproximam e se abraçam quase como se uma força os puxasse (figura 18).

Temos um corte para outra cena, mas logo retornamos ao casal que agora dança ao som de uma canção de amor. Seus corpos estão completamente envolvidos em um sentimento forte e terno. Acompanhamos através da câmera fixa a variação dos seus movimentos pelo salão. A música conduz a dança. A paixão e o desejo também (figura 19). Chantal nos proporciona um momento de conexão com os corpos dos personagens a partir da potência vivida no encontro dos corpos dos amantes.

— *Por alguns minutos, o meu corpo de espectador se envolve na dança e se mescla com os corpos apaixonados do casal. O tempo parece parar naquele momento, só o que existe é o belo som de uma música e nossos corpos em sinestesia afetiva.* —

Figura 18: *Casal se esbarra e se abraça.*



Figura 19: *Casal dançando apaixonados.*



Fonte: Chantal Akerman, 1982.

Podemos considerar essa cena como um evento performativo. E é partindo deste caráter que o conceito de afeto se associa ao do regime de atrações. Baltar aposta na ideia de que afeto (potência sensorial mobilizadora dos corpos para os corpos) se presentifica no corpo fílmico como regime de atrações, atuando como passagens, eventos, inserts no tecido fílmico que mobilizam o espectador de modo a perturbar os significados do narrado.

Este pensamento desenvolvido por Baltar se assemelha ao movimento analítico proposto por Del Rio, que tem o corpo como um local anárquico-criativo, com interesse no seu movimento e no seu poder de afeto/devir como uma força perpetuamente em formação. Em sua metodologia de análise, Del Rio destaca que existem três níveis de performance no cinema: O nível literal e narrativo; o nível da performance da identidade; e o nível afetivo, tendo neste terceiro a base do seu processo analítico.

E é neste cenário Afetivo-Performativo desenvolvido por Del Rio, assim como no conceito de Regime de Atrações de Baltar, que se instala o cruzamento entre performance e cinema, já que estes têm na performance uma base que ajuda a desenvolver e sustentar a ideia do fluxo entre os corpos (corpo do espectador e corpo fílmico), e, como efeito, acontecendo um outro dimensionamento da experiência fílmica, criando, assim, afetos.

#### **2.4 Estado da Arte: Os Estudos da Performance no Campo do Cinema.**

A performance é uma arte que possibilita interlocuções com outras formas artísticas. Autores, realizadores e diretores, a partir de seus interesses estéticos e criativos, utilizam da arte da performance para criar outras possibilidades de trabalharem com a imagem e o som. O corpo, a presença, a linha fina entre artista e obra são alguns pontos que sempre atravessam os estudos da arte da performance, e, em sua interlocução com o cinema, estes aspectos também são utilizados pelos pesquisadores para compreender os variados fazeres cinematográficos perante a história.

Dentro do campo de pesquisa, procurei fazer uma breve revisão bibliográfica sobre a produção científica brasileira estabelecida entre os anos 2000 a 2021 relacionada aos estudos da performance no cinema, objetivando entender o cenário atual sobre os estudos brasileiros da performance no cinema, assim como quais as principais reflexões que este encontro propõe.

Uma das pesquisas encontradas que foca neste ponto é *Performance [entre] Cinema: passagens e atravessamentos entre artes em busca das poéticas da presença* (2016), de Luana Marchiori Veiga, realizada no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Em sua tese, Veiga elaborou um ensaio reflexivo a partir da realização de três vídeo performances para investigar as relações entre o fazer ao vivo e a experiência do público. Para a autora, “A prática artística aliada à reflexão levou à organização dos procedimentos criativos em performance, e à proposição de quatro campos fundamentais a partir dos quais a poética de um trabalho em arte de ação se produz: espaço, tempo, ação e elementos exteriores” (2016, p. 07).

De acordo com ela, no contexto onde surgiam as primeiras manifestações da performance, já existiam o encontro entre linguagens artísticas, como o cinema, o que evidencia o caráter intermediário e experimental dos campos da performance. E é dentro deste encontro entre os campos, que a noção de presença pode ser considerada uma saída criativa para solucionar questões presentes na arte cinematográfica. A pesquisadora se volta para obras com maior aspecto artístico, abertas à experimentação. Essa decisão vem do fato de a performance ser uma arte que passeia entre linguagens, sendo este uma de suas essências históricas.

A arte da performance (...) é a arte da presença, da intensificação da experiência, do tempo presente, do instante, da corporificação. Experimental por natureza, a arte da performance emerge da interação entre artistas advindos de diversas linguagens (VEIGA, 2016, p. 13).

Para nossa pesquisa, é interessante perceber a reflexão deste trabalho a respeito das situações em performance que possibilitaram ensaiar relações entre a imagem cinematográfica e performance. Por isso, Veiga considera alguns pontos importantes, um deles é pensar o vídeo como documento onde o performer não possui conhecimento da câmera, outro seria a relação consciente entre câmera e performer. Essas duas percepções hipotéticas ajudaram a impulsionar uma metodologia baseada nos conceitos de câmera-corpo, câmera de vigilância, circuito fechado e telepresença.

Dentro de pesquisas direcionadas ao estudo das relações entre documentário e performance, encontramos uma pesquisa que vai por um caminho diferente. A tese de Marília Xavier de Lima, “O devir-personagem no cinema brasileiro contemporâneo” (2021), tem como foco as relações entre os realizadores e aqueles que atuam em seus filmes. Para isso, ela decide pelo recorte de filmes brasileiros contemporâneos, onde ela identifica a existência de personagens que são construídos dentro do próprio fazer fílmico, na construção da cena. E estas figuras que estão em evidência, foram nomeados por ela de devir-personagem<sup>25</sup>.

Por mais que não seja nosso foco de estudo o gênero documentário, nos é interessante pensar um personagem devir, que é construído por um “o desubjetivar-se para vir a ser outro” (LIMA, 2021), e que também se constroi a partir das formas de trabalhar a imagem e o som de forma a proporcionar aberturas na construção da identidade dos personagens. E mais pertinentes perceber que a análise da performance que a pesquisadora faz se enquadra dentro da perspectiva da encenação, construindo, assim, uma metodologia estruturada com pequenos arranjos fílmicos na construção de seu estudo.

A pesquisadora constroi sua análise a partir de quatro eixos investigativos, o primeiro se volta à documentários compostos por uma característica afetiva no modo como trabalha as imagens e o som. O segundo arranjo se constitui através da relação cinema e dança, pensando os corpos e os espaços por eles ocupados. Já no terceiro grupo, foi composto por ficções que trazem personagens reais, pessoas que se performam a si mesmas no filme. No quarto e último, foram selecionadas obras mobilizadas por debates políticos, que adotam um modo de fazer coletivo.

Sendo Lima também realizadora audiovisual, ela vê sua pesquisa como uma forma de entender seu próprio olhar sobre os personagens, sobre seus trabalhos, e sobre a vontade de compreender os encontros oriundos do cinema. Como ela mesmo menciona;

Sou afetada pelos filmes; eles provocaram-me (provocam ainda) um arrebatamento, um estado de crise que tento deixar visível pela narrativa de mim mesma que aqui delinheio. Parto de um filme, o meu próprio, para construir um pensamento sobre certas obras do cinema brasileiro que criam esses espaços indeterminados em relação aos lugares dos sujeitos (LIMA, 2021, p. 15).

Dentre todas as abordagens que aparecem nos estudos da performance no cinema, ainda existem aquelas pesquisas direcionadas ao estudo da cena e do ator em cena. Na

---

<sup>25</sup> A autora define devir-personagem aquele personagem que se forma ao longo do filme, que não possui uma “forma” fechada, e que, provavelmente, não chegará a uma construção exata, e por isso, está em devir. Ela se refere aquelas figuras que interpretam elas mesmas na história, mas que, junto da experiência do filme, esse eu se mescla com o do personagem frente às câmeras.

dissertação de mestrado *Aspectos da Performance em Copacabana Mon Amour: entre o ator e a mise en scène no cinema de Rogério Sganzerla* (2021), de Karine Matos de Oliveira, temos um olhar direcionado ao conceito de performance no estudo sobre estilo e mise en scène.

Este trabalho ajuda a compreender o cinema brasileiro moderno e as obras de Rogério Sganzerla, diretor do cinema marginal brasileiro. Nesta pesquisa, Oliveira decide pensar estas questões através do filme “Copacabana mon amour” que, de acordo com ele, incorporou elementos característicos da performance.

Este estudo nos interessa pela investigação em torno da mise en scène, e que, neste caso, a autora vai se debruçar nos trabalhos de Sganzerla e de como ele lida com a construção das cenas. De acordo com Oliveira, “Nesses filmes, Sganzerla lapidou um estilo que tem muita autenticidade em relação ao cinema brasileiro do período, pelo modo como trata uma mise en scène composta pelos seus atores, pela utilização dos planos de longa duração, da câmera cinemascope (*Copacabana mon, amour*) e a liberdade permitida por um cinema realizado com a câmera na mão” (2021, p. 11).

Toda a obra do cineasta carrega nuances teatrais, mas com um estilo próprio de construção de imagens e sons, porém, o principal motivo da pesquisadora ter selecionado o filme *Copacabana mon amour*, está na postura dos atores e na influência da performance perante a câmera. Desta forma, a pesquisadora faz uma análise do filme selecionado, porém quando se trabalha com performance, esta escolha de metodologia pode ser questionada.

Os caminhos que Oliveira vai traçando em sua pesquisa nos é relevante pois ela identifica que os aspectos performáticos do filme não estão somente na atuação não-naturalista, mas também podem ser identificados através da mise en scène do filme. Levantando, assim, uma questão curiosa para nós. A pesquisadora faz uma reflexão a respeito das possibilidades de estudar o cinema pelo ponto de vista da performance através da análise filmica:

Localizamos no campo dos estudos do cinema uma tradição da análise filmica que se detém na chamada mise en scène e que inclui a observação de elementos como os cenários, as cores, a iluminação, a caracterização e a interpretação dos atores. Sendo esse tipo de análise uma opção que inclui o modo com que os atores se comportam dentro do quadro cinematográfico, a adotamos como parte da metodologia da pesquisa (OLIVEIRA, 2021, p. 12).

Uma das cenas que Oliveira analisa é a que Vidimar, sob o céu azul, cospe a comida que estava em sua boca e canta com a boca cheia abrindo os braços mesmo que não haja nenhum motivo aparente. A atuação não-naturalista e a ação de cuspir pode gerar um

efeito de aversão ao público, junto a isso, temos a atitude expansiva da atuação de Otoniel Serra, que abre os braços quase como se estivesse em improviso, em um momento de espontaneidade diante a câmera na mão, que parece mais interessada na expressividade que o corpo do ator proporciona. Algo que vem do próprio fazer de Sganzerla, de aproveitar o que o ator trás na cena, valorizando seus atributos ao longo do filme, e ator e personagem se mesclam genuinamente.

Figura 20: Vidimar cantando de boca cheia



Fonte: Rogério Sganzerla, 1970.

Pesando o cinema de Sganzerla, seu estilo e forma de trabalhar os atores em cena, esta pesquisa fala que, no filme *Copacabana mon amour*, existem características do modo de trabalhar a cena semelhantes ao da performance, onde o diretor pensou e construiu a cena por um aspecto performático. “A linguagem da performance é tomada como um tipo de expressão cênica que possui maneiras próprias de atuação e de construção de cena e que enfatiza o acontecimento no instante de sua apresentação” (OLIVEIRA, 2021, p. 12).

Uma outra pesquisa que também irá focar no corpo do ator, porém com foco no cinema de fluxo, é a tese de Monica Toledo Silva, *Imagem em Ação: para Um Cinema do Corpo* (2011), que entende o cinema como uma narrativa do corpo, e assim sugere que a realização de uma obra audiovisual seja um ato de performance.

Para a construção do seu pensamento, a autora parte das teorias fenomenológicas de Merleau Ponty (1908-1961), e da ciência cognitiva do entendimento da corpomídia para fundamentar a hipótese de que é fato que uma obra cinematográfica possui imagens dos corpos do atores, e existem alguns tipos de cinemas onde estes corpos atuam como uma presença essencial, sendo estes corpos quem vão dar sentido e movimentar a narrativa do filme.

Para a autora, nesta performance dos corpos, existe também a performance do autor, que se dá em suas escolhas cênicas, sonoras, também no seu imaginário diante da criação do filme, e da montagem também. Pois o autor cria a obra a partir de seu repertório

cheio de memórias de imagens e imaginação. E, para além da performance como imagem do corpo, há, nas escolhas de construção desta imagem, seja pela escolha de enquadramento, da construção cênica ou de montagem, a performance do corpo do cineasta, como a autora bem diz: “a feitura de um filme seja um ato de performance de seu autor, a quem atribuo as funções de roteirista, diretor e montador” (TOLEDO, 2011, p. 09).

O que mais nos interessa nesta pesquisa é o seu pensamento sobre a conexão entre performance e o cinema como algo que não pode ser negligenciado aos tipo de obra, que a autora nomeia de “Narrativas corpóreas”, referente ao conceito do cinema do corpo trazido por Deleuze, que são narrativas que entende a criação filmica como construção conjunta de todos os corpos que o atravessam, e, sendo o corpo cheio de memória, cultura e particularidades, pode se considerar um ato performático.

O *corpus* de análise focado por Toledo se dá pela escolha de filmes que propõem a reflexão do corpo enquanto fenômeno, assim como a narrativa de fluxo, a partir da construção das imagens, das escolhas de montagem, da direção e do roteiro, onde a obra está conectada diretamente ao seu autor. Esta conexão se dá através do processo de criação, e no aspecto pessoal e autoral. Então, ela analisa os filmes: *Paranoid park* (2017) de Gus van Sant e *Não matarás* (1988) de Krzysztof Kieślowski. Aqui tem-se uma atenção aos meios narrativos de construção dos conteúdos corporais dentro do audiovisual.

Por exemplo, em *Paranoid park* o diretor acompanha o jovem skatista Alex, com uma câmera em movimento, que parece também estar em cima de um skate em constante deslocamento assim como o protagonista. Gus van Sant vai utilizar muito a estética do videoclipe, com planos-sequência com a câmera na mão em movimento, ou até mesmo próxima ao corpo do personagem. Neste sentido, para Toledo, sua performance funciona através do impulsionamento desse corpo gerador de imagens, criativo, que organiza todo o conteúdo de modo a pensar o fazer fílmico.

Outra pesquisa que também possui um olhar mais direcionado ao cinema de fluxo, é a monografia “O corpo *como performance no cinema de fluxo*” (2018) de Mariana Meirelles de Azevedo. Esta pesquisa segue o caminho semelhante ao último trabalho citado no item anterior, porém aqui, há o interesse maior na ideia de “corpo performance” no cinema, tendo base as teórica Elena Del Rio e seu pensamento sobre performance no cinema, e na sua compreensão do corpo em cena como Devir, submetido a potências e potencialidades, sendo ele desencadeador de afetos. Desta forma, o conceito de corpo performático será relacionado ao de cinema de fluxo, através da análise do filme *Millennium Mambo* (2001) de Hou-Hsiao Hsien.

Todo o embasamento teórico parte, quase que exclusivamente, dos estudos de Del Rio, que compreende o corpo em cena como um corpo aberto à performance, sem sujeito, e sem singular, submetido à potências, à uma possibilidade do que pode vir a se transformar, uma vez que “o real é o próprio devir” (AZEVEDO, 2018 apud DELEUZE; GUATTARI, 2012). Del Rio utiliza as teorias destes filósofos para formular uma linha de raciocínio diante filmes que trazem o corpo em cena como força afetiva, e que irá tocar e transformar todos os corpos que se encontrarem com ele.

Esta pesquisa se assemelha a nossa no sentido que, também se volta aos corpo do filme como importante elemento de análise, considerando suas potencialidades e forças afetivas identificadas em cenas específicas do corpus selecionado. E a performance surge como modalidade expressiva, ela seria “o surgimento do poder dos corpos, em suma, a mobilização do afeto do corpo” (AZEVEDO, 2018, p. 23). E é com base nesta linha de pensamento que Azevedo irá construir sua metodologia de análise sobre o cinema de fluxo, através do filme *Millennium Mambo*.

Entre os caminhos que os estudos da performance acarretam, um deles está ligado à auto-referência do artista em suas obras. Pontuamos agora duas pesquisas que trazem estudos acerca da presença do corpo dos artistas mais direcionados à linguagem cinematográfica. Enfatizamos que os dois trabalhos pautados em seguida buscam estudar cinematografias de diretoras, e assim, debater sobre como essas mulheres, cada uma a seu modo, experimentam com a linguagem cinematográfica, trazendo o performático de seus corpos para a cena.

A tese *Corpos visíveis: matéria e performance no cinema de mulheres (2015)* de Daiany Ferreira Dantas, na Universidade Federal de Pernambuco, tem como foco o cinema de autor, mais especificamente no cinema de mulheres. Ela vai pensar a “autoria feminina como um processo de subjetivação política do corpo na obra de realizadoras que utilizam os próprios corpos como matéria filmica” (DANTAS, 2015, p. 09).

A autora vai discutir um pouco sobre o “cinema de mulheres” e suas peculiaridades, havendo tendências conflitantes no interior do campo deste cinema. Daí, também irá pontuar os desafios epistemológicos e a importância de estudos como este que propões, na perspectiva de colaborar para revisões historiográficas, encurtando existentes lacunas no que diz respeito ao cinema de mulheres. Principalmente diante do questionamento de como pensar o lugar das mulheres que fazem filmes.

Esta pesquisa parte muito do interesse que Dantas possui em compreender o lugar da mulher na arte. Em sua tese, ela vai pensar a mulher e o corpo feminino dentro da análise

de filmes que trazem a performance cinematográfica e a dimensão háptica dos corpos das realizadoras em cena, tendo estas obras um caráter cênico marcante, e também uma viés autoral forte.

No campo da análise, Dantas busca observar aspectos genealógicos e ontológicos da produção do cinema de mulheres, principalmente aqueles nos quais o corpo das cineastas estejam presentes como e na construção de imagens. Assim, a performance se faz presente, e todo o conjunto político que ela aciona na obra.

Esta pesquisa tem relação direta com a nossa, já que também possui vertentes de pensamento ligadas a autoria feminina, ao cinema de mulheres e a performance dos corpos como geradores de afetos e engajamento por parte dos espectadores. Além de possuir um corpo teórico semelhante ao nosso, pois vai considerar o pensamento de Deleuze e Guattari (1996) focando mais no conceito de corpo sem órgãos tratados por eles. Sobchack (1991, 2004) e Marks (2000, 2002) em suas teorias fenomenológicas do cinema e conceito de imagem háptica. E nos estudos de Del Rio (2008) e Rancière (2005, 2013) sobre a materialidade e a imaterial do filme. É claro que a motivação do trabalho de Dantas vem do desejo de estudar a relação entre o cinema e o feminismo. Dantas afirma que:

Ao aproximar os estudos de gênero, a filosofia da arte e a teoria fílmica, extrai uma interpretação do conceito de corpo vivido que articula as dimensões materiais, perceptivas e gendradas do corpo, buscando averiguar, nas análises dos filmes, a sua capacidade de proporcionar uma perspectiva sinestésica do visível (DANTAS, 2015, p. 20).

Então, a escolha dos filmes se deu perante uma perspectiva estético-política que permite uma reflexão sobre cinema, sobre os corpos em cena, sobre o fazer artístico e sobre sociedade, gênero e arte. Desta forma, Dantas opta por analisar os filmes *Je, tu, il, elle* (1974), de Chantal Akerman e *Le Camion* (1977), de Marguerite Duras e *Tramas do entardecer* (1943), de Maya Deren. Em todas essas obras há a presença das diretoras tanto nos corpos em cena, quanto na característica autoral de seus cinemas. Deste modo, Dantas volta-se para as obras femininas com interesse em pensar a autoria feminina, o Cinema de mulheres, Feminismo e o corpo nas artes, analisar a performance dos corpos das diretoras em seus filmes, e também refletir sobre a partilha do visível centrado no corporal; “o corpo não apenas como um território de identificação do desejo ou afetação dos sentidos, mas uma identificação cultural, de viés material, dos processos fisiológicos das mulheres ali envolvidas.” (DANTAS, 2015, p. 22)

Em sua análise de *Le Camion* (1977), de Marguerite Duras, foi considerado características marcantes de seu cinema, como a descontinuidades entre tempo e imagem, a montagem, a voz off intercalada e a presença da própria diretora na cena como imagem e voz de autoridade. No filme há dois personagens, Duras e o ator Gérard Depardieu, ambos leem o argumento daquilo que seria (talvez) um filme. E é na dinâmica do texto, da imagem e da dramaturgia ali construída, que o espectador é convidado a imaginar uma história.

Figura 21: Duras e Depardieu lendo um texto.



Fonte: Marguerite Duras, 1977.

Dantas considera a leitura de Duras performativa, sendo sua voz corpo, paisagem e sensações ao mesmo tempo, pois “os olhares e sensações entremeados durante a aproximação que irá ocorrer entre os personagens imateriais (...) constroem um plano imaginário, dimensionando os objetos com os quais o corpo de sua personagem/duplo irá se relacionar” (DANTAS, 2015, p. 148). E tudo se faz possível na dinâmica construída pela diretora a partir da linguagem literária, e da escrita conduzida ao filme por meio da voz e da presença. Temos, então, uma espécie de palavra corpórea gerada pela própria potência de seu corpo em cena.

Outra pesquisa que vem pensar o diretor e sua obra, é a dissertação de Eduardo dos Santos Oliveira, *De um corpo para outro: o arquivo cine-performativo de Naomi Kawase* (2018). Este estudo foi realizado na Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (UFC), e tem como foco o cinema autorreferente da diretora Japonesa Naomi Kawase.

Nesta parte da dissertação, o pesquisador delinea o campo de manifestação da performance e performatividade para ser possível identificar sua proximidade ao gesto fílmico de Kawase. Desta forma, decidiu analisar o filme *Em Seus Braços* (Ni Tsutsumarete, 1992), para assim investigar as práticas performativas que a diretora utiliza em suas imagens ou junto

delas, e como se dá a auto inscrição de seu próprio corpo na materialidade do filme. Todo este conjunto no qual irá voltar-se, foi chamado de arquivo cine-performativo.

O conceito de Arquivo abordado neste trabalho tem como base os estudos de Diana Taylor (2013), que fala acerca do arquivo e do repertório, pensando a memória dos corpos dos indivíduos, e de como eles são estruturados socialmente e culturalmente, assim como procura entender o cine-performativo, e de que maneira ele se distancia do que se chama “filme de arquivo”.

De acordo com Oliveira, o filme *Em Seus Braços (Ni tsutsumarete, 1992)* evidencia bem o conceito de arquivo cine-performativo, e do pensamento sobre autoinscrição da cineasta na tela, das marcas materiais de sua presença, e da sua maneira de construir as imagens, do seu caráter tátil e aspecto de acontecimento. O média-metragem de 40 minutos Kawase vai iniciar a busca pelo pai biológico que nunca conheceu, a partir de fotos, registros caseiros de vídeo e documentos do passado familiar. A diretora também vai em busca do pai que a abandonou, com base no histórico dos últimos dez endereços em que supostamente ele morou. Tudo é registrado e compartilhado com o público.

O filme tem uma estética ensaística, a diretora utiliza jogos performativos na construção da imagem e do som criando diferentes composições. Temos planos de reflexos, de sombras, imagens de fotos de sua infância e a utilização de voz off, desta forma, Kawase vai assimilando elementos de sua vida pessoal em uma plasticidade que se faz presente em grande parte de sua obra.

Em Vários momentos Naomi Kawase aparece, um deles é destacado por Oliveira já que nele a diretora filma imagens transmitidas de uma televisão, mas também dá para ver seu reflexo no vidro, nisso, seu corpo começa a performar com as imagens na tela junto de uma voz off fazendo perguntas a si mesma. E, neste jogo cênico, há uma fabricação da imagem de um corpo construído a partir da filmagem.

Figura 22: Fusão de imagens do corpo de Naomi Kawase.



Fonte: Naomi Kawase, 1992.

Oliveira considera a dinâmica desta cena como um convite a um lugar de incertezas, do impreciso no qual a própria Kawase se encontra. A sua autoinscrição na cena e na relação do corpo com a câmera faz surgir uma imagem performativa no qual a própria se põe no filme em direção ao espectador. Seria, então “uma imagem cuja intenção não é a de descrever um acontecimento, gerar afirmações sobre um fato ou a de contar uma história, mas a de (re)constituir e (re)elaborar realidades, de fabricar para o filme uma nova forma de mise-en-scène e nela inscrever um novo corpo” (OLIVEIRA, 2018, p.33).

O pesquisador também vai utilizar o pensamento de Elena Del Rio (2018) sobre a performance no cinema direcionado para o potencial afetivo dos corpos a partir do encontro entre eles no filmico, assim como o corpo do espectador que interage com o corpo do filme. “corpos como criadores, geradores, produtores, performers de mundos, de sensações e afetos...” (DEL RIO, 2008 apud OLIVEIRA 2018).

Todo o estudo feito nesta pesquisa gira em torno de entender de que modo o corpo de Kawase performa diante da câmera, através do gesto da autoinscrição, de como as próprias imagens se articulam dentro de uma performance, e de como esse corpo total, que é o filme, se relaciona com aqueles que o assistem.

Além de tudo isso, também há a questão sobre arquivo cine-performativo, que pode ser pensada a partir das imagens de Naomi Kawase. Assim, o autor, também irá se debruçar em reflexões conceituais sobre o que chamou de arquivo cine-performativo, argumentando-o diante os filmes de Kawase, e de outros artistas como; Yoko Ono e Marina Abramović.

Pensando em todo o contexto aqui abordado diante dos estudos da performance, percebo que esta dissertação vislumbra por um caminho semelhante às três últimas pesquisas mencionadas, abordado temáticas sobre a potencialidade performática dos corpos, levando em conta o aspecto afetivo e criativo da experiência filmica. Assim, pretendemos trabalhar no âmbito da cena, e entender como se dá a relação da câmera com os corpos em cena, e também como estes acionam o corpo do espectador para, também, performar na obra.

### 3. ENCONTRO DO CORPO NA CENA

#### 3.1 O Corpo no Cinema e a Cena Cinematográfica

*Um corpo não é vazio. Está cheio de outros corpos, pedaços, órgãos, peças, tecidos, rótulas, anéis, tubos, alavancas e foles. Também está cheio de si mesmo: é tudo o que é.*  
Jean-Luc Nancy

Em uma noite sob rigoroso inverno, homens bebem sem medidas em um pub. Já é quase hora de fechar quando um jovem entregador de jornal é incentivado a explicar aos entorpecidos senhores o que ocorre no céu quando acontece um eclipse. Assim, afastam as cadeiras dando espaço para tal explicação. Um dos bêbados é posicionado no centro do salão simbolizando o Sol, estático, movimenta apenas as mãos simulando os raios de luz. Outro homem figura a Terra girando em volta do sol e outro sujeito representa a Lua, ambos se movimentam no espaço enquanto o jornaleiro explica lindamente o fenômeno.

Esta é a primeira cena de *A Harmonia Werckmeister* (2000), que poderia até parecer engraçada por possuir um caráter poético juntamente pela forma como Béla Tarr e Ágnes Hranitzky a constroem. Os diretores utilizam o dispositivo da câmera cinematográfica de forma fluida, em um movimento de aproximação e distanciamento dos personagens em movimento, simulando a dinâmica do sistema solar. Podemos até considerar que a câmera se assemelha a um corpo dançante, ela se mescla entre os corpos dos personagens, chega perto e se afasta, reposicionando o quadro harmonicamente.

Figura 23: Homens atentos a explicação sobre o sistema solar



Fonte: Béla Tarr e Ágnes Hranitzky, 2000.

Béla Tarr e Ágnes Hranitzky poderiam construir esta cena de diversas formas, porém, ao optarem pela câmera que passeia entre os corpos, eles conseguem mobilizar o espectador em seus sentidos, em uma espécie de inclusão deste dentro da performance ali

mostrada. É nesse ponto que o segundo capítulo se destina a refletir sobre o corpo na cena cinematográfica (corpo do ator/personagem), que se relaciona com outros elementos do filme, em destaque para a câmera.

Sobre a câmera, nos é interessante analisar seu aspecto corpóreo, quando esta é utilizada como aparato estético/criativo na construção de imagem, não mais como um olho, e sim como um corpo que está em constante relação com os outros corpos. Para isso, tomaremos a cena cinematográfica como lugar de análise dos encontros entre o corpo do ator e o corpo da câmera.

Ao falar em Cena nota-se uma certa ambiguidade, pois ela pode significar o espaço real de interpretação, aquele onde se desenvolve a ação, e também pode significar o fragmento de uma ação que compõe uma sequência. E pensando sobre as artes figurativas, Jacques Aumont (1993) considera que a cena seria a própria figura da representação do espaço, e tanto “no cinema, e na pintura como no teatro, a noção de cena veicula a própria ideia de unidade dramática que está no fundamento dessa representação” (AUMONT, 1993, p. 228).

No livro *O que é o cinema* (2018), André Bazin dedica um dos capítulos para falar da relação do teatro e do cinema, que, para ele, são mais antigas do que pensamos, pois ela não se limita somente ao que se conhece como "teatro filmado". Afirma, então, que esta influência foi decisiva no repertório e tradições teatrais nos gêneros cinematográficos.

O teórico menciona um problema relacionado ao fato do teatro ser "a arte específica do drama", neste ponto é necessário reconhecer que a influência deste no cinema é imensa. Porém, o problema mencionado começa realmente no texto. Este é semelhante ao problema da adaptação, pois, "ou o filme é a pura e simples fotografia da peça (portanto, com seu texto), e isso é precisamente o famoso "Teatro-filmado", ou a peça é adaptada às exigências da arte cinematográfica" (BAZIN, 2018, p.176).

Porém, há uma ferramenta que o teatro não possui, a Câmera. O cinema nos seus primórdios tinha a câmera como aparato de registrar as coisas como eram, e as imagens em movimento captadas por ela dariam a impressão de realidade. Diante da enorme expressividade inventiva dos primeiros cinemas, surgiu o Teatro-filmado, que foi uma destas experimentações, mas que findou a partir do momento em que a câmera saía de um único ponto de vista e começa a variar sua posição perante à cena.

Diante a multiplicidade criativa da câmera cinematográfica, devemos considerar dois tipos de cena, aquelas gravadas dentro do contexto teatral, interno, e aquelas gravadas

em espaços externos (cenas urbanas). Quando falamos de cinema, os espaços cênicos variam, mudando as regras e as formas de se estabelecer ação cênica.

Nas cenas internas, existem regras de enquadramento para mostrar os personagens em sua totalidade, assim como o cenário, focando-se em uma ação central. Nas cenas externas, feitas na rua, pode existir um mundo de possibilidades, já que o cenário não se finda com o quadro, como bem disse Ismail Xavier “A imagem estende-se por um determinado intervalo de tempo e algo pode mover-se dentro e fora do campo de visão ou vice-versa” (2005, p.20). Então, a qualidade da imagem cinematográfica, e o espaço verdadeiramente cinematográfico, ou da cena cinematográfica, viria da ruptura de uma configuração rigorosa.

O close-up, o campo e o contra campo, são artifícios que partem do dispositivo da câmera. Para Bazin (2018), ela seria o espectador, pois é por intermédio dela que há a identificação com o personagem, permitindo-o ver o drama por múltiplos pontos de vista. Porém, mesmo que o cinema possa acolher diversas realidades, ele não pode ter a presença física dos atores.

Bazin aponta que o teatro e o cinema se diferenciam por questões ligadas à presença. Quando pensamos a estética, e nos aparatos técnicos que trazem questões psicológicas, tudo isso existe pela não presença, ou presença mediada. Se “o cinema apazigua o espectador, o teatro excita” (BAZIN, 2018, p.193), e isso ocorre por que a passividade do espectador está na não presença dele perante aos corpos físicos dos atores.

Como vimos no primeiro capítulo, a presença é um ponto importante quando se fala em performance, pois ela é “mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação” (FERNANDES, 2008, p. 23 apud LEAL, 2021, p.133).

No teatro, o corpo do ator é indispensável para que aconteça o espetáculo, sem ele não há drama, não há história. Mas é interessante perceber que a palavra presença pode ir além da configuração do ator “em carne e osso” frente aos espectadores, pois no cinema, deve-se considerar um intermédio entre a presença e a ausência.

Perante esta reflexão, cabe então indagarmos: Como abordar a presença de um corpo que só temos contato através de imagens? Como determinadas imagens parecem ampliar a expressividade dos corpos filmados impactando o corpo do espectador? Quais escolhas estéticas ajudam a preservar a presença dos corpos dos atores no cinema?

A presença de um ator na cena em um filme garante a existência de um efeito expressivo importante no cinema, um efeito de presença, pois “estar em presença de alguém é

reconhecer que ele é nosso contemporâneo e constatar que ele está na zona de acesso natural de nossos sentidos” (BAZIN, 2018). Este pensamento nos é interessante para refletir sobre como a imagem e o som afetam os sentidos do corpo, assim, a não presença do ator diante o espectador não significa, de fato, uma ausência total.

Nesta direção, Steven Shaviro (2015) entende o envolvimento entre espectador e o filme como efeito visceral e violento. Para ele é importante compreender a percepção cinematográfica, pois esta se distingue da natural por sabotar os dois lados da articulação dupla, ou seja, o ato de ver um filme resiste aos cânones da “verdade” perceptual, e explica que:

A percepção cinemática é primordial, ao mesmo tempo que é monstruosamente protética. Ela é composta, poderíamos dizer, dos epifenômenos inconscientes da experiência sensorial (...) As imagens desmaterializadas do filme são o conteúdo cru de sensação, sem as formas horizontais e contextos que geralmente o orientam. É assim que o cinema cruza a fronteira de uma nova forma de percepção (SHAVIRO, 2015, p.44).

Ou seja, o cinema não é presença, mas há fluxos reais de sensação. Nossos sentidos são afetados pelas imagens sinestésicas do cinema, algo que se manifesta quando, por exemplo, nos assustamos ao ver as figuras de George A. Romero em *Noite dos Mortos-Vivos* (1968), ou quando acreditamos na possessão de Anna em *Possessão* (1981, Andrzej Zulawski).

Esta presença também pode ser acionada na fisicalidade da imagem perante os corpos filmados, como acontece na exibição de um parto real em *Nove Meses* (1976) de Márta Mészáros, ou nos corpos em processo de embalsamamento em *O ato de ver com os próprios olhos* (1971), de Stan Brakhage. Estes dois exemplos ressaltam a materialidade dos corpos, o primeiro mostrando o nascimento, e o segundo o pós-vida do corpo. O que está em destaque aqui, é a capacidade do cinema de libertar a percepção das normas da ação e cognição humana. Oposto à ideia de que o aparato cinematográfico é principalmente um meio de reprodução ideológica.

Refletindo sobre a imagem como lugar de conjugação do sensível e do inteligível, podemos entender que o cinema possibilita refletir e simular os corpos no estado de presença, e isso ocorre pela suspensão do tempo, e pelos desdobramentos das sensibilidades dos envolvidos para reconhecer-se no outro. Desta forma, “Os corpos, sejam eles humanos ou não-humanos, no espaço filmico, e os corpos, humanos, dos espectadores, em relação ao filme, estão todos em presença ou, ainda, em copresença” (ANDRADE; ALVES, 2021, p. 85). Este pensamento se agrega ao de Shaviro em sua ideia de experiência perceptual, onde

ele explica sua crença de que seria concreta, intrínseca e pré-reflexiva a experiência de assistir a um filme. Como ele bem diz;

O cinema me convida e me força a permanecer na órbita dos sentidos. Sou confrontado e agredido por um fluxo de sensações que não posso relacionar a uma presença física, nem traduzir em uma abstração sistemática. Eu sou violenta e visceralmente afetado por essa imagem e esse som, sem contar com o recurso de algum tipo de referência, de alguma reflexão transcendental, ou de uma ordem simbólica (SHAVIRO 2025, p.45).

Então, avançar nesta ideia aparentemente paradoxal, ajuda a pensar as estratégias de criação no qual acionam novas maneiras de pensar o corpo, a sua imagem e o corpo do espectador, perante a questão da presença no cinema, assim como no engajamento deste através da mobilização de seus sentidos e memórias.

### **3.2. O corpo e a câmera-corpo**

O corpo é objeto de atravessamentos, possui potência, expressividade, produz imagens, e se transforma assim como o mundo passa por inúmeras transformações. Diante das discussões sobre o corpo, especificamente sobre os processos corporais, David Harvey (2004) aponta que "o corpo não é uma entidade lacrada", é um projeto sem conclusões, flexível geográfica e historicamente. Harvey desenvolve seu pensamento levando em conta que tudo o que existe no meio o modifica, sendo ele físico, social, tecnológico ou econômico, assim: "Esta relação didática entre corpo e o que envolve é o que o faz um corpo político" (HARVEY, 2004, p.138 apud ALENCAR, 2011, p. 19).

Ao tomar a ideia da corporeidade como uma instância política, Harvey nos instiga a pensar a performatividade dos corpos como movimentos expressivos, mobilizadores. Consideramos o corpo como uma potência que está na iminência do movimento. O corpo é atravessado pelo mundo, e neste contexto surgem sentidos, ele recebe e oferece, cria espaços, constroi significado e produz conhecimento. Neste sentido, tomamos como foco do nosso segundo capítulo o corpo em cena para entender como o encontro desencadeia a potência afetiva dos corpos na cena cinematográfica.

No cinema a performance é moldurada e enquadra. Essa performance se relaciona com outros elementos do filme, como o cenário, a luz, o som, a câmera, sendo que "o corpo do ator ocupa o lugar central, porém este corpo é parte de um conjunto e este conjunto deve ser levado em consideração na abordagem da performance no cinema" (OLIVEIRA, 2021, p.39). Ou seja, ele é um elemento da mise en scène, sendo esta onde o trabalho do ator se

insere no cinema. A performance também pode aparecer no modo como o ator se coloca na estrutura do filme, e de como o diretor lida com a presença do ator para construir a cena.

Movida pelos estudos do corpo no cinema, Monica Toledo Silva (2005) afirma que a arte cinematográfica possui recursos técnicos para explorar o fluxo do movimento corporal. Ao registrar o corpo em movimento em um gesto ou expressão (ação instantânea), é atribuído ao filme um novo sentido. De acordo com ela, “o cinema constroi uma linguagem própria em composições de cena, no processo de criação de sentido, na filmagem, na montagem, na direção dos atores, na estética da cena, na exploração intensiva de um destes recursos ou na somatória de todos” (SILVA, 2005, p.10).

O interesse da pesquisadora é estudar obras onde o corpo conduz, de alguma forma, a narrativa, no qual se utiliza dos recursos fílmicos para criar sentido. Neste caminho, a força corpórea seria o veículo de expressão do filme. A câmera funciona a partir do movimento destes corpos, sendo o ator e os elementos da cena cruciais para a construção da história.

Um exemplo é o filme *Les amants du Pont Neuf* (*Os amantes da ponte nova*, 1991) de Leos Carax. Nele acompanhamos duas figuras, Alex (Denis Lavant) alcoólatra e viciado em sedativos, a ponte mais antiga de Paris e Michele (Juliette Binoche) uma jovem artista de classe média acometida por uma iminente cegueira, e que fugiu de casa para e acabado vivendo nas ruas. Diante da condição lamentável em que se encontram, os dois acabam se ajudando e vivendo juntos na Pont-Neuf em um relacionamento de dependência, medo e mentiras.

Carax constroi uma Paris barroca e impressionista no qual o cenário se alinha à decadência dos personagens na tela, que parecem estar em um fluxo instável de emoções. Assim, a presença corporal dos atores é um fator importante pois é neste estado de instabilidade do corpo em cena, e de sua auto-organização diante os demais elementos cinematográficos que a “presença” se revela, provocando alterações nos estados do corpo de quem assiste.

Podemos considerar que a cena em que Lavant e Binoche dançam livres sob fogos de artifício na Ponte Neuf seja um desses momentos, nela a expressão do corpo cria novos fluxos de sensações e emoções. Os dois atores se movimentam de forma desengonçada e livre, correm pela ponte se aproximando e se afastando. A Ponte Neuf se torna um palco de múltiplas emoções ali colocadas pelos corpos cinestésicos dos personagens, que mais parecem vultos volantes, assim como os fogos de artifício que surgem no céu em explosão de luz e velocidade. Neste conjunto, temos a câmera que acompanha os movimentos dos atores.

Figura 24: Alex e Michele dançam livres na ponte. Figura 25: Michele descansa o corpo em Alex.



Fonte: Leos Carax, 1991.

Na cena citada de *Les amants du Pont Neuf* existe um composto afetivo oriundo da performance. A forma como o corpo do ator/personagem se expressa na cena, o corpo do espectador é mobilizado pelo engajamento sensoriosentimental. Porém, outros recursos utilizados no filme surgem como ignição de sentido para o que se vê/sente. Podemos, então, considerar que o posicionamento da câmera, a duração de cada cena, a escolha dos planos e a montagem consideram o corpo e seus gestos para a construção de uma narrativa do afeto.

Afeto e corpo aparecem juntos, em um fluxo constante de troca de intensidades entre os corpos agenciados na experiência filmica. Os corpos dos atores e atrizes, o corpo do filme enquanto materialidade e lugar de encontro, o corpo do espectador. (...) A expressão é possível através do encontro entre os corpos no interior da narrativa filmica (BASTOS, 2016, p.55).

É curioso perceber que para Deleuze (2007), o corpo em cena se assemelha a um devir, um transformar-se que está submetido a possibilidades onde desencadeia afetos. Mas para que isso aconteça seria necessário a intrusão de algo externo, algo ou alguém que entra em contato com o outro, que se relaciona com o outro, desta forma, “devir” demanda um encontro.

Por si só, o corpo já possui um grau de intensidade mesmo antes de ser afetado por outros corpos, a sua atividade criativa se manifesta através de gestos e expressões que confirmam o poder de ação e de transformação do corpo. O afeto, então, estaria associado à força de expressão da performance do corpo. Como já vimos no capítulo anterior, Elena Del Río (2008) defende a ideia da performance como forma de exteriorização de afeto, indo de um estado a outro no qual ela chama de eventos expressivos no qual podem surgir novos fluxos de pensamento e sensação.

A autora compreende “a performance como expressão-evento de afeto inassimilável (inassimilável à linguagem, estruturas binárias e funções ideológicas), e o corpo

performativo/performativo como o local onde o evento afetivo ocorre”<sup>26</sup> (DEL RIO, 2008, p.04). Os afetos são produzidos na estrutura fílmica e geram uma suspensão narrativa, que ocasiona transformações e possibilidades de afetação.

Diante de sua teoria da performance, Del Rio considera a relação entre performance e afeto, e compreende o corpo afetado como aqueles que se alteram no acréscimo ou diminuição das forças materiais, e tudo o que ocorre no e com o corpo em cena está automaticamente aberto para a percepção do espectador. Assim, a relação espectador-filme é criativa e performativa em um processo de devir.

O corpo performático se apresenta como uma onda de choque de afeto, a expressão-evento que torna o afeto uma materialidade visível e palpável. Dito de outra forma, o desempenho envolve a expressão e a percepção do afeto no corpo. O afeto é a força do devir que permite que os personagens/atores e, em última análise, o próprio filme, passem de um estado corporal para outro, enquanto a performance constitui sua expressão. Mas força e expressão não ocorrem como dois momentos lineares e consecutivos; em vez disso, eles geram um único evento afetivo-performativo que excede o personagem/ator e permeia o momento fílmico (DEL RIO, 2003, p.10)<sup>27</sup>.

O performativo envolve uma dinâmica criativa e que não pode acontecer sem que haja a passagem de um estado a outro, e o afeto, para Del Rio, é o encontro do externo com o interno. Assim, a união entre performance e afeto, considerando os poderes do corpo em cena, só consolida mais a existência de um cinema afetivo-performativo. Nesta dinâmica, além do corpo do ator e do espectador, também consideramos a câmera como elemento importante na criação de novas possibilidades de construção de sentido e sensações.

Entre 1970 e 1980 surgiram teorias do cinema que tiveram influência dos estudos sobre a visibilidade, o olho e o olhar em Lacan e Foucault. Levanta-se assim a importância do olho como órgão principal da percepção do mundo, e conseqüentemente, do filme também. O famoso filme *Um Homem com uma Câmera* (Dziga Vertov, 1929), é um grande exemplo de obra cinematográfica que celebrava a ideia do olho descorporificado, dando-lhe expressão para descobrir o mundo.

Um grande exemplo para compreender este pensamento sobre os modos de ver no cinema, é a teoria do dispositivo de Jean-Louis Baudry. Ela é toda construída dentro da

<sup>26</sup>Tradução do Original: “performance as expression-event of unassimilable affect (unassimilable to language, binary structures, and ideological functions), and the performing/performative body as the site where the affective event takes place...”

<sup>27</sup> Tradução do Original: “the performing body presents itself as a shock wave of affect, the expression-event that makes affect a visible and palpable materiality. Put in a different way, performance involves the expression and perception of affect in the body. Affect is the force of becoming that enables characters/actors, and ultimately the film itself, to pass from one bodily state to another, while performance constitutes its expression. But force and expression do not occur as two linear, consecutive moments; rather, they generate one single affective performative event that exceeds the character/actor and pervades the filmic moment.”

análise da disposição fixa do espectador (descorporificado, submisso e suscetível), da tela fixa e do projetor oculto. Ou seja, existe uma arquitetura dos olhares, onde a câmera se conecta com o público e com os protagonistas, e a tela se transforma num espelho imaginário do desejo do espectador (HAGENER, ELSAESSER, 2018, p.107).

Porém, a teoria de Baudry foi logo vista como problemática, pois desconsiderava questões importantes, como a existência do espectador como ser empírico, corporificado, e envolvido por questões históricas e culturais. Então, o ato de ver dentro da conjuntura espectador e tela de cinema existem inúmeras configurações que modulam o olhar, e algumas delas já estão enraizadas na cultura e no imaginário popular. A grande questão é quando ela vem inserida em dinâmicas de poder e subjugação, como a do voyeurismo, que se tornou uma preocupação até os dias de hoje nas teorias do cinema.

A teoria feminista do cinema foi uma das que identificou estes padrões específicos de controle entre espectador e filme. Pode-se dizer que a abordagem feminista incluiu um refinamento e uma percepção crítica sobre o papel de gênero no esquema de Baudry. Uma das teóricas pioneiras deste pensamento foi Laura Mulvey, com o ensaio *Visual pleasure and narrative cinema* (1975). Mulvey vai utilizar de conceitos da psicanálise, da semiologia e do feminismo para construir seu pensamento crítico sobre as construções de gênero produzidas pelas narrativas clássicas e reproduzidas na sociedade, além da direção masculina e seu ponto de vista falocêntrico diante a representação da mulher.

Mulvey tem como base central de sua teoria o pensamento de Lacan sobre o "Estádio do espelho", onde a formação do sujeito está atrelada a predominância do sentido da visão e percepção visual para a formação da identidade. Para ela, no cinema há três tipos de olhares, o da câmera, o do espectador e o do personagem, e dentro do cinema narrativo clássico, estes três seriam predominantemente masculinos.

De acordo com a teórica, a decupagem clássica, as regras de continuidade, os pontos de vistas da câmera são alguns pontos que ajudam a fomentar o esquema *voyeurístico* no qual tratam a mulher como objeto, construindo ideologias sobre o ideal feminino ditados pelo patriarcado. Por isso que a teórica faz críticas severas a qualquer tipo de prazer escopofílico (prazer de olhar), e, junto disso, o prazer do espectador masculino que possa ocasionar uma identificação narcísica, ou a fetichização e a castração feminina.

Embora o filme esteja realmente sendo mostrado, esteja lá para ser visto, as condições de projeção e narração dão ao espectador a ilusão de estar olhando para dentro de um mundo particular. Entre outras coisas, a posição dos espectadores no cinema é abertamente de repressão a seu exibicionismo e de projeção do desejo

recalcado no artista (MULVEY, 1992, apud HAGENER, ELSAESSER, 2018, p.114).

Diante novas construções filmicas alinhadas a estudos sobre corpo e do afeto, muitos pensadores começam a voltar a atenção ao corpo como lugar complexo de percepção e conhecimento. Assim, começam a surgir pensamentos sobre o cinema como uma forma específica de contato, onde acontece um encontro com um ser que possui um corpo culturalmente codificado, sendo que esta dinâmica pode proporcionar transformações através do seu poder de afeto.

Considerando que nossa pesquisa tem como foco o corpo no cinema, e no papel da câmera para a construção de novos possíveis dentro da cena, que, neste tópico, iremos refletir sobre a câmera para além de um elemento que capta o corpo em cena, considerando-a como um corpo diante a construção do espaço cênico. Para nossa pesquisa iremos pensar a ideia de Câmera-corpo, já que iremos entender a câmera como um corpo dotado de expressão e criação de afetos.

Camila Vieira apresenta o conceito da câmera-corpo que estabelece uma conexão física com aquilo que ela capta, que possui características corporais, que observa com curiosidade, que treme e se movimenta, e que circula pelos espaços e superfícies. Por se interessar pelo corpo na cena, essa câmera afeta o espectador em um encontro com os outros corpos no filme.

Concordamos com Erly Vieira Jr. (2020) quando o autor diz que é pela forma meticulosa como essa câmera explora o corpo na cena, que “a câmera-corpo afeta o próprio espectador, promovendo seu encontro com a alteridade (dos corpos filmados e do próprio corpo fílmico) numa forma mais intensa do que a própria linguagem verbal” (VIEIRA JR, 2020, p. 39).

Lembramos aqui a expressão “Dê-me, portanto, um corpo”, trazida por Deleuze no livro Cinema 2 - A imagem-tempo. O filósofo vai pontuar as atitudes do corpo ou posturas do corpo, no qual seria uma imagem-tempo, pois “a atitude cotidiana é o que propõe o antes e o depois no corpo” (DELEUZE, 2018, p.276). Então o “Dar” um corpo, para ele, seria colocar a câmera no corpo, e o cinema seria dotado dessa capacidade de fazer mostrar o corpo.

Neste cinema do corpo no qual Deleuze retrata, a personagem consiste nas suas atitudes corporais, e o *gestus* parte disso. A noção de *gestus* foi criada por Brecht sobre as atitudes e posturas do corpo cotidiano no teatro, no qual deve ser social. Ele seria o enlace das atitudes, a ordenação de umas com as outras atitudes, independente de uma noção prévia.

De acordo com Deleuze, “o *gestus* é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias, e, nessa qualidade, efetua uma teatralização direta dos corpos, frequentemente bem discreta, já que se faz independentemente de qualquer papel” (DELEUZE, 2018, p.279).

O filósofo fala da *nouvelle vague* francesa como um cinema das atitudes e posturas corporais, em que os cenários são construídos a partir das atitudes do corpo e seus graus de liberdade. O cinema de Godard é colocado como exemplo. Em *O demônio das onze horas* temos os *gestus* teatrais realizam atitudes, que cria outras, e que culmina num fim que as absorve. “O cinema de Godard vai das atitudes do corpo, visuais e sonoras, ao *gestus* pluridimensional, pictórico e musical que constitui cerimônia” (DELEUZE, 2018, p.282).

Porém, após o conhecido movimento francês, outros trabalhos passaram a explorar o corpo de outras maneiras. O cinema de Chantal Akerman é um deles. O autor considera que uma das grandes novidades no trabalho de Akerman é justamente trazer as atitudes como signos de estados do corpo feminino. Assim, institui-se um *gestus* feminino.

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. É esse *gestus* que reage sobre o corpo dando-lhe um hieratismo que lembra uma austera teatralização, ou antes, uma “estilização” (DELEUZE, 2018, p.285).

Devemos ressaltar aqui que o cinema do corpo de Godard é diferente do cinema do corpo de Chantal, assim como ambos são diferentes dos de Casavetes, por exemplo. No cinema de Akerman há uma atenção à forma como a câmera é utilizada na construção da imagem feminina, por exemplo. Enquanto Godard, e outros diretores do cinema moderno utilizavam a imagem das atrizes para construir um ideal do desejo, focando o olhar masculino dos espectadores para as mulheres na tela, Akerman passa a propor um modo próprio de trazer a fonte das atitudes e temporalidade vinculados a uma essência do corpo feminino.

Além disso, consideramos que o cinema de Akerman, assim como o de Duras e Denis, a câmera não só acompanha os corpos em movimentos, pautando os gestos e as ações corporais e emocionais, ela também pode ser considerada portadora de expressividade diante da dinâmica dos corpos na cena.

Compreendemos, então, que pensar em um cinema do corpo, seria pensar uma *mise-en-scène* modulada pelos corpos, não somente pelo corpo dos atores em cena, mas também pelo corpo da câmera na construção da imagem, e, de certo modo, no corpo do espectador que é afetado por essa dinâmica. Neste sentido, é interessante perceber que a

câmera também pode “performar” perante os corpos dos personagens, estando eles na tela ou não.

Tomamos como exemplo o filme *Vers Mathilde* (2005) de Claire Denis. O Documentário acompanha Mathilde Monnier, coreógrafa francesa e diretora do Centro Nacional de Coreografia de Montpellier, em processo de criação. O filme é o encontro de mulheres e seu fazer artístico, Monnier com sua preparação corporal rigorosa e focada na experimentação coreográfica, e Denis com sua câmera muito próxima dos corpos imulando o gesto de investigação do corpo em movimento, tomando o gesto como mistério.

Da escrita à encenação, a relação com o corpo é abordada em todas as suas formas, exibindo a linguagem comum de dois artistas e tecendo pontes sem fim entre a dança, o cinema e inclusive a pintura. Este filme é uma história de encontro, troca e fusão de artes, em especial o cinema e a dança. E, sobretudo, de Claire Denis, Agnès Godard e Mathilde Monnier, que encontram-se em sua forma comum de apreender o corpo, ampliar seus movimentos e fundi-lo com o centro do conteúdo (NORA, 2021, p.58).

Em uma das primeiras cenas, os bailarinos ensaiam posições corporais em contato com o chão. Ouvimos as orientações de Monnier para que abram e fechem as pernas. A câmera na mão capta estes movimentos em primeiríssimos planos, acompanhando os braços e as pernas, transferindo uma posição para a outra. A câmera segue o fluxo focando em diferentes partes do corpo, e cada micromovimento vira grande no quadro.

Figura 26, 27 e 28: Bailarina explorando os movimentos de seu corpo junto ao chão.



Fonte: Claire Denis, 2005.

O papel da câmera é de suma importância nesta obra, já que sua ânsia pelos movimentos dos bailarinos no espaço potencializa o gesto criando um novo sentido a partir da construção coreográfica de Monnier. Claire Denis a acompanhou durante toda a criação, da escrita à direção, incluindo os ensaios. E, para reforçar a abordagem da coreógrafa Denis opta por alternar o uso da super 8 e com a de 16mm, em uma tentativa de buscar a textura adequada, garantindo uma camada material para a imagem.

A câmera, em sua gravação obsessiva se torna participante desta coreografia de corpos, destaca as partes dos corpos em movimento no espaço, se movendo junto dos

dançarinos como um corpo presente na dinâmica criativa, construindo uma experiência sensorial para o espectador. Estamos falando, então, de “uma nova educação do ver e ouvir, de sentir pulsações e de se investigar sístoles e diástoles inerentes aos fluxos, gestos e sons dos corpos que habitam a cidade, ampliadas as suas minúcias através da lente da câmera-corpo” (VIEIRA JR, 2020, p.111).

O profundo interesse que Denis tem pelo corpo que dança, que age, que se desloca, que se impõe no mundo só reafirma mais um cinema do corpo no qual o espectador é afetado pelo balé de corpos pulsantes registrados por uma câmera não mais passiva. Assim, o cinema de Claire Denis pode ser considerado como:

Um cinema impregnado de gestos, de corpos que pulsam, de modo que o corpo do ator, atravessado pela paisagem a sua volta, é o lugar mesmo da experiência, estabelecendo uma relação física com a câmera que tem papel fundamental dentro deste cinema de fluxo perceptivo (KARAM, 2015, p.58).

### **3.3 Pensando em uma percepção feminista no cinema.**

Diante estas discursões, surge uma questão que nos é pertinente; Será que pensar a câmera como corpo é pensar uma perspectiva feminista do cinema? Lembrando da dicotomia filosófica entre corpo e mente. No pensamento ocidental, o corpo foi entendido como distinto à inteligência, passivo e moldada pela articulação do logos, uma ideia que foi incisivamente questionada por Elizabeth Grosz (1994). A autora argumenta que a filosofia vai reconhecer o papel do corpo, já que muitos filósofos discutiram essa questão. Porém, quando o corpo é estudado, ele é, normalmente, conceitualizado em termos estreitos e problemáticos.

Na dicotomia do Ser na qual se percebe a mente e corpo como separados, autônomos, onde há barreiras entre eles, Grosz afirma que este pensamento dicotômico hierarquiza os dois termos na qual um seria superior ao outro. A mente é associada à razão, ao psiquismo, e ao masculino, já o corpo seria desregrado, disruptivo e associado ao feminino, desta forma “a filosofia, como disciplina, excluiu subrepticamente a feminilidade, e como consequência, a mulher, de suas práticas, através de sua codificação usualmente implícita da feminilidade como desrazão associada ao corpo” (GROSZ, 1994, p.49).

Para a filósofa feminista, é preciso reconhecer que corpo e mente estão ligados, pois esta percepção cria pensamentos dicotômicos e limitantes já que cumina em parâmetros de dominação. No ocidente o corpo masculino jovem, branco assume a função de modelo a todos os outros corpos, com isso, surgem violências múltiplas àqueles distintos a ele.

Apenas quando a relação entre a mente e o corpo for adequadamente repensada, poderemos compreender as contribuições do corpo para a produção de sistemas de conhecimento, regimes de representação, produção cultural e troca sócio-econômica. Se a mente está necessariamente vinculada ao corpo, talvez até sendo parte dele, e se os corpos eles próprios são sempre sexualmente (e racialmente) distintos, incapazes de serem incorporados num modelo universal singular, então as próprias formas assumidas pela subjetividade não são generalizáveis (GROSZ, 1994, p.78).

Para Grosz (1994), se o conceito de humano não agregar a todos os indivíduos sem violência, é preciso que toda a construção cultural e de saberes deve ser questionada no sentido da especificidade sexual de suas posições na cultura. Neste contexto, a filósofa incentiva as feministas a reavivar um conceito do corpo tomando para si, desvinculando-o das bases biológicas e “naturais” na qual esteve submetido ao longo da história. Mas alerta que quando se desenvolve uma percepção alternativa do corpo, saindo das formas científicas, pode haver perturbações nas estruturas de saberes já consolidados, principalmente aqueles que pautam os sexos.

Se o corpo funciona como a condição reprimida ou recusada de todos os saberes (incluindo a biologia), oferecer novas bases para repensar o corpo pode dividir as suposições não articuladas desses saberes. Outras formas de conhecimento, outros modos de saber que não os que atualmente prevalecem, terão de ser criados (GROSZ, 1994, p.80).

Se baseando nas diversas matrizes epistemológicas, no livro *Sexo, gênero e sexualidades: introdução à teoria feminista* (2008), Elsa Dorlin vai construir uma genealogia dos saberes feministas, traçando bases éticas e filosóficas para criticar a fabricação do gênero e o uso desse conceito nas ciências humanas e na sociologia. A autora também reflete sobre as inovações epistemológicas realizadas nos anos 60 e 70 pelo feminismo no espaço acadêmico, que, de acordo com ela, foi resultado da difusão dos saberes feministas.

Dorlin vai identificar que, diferente dos saberes masculinos no qual implicam “a produção de dicotomias hierárquicas (cultura/natureza, razão/corpo, abstrato/concreto, racional/intuitivo, objetivo/subjetivo, pensar/sentir...) e a promoção de uma postura de conhecimento desencarnada” (DORLIN, 2021, p. 21), os saberes feministas se dedicaram ao conteúdo histórico, partindo de áreas como literatura, filosofia, sociologia, ciência política, dentre outras. Assim, terá apoio nos saberes diferenciados e que foram desconsiderados, acerca da reapropriação do corpo e da identidade. Portanto, seria uma forma de transformação da consciência de si das mulheres, e neste trabalho de elucidação é percebida como meio de opressão a suposta “condição feminina”.

Trata-se de um trabalho de historicização e, conseqüentemente, de politização do espaço privado, do íntimo, da individualidade, no sentido de se reintroduzir, com isso, o político, isto é, as relações de poder - e, portanto, de conflito - onde antes nos atínhamos às normas naturais ou morais, à matéria dos corpos, às estruturas psíquicas ou culturais, às escolhas individuais (DORLIN, 2021, p.14).

Assim como Grosz, Dorlin acredita que os saberes feministas produzem novos saberes sobre as mulheres, e tornam ineficaz aquele conhecimento ditado como verdadeiro e imutável, estremecendo toda uma economia do saber. As duas pensadoras possuem reflexões pertinentes a respeito da construção do conhecimento filosófico ocidental, no qual o corpo, elemento ligado ao feminino, foi descartado por muito tempo, sendo configurado dentro de uma estrutura de poder patriarcal.

É perceptível que com a chegada de pensadores que reflitam sobre o corpo (Spinoza, Butler, Merleau-Ponty, e outros), começou-se a pensar sobre a criação dos saberes construídos pelo corpo. Deleuze foi um dos filósofos que, embasado nos textos de Spinoza e Nietzsche, propôs uma percepção de que mente e corpo dispõem-se em paralelo. Esta relação afirma os poderes do corpo “e vê a própria opacidade e insubordinação da carne como um estímulo ao pensamento e como sua condição principal” (SHAVIRO, 2015, p.296). E, no campo do cinema, algo semelhante acontece a partir do momento em que a câmera começa a explorar as posturas, comportamentos e gestos corporais.

O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si próprio, aquilo que ele deve superar para alcançar o ato de pensar. É o oposto disso que mergulha ou força a mergulhar de modo a alcançar o não pensamento que é a vida. Não que o corpo pense, mas, obstinado e teimoso, ele nos força a pensar aquilo que está escondido no pensamento, a vida (DELEUZE, 1998b, p.18-19, apud SHAVIRO, 2015, p.296).

Levando em conta que “o cinema é particularmente adequado para trazer à tona a união da mente e do corpo, do espírito e do mundo e a expressão de um no outro” (GAME, 2010, p.12)<sup>28</sup>, propomos que refletir o conhecimento a partir do corpo pode contribuir para a construção de um pensamento sobre os conhecimento feminista no cinema, e, sendo assim, pensar a câmera como corpo, ao invés de olho, seria construir para uma percepção feminista no fazer cinema.

Esta perspectiva nos é relevante, pois entendemos que falar de câmera-corpo é também considerar o corpo como produtor de conhecimento, intuindo-se um deslocamento dos parâmetros voyeristas da percepção vinculada a câmera-olho trazida pelo cinema clássico,

---

<sup>28</sup> Tradução livre de: “le cinéma est particulièrement apte à faire paraître l’union de l’esprit et du corps, de l’esprit et du monde et l’expression de l’un dans l’autre.”

no qual constroi estruturas de dominação do corpo da mulher e de sua imagem como objeto de desejo masculino. Esse entendimento de olho (câmera) que tudo vê, que é descorporificado está atrelado a um mecanismo de poder masculino sobre o feminino.

O olho descorporificado era celebrado como uma ilusão convincente de poder e onipotência. Estamos propensos a esquecer que o voyeurismo, que viria a se tornar uma preocupação tão duradoura da teoria do cinema, depende de formas de descorporificação, especialmente da ideia de não assumir responsabilidade sobre a presença corporal de alguém num dado espaço ou tempo (HAGENER, ELSAESSER, 2018, p. 104).

Ao tirar o foco do campo óptico, e da predominância do sentido da visão, temos o corpo (diverso e mutável), abrindo espaço para formas de percepção sensorial que procuram compreender os sentidos em interação e percepção corporificada, no qual o papel da câmera na construção da imagem constitui outras lógicas. A câmera-corpo considera os corpos em cena, que são complexos em seus gestos e movimentos, além disso, ela não seria objeto passivo e distante, pois constroi uma relação sensorial entre corpo do personagem e corpo do espectador.

Diante dessas discussões, podemos argumentar, mesmo sugestivamente, que pensar o conhecimento do corpo nos estudos do cinema, seria considerar a multiplicidade de corpos e seus distintos conhecimentos e potencialidades afetivas. Nisso, pensar a câmera como um corpo expressivo, criador de afetos na construção cênica, seria se alinhar a uma lógica outra, ligada a uma epistemologia feminista.

### **3.4 A Cena e o Encontro dos Personagens**

Pensando nas questões de como o corpo no cinema constroi imagens, e como dialoga com os outros elementos do filme, nesta dissertação estimamos analisar as capacidades expressivas do corpo nos filmes *Le Navire Night* (1979), *Toda uma noite* (1982) e *Sexta-Feira à Noite* (2002), e como se dá o encontro dos corpos dos personagens entre si, e entre o corpo da câmera na cena, refletindo sobre o potencial afetivo e transformador gerado pelo encontro.

Nesta construção, não podemos deixar de ressaltar a importância do corpo do ator, pois é deste que se extrai a força corpórea, sendo esta, também, um veículo de expressão do filme. Assim, neste tópico iniciaremos nossa análise perante os corpos dos personagens na cena diante do encontro.

### 3.4.1 O corpo coreográfico.

O gesto do encontro existe nas três obras e possui caráter amoroso. Os encontros de *Toda uma noite* (1982) são múltiplos e diversos. Seus personagens parecem estar movidos por um desejo de amar, no qual a diretora vai mostrar através de fragmentos, e de gestos dramatizados diferente daqueles que costumamos ver nos romances clássicos.

Em uma das cenas iniciais vemos uma mulher inquieta em seu quarto. A câmera parada a registra andando pelo quarto que não se finda pelos limites da câmera, a personagem sai de quarto várias vezes, até ir ao telefone. O que se escuta é uma voz de um homem dizendo “Alô, alô...”. Ela desliga, mas diz que o ama baixinho e sai. Acompanhamos a mulher em alguns pontos de seu trajeto pela perspectiva da câmera estática. Logo mais a mesma mulher pega um táxi e segue a um destino incerto. Em seguida a vemos entregar dinheiro ao motorista e sair do veículo frente a um edifício simples. Ela olha para cima e vê na janela um homem inquieto em seu quarto. Nada faz, observa-o de longe, e sai.

Chantal corta e quebra a expectativa de um encontro. Agora, passamos a acompanhar este mesmo gesto várias vezes ao longo do filme. Em seu posicionamento sistemático de explorar um tema e o espaço da cidade, ela utiliza o fragmento como ferramenta para selecionar apenas momentos específicos de acontecimentos daquela noite, e junta instantes semelhantes com diferentes intensidades, e banaliza o amor e o desejo daqueles corpos.

De acordo com Ivone Margulies (2016), *Toute une nuit* é regido pelos encontros e desencontros, e nele existem dois princípios de organização; a continuidade temática e visual que lembra a estrutura narrativa linear, e a instauração da multiplicidade e da interrupção, que se opõe a uma linearidade. Assim, “frente à grande diversidade de situações e locações em *Toute une nuit*, a repetição não garante uma narrativa linear. Em vez disso, passa a conformar o filme como uma estrutura de acumulação” (MARGULIES, 2016, p.276).

Akerman brinca com a fragmentação e a descontinuidade, e em seu gesto experimentativo, a diretora aciona um efeito de realidade e artifício quando traz o cotidiano noturno, junto das repetições. Ela registra os lugares de forma realista, diferente do ritmo das ações e da montagem que quebra expectativas. Diante da dinâmica dos personagens, o que nos chama atenção é justamente a coreografia dos corpos na dinâmica das cenas.

O ritmo do filme é conduzido pelo movimento dos personagens, nos gestos de aproximação e distanciamento, de inércia e impulsividade nas diferentes intensidades dos encontros. E é nesta dinâmica onde se encontra a potência do corpo. Neste sentido, é

importante perceber a coreografia de corpos como um processo em devir que possui múltiplas abordagens visuais, levando em consideração as mudanças entre forma e força, entusiasmo e movimento (Del Rio, 2018).

Em outra das múltiplas cenas, uma jovem mulher espera sozinha na entrada de sua casa. Está escuro, ela olha para os lados indicando esperar alguém. Seu movimento é lento, mas demonstra uma inquietação. Escutamos passos, mas nada acontece (figura 29). Até que por impulso ela sai. Depois de um tempo vemos um homem chegar correndo com um blazer na mão. Assim como a moça, ele parece procurar alguém. Veste o blazer e toca a campainha da casa (figura 30). Um rapaz atende a porta e diz “Ela já partiu”, e vemos novamente o homem sair apressado. Em outro plano, a jovem mulher cruza a esquina. Escutamos passos, alguém se aproxima, ela olha para trás e demonstra felicidade ao ver o seu amado. Eis um encontro, um alívio para suas dores e anseios (figura 31).

Figura 29 a 31: Os amantes se desencontrando e se encontrando.



Fonte: Chantal Akerman, 1982.

As longas tomadas carregam uma variação interessante entre tédio e surpresa. Percebemos que o movimento feitos pelos personagens, na maior parte das vezes, são sutis, por conta disso, e da longa duração, o quadro se assemelha a um *Tableau vivant*, mas, em seguida, há uma mudança drástica e o corpo dos personagens parecem externalizar uma potência, no qual gestos banais se intensificam. São reações simples como correr, se levantar, beijar e abraçar, tudo de uma forma minimalista mas também dramática e performativa, no qual a “encenação da paixão oscila entre o drama esvaziado e a coreografia espiralada” (MARGULIES, 2016, p.283).

Podemos considerar que em *Toute une nuit* os corpos são coreografados e modulados por diferentes intensidades. É na coreografia dos corpos e nos momentos de *tableau* que algo acontece. São micro acontecimentos sentimentais que mobilizam os corpos no seu íntimo, como paixão, desejo, saudade, insônia, ciúme, insatisfação, incerteza, ou até mesmo o calor da noite. E algo acontece também em nós, que assistimos esses momentos, pois acompanhamos o fluxo entre o trivial e o intenso dos corpos.

Pensando nessas questões, Del Rio vai construir um pensamento crítico sobre a coreografia dos corpos no cinema. Diferente do método brechtiano que considera a coreografia de corpos uma imagem concluída, pautando-se no visual e no representacional, e ignorando qualquer troca que possa vir das mudanças ocorridas no quadro. Del Rio vai pensar a coreografia do corpo como devir multidimensional e processual, e propõe um entendimento sobre o quadro, e o corpo que nele está, como um locus de força, no qual possui toda a energia que o filme concentra, a ser liberada de forma progressiva ou brusca. Neste sentido, “o *tableau* passa a ser figura privilegiada do afetivo-performativo, não só pela sua função óbvia de suspensão da narrativa, mas também porque de sua função menos óbvia como contenção tensa e intensa de força” (DEL RIO, 2008, p.68)<sup>29</sup>.

Em simétrico enquadramento, vemos um homem à direita observando uma mulher dentro de um restaurante, posicionada à esquerda. Ambos estão enquadrados, ele em um grande quadro da câmera, e ela no retângulo da janela. O homem vai de um lado para o outro indeciso, ou apenas em espera. Ficamos assim por algum tempo até que a mulher sai do local indo na direção oposta ao homem, ele a alcança segurando-a pelo braço, mas ela o rejeita. Em um impulso, ele aciona um táxi que passava ali e a puxa para dentro ferozmente.

Figura 32 a 34: Cena de um encontro entre um homem impulsivo e uma mulher que o despreza.



Fonte: Chantal Akerman, 1982.

Esta obra de Akerman, assim como muitas outras, possui uma estrutura minimalista, mas há nele uma origem melodramática esfacelada, e que partem de um equilíbrio entre as densidades internas na cena e sua duração (MARGULIES, 2016). Os espaços colaboram para a criação de jogos visuais entre as cenas, e a não hierarquia das personagens desafia e banaliza o clichê existente nas narrativas de amor, porém, esta noção de singularidade se corrompe diante o acúmulo de situações semelhantes, mas intensamente únicas.

<sup>29</sup> Tradução livre de: “...the tableau becomes a privileged figure for the affective-performative, not only because of its obvious function as suspension of narrative, but also because of its less obvious function as tense, and intense, containment of force.”

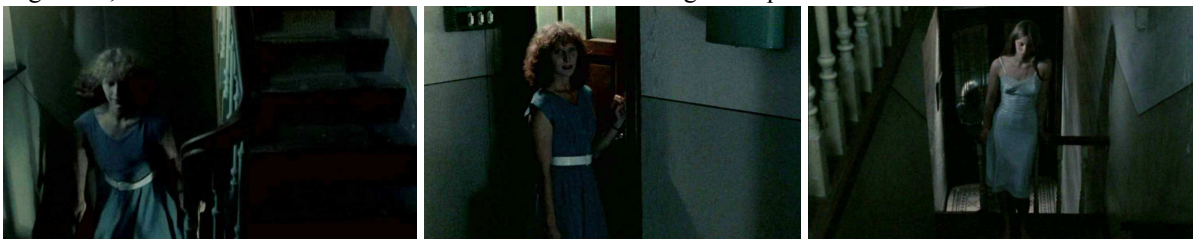
A câmera-corpo observa o que acontece em uma distância, sem se apegar aos detalhes, e sua sensibilidade se expressa pela forma como apreende os gestos amorosos dos personagens, e a relação do corpo em cena com a câmera-corpo propõe uma atenção ao espaço no qual ocorre a composição cênica. Chantal utiliza o espaço da cidade para compor seu cenário e constroi uma coreografia que favorece a relação do corpo com o lugar, diferente daquela que é modulada pelo espaço, e, de acordo com Veras (2012) “Qualquer relação da câmera com essa variação corpo/espaço pressupõe a compreensão de uma certa lógica coreográfica” (VERAS, 2012, p.203).

A coreografia em *Toda uma noite (1982)*, não está limitada às cenas em que os personagens aparecem dançando, mas em toda a obra, no sentido em que todos os corpos se movimentam de forma coreográfica. Seja em deslocamento, ou em espera, seja em gestos lentos ou rápidos. E, ao longo do filme, a diretora vai utilizar os mesmos espaços para propor diferentes intensidades corporais e gestuais.

Um bom exemplo é a escada no qual a diretora monta jogos visuais e coreográficos. Primeiro vemos uma mulher subir as escadas de um prédio animada para encontrar alguém. De frente a uma porta, ela para pensativa, tenta entrar mas a porta está trancada. Então vai embora. Ouve-se sons de passos. Outra moça sai do apartamento de camisola e grita – *Cristine!* – E desce as escadas apressada. Temos a expectativa de um encontro, mas isso não se concretiza. Cristine sai do apartamento, e a outra moça fica na escada.

— *A escada, que seria um lugar de passagem, se torna agora cenário de perseguição e fuga entre duas amantes. Me pergunto: porque Cristine fugiu? Ela parecia confiante e determinada, desmorona em dúvidas ou, quem sabe, medo, frustrando, a expectativa do encontro ao ir embora.* —

Figura 35, 36 e 37: Cristine desiste de encontrar sua amada e foge dela pelas escadas.



Fonte: Chantal Akerman, 1982.

Em seguida, presenciamos um homem chegar ao prédio. A porta está aberta. Ele parece ter dúvidas, mas entra e sobe as escadas. Ao chegar, ele bate na porta. Mas não tem respostas. Então ele repete o gesto algumas vezes, encosta o ouvido na porta para escutar algo

mas nada acontece. Até que se altera e esmurra a porta, mas, em gesto de desistência, senta desolado em um degrau da escada.

— *O ambiente é novamente recodificado. Não é mais espaço de passagem, nem de fuga. Se torna, por alguns momentos, um espaço de permanência, talvez de acolhimento. Nós ficamos ali com ele por algum tempo até que haja o corte. Mais um final incerto. Porém, não preciso saber quem ele é ou o que foi fazer ali para me afetar por mais um fragmento.* —

Figura 38 e 39: Homem sobre as escadas no desejo do encontro, mas acaba sozinho na escadaria.



Fonte: Chantal Akerman, 1982.

A rua, o bar, o táxi, a escada, a música, e outros elementos da cena vão ressurgindo ao longo do filme neste balé de encontros. Os corpos se comunicam, a história se constroi a partir de como a dramaturgia é encenada. Com isso, a performatividade do encontro é ativada pelo movimento dos corpos, e a câmera encontra uma equivalência entre os atores performando e o que a narrativa coloca em cena.

### 3.4.2 O corpo no fluxo do movimento.

O encontro no filme *Sexta-feira a noite (Vendredi soir, 2002)* de Claire Denis, se difere do longa de Akerman. Ainda temos a noite e o romance como pano de fundo, mas acompanhamos apenas um único encontro e os fluxos de sensações que o envolve. O encontro aqui é espontâneo, no qual um homem e uma mulher, ocasionados por um golpe do destino, ficam presos em um enorme engarrafamento numa noite de sexta-feira.

Assim como no filme de Chantal Akerman, esta obra de Claire Denis possui o corpo em movimento como disparador de potência afetiva. *Sexta-feira à noite (2002)* se trata de movimento, não daquele que é parte de uma autonomia do indivíduo, mas sim das eventualidades do mundo. Os personagens se encontram neste fluxo de movimento dos acontecimentos, pois estão dispostos a se deixarem levar pelo afetivo que parece estar em todos os lugares envolvendo seus corpos.

O filme mostra que a possibilidade de se mover não depende da própria vontade ou controle individual, mas, mais precisamente, da disposição de se deixar levar pelo inevitável fluxo de movimento (de percepção e afeto) que ocorre em todos os lugares dentro e ao redor de nossos corpos (DEL RIO, 2008, p.165).<sup>30</sup>

Não é novidade que o cinema de Denis é conhecido por se adequar ao cinema do corpo, já que ela demonstra abertamente seu interesse pela corporeidade dos personagens, sendo eles matéria de sentidos e essenciais para sua construção narrativa. A diretora confia aos atores uma liberdade para viver e contar a história, não por uma narrativa pautada na interpretação, mas sim nas sensações. O que temos, são corpos em cena se movimentando pelos espaços, agindo uns nos outros e na paisagem, criando sentidos e induzindo sensações.

A direção de Denis é crucial para essa dinâmica, no qual ela parece trazer uma abordagem intuitiva, e aberta aos que os atores propõem. Martine Beugnet (2004) considera o cinema de Denis como “um cinema de sensações”, no qual a diretora aposta nas experiências sensoriais como gatilho para seu processo de criação. E esta é a característica mais marcante de sua filmografia.

*Sexta-feira à noite (2002)* não se difere dessa lógica, nele Denis parece não querer impor uma ordem ao movimento dos corpos, com isso, a câmera se adequa a eles incorporando também uma flexibilidade. O fluxo, por si só, já possui sua própria história. Por isso, consideramos que neste filme temos corpos no fluxo de movimento e sensações, criam-se, assim, afetos potencializados pelo encontro furtivo entre Laure e Jean.

Depois de recusar carona a um estranho, Laure se arrepende e se mostra mais aberta a tal atitude. Assim, quando Jean aparece do lado de fora do carro pedindo para entrar, ela não recusa o pedido. Os dois desconhecidos ficam dentro do automóvel quentinho. Laure diz em tom interrogativo “*Eu não ouvi para onde você quer ir*”, e Jean responde com indiferença “*Deixe-me onde quiser*”. Essa resposta está apropriada para o filme, visto que o longa também parece não ter um objetivo específico, pois não se fixa em uma mensagem ou algo do tipo.

É interessante que em *Sexta-feira à noite (2002)*, assim como no filme de Chantal, há uma fenda narrativa, no qual as diretoras ocultam informações. Por exemplo, assim como em *Toda uma noite (1982)*, em seu filme Denis também não estabelece as identidades dos seus personagens, nem eles se apegam a isso quando se encontram. O que importa é o fluxo de sensação e movimento dos corpos. Essa ausência de marcadores de identidade posiciona a

---

<sup>30</sup>Tradução livre de: “The film shows that the possibility of moving does not depend on one’s own individual will or control, but, more precisely, on the willingness to let oneself be carried away by the inevitable flow of movement (of perception and affection) taking place everywhere in and around our bodies.”

Laure e Jean um momento de livre intensidade no qual também proporciona ao espectador uma série de estímulos sensoriais e sensuais, algo que iremos analisar mais detalhadamente no próximo capítulo.

A situação do engarrafamento pode ser entendida como uma premissa básica e incontrolável para a narrativa, com isso Denis consegue inserir uma desterritorialização visto o conjunto de situações improváveis e circunstanciais, que conduz os personagens a uma linha de fuga dos parâmetros clássicos do cinema.

Depois de um tempo, Laure sai do carro para telefonar a seus amigos para dizer que não conseguirá jantar, mas deixa as chaves e Jean, dentro de seu carro. Ao sair da cabine telefônica ela não consegue avistar seu carro, e se desespera ao andar entre os veículos (figura: 40). Sente frio. Sente desamparado. A desorientação que vem de Laure atinge a câmera que também parece desorientada, pois é transferido para ela um certo desequilíbrio que parte do corpo da personagem. Até que Jean a encontra perdida na calçada e a leva de volta ao carro (figura 41).

Jean toma a direção do veículo tirando-os do longo engarrafamento. O movimento do carro se torna outro, é apressado e vertiginoso. Laure parece desconcertada com a ação de Jean, e se deixa levar pela condução. A intensidade desse momento nos é retratada pela câmera que enquadra o rosto de Laure observando prédios, postes, lojas e pessoas passarem velozmente diante de seus olhos (figura 42). A intensidade afetiva deste movimento a sobrecarrega fazendo-a pedir para sair do carro.

Figura 40: Jean encontra Lure.



Figura 41: Jean assume a direção.



Figura 42: Laure olhando pela janela.



Fonte: Claire Denis, 2002.

— *Em estado de desorientação, Jean foi quem ajudou Laure a estabelecer uma direção. A princípio, a carga afetiva causa estranhamento, mas sua intensidade a faz deixar-se levar; assim como eu me deixo levar pela velocidade do movimento, pela proximidade da câmera, pelos planos rápidos e pela densidade da trilha sonora. Quando percebo, já estou completamente envolvida.* —

Enquanto Jean muda de rota, o movimento do filme vai deixando de ser definido pelo engarrafamento, e adentra a uma dinâmica de sensualidade que vem da própria construção filmica. Para Del Rio, essa seria a cena que mais expressa a dinâmica afetivo-performativa do filme, pois, é pela velocidade que se produz o afeto, no qual é revelada pela imagem borrada dos edifícios e da rua, e é esse nível de abstração da representação do movimento que viabiliza o poder afetivo dessa cena. Nela, Laure tem um gostinho do que seria sua relação com Jean, rápida e intensa.

Nesta cena, Friday Night torna seu pensamento experimental de movimento e sua imagem absolutamente indistinguíveis. O movimento de Laure e Jean dentro do carro se transforma em uma sensação, um puro efeito de capacidades e intensidades virtuais. Ao fornecer uma direção alternativa para a trajetória do carro, portanto, saindo do carro, o filme nos oferece uma experiência literal da velocidade vertiginosa que afeta Laure (DEL RIO, 2008, p.170).<sup>31</sup>

Se pensarmos na trajetória da personagem, ou seja, para onde está indo, consideramos que há um ponto de partida e um ponto de chegada, estando o encontro entre eles. Neste pensamento, Del Rio (2008) comenta que o encontro dos dois personagens acontece no meio do engarrafamento, no meio de vidas, principalmente para Laure, pois é no entre sua vida passada e sua nova vida ao lado de François que Jean aparece. Esse inesperado encontro possibilita que ela saia da posição dualista em que se encontra para acolher aquilo que o fluxo da vida lhe propõe. É neste sentido que a autora traz o conceito de Rizoma proposta por Deleuze e Guattari (1987): “Um rizoma não tem começo nem fim; está sempre no meio, entre as coisas, interser, intermezzo. (...) Onde vai? De onde você vem? Para onde você está indo? Essas são perguntas totalmente inúteis (DELEUZE; GUATTARI, 1987, apud DEL RIO, 2008, p 169).<sup>32</sup>

A encenação nesta obra parece estar mais ligada à posição da câmera do que por uma organização dos atores no espaço. A parceria com Agnès Godard, diretora de fotografia da maioria de seus filmes, é crucial nesta estrutura. Denis estabelece com a fotógrafa os movimentos da câmera, a iluminação, os enquadramentos, mas o que importa é a presença física dos atores.

<sup>31</sup> Tradução livre de: “In this scene, Friday Night renders its experimental thinking of movement and its imaging thereof absolutely indistinguishable. Laure and Jean’s movement inside the car is transformed into a sensation, a pure affect of virtual capacities and intensities. By providing an alternate direction to the car’s trajectory, hence going outside the car, the film hands us a literal experience of the vertiginous speed that affects Laure.”

<sup>32</sup> Tradução livre de: “A rhizome has no beginning or end; it is always in the middle, between things, interbeing, intermezzo. (...) Where are you going? Where are you coming from? Where are you heading for? These are totally useless questions.”

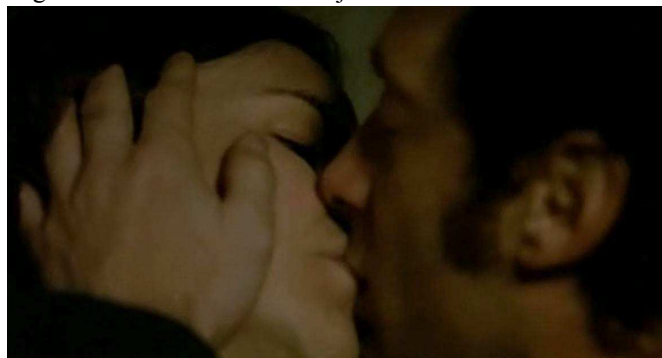
É na confiança e autonomia que Denis dá a Godard que garante uma espontaneidade em sua construção fílmica, no qual a câmera possui um pensamento sobre o corpo, captando-o de forma distinta. A câmera-corpo consegue lidar com a encenação fronteiriça entre o espontâneo e o ensaiado, assim como reafirma o aspecto criativo de pensar e criar imagens por parte da direção.

Fazer as imagens do filme não é somente fazer imagens, é acreditar que na imagem que fazemos tem também a história do filme. Que com a imagem a gente conta um outro nível da história, a gente não faz uma imagem para ilustrar uma história, é a mesma coisa com a música, eu detesto a ilustração. Essa é a minha relação com Agnès, é um pacto (DENIS, 2011, apud KARAM, 2014, p.84)<sup>33</sup>.

É perceptível a importância que Denis dá para o dispositivo da câmera. Em *Sexta-Feira à Noite* (2002) a liberdade que ela tem de se aproximar e distanciar dos corpos, de poder se mover como corpo livre no espaço faz com que a imagem consiga imprimir energia, possuindo, assim, potência afetiva. Então, temos uma câmera-corpo, ativa no espaço cênico, envolvente, que se movimenta e capta os corpos em cena, sendo isso o pensamento do corpo.<sup>34</sup>

Após reencontrar Jean em um café, o clima entre eles é diferente, mais descontraído e cheio de tensão sexual. Os dois trocam sorrisos tocando levemente as mãos. Ao sair do local, caminham e começam a se beijar interminavelmente. Diferente de *Toda uma noite* (1982), em que a câmera permanecia distante, neste ela possui variações, se aproximando e distanciando levemente enquanto os amantes se beijam tomando todo o enquadramento, deixando transbordar a potência do gesto.

Figura: 43: Jean e Laure se beijam interminavelmente.



Fonte: Claire Denis, 2002.

<sup>33</sup> Trecho da fala de Claire Denis na mostra “Claire Denis, um olhar em deslocamento” na Caixa Cultural, Rio de Janeiro, em 03 julho de 2011. O trecho foi traduzido por Sofia Baptista Karam e utilizado em sua Dissertação de mestrado.

<sup>34</sup> No livro “Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo” (1994), Helena Tania Katz elabora um pensamento teórico/prático no qual considera a dança como pensamento do corpo já que o pensamento é entendido como sistematizador de informações ou ações com um fim.

A lógica de sedução parte dos pequenos gestos onde a sensualidade está na própria construção fílmica. Denis não utiliza a imagem dos corpos dos atores na tela de forma erótica, na verdade o erotismo está nos planos, nos movimentos da câmera, na montagem e no som, tirando este da ordem narrativa e voyeurista. Por mais que Denis esteja lidando com um casal heterossexual, a diretora consegue transformar o clichê fetichista ao adotar “um modelo molecular que dota de significado/sensação sexual eventos e situações que não são consideradas sexuais no vocabulário do cinema clássico” (DEL RIO, 2028, p.149)<sup>35</sup>.

A maneira como Denis lida com a matéria sensível do filme faz com que ocorra uma captura dos sentidos fugazes do fluxo dos corpos diante o gesto do encontro. São pelos gestos que vem à superfície as tensões latentes entre os personagens.” Desta forma, ela consegue destacar a expressão dos personagens, pois estão sempre fazendo algo em diferentes dimensões, como um simples esticar de braços, ou o ato sexual. São gestos apropriados de dimensão tátil visto que sua presença gera reações nos corpos dos demais personagens. São vetores afetivos no qual o filme se constroi, construindo uma experiência que toca e transforma o corpo.

### **3.4.3 O corpo ausente e o corpo presente.**

Diferente deste, temos o filme *Le navire Night* (1979) de Marguerite Duras, que traz uma outra forma de encontro em cena que não é físico como nos filmes de Chantal e Denis, mas que está na ordem da narração, do mental e da sugestão. Neste peculiar longa, Duras propõe uma história de amor entre duas figuras que nunca se viram, mas se ouviram.

O filme começa a partir do encontro entre Duras com um amigo em Atenas, na Grécia, mas não o vemos, somente o ouvimos. Neste contexto, surge a história do filme que conta o romance vivido entre o rapaz J.M e a moça F, por intermédio telefônico. É um encontro que surge de uma mediação que impediu uma aproximação maior devido a complexidades do corpo a corpo. Assim como eles, nós espectadores não os vemos, nem sequer ouvimos suas vozes, a história nos é contada pela voz dos amigos, em tonalidades incertas que acionam a memória.

Antes de adentrar a análise, precisamos lembrar que o cinema de Duras questiona fortemente a representação, indo contra uma lógica clássica. Assim, ela construirá uma filmografia que se preocupa mais com os arranjos visuais e sonoros, no qual a união desses

---

<sup>35</sup>Tradução livre de: “...gives way to a molecular model that endows with sexual significance/sensation events and situations that are not deemed sexual in the vocabulary of classical cinema.”

elementos produzem potência que criam gestos-sínteses. E, para construir essa interação complexa, Duras não precisa de muitos recursos.

Um dos pontos relevantes de sua simplicidade técnica é a forma como utiliza a câmera. Em *Le Navire Night* (1979), temos uma câmera que passeia pelos espaços lentamente, mostrando os monumentos, os móveis, a ponte, as árvores, estando quase sempre em movimento enquanto ouvimos uma narração desvinculada das imagens. O gesto da câmera se encaixa muito bem à ideia de *caméra-stylo* (câmera-caneta) proposta por Alexandre Astruc no artigo *Naissance d' une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo* (Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta, 1948). Para o autor, o cinema estava se tornando um meio expressivo, uma linguagem na qual o artista pode colocar seu pensamento, seu sentimento e expressar-se criativamente. Assim, ele argumenta que “a *mise en scène* não é mais um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena, mas uma verdadeira escritura. O autor escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta” (ASTRUC, 1948).

Em seu gesto criativo com a câmera, Marguerite Duras soube traduzir bem o conceito da *caméra-stylo* em seus trabalhos, não só escrevendo com a câmera, mas imprimindo suas vivências também. Além de identificar a câmera-caneta, em *Le Navire Night* (1979), é mais interessante para nós perceber que ela também funciona com um corpo perceptivo que irá conduzir o corpo do espectador nesta história inusitada, em que a presença dos amantes se dá pela ausência.

No início do filme, temos um plano dentro de uma casa onde há um espelho encostado na parede que reflete o que há do outro lado de uma porta. O enquadramento nos propõe duas camadas de imagem, a do espaço interno, no qual o espelho é um dos elementos configurados ali, e aquela refletida por ele, que é o reflexo do ambiente externo.

Essa é uma imagem que nos chama atenção por causar um certo estranhamento pela complexidade de composição, sendo necessário olhar com calma para perceber tudo o que está posto ali. É uma imagem com várias camadas, assim como o filme. *Le Navire Night* (1979) é repleto de camadas sugestivas no campo narrativo e imagético, que são responsáveis por tirar o espectador do lugar de passividade (discutido no terceiro capítulo). E, se formos escolher uma imagem síntese da obra, escolheríamos esta para tal.

Figura 44: Imagem de um espelho refletindo o exterior da casa.



Fonte: Marguerite Duras, 1979.

Lentamente a câmera se movimenta para o lado revelando outros aspectos do ambiente. Através das janelas temos o exterior cheio de árvores (figura 45). É uma imagem fragmentada pelas frestas quadriculares, são pequenos quadros dentro de um grande quadro. A câmera segue enquanto uma voz feminina em off nos conta sobre um homem com uma lista telefônica. Um som de piano é introduzido gradativamente. “*O ano é 1973*”, a narradora diz. A câmera agora mostra um homem no piano. Quem será? A imagem opaca não nos deixa saber (figura 46). A voz em off continua: “*Ele desistiu. Pouco depois dela ter começado, ela, a história, a história de amor. A história sem imagens. A imagem negra. História de imagens negras.*” Nessa passagem nos é apresentado o encontro através da voz da própria diretora, assim como fora esta história de amor.

A câmera segue desapegada até chegar a uma mesa de madeira com três cadeiras diferentes próximo a ela (figura 47). Como estamos lidando com um espaço de permanência, os assentos desocupados dão uma sensação de vazio, assim Duras exprime a ausência nesta imagem singular. A própria Duras explica que a sua forma de escrever é preenchida de ausências, pois “[E]screver não é contar histórias. (...) É contar tanto uma história quanto a ausência dessa história. É contar uma história que passa pela sua ausência” (DURAS, 1987, p.35 apud LEDWINA, 2016, p. 94).”<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Tradução de: “[É]crire ce n’est pas raconter des histoires. [...] C’est raconter tout à la fois une histoire et l’absence de cette histoire. C’est raconter une histoire qui en passe par son absence.”

Figura 45: Janela.



Figura 46: Homem no piano.



Figura 47: Três cadeiras diferentes.



Fonte: Marguerite Duras, 1979.

O narrador pergunta: “*Há alguma imagem no texto do desejo?*”. Duras responde: “*Não vejo. Então não tem nada para ver*”. Não há imagens dessa história de amor, nem poderia haver. “*Quem seria ela? Que ele não reconheceria ao ver, que ele reconheceria apenas com os seus olhos fechados, no negrume do mundo.*” Um amor que iniciou na escuridão, está fadado a terminar na escuridão.

Como o texto bem fala, o casal não se reconheceria ao se verem, só se reconheceriam de olhos fechados. Assim, Duras não apresenta seus personagens além do que é dito no texto, mas, em alguns momentos vemos atores em cena, e sabemos que eles não representam os personagens, pois a diretora não têm intenções de construir uma ilusão pela representação.

Ricardo Parodi (2004) em seu mapeamento de uma série de princípios do corpo no cinema moderno, traz o termo corpo gasoso a partir dos filmes de Marguerite Duras, no sentido de elaborar um pensamento sobre um estado nômade do corpo, um corpo que está em constante mutação, estado de devir, em permanente expansão molecular.

Seriam corpos impossíveis consequentes a um desejo volátil que atinge um estado gasoso e que não corresponde a nenhuma figuração, mas sim a uma categoria desorganizada 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” (VIEIRA JR, 2020, p.70).

Gostaríamos, então, de refletir em cima deste corpo que não aparece, que está em uma instância imaginativa, quase onírica, ou pertencente à memória – de algo ou de alguém – acionando, assim, mente e corpo a partir da narração. Diante disso, procuramos entender esse corpo, não só como um corpo em devir, no qual os personagens são configurados como um dinamizador de forças que se expressam por meio de encontros e devires afetivos (DEL RIO, 2008), ou como um corpo gasoso em incessante expansão molecular. Mas também como um corpo em ausência, feito de memória.

O cinema durasiano carrega uma herança literária, um caráter recitativo no qual Duras constroi na cena um espaço para a memória sem lembranças, uma “membrana que, conforme os mais diversos modos (continuidade, mas também descontinuidade, envolvimento, etc.), faz corresponder os lençóis do passado e as camadas da realidade” (DELEUZE, 2018, p.300). Em suas imagens há uma carga de tempo e de memória, de um estado puro, sem representações que substituam a leitura, como bem afirma: “Penso sempre que nada substitui a leitura de um texto, que nada substitui a falta de memória de um texto, nada, nenhuma representação” (DURAS, 1983, p. 59 apud LAUREANO, 2009, p.415).

Então, para analisar o encontro dos corpos ausentes de imagem, consideramos a narração como elemento primordial para investigarmos a expressão do corpo, levando em conta que estes, em algum grau, são corporificados pelo texto e se formam a partir dele. Assim nos atentaremos aos elementos textuais que expressam o gesto do encontro revelando as potencialidades corporais dos personagens. Também iremos considerar os corpos dos atores que são presenças nos espaços da casa, assim como a câmera-corpo que passeia pelas ambiências revelando vestígios.

Por mais que haja os corpos dos atores, seus gestos são mínimos, quase nulos. Duras recusa qualquer forma de encenação, não temos atores atuando, apenas corpos nos espaços. São imagens, são presenças, mas também são ausências, pois não estão encenando nada, nem ninguém, não interagem entre si, apenas estão lá, assim como os móveis e objetos filmados pela câmera. Estão lá, no escuro, na casa, vagando à noite na cidade.

Diferente do cinema figurativo clássico, no qual o corpo do personagem-ator é instrumentalizado, desfazendo-se do que é para ser apenas uma ideia dele, uma representação, um signo a cargo da narrativa<sup>37</sup>, em seu filme, Marguerite Duras nega esse apagamento do corpo, e rejeita a figuração.

Em uma análise sobre a pintura de Francis Bacon, Deleuze (1981) vai considerar duas formas de ir além da Figuração, uma delas é a forma abstrata e a outra é a Figura. Diante do que Cézanne considera, Figura não é nada mais do que sensação. Assim, a Figura se difere de Figuração, e nela a forma humana se faz presente, porém está fora de um contexto narrativo, ou de uma perspectiva absoluta.

A Figura é a forma sensível relacionada à sensação (...) ao mesmo tempo eu me torno em sensação e algo acontece através da sensação, um através do outro, um no outro. E o limite é o corpo que o dá e o recebe, que é objeto e sujeito. (...) É por isso

---

<sup>37</sup> Ver no livro de Vincent Amiel, *Le Corps au cinéma. Keaton, Bresson, Cassavetes* (1998).

que a sensibilização é o mestre das deformações, o agente das deformações do corpo (DELEUZE, 1981, p. 39 apud BEUGNET, 2010, p. 51)<sup>38</sup>.

As formas humanas que aparecem em *Le Navire Night* (1979) estão fora de uma lógica figurativa. Em um plano vemos uma das atrizes se aproximar da janela e logo em seguida vemos o ator também se aproximar (figura 48). Ambos ficam ali por um tempo, olhando algo através do vidro, e nós os olhamos através do quadro, um *Tableau vivant*. Há muitos momentos assim, no qual os atores permanecem nos espaços da casa, na penumbra, por vezes juntos (figura 49), por vezes separados.

Figura 48: Atores observando o exterior pela janela.

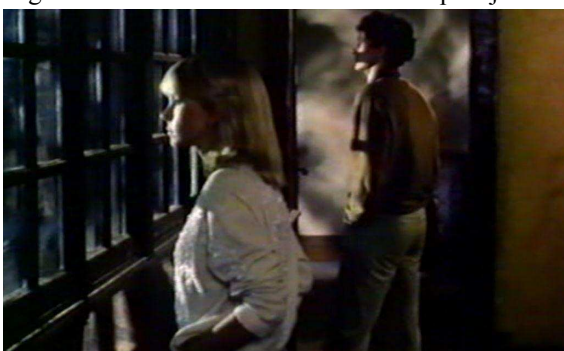


Figura 49: Atores parados no ambiente da casa.



Fonte: Marguerite Duras, 1979.

Por mais que estes não encenem nada, existe uma diretriz cênica por parte da direção, uma orientação sobre o estado de presença destes e sobre os gestos esvaziados a serem captados pela câmera. É como uma coreografia do vazio, preenchido tão somente pelo corpo do ator sem personagem. Assim, a diretora traz a corporeidade dos atores em presença no espaço, não como uma mera representação do que a narração propõe, e essa presença exprime uma sensação de vazio, ou de tédio, e entendemos que estamos lidando com um cinema do corpo, que está entre o experimental e o clássico.

Em outro momento, um plano aberto mostra uma das atrizes em um banheiro, ela se debruça para frente e começa a pentear seu longo cabelo loiro. Esta cena nos chama atenção pois o gesto do corpo se destaca das outras cenas, aqui há um gesto mais complexo dos anteriores, mesmo que trivial. Conseguimos ver nitidamente os movimentos do começo ao fim. Por mais que pareça irrelevante, a ação de pentear os cabelos carrega um significado importante quando associado à informação, anteriormente passada pela narração, de que F sofre de leucemia.

<sup>38</sup> Tradução de: “La Figure, c’est la forme sensible rapportée à la sensation [...] à la fois je deviens dans la sensation et quelque chose arrive par la sensation, l’un par l’autre, l’un dans l’autre. Et la limite, c’est le corps qui la donne et qui la reçoit, qui est à la fois objet et sujet. [...] C’est pourquoi la sensation est maîtresse de déformations, agent de déformations du corps.”

Duras anula a narração e, em silêncio, acompanhamos um gesto cotidiano de uma mulher, mas que é atravessado por aquilo que já foi transmitido pelo texto. Percebemos, então, que Duras não nos trás essa cena em vão, há um sentido que só pode ser colocado pela imagem, por essa imagem, e não pela voz. Então aqui, o movimento corpóreo possui potência afetivo-performativa fortalecida pelas camadas de sentido que Duras constroi em seu filme.

— *Vejo uma mulher penteando os cabelos, mas não é só uma mulher penteando os cabelos, é mais que isso, é um ato de amor, é um adeus, é um transformar-se ou uma incerteza, mas também é uma tentativa de controle daquilo que é incontrolável.* —

Figura 50: Atriz penteando os cabelos.



Fonte: Marguerite Duras, 1979.

Sobre o corpo e a literatura, Jean-Luc Nancy (2000) fala de um corpo que escreve. Escrever seria tocar a extremidade, e tocar um corpo sem querer significá-lo acontece na escrita, pois escrever não é significar. Para ele “a escrita tem o seu lugar no limite; se lhe acontece portanto qualquer coisa, é simplesmente o *tocar*. Tocar o corpo (ou antes, tal e tal corpo singular) com o incorpóreo do sentido, e assim tornando o incorpóreo tocante, ou fazendo do sentido um toque” (NANCY, 2000. p.11).

Para Nancy o corpo que é voltado para o fora, que é exposto exige uma escrita, ele escreve na sua prática como corpo, marca o mundo com sua presença. Tomar atenção para escrever o corpo seria não submetê-lo a uma significação, pois como corpo, ele já escreve sem querer produzir sentido, o corpo e seu rastro não fazem sentido, este se faz a partir do que é escrito, a partir da linguagem.

Por mais que não exista uma representação por parte da imagem e dos atores, há um texto que produz uma encenação. O texto traz traços do corpo de seus personagens, o corpo escrito de desejos, medos, angústias, dúvidas. Porém, não há sequer uma possibilidade de fixidez fisionômica dos personagens a partir do texto, Duras coloca essa incerteza desde o

início. O corpo aqui é instável pelas camadas postas nas ausências de certezas, pela ativação de uma memória efêmera de corpos que se concretizam na mente do espectador.

A corporeidade de Duras está encarnada na percepção da câmera, mas também na sua própria voz, existindo, em certo grau, uma encenação da voz. Enquanto a câmera passeia em traveling mostrando uma estrutura antiga com alguns lances de escada, e repleta de estátuas típicas da Grécia. Escutamos os dois narradores relatarem um dos encontros entre F e J.M. Nele Duras diz:

*“Eles conversam interminavelmente. Interminavelmente eles se descrevem. Um ao outro. Eles dizem a cor dos olhos, a textura da pele. A suavidade dos peitos que cabem na mão. A suavidade dessa mão. Nesse momento enquanto ela fala, ela vê. Eu vejo a mim mesma com os seus olhos.”*

Brevemente Duras se mescla com a personagem e fala em primeira pessoa para pontuar algo que foi ou seria dito por F. O mesmo acontece com o outro narrador:

*“Coloca o telefone sobre seu coração. Ela Ouve? (...) Ele diz que seu corpo inteiro pulsa como o som da sua voz.”*

Essas passagens destacam-se pelo caráter corporal do conteúdo narrado, da conversa dos amantes se descrevendo, falando sobre suas sensações corporais diante o encontro amoroso. O telefone sobre o coração, a suavidade dos seios pequenos e a pulsação são passagens que afirmam o corpo em seu estado de afetação diante o corpo do outro, ou melhor do som do corpo desse outro.

Aqui, a presença se dá pela voz, que não deixa de ser menos potente já que percebemos a intensa paixão que envolve os amantes. Outra característica interessante é a mudança da voz do discurso. Esse simples recurso possibilita um atravessamento entre o literário e o cinematográfico, pois causa a sensação de que um texto está sendo lido, um romance, ou um roteiro.

Em alguma medida, parece que o conteúdo do texto é um pretexto para produzir esse encontro amoroso entre ausentes e entre o corpo do espectador com o filme. Não há desejo de propor mensagem ou significados, pois em Duras escrever é “berrar em silêncio”, é uma vibração do corpo espalhado em pegadas fixas, deixando seus vestígios sem sentido, marcado pela ausência. O corpo grita em *Le Navire Night (1979)*, um grito de amor em seu sentido de intensidade de vida, da possibilidade do encontro. Esse corpo vivo e intenso, escreve. São marcas levadas pelo navio noturno que confronta a noite dos tempos. Cego no mar de tinta negro. E esse escrito provoca a intensidade do corpo que mobiliza uma performance por parte do espectador.

## 4. ENCONTRO DO ESPECTADOR COM O CORPO DO FILME

### 4.1 A Experiência Corporificada do Cinema

Em uma arquibancada próxima a grande piscina azul de um hotel, uma jovem observa de certa distância um homem nadar (figura 51). Quando ele olha em sua direção, a garota esconde rapidamente o rosto e começa a murmurar uma oração enquanto sua mãe põe apertada toca na cabeça. A voz repetindo citações religiosas se mistura com o barulho da água. Tomando a perspectiva da garota, a câmera enquadra a nuca de um homem que acabara de sair da piscina (figura 52), e que, por sua vez, observa cautelosamente a mãe da menina entrar na água. O homem apático parece interessado pela figura da mulher que caminha na piscina com a mão sobre o ouvido direito (figura 53), demonstrando certo incômodo.

Esse trecho do filme *La Niña Santa* (A menina santa, 2004) de Lucrecia Martel apresenta características de um cinema sensorial, no qual é posto uma atenção maior aos sentidos e sensações. Martel trás um conjunto de imagens e sons para expor desejos e sensações aos espectadores, e deixa transparecer elementos sensoriais secundários que influenciam as percepções dos espectadores, como, por exemplo, o contato com o fluido da água, o cabelo molhado e os sons ao redor.

Figura 51: Menina observando a piscina. Figura 52: Nuca masculina. Figura 53: Mulher incomodada com ouvido.



Fonte: Lucrecia Martel, 2004.

A imagem opaca e os planos compostos pela diretora, muitas vezes bem próximos dos personagens, nos tira a possibilidade de uma transparência nesse contato com o filme. Precisamos, então, dos outros sentidos para ter uma compreensão maior do espaço e dos acontecimentos. Esse vigor existente no cinema de Martel é efeito da organização sensorial e resoluta que sustenta a atmosfera afetiva em uma narrativa contida e ambígua (MOLLOY, 2017).

É pensando nestas questões que neste capítulo iremos voltar nossa atenção à experiência cinematográfica baseada no corpo a partir de uma percepção corporificada. O

encontro que iremos tomar como análise é o do corpo do espectador com o corpo filmico, observando aberturas e engajamentos afetivos que convidam o espectador a performar na obra, criando novas possibilidades de construção de sentido e sensações. Assim, nos interessa refletir sobre as seguintes questões: Como se dá o encontro do espectador com o filme considerando os parâmetros sensoriais que os envolvem? O que na construção filmica implica uma experiência ativadora dos sentidos do espectador, assim como seu potencial criativo perante a obra?

É inegável a qualidade experiencial que o cinema possui. Quando assistimos a um filme, não somente vemos as imagens se movendo, mas somos movidos por elas envolvendo todos os sentidos do nosso corpo. No ambiente escuro ocorre uma alteração na sensação de tempo, um retardamento do curso normal dos acontecimentos, mas também há alteração de sensação de espaço, porém, ao iniciar o filme, o espectador é levado a adentrar uma outra realidade. Porém, a experiência do filme pode ir além deste momento, chegando a se manter por algum tempo.

No texto “A psicologia da experiência cinematográfica” (1966), Hugo Mauerhofer avalia os efeitos psicológicos da situação cinema do ponto de vista da psicologia experimental observando as reações que uma pessoa tem dentro de uma sala de cinema. Assim, ele aponta que “o estado mental do espectador ao sair da sala de cinema mantém-se alterado por algum tempo (...) Se, por motivos inconscientes, ele se identificou com determinados atores ou situações, essa disposição mental permanece até que a experiência do filme retroceda perante as situações da realidade cotidiana” (MAUERHOFER, 1966, p.306). Porém, as teorias voltadas à experiência do cinema seguiram um caminho para além do efeito psicológico (Mauerhofer), e efeitos ideológicos (Baudry).

Diante das tendências do cinema de artes a considerarem o corpo do espectador na experiência cinematográfica, corporificando o ato de ver e considerando o engajamento sensorial das imagens, e como o advento de novas tecnologias no cinema comercial aumentando as sensações ao assistir um filme, começou-se a se falar em um cinema de sensação, diante novas práticas e novas sensibilidades em relação às imagens, estimulando as mentes e os sentidos em distintos céus de consciência e percepção.

Foi nos anos 80 que muitos teóricos voltaram-se para as questões sensoriais do cinema, instigados a entender outras formas de percepção sensorial a partir de abordagens que vão além do visual, buscando entender os sentidos em sua interação com o filme diante da percepção corporificada. Assim, pensar em um cinema sensorial é pensar o envolvimento do

corpo na experiência do cinema, percebendo o corpo como não mais ausente ou limitado apenas ao sentido da visão e audição.

Autores dos campos da filosofia, da antropologia visual, da fenomenologia das imagens e do cinema começaram a se interessar em teorizar a experiência sensorial do cinema. Temos, por exemplo, autores como Thomas Elsaesser e Malte Hagener (2009), Vivian Sobchack (2004), Martine Beugnet (2007), Jennifer Barker (2009), Laura U. Marks (2000) e David MacDougall (2005), e muitos outros que criaram pesquisas robustas sobre as manifestações do "cinema das sensações".

De acordo com Hagener e Elsaesser, o retorno ao corpo como lugar complexo de percepção surge do paradigma fenomenológico e seus impulsos na década de 90, oriundos de uma insatisfação com os paradigmas oculocêntricos, que, não nega a visão, mas que opta por compreender os sentidos em sua interação e percepção como corporificados. Este enfoque considera o cinema como “um tipo específico de contato” (2018, p.133) diante seu intenso aspecto experiencial que estimula nossos sentidos em diferentes camadas de nossa percepção.

As imagens não apenas se movem, mas nos movem e envolvem todos os nossos sentidos. Sempre que vamos ao cinema, não apenas vemos o filme, e o mundo da tela não apenas nos comunica uma mensagem, mas também ficamos imersos em um ambiente único que estimula nossos sentidos e nossas mentes em diferentes níveis de consciência e percepção (PETHÖ, 2025, p.1).<sup>39</sup>

Nesta linha de pensamento no qual o espectador, e o seu contato corporal com o filme, está em primeiro plano de investigação, houve um certo interesse nos estudos de gênero direcionados a estratégias narrativas de engajamento do espectador. Linda Williams (1991) vai considerar o melodrama, o terror e a pornografia como “gêneros do corpo”, pois identifica que nestes há um excesso de estímulos ao espectador, propondo experiências sensoriais e sentimentais enfatizando o papel dos espectadores como seres emocionais.

Tomando como referência Rick Altman (1989) e seu estudo sobre gêneros cinematográficos, a autora vai se ater aos sistemas de excesso, ou seja, uma forma fílmica de excesso estilístico e emocional que estimulam os espectadores sensorial e sentimentalmente. Assim, Williams vai considerar a existência de dois tipos de excessos: o espetáculo e o êxtase. O primeiro condiz às representações visuais e narrativas postas no filme e que exhibe o corpo na tela, como o orgasmo, a violência e o choro. Já o segundo consideram as reações corporais

---

<sup>39</sup> Tradução livre de: “images not only move, but they move us and engage all our senses. Whenever we go to the movies we not only see the film, and the world of the screen not only communicates a message to us, but we also get to be immersed in a unique environment that stimulates our senses and our minds on different levels of consciousness and perception.”

involuntárias dos espectadores, como ela bem explica: “Em geral, o excesso é marcado pelo recurso não às articulações codificadas da linguagem, mas a gritos inarticulados – de prazer na pornografia, gritos de medo no horror, soluços de angústia no melodrama” (WILLIAMS, 1991, p.144)<sup>40</sup>.

Além disso, Williams vai identificar que nestes gêneros, são os corpos das mulheres que aparecem com mais expressividade na personificação do medo, do prazer e da dor, mesmo que se distinguem em relação ao público alvo (o melodrama direcionado às mulheres, a pornografia voltada aos homens, e o horror que varia entre os dois).

Em outras palavras, mesmo quando o prazer de assistir tem sido tradicionalmente construído para espectadores masculinos, como na maioria da pornografia heterossexual tradicional, é o corpo feminino nas garras de um êxtase fora de controle que oferece a visão mais sensacional. Assim, os corpos das mulheres tendem a funcionar, desde as origens desses gêneros no século XVIII no Marquês de Sade, na ficção gótica e nos romances de Richardson, tanto como o movido quanto o comovente (WILLIAMS, 1991, p.144)<sup>41</sup>.

Porém, alguns teóricos vão ter suas reservas com relação a este tipo de abordagem. Vivian Sobchack, por exemplo, argumenta que muitas pesquisas, como a de Linda Williams, se limitam a respostas emocionais ou expressões faciais. Para ela, existe muito pouco interesse acadêmico em explorar a capacidade que um filme tem de despertar fisicamente para seu significado. E, embora haja interesse em investigar o campo, ainda é preciso caminhar bastante para lidar com “os fundamentos carnis da inteligibilidade cinematográfica” (SOBCHACK, 2004, p.59).

Para Sobchack, ainda existem muitas marcas de um arranjo que separa o sentido da visão do corpo que vive a experiência, e da visão com outras formas sensoriais da aproximação com o mundo e que constroi sentidos antes mesmo da própria elaboração de uma reflexão. Dessa forma, a autora argumenta que além das mudanças necessárias nas estruturas binárias e bifurcadas da experiência cinematográfica, deve-se considerar o corpo vivido do espectador parte importante na composição da experiência e da linguagem.

Mesmo nos filmes, nossa visão e audição são informadas e recebem significado por nossos outros modos de acesso sensorial ao mundo: nossa capacidade não apenas de ver e ouvir, mas também de tocar, cheirar, saborear e sempre sentir

<sup>40</sup> Tradução livre de: “Au rally, excess is marked by recourse not to the coded articulations of language but to inarticulate cries of pleasure in porn, screams of fear in horror, sobs of anguish in melodrama.”

<sup>41</sup> Tradução livre de: “In other words, even when the pleasure of viewing has traditionally been constructed for masculine spectators, as in most traditional, heterosexual pornography, it is the female body in the grips of an out-of-control ecstasy that has offered the most sensational sight. So the bodies of women have tended to function, ever since the eighteenth-century origins of these genres in the Marquis de Sade, Gothic fiction, and the novels of Richardson, as both the moved and the moving.”

proprioceptivamente nosso peso, dimensão, gravidade e movimento no mundo. Em suma, a experiência cinematográfica é significativa não para nossos corpos, mas por causa de nossos corpos. O que quer dizer que os filmes provocam em nós os "pensamentos carnis" que fundamentam e informam análises mais conscientes (SOBCHACK, 2004, p.60)<sup>42</sup>.

No livro *Carnal Thoughts Embodiment And Moving Image Culture* (2004), Sobchack se embasa na fenomenologia existencial para compreender as habilidades cognitivas do componente corporal na experiência do espectador com a obra fílmica, e sugere que nesta, o corpo pode ser corporificado. Assim ela vai considerar o corpo vivido, ou seja, o ser como um conjunto senciente, sensual e sensível.

O interessante do modo analítico de Sobchack é que ela vai considerar o seu próprio corpo como ferramenta para sua investigação, pois, muitas vezes, é desconsiderado tudo aquilo que antecede qualquer entendimento cognitivo, ou seja, tudo o que nosso corpo entende mesmo antes da mente codificar ou construir uma reflexão. Assim, a teórica dará ênfase na irredutibilidade intrínseca da percepção, no qual nenhum sentido age isolado, todos fazem parte de uma corporeidade que envolve tanto o corpo como a consciência.

Na verdade, eu diria que essa capacidade de resposta corporal pré-reflexiva aos filmes é um lugar comum. Ou seja, não experimentamos nenhum filme apenas através de nossos olhos. Vemos, compreendemos e sentimos filmes com todo o nosso ser corporal, informados pela história completa e pelo conhecimento carnal de nosso sensorio aculturado (SOBCHACK, 2004, p.64)<sup>43</sup>.

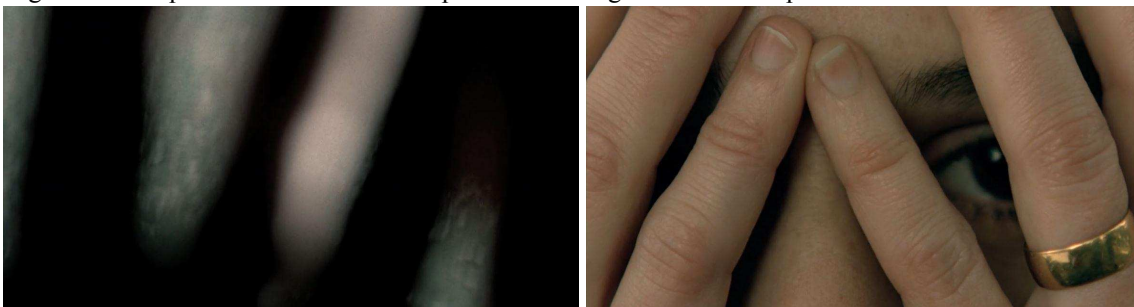
O pensamento de Sobchack sobre a experiência do cinema vai além da identificação. Ela vai elaborar uma teoria da percepção corporificada que está ligada a compreensão da relação entre filme e espectador corporificado, um ser corpóreo-material que percebe o filme com todos seus sentidos. Um dos exemplos trazidos por ela surge da sua experiência com *O piano* (1993) de Jane Campion. O longa começa com uma imagem borrada, uma sombra que impede algo à frente ser enxergado plenamente. Nossa visão é limitada por alguns segundos, mas logo em seguida, revela-se alguém com as mãos sobre os olhos.

---

<sup>42</sup> Tradução livre de: "Even at the movies our vision and hearing are informed and given meaning by our other modes of sensory access to the world: our capacity not only to see and to hear but also to touch, to smell, to taste, and always to proprioceptively feel our weight, dimension, gravity, and movement in the world. In sum, the film experience is meaningful not to the side of our bodies but because of our bodies. Which is to say that movies provoke in us the "carnal thoughts" that ground and inform more conscious analysis."

<sup>43</sup> Tradução livre de: "Indeed, I would argue that this prereflective bodily responsiveness to films is a common place. That is, we do not experience any movie only through our eyes. We see and comprehend and feel films with our entire bodily being, informed by the full history and carnal knowledge of our acculturated sensorium."

Figura 54: Perspectiva da visão limitada pelas mãos. Figura 55: Close-up das mãos sob os olhos.



Fonte: O piano, 1993, dirigido por Jane Campion.

O mais interessante dessas primeiras imagens de *O piano* (1993) para Sobchack é o fato de que, apesar dos olhos não terem visto nada naquele borrão, suas mãos captaram algum sentido no que estava na tela. Isso exemplifica ainda mais o entendimento da visão como uma categoria de acesso ao corpo vivido do espectador. E, apesar de ser um dos sentidos privilegiados no cinema, tornando aquilo que é externo sensível a nós, ele não impede que as qualidades dos outros sentidos sejam acionadas na experiência com o filme.

Assim, eu argumentaria que minha experiência de *O piano* foi um exemplo intensificado de nossa experiência sensorial comum dos filmes: a maneira como somos em alguma modalidade carnal capazes de tocar e ser tocados pela substância e textura das imagens; sentir uma atmosfera visual nos envolver; experimentar peso, asfixia e necessidade de ar; alçar voo com alegria cinética e liberdade, mesmo quando estamos relativamente presos aos nossos assentos de teatro; ser jogado para trás por um som; às vezes até cheirar e saborear o mundo que vemos na tela (SOBCHACK, 2004, p.65)<sup>44</sup>.

Pensar em uma experiência corporificada no cinema que considera o corpo vivido é importante para essa pesquisa, pois consideramos um corpo que se faz no mundo em conjunto com os outros, com aquilo que se vê, com aquilo que não se vê, que é sensível, que cria sentidos e constroi memória. Assim também acontece no encontro do espectador com o corpo do filme, no qual, a partir da sensorialidade do cinema, se produzem diferentes significados a partir daquilo que cada corpo traz consigo.

Estamos lidando com um espectador sensível e sensorial, que sente e vive a experiência do cinema não apenas com a visão, mas que percebe o filme com o corpo todo. Há, então, uma espécie de contato neste encontro, não no sentido metafórico, mas naquele que

<sup>44</sup> Tradução livre de: “Thus I would argue that my experience of *The Piano* was a heightened instance of our common sensuous experience of the movies: the way we are in some carnal modality able to touch and be touched by the substance and texture of images; to feel a visual atmosphere envelop us; to experience weight, suffocation, and the need for air; to take flight in kinetic exhilaration and freedom even as we are relatively bound to our theater seats; to be knocked backward by a sound; to sometimes even smell and taste the world we see on the screen.”

vem da habilidade do espectador de sentir o mundo que é retratado na tela, e na capacidade tátil do cinema fazendo algo se mover para fora dele.

Existe, então, uma insatisfação com a visão hegemônica dominante e que é incapaz de expressar sensações oriundas dos outros sentidos. Assim, aumentou-se o desejo por um outro modo de percepção, ou novas formas de se relacionar com as imagens e com o mundo. Seguindo este caminho, a teórica americana Laura Marks vai resgatar o conceito de háptico, já discutido na história da arte por Aloïs Riegl (1985), para lidar com elementos de uma resposta corporificada ao cinema que eram desconsiderados até pouco tempo.

Para Riegl, a visualidade háptica é “aquela que solicita o espectador não apenas através dos olhos, mas, pela sua enorme proximidade, também ao longo da pele” (RIEGL, 1985 apud GONÇALVES, 2012, p.79). De acordo com o historiador, há dois tipos de visualidades, a óptica que é distante e exige uma centralidade e separação do sujeito observador e do objeto observado em profundidade ilusionística, e a háptica, que requer proximidade, e se move sobre a superfície sem centralidade nem ilusionismos.

Esse pensamento coincide com os de Deleuze e Guattari (1997) sobre o háptico, que entendem a imagem háptica como uma forma de percepção mais tátil do que somente visual. Ou seja, que precisa da proximidade do toque. Nesta, a visão se torna tátil, logo o olhar tende a se inclinar ao corpo da imagem. No cinema, Marks vai entender a visualidade háptica como a forma do filme dar entender por meio da sua materialidade, principalmente no encontro de contato com o espectador. Assim, vai pensar no filme como pele.

Em seu livro *The skin of film* (2000), Marks vai analisar filmes-ensaio etnográficos dos anos de 1980 e 1990. A característica comum seria o fato de existir uma conexão entre memória e percepção sensorial corporificada. Ela utiliza das teorias de Deleuze sobre o tempo e a abordagem fenomenológica de Sobchack para construir seu pensamento, e vai refletir sobre as formas como o cinema háptico atrai o espectador em todos os seus sentidos a partir de uma noção de epistemologia tátil.

A epistemologia tátil envolve pensar com a pele, ou dar tanto significado à presença física de um outro quanto às operações mentais de simbolização. Este não é um chamado à regressão intencional, mas ao reconhecimento da inteligência do corpo perceptivo. O cinema háptico, ao nos aparecer como um objeto com o qual interagimos, e não como uma ilusão na qual entramos, apela a esse tipo de inteligência corporificada e mimética. No movimento dinâmico entre as formas ópticas e hápticas de ver, é possível comparar diferentes formas de conhecer e interagir com um outro (MARKS, 2000, p.190)<sup>45</sup>.

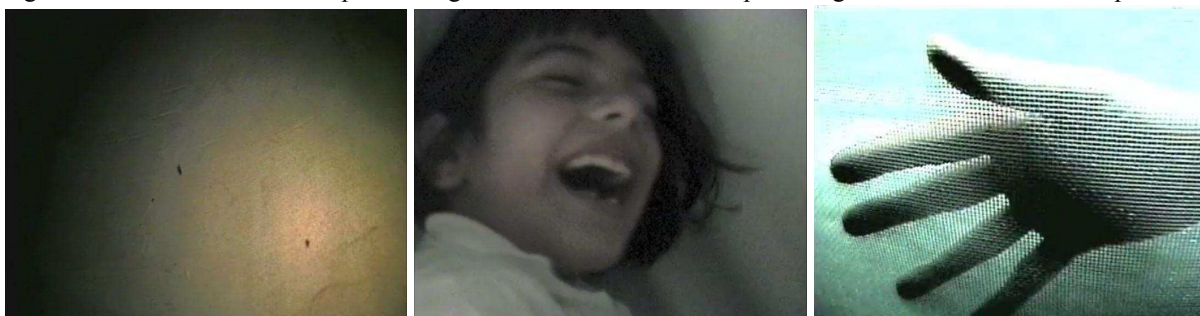
<sup>45</sup> Tradução livre de: “Tactile epistemology involves thinking with your skin, or giving as much significance to the physical presence of an other as to the mental operations of symbolization. This is not a call to willful regression but to recognizing the intelligence of the perceiving body. Haptic cinema, by appearing to us as an object with which we interact rather than an illusion into which we enter, calls upon this sort of embodied and

A argumentação de Marks procura ultrapassar o paradigma representativo, que considera a superfície do filme (pele) para se ater a uma recepção corporificada e tátil. Pensar no filme como uma pele é, de certo modo, reconhecer que uma obra pode gerar efeitos distintos em diferentes públicos. Desta forma, a visualidade háptica vai trazer uma crítica da perfeição velada que existe na visualidade óptica.

Sobre a oposição entre óptico e háptico, Marks considera uma distinta relação do espectador com a imagem entre elas. Enquanto na visualidade óptica o ideal é o domínio por parte do espectador, que entende tudo o que vê, na visualidade háptica o ideal é a reciprocidade, é a capacidade do espectador se perder na imagem, pois a visão é como toque onde se toca e é tocado. Ou seja, “a visualidade háptica implica uma tensão entre espectador e imagem” (MARKS, 2000, p.185)<sup>46</sup>.

Um dos exemplos interessantes trazidos pela teórica é o vídeo *Diástole* (1994) da videoartista brasileira Inês Cardoso, que utiliza da visualidade háptica para compor uma delicada obra sobre a morte. O vídeo começa com uma imagem de um relógio, e depois ouvimos uma voz de criança ler um poema sobre a morte. A imagem que vemos é borrada, é uma textura sem forma certa com luzes e sombras (figura 56). Depois temos imagens pixeladas, e fusões, de duas crianças rolando na cama rindo em um plano bem próximo dos rostos (figura 57). Em seguida, a diretora nos coloca em contato com imagens múltiplas onde a luz do sol é ofuscada por um plástico bolha, ou por uma mão sobre um plástico listrado (figura 58).

Figura 56: Luz sob a textura de parede. Figura 57: Menina rindo sem parar. Figura 58: Mão tocando um plástico.



Fonte: Inês Cardoso, 1994.

O texto verbal refere-se à experiência inacessível da morte, e o jogo visual traça uma experiências sobre as fronteiras do visível. O óptico é abolido diante da aproximação

---

mimetic intelligence. In the dynamic movement between optical and haptic ways of seeing, it is possible to compare different ways of knowing and interacting with an other.”

<sup>46</sup> Tradução livre de: “Haptic visuality implies a tension between viewer and image.”

íntima com o que se está na tela, e, aqui a imagem se assemelha à pele, pois “o objetivo da visualidade tátil não é fornecer uma plenitude de sensação tátil para compensar a falta de imagem óptica. (...) Em vez disso, é apontar para os limites do conhecimento sensorial” (MARKS, 2000, p.192)<sup>47</sup>.

As recentes abordagens teóricas por um espectador corpóreo parecem partir de uma tentativa de compreender a capacidade afetiva dos corpos. Com isso, pode-se considerar o filme como corpo que afeta e é afetado pelo espectador, sendo ele, ao mesmo tempo, sujeito e objeto de experiência.

Mais do que qualquer outro meio de comunicação humana, a imagem em movimento se manifesta sensorial e sensivelmente como a expressão da experiência pela experiência. Um filme é um ato de ver que se faz visto, um ato de ouvir que se faz ouvido, um ato de movimento físico e reflexivo que se faz reflexivamente sentido e compreendido (SOBCHACK, 1992, p 3)<sup>48</sup>.

O empenho intelectual atual para com a corporificação e o crescente engajamento dos artistas pelo sensorial e tátil das imagens aponta um retorno às formas hápticas. No artigo *Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea* (2012), Osmar Gonçalves discute sobre a visualidade háptica e propõe uma investigação sobre o que está em jogo neste tipo de visualidade, quando se há muitos artistas que aderem a ela. Assim, ele coloca duas hipóteses: a primeira é de que aumentou a necessidade por formas de imagens e conhecimentos corporais e sensoriais, a segunda é de que há uma insatisfação da limitação da visualidade cartesiana, que separa o sujeito do mundo e dos outros, que objetifica e que cria mecanismos de controle.

Dentro dos parâmetros dessa visualidade, me parece interessante mencionar uma cena específica do filme *Climas* (2006) de Nuri Bilge Ceylan. Nessa sequência vemos uma mulher deitada na areia sobre um sol quente. Seu corpo coberto de suor preenche o enquadramento, mas conseguimos ver surgir no horizonte a figura de um homem que se aproxima. Ele chega perto dela, a beija na boca e diz que a ama, e depois começa a cobri-la de areia gradativamente de baixo para cima, começando com os pés, depois a barriga, em seguida o busto, e ao jogar areia sob a cabeça, a mulher grita assustada. O som reverbera e a faz despertar vendo seu marido sentado ao seu lado.

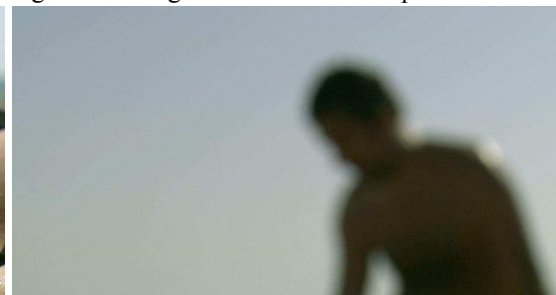
<sup>47</sup> Tradução livre de: “The point of tactile visibility is not to supply a plenitude of tactile sensation to make up for a lack of optical image. (...) Rather it is to point to the limits of sensory knowledge.”

<sup>48</sup> Tradução livre de: “More than any other medium of human communication, the moving picture makes itself sensuously and sensibly manifest as the expression of experience by experience. A film is an act of seeing that makes itself seen, an act of hearing that makes itself heard, an act of physical and reflective movement that makes itself reflexively felt and understood.”

Figura 59: Mulher descansando sob o sol.



Figura 60: Imagem desfocada do corpo masculino.



Fonte: *Climas*, 2006, dirigido por Nuri Bilge Ceylan.

— *O grito de susto ao sentir a areia cobrir seu rosto se assemelha ao som de uma gaivota, e a tessitura da areia no rosto e o som atingem como uma flecha o meu corpo. Me vejo, mesmo por alguns segundos, envolvida por uma sensação de sufocamento e desespero.*—

Por mais que esta passagem simbolize o onírico, destacamos sua carga sensorial. Ceylan vai estimular o espectador a viver uma experiência sensual instantânea a partir da imagem e do som, saindo da lógica de uma compreensão simbólica e intelectual. O plano próximo do corpo, a pele suada, a areia viscosa e a imagem borrada, trazem um caráter háptico que envolve materialmente e corporalmente quem assiste, e “a câmera colada à pele e aos corpos, só consegue arrancar dos personagens imagens sussurradas. Imagens imprecisas, cheias de afeto e textura, mas longe de qualquer narrativa ou explicação” (GONÇALVES, 2012, p.84).

Nos cabe aqui citar o termo “imagem-experiência” apontado por Gonçalves para falar de uma imagem que seria produzida na proximidade do contato, ou melhor, no encontro entre corpo do personagem/ator, corpo da câmera e corpo do espectador. Uma imagem que é precária de informações e ativa a percepção háptica. Este aspecto faz com que as imagens se assemelhem a vestígios de algo que se passou ou que ainda virá. De acordo com Gonçalves (2012), o olhar se torna precarizado, visto que a visão é forçada a sair do controle e domínio e o espectador é incentivado ao envolvimento crítico para com as imagens, saindo da passividade para preencher as lacunas e participar da criação imaginativa da obra.

De acordo com essas colocações, nos deslocamos da ideia de um espectador que assiste ao filme de forma passiva, que apenas “entrega-se voluntária e passivamente à ação que se desenrola na tela e à sua interpretação acrítica conforme lhe dita o seu inconsciente” (MAUERHOFER, 1966, p.305). Na verdade, estamos interessados no espectador que é participante ativo na criação da obra, que possui um corpo, que é demarcado, que possui uma

memória e conhecimento. Há uma subjetividade que também se expressa no encontro com a obra, principalmente daquelas que faz com que este saia do lugar passivo.

No campo do teatro, Ranciere pensa em um espectador emancipado na experiência das novas configurações teatrais, que vem da performance, no qual o espectador sai de sua posição e é arrastado para o círculo de ação que lhes devolve, surgindo uma energia coletiva. Em seu pensamento sobre o mestre e o aprendiz, o filósofo aponta que o primeiro deve ser ignorante, e o último emancipado, uma emancipação intelectual no qual há igualdade de inteligências em todas as suas manifestações.

Para ele, existem divisões do sensível, como: olhar/saber, aparência/realidade, atividade/passividade, que são oposições diferentes daquelas de termos definidos, são “alegorias encarnadas da desigualdade” (RANCIERE, 2014, p.16) no qual apontam a um abismo entre a obra e o espectador. E a emancipação começaria quando há um questionamento da oposição entre olhar e agir, pois, de acordo com ele, olhar também é agir, assim, o espectador não só observa, mas participa da performance, sendo, ao mesmo tempo, espectadores e intérpretes ativos.

O espectador deve ser retirado da posição de observador que examina calmamente o espetáculo que lhe é oferecido. Deve ser desapossado desse controle ilusório, (...), onde trocará o privilégio de observador racional pelo do ser na posse de suas energias vitais integrais (RANCIÈRE, 2014, p.10).

A palavra emancipação significa, aqui, a diluição da fronteira entre aqueles que observam e os que criam a obra. Desta maneira, percebemos estas características nos filmes de Duras, Chantal e Denis trabalhadas nesta dissertação. As diretoras parecem incentivar uma emancipação do espectador perante seus filmes, no sentido em que são estimuladas a ver, sentir e criar a partir das implicações estéticas e forma fílmica. Pois “ser espectador não é a condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa situação normal. (...) Todo espectador é já ator de sua história” (RANCIERE, 2012, p.21), e é esse potencial que habita a emancipação do espectador.

Pensar em uma experiência do cinema que considera o corpo, seja sua materialidade impressa na imagem, ou de uma visualidade que foge dos aspectos dominantes da visão, também é pensar em uma experiência ativa do espectador, que se recusa a ser seduzido pela ilusão cinematográfica. Assim, em nossa análise do encontro do corpo do espectador com o corpo do fílmico, nos atentamos às lacunas, às aberturas que solicitam a aproximação e engajamento do espectador para performar na obra, como também iremos

considerar a visualidade háptica para investigar os estímulos sensoriais oriundos de uma aproximação ao que se está na tela instigando pela câmera.

## 4.2 O Corpo Fílmico e Seus Convites ao Espectador

Entendendo a relação entre corpo do espectador e corpo fílmico como um encontro afetivo, iremos construir nossa análise a partir das formas de engajamento espetatorial mencionado por Baltar em sua reflexão sobre uma Análise Sensível, que se destina a entender como o filme elabora seu convite a uma experiência sensorial ao corpo do espectador. De acordo com ela:

O filme é como um convite endereçado ao nosso corpo e como qualquer convite, a gente pode aceitar ou não. A mim, pouco importa verificar se o convite foi aceito ou não, mas entender os modos como ele se constroi e as formas de endereçamento do convite (BALTAR, 2024, p.03).

A princípio, consideramos a ideia de que os gestos e as performances constroem um modo de expressar os corpos na tela que mobilizam o espectador, a partir da potência afetiva dos corpos e dos estímulos sensório-sentimentais da imagem. No capítulo anterior, conseguimos compreender um pouco a relação entre os corpos dos personagens e a câmera-corpo, porém, neste encontro também se implica o espectador.

Não resta dúvidas de que o espectador é envolvido sensivelmente e sensorialmente a partir da potencialidade dos corpos em cena, e da maneira como a câmera capta os gestos e ações destes. Como exemplo, temos a série de beijos entre Jean e Laure no filme *Sexta-Feira à Noite* (2002), a dança exagerada dos amantes no bar captada por um longo plano fixo em *Toda uma noite*, e a câmera fluida que passeia pelos espaços junto da narração de uma história improvável em *Le Navire Night* (1979).

Neste caminho exploratório estamos pensando a construção da cena como mobilizações de afetos que capturam nosso sensório. Porém, neste terceiro capítulo, queremos ir um pouco além da câmera para pensar no convite de engajamento a partir do corpo fílmico.

### 4.2.1 A experiência do ritmo e do fragmento

Como vimos no segundo capítulo, em *Toda uma noite* (1982) o aspecto performático define um lugar para o espectador, que é extensivo a percepção da câmera que

tem menos interesse em revelar ou mediar uma declaração de verdade, para algo como uma mise en scene desmotivada e uma estrutura do filme minimalista (MARGULIES, 2016).

As influências da arte minimalista, da performance e do cinema estrutural no cinema hiper-realista de Akerman dão mais ênfase às estratégias de engajamento do espectador, como a repetição, a representação quase que em tempo real e a duração do plano. Essas caracterizam a dimensão corpórea do cinema da diretora, e para Margulies (2016) esse cinema corpóreo de Akerman aponta para uma dimensão crítica que evidencia a fisicalidade e materialidade do cinema, junto de um excessivo gesto de realidade que lembra ao espectador de sua própria matéria.

A sensorialidade aqui se faz presente na extensão do tempo, engajando a percepção do espectador a partir de sua fisicalidade corporal, seja na sensação de alongamento do filme, no tédio pela repetição dos gestos, ou nos bocejos, por exemplo. A acumulação linear da repetição e a intensidade rítmica revela contrastes nos movimentos dos corpos na cena (movimentos de aproximação e distanciamento), gerando um estranhamento por parte do espectador. Por isso que em nossa análise de *Toda uma noite (1982)*, queremos voltar a atenção ao fragmento e ao ritmo como convites ao espectador performar na obra.

A composição feita a partir do fragmento abarca uma série de resultados estéticos formais para a obra. A passagem entre as cenas se resume a um corte seco que enfatiza a descontinuidade das micronarrativas, não vemos o início nem o fim da maioria delas, assim como o cotidiano ali captado não se esgota ao final do filme. Precisamos desapegar para aderir a velocidade e ao ritmo da sucessão de gestos descontinuados.

A falta de informação sobre as motivações dos personagens e suas identidades abrem espaço para especulações, porém logo surge outra cena, e outra, e mais outra, não havendo tempo para que se estabeleça alguma conclusão. Esse dinamismo parece querer chamar a atenção do espectador para a obra, mas que o frustra pela não existência de desfechos. Assim, consideramos o fragmento como um importante mobilizador do corpo espectral.

A semelhança entre as microcenas possibilita uma mobilização do espectador, ao passo que há uma sensação de tempo alongado. Akerman utiliza a montagem métrica para propor uma repetição rítmica dos fragmentos em uma estrutura temporal rigorosa pela duração semelhante das cenas, aspecto característico do cinema estrutural.

A manifestação mais elementar do princípio estrutural está próxima da 'montagem métrica', que repousa sobre relações de duração estritamente medidas, e geralmente simples, entre os fragmentos sucessivos de um filme; essas relações são o essencial

do filme, cujo conteúdo dos planos é, se não indiferente, ao menos bastante minorado. Em geral, porém, as estruturas têm, além do aspecto métrico puro, um aspecto rítmico, e também um jogo sobre as relações de conteúdo entre os planos (AUMONT, 2003 p.110).

Percebemos, então, que o ritmo também tem sua importância. O cineasta russo Andrei Tarkovski considerava o ritmo um fator crucial da imagem cinematográfica pois expressa o fluxo do tempo no interior do quadro, dessa forma, o tempo também é expresso pelo comportamento dos personagens, pela música e pelo visual. Para ele, a montagem não pode determinar o ritmo do filme, diferente de Eisenstein, ele considera que o fluxo do filme se dá apesar da montagem e não por causa dela.

Tarkovsky vai recusar o cinema de montagem, afirmando que “o cinema de montagem propõe ao público enigmas e quebra-cabeças, obrigando-o a decifrar símbolos, diverte-se com alegorias, reconhecendo o tempo todo a sua experiência intelectual” (TARKOVSKI, 2023, p.139), desta forma este cinema limita o filme nele mesmo, desconsiderando aquilo que há para além do mostrado na tela, sendo esse crucial para a consciência do tempo em um plano, e evita que o espectador crie uma relação a partir de suas experiências pessoais.

O tempo se torna perceptível através do que é captado pela câmera, e essa é a pressão temporal que cria o ritmo. Pensando nisso, conclui-se que “o principal elemento formal do cinema é o ritmo, e não a montagem” (TARKOVSKI, 2023, p.141). A montagem contém apenas pedaços do tempo que são impressos no quadro, e o que ela faz não é gerar novas qualidades, mas sim, evidenciar aquela já inerente aos quadros.

Creio que em *Toda uma noite (1982)*, o ritmo está tanto nos fragmentos em que a montagem métrica dá velocidade a acumulação de enredos amorosos durante a noite, quanto na própria ação dos personagens na tela. Reconhecemos que é a teatralidade que dá ritmo ao longa, pois o tempo explorado aqui é aquele da duração e da presença corpórea. Ou seja, é o corpo coreografado, mencionado no capítulo dois, que demarca o tempo do quadro, suas ações afetivas, seus movimentos no espaço, a espera, a exaltação, e outras modulações gestuais que possibilitam a criação de uma escala rítmica.

O início disso é o fato de no filme haver muitas cenas que terminam somente quando os personagens desaparecem do quadro, seja por que adentraram algum lugar, ou simplesmente sumirem na escuridão. Em um plano de uma escada, vemos uma jovem mulher descendo cautelosamente ainda calçando os sapatos (figura 61). Ela abre a porta do local e sai lentamente olhando para os lados. Eis que surge, por detrás de um arbusto (figura 62), um

homem que a pega pelo braço e a conduz em passos apressados. Os dois somem na escuridão da noite (figura 63).

Figura 61: Mulher desce as escadas. Figura 62: O homem surpreende a moça. Figura 63: Casal some na escuridão.



Fonte: Chantal Akerman, 1982.

— *A modulação do plano que demarca o gesto de calçar os sapatos me diz de uma suposta relação sexual antecedente. A cautela aponta para um ato inapropriado, algo que ela deseja esconder. Uma traição talvez? O susto pela presença masculina e seu movimento repreensivo contribui para tais suspeitas, porém não há certeza de nada. Toda a motivação que me levou a esse fragmento também desaparece junto dos personagens.* —

A câmera perdura até o fim com aqueles personagens, e a microcena se estende até que já não o enxerguemos mais. Temos a repetição do mesmo esquema ao longo do filme, como, por exemplo, as duas cenas seguintes, em que um casal de idosos decide ir à cidade dançar, seguida da que mostra uma menina saindo às pressas de casa carregando um gato e uma mala.

A escuridão do quadro também se caracteriza como um elemento de montagem, pois as “zonas negras que não apenas inscrevem mais fortemente um intervalo sob a forma de uma distensão da transição, como também constituem pontos de fuga no plano” (RAMALHO, 2014, p.12), assim, o espaço entre os planos está demarcado pelas zonas escuras, e a articulação entre eles também são existentes na imagem no qual personagens aparecem e desaparecem.

Sob esse ponto de vista, consideramos que são os corpos dos personagens que ditam a duração da cena em *Toute une nuit*. A repetição rítmica nos fragmentos são relacionados aos corpos em performances, suas intensidades e variações em todas as 55 cenas. É como se a diretora estivesse sugerindo que “uma noite inteira é longa o suficiente para um corpo passar por todos os seus estados, incluindo os estados impossíveis de desejo e os estados menos prováveis da postura amorosa” (DANEY, 1982)<sup>49</sup>.

<sup>49</sup> Tradução livre de: “...a whole night is long enough for a body to go through all its states, including the impossible states of desire and the least probable states of the love posture.”

Precisamos falar também do aspecto afetivo que o filme carrega. Grande parte do longa é composto por variações de intensidades, que se perde pela sucessão de cenas. Os corpos e sua liberação expressiva elaboram uma espécie de abertura para experimentação. O acúmulo dessa fenda persiste um convite perante uma dinâmica cotidiana. Assim, “como um corpo de imagens que nos alcança, o filme de Akerman nos permite pensar os modos pelos quais as imagens sugerem distintas tonalidades afetivas” (RAMALHO, 2014, p.12). O afeto pode se dar, então, pelas modulações existentes nos encontros amorosos, no ritmo, na oscilação dos gestos intensos e amenos e nas canções que conduzem as micronarrativas, e na dramaticidade desses corpos em cena.

Tal liberação não chega a esgotar o acúmulo de forças reunidas pela cena e, nessa parte não atualizável da intensidade do corpo, reside o excesso que torna cada imagem carregada de uma potência afetiva que passa de uma cena a outra, gerando um efeito cumulativo (RAMALHO, 2014, p.12).

Não podemos deixar de perceber, também, que *Toute une nuit* (1982) aciona nossa memória para as imagens de amor existentes no imaginário cinematográfico, e constitui uma nova carga afetiva. Os gestos amorosos do filme se mesclam com memórias de outras imagens já produzidas no universo cinematográfico, ou de momentos vividos. A imagem vira uma espécie de memória, ou melhor, uma imagem-memória<sup>50</sup> que se modifica de acordo com a bagagem imagética de cada indivíduo.

Nesse sentido, cada momento é único na medida em que o sujeito o cria com o aporte de imagens-memórias individuais. Este esquema sensório-motor, ação-intervalo-ação, é um modo de explicar como *Toute une nuit* oferece uma abertura para a variação/modulação afetiva: se a percepção implica identificar personagens, fazer associações e cronologizar a narrativa, então a fragmentação da narrativa de Akerman, seus cortes, assim como as poses dos atores suspensas no tempo demarcam um intervalo exagerado no qual o espectador é convidado a lembrar (PURSLEY, 2004, p. 1199-1200, apud RAMALHO, 2014, p.16-17).

Cenas que mostram o reencontro e a partida, por exemplo, possuem uma carga emocional forte pelo simples momento de reencontrar, ou deixar alguém amado. Em certo momento do longa, vemos um homem sair do táxi com sua mala e adentrar ao prédio. Cansado, sobe as escadas com certo esforço, mas ao ver sua amada abrir a porta, ele a abraça forte, ouvindo-a dizer “Aqui está você”, o reencontro então acontece.

---

<sup>50</sup> Termo explorado pelo filósofo Henri Bergson em seu livro *Matéria e memória* (1999). Para ele a imagem-memória é uma lembrança espiritual que pode ser alongada ou abreviada, e que faz parte de uma memória pura.

Figura 64: Homem adentra o prédio.

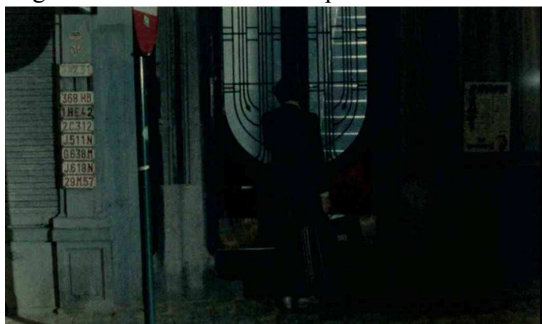
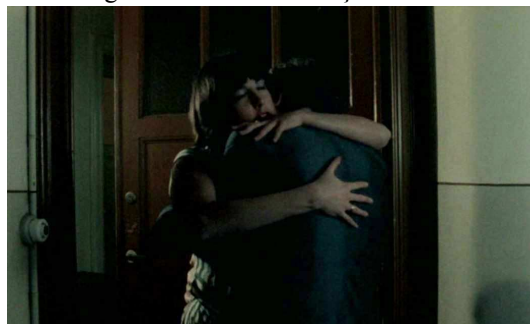


Figura 65: Casal se abraça ao se reencontrar.



Fonte: Chantal Akerman, 1982.

Em outro momento vemos dois homens em um quarto escuro deitados na cama, um deles diz ao outro que está na hora. Em seguida, um deles sai, vestido com um uniforme militar, para ir até um carro que o espera. Da sacada, a câmera registra a despedida. Ambas as cenas possuem uma carga emocional que vem do próprio gesto do reencontro e do adeus, porém, o corte brusco e a descontinuidade causa um certo choque pela expectativa frustrada de não saber mais destes personagens.

Figura 66: Dois rapazes acordam e se despedem. Figura 67: Jovem vendo seu amado partir.



Fonte: Chantal Akerman, 1982.

— *Essas duas cenas me causam uma sensação de reprodução de algo que já vi antes em outros filmes. Me sinto familiarizada com elas, com estes trechos específicos de intensidade afetiva. Mas agora, preciso desapegar deles. Minha memória me levou a um lugar comum para que eu pudesse depois me desfazer dele. E isso acontece várias vezes.* —

Essa qualidade afetiva em *Toute une nuit* surge do caráter formal e da estética dos fragmentos. Por mais que as cenas possuam por si só uma potência sentimental, o corte nos aponta para outras variações dessa mesma intensidade. Assim, a sobreposição de cenas causa a sensação de que a mesma imagem está sendo lembrada várias vezes, porém, com algumas alterações em um jogo de ressonâncias afetivas que permite conexões com outras imagens fora do filme. Assim, o corpo do espectador se torna ativo perante as afecções propostas pelo longa.

Diante das conexões entre as imagens de Chantal com a de outros filmes sobre o amor, é interessante lembrar que o romance é um dos gêneros cinematográficos atrelados ao feminino pela indústria cinematográfica, porém a diretora faz o caminho inverso ao do cinema hegemônico, e propõe um esvaziamento do romântico, tornando-o banal e cotidiano.

Esvazia-se o gesto para dar ênfase a outros aspectos dessa conjuntura. E não estamos lidando somente com uma mera experimentação formalista, Akerman propõe uma experiência própria para cada espectador, a partir de uma construção criticamente pensada, junto de um forte interesse pelos gestos corporais a partir do encontro amoroso.

Assistir um filme e se deixar invadir pelas mais diversas sensações, sutis, alarmantes, novas, estranhas que vão dando desdobramento do que pode o cinema quando encontra com a gente, com os nossos cinemas, nossos sonhos, desejos, medos, o acontecer da vida. Assistir a filmes pode ser uma experiência e uma experimentação ao mesmo tempo. São forças que agitam, provocando e suspendendo efeitos em nosso próprio corpo – dada nossa condição de vivente (EUZEBIO, 2019, p. 15).

#### 4.2.2 A experiência háptica e erótica

A potência dos corpos também é percebida no filme *Sexta-Feira à Noite* (2002). Ambos os filmes se passam em uma só noite tendo a cidade como cenário e propõem uma trilha sonora que oscila entre silêncio, ruídos e música, porém, no filme de Denis é impossível não ressaltar os múltiplos estímulos sensoriais. Quando na situação do engarrafamento, o filme nos propõe um espaço sensorio de imagem e som próprios, tanto pela sinfonia de buzinas, músicas, discussões, e silêncio, ou pelas luzes dos faróis e semáforos piscando, por exemplo.

A fluidez entre os acontecimentos vem da montagem de fluxo que segue o ritmo das ações dos personagens, das ambiências, utilizando a fusão não só como transição de cenas, mas como aparato de construção de sentidos. A estrutura cênica junto do ritmo da montagem parecem querer construir uma ordem temporal própria, e a câmera nos aproxima dos personagens a ponto de nos envolvermos com suas questões íntimas.

Nas primeiras sequências vemos Laure separar seus pertences para sua mudança, e precisa decidir o que guardar e o que jogar fora. Ela vai separando objetos, roupas, calçados, mas parece exitosa em deixar aquele lugar. Deixar algo que faz parte dela. Ao sair do apartamento, vemos Laure parada na escadaria do prédio olhando para a estrutura. Do lado de fora ela repete esse gesto. Em seguida, se encontra presa no engarrafamento, e reflexiva ela diz em voz alta “Nossa casa”. Vemos seu rosto em um primeiríssimo plano e, em fusão, surgem algumas janelas de apartamentos.

Figura 68: Laure olha a estrutura do prédio. Figura 69: Fusão da imagem do rosto de Laure e das Janelas.



Fonte: Claire Denis, 2002.

A sobreposição de imagens do rosto e das janelas nos conta de uma insegurança, uma hesitação à nova vida junto de François. Para além disso, a imagem sobre imagem faz com que o olhar do espectador “toque” duas imagens simultaneamente, chamando atenção para as qualidades materiais do filme, para a sua opacidade.

— *O primeiríssimo plano do rosto me conecta com a personagem e seu dilema atual. A sutil expressão de incerteza por deixar seu apartamento para morar com seu namorado. O que virá agora? A situação de Laure me afeta por me trazerem lembranças de uma vez também insegura pela mudança que se avizinhava. E a partir de seu corpo, seus gestos e expressões que a personagem me conta de sua confusão interna.* —

De fato, Denis filma o desejo que surge de uma antecipação do toque. E o que antes era forçado, passa a ser espontâneo e prazeroso. Antes mesmo do ato sexual, já se pode ter indícios eróticos na própria materialidade do filme. Quero destacar uma breve cena que ilustra como o erotismo que envolve os corpos em cena atinge o corpo filmico e, conseqüentemente, nos afeta.

Em um café, Laure e Jean se reencontram em clima leve. Tomam café juntos e depois vão telefonar. Um vai na primeiro e o outro em seguida. Ao descer as escadas, Laure esbarra com Jean que sobe, e, no pequeno espaço, seus corpos se tocam. Neste momento o tempo se dilata, em frações de segundos, pelo uso da câmera lenta. Temos aqui, uma primeira aproximação sexual cuja potência atinge a materialidade fílmica. Depois desse momento, o que temos é a intensificação dessa forte conexão entre eles.

Figura 70: Laure e Jean se esbarram na escada em intensa atração sexual.



Fonte: Claire Denis, 2002.

— *A câmera lenta intensifica o encontro afetivo na cena, materializando a atração que existe entre os amantes. É uma consequência da força do encontro, pois surge a partir dele. Nisso, eu sou automaticamente puxada para dentro desse jogo afetivo expresso por imagem e som.* —

A câmera-corpo de Denis indica um outro regime visual, na qual a nossa atenção é atraída pela materialidade da imagem, e que nos mobiliza não só pelos olhos, mas pela adjacência da pele. Ao tomar o tato como veículo de percepção, estamos nos atendo diretamente a visualidade háptica, no qual as imagens se voltam a detalhes materiais da superfície, onde figura e fundo se fundem, e que, portanto, “encorajam um modo de percepção visual semelhante ao sentido do tato, onde o olho, sensibilizado para a aparência concreta da imagem, torna-se responsivo a qualidades geralmente obtidas através do contato com a pele” (BEUGNET, 2007, 66)<sup>51</sup>.

Pensando nessas questões, em nossa análise também nos voltaremos para a dimensão háptica das imagens como um aspecto sensorial presente em *Sexta-Feira à Noite* (2002), cujo grande fator é a proximidade da câmera aos corpos, sempre colada à pele, construindo imagens cheias de texturas e afeto, acompanhando a vivência de fluxo dos personagens sem querer explicar suas motivações. Entendemos, então, que o que temos nesta obra é uma espécie de encontro íntimo, entre os personagens e entre o espectador e o filme.

A aproximação das duas figuras no espaço apertado do veículo causa certo desconforto que gera reações corporais. A presença do outro é estranha, a intimidade é forçada e Laure e Jean parecem sentir a necessidade de ajustar seus corpos. Os movimentos são mínimos: as pernas se esticando, as mãos coçando por dentro da camisa, a fumaça do cigarro,

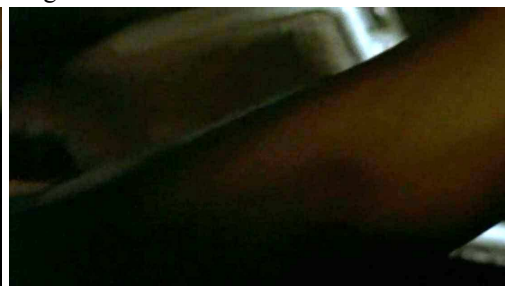
<sup>51</sup> Tradução livre de: “Haptic images thus encourage a mode of visual perception akin to the sense of touch, where the eye, sensitised to the image’s concrete appearance, becomes responsive to qualities usually made out through skin contact.”

as mãos no volante, etc. Porém, a câmera os tornam grandiosos pelo enquadramento próximo. São gestos táteis nos quais reafirmam a materialidade dos personagens. “Tais gestos simples são, no entanto, profundos para nos lembrar da fisicalidade irrefletida que, mesmo antes de quaisquer pensamentos ou palavras, já nos liga aos outros, permitindo e limitando nossa capacidade de ação e afeto” (DEL RIO, 2008, p.168)<sup>52</sup>.

Figura 71: Mão de Jean coçando o peito.



Figura 72: Pernas de Laure se esticando.



Fonte: Claire Denis, 2002.

— *Eu me envolvo com os micro gestos do corpo dos personagens. Meu corpo se atenta aos meus pequenos movimentos quase como uma extensão do que há no filme. Percebo a respiração, o coração bater, o suor e as mãos inquietas. Os gestos daqueles na tela parecem os meus.* —

A excessiva aproximação da câmera à superfície do corpo proporciona uma conexão, e uma espécie de continuidade que vai de um corpo ao outro em intensidades. É o que Del Rio (2008) chamou de erotismo molecular/cósmico que muito aparece em filmes como o de Denis. Esta colocação se assemelha ao que Marks (2000) fala sobre as imagens hápticas no sentido de haver um intercâmbio mútuo de reconhecimento entre o espectador e o filme, que é o erotismo.

Independentemente de seu conteúdo, as imagens hápticas são eróticas na medida em que constroem uma relação intersubjetiva entre o observador e a imagem. O espectador é chamado a preencher as lacunas da imagem, a se envolver com os rastros que a imagem deixa. Ao interagir de perto com uma imagem, perto o suficiente para que a figura e o fundo se misturem, o espectador renuncia ao seu próprio senso de separação da imagem - não para conhecê-la, mas para se entregar ao seu desejo por ela (MARKS, 2000, p.183)<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> Tradução livre de: “Such simple gestures are nonetheless profound in reminding us of the unthinking physicality that, even prior to any thoughts or words, already binds us to others, both enabling and limiting our capacity for action and affection.”

<sup>53</sup> Tradução livre de: “Regardless of their content, haptic images are erotic in that they construct an inter subjective relationship between beholder and image. The viewer is called upon to fill in the gaps in the image, to engage with the traces the image leaves. By interacting up close with an image, close enough that figure and ground commingle, the viewer relinquishes her own sense of separateness from the image not to know it, but to give herself up to her desire for it.”

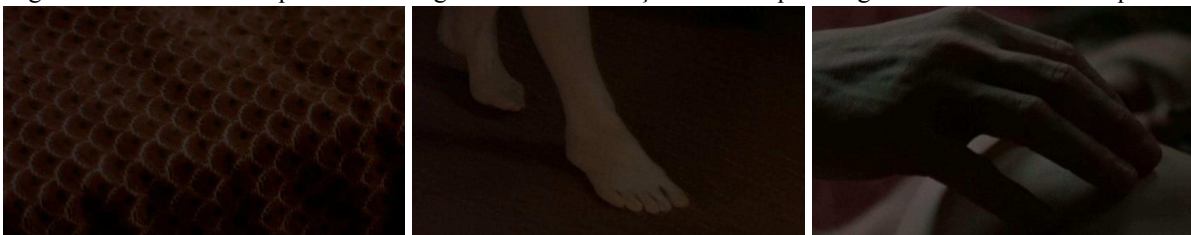
A câmera abraça a matéria bruta e desordenada dos afetos e nos permite uma experiência pré-reflexiva. Denis trás o espectador para perto em uma intimidade imposta a princípio, mas que se naturaliza pelas mobilizações de engajamento propostas pela câmara e pelo corpo filmico. Um exemplo evidente está na cena do Hotel em que se concretiza o ato sexual.

No espaço íntimo de um quarto, nos adentramos a uma mistura de sensações, não só pela sensualidade dos corpos em cena, mas pela carga sensorial do corpo filmico. Laure e Jean entram em um quarto com carpete vermelho, e em pouco tempo começam a se beijar e se tocar sexualmente em movimentos cheios de intensidade. Depois fazem uma breve pausa. Bebem água, andam pelo quarto, despem-se um ao outro e voltam para seu encontro de amor.

A construção da cena de sexo se destingue pelo foco no corpo sempre em close-ups, mostrando uma pequena parte do todo no envolvimento amoroso. Os corpos se mesclam e, o que seria dois corpos, viram um só. A câmera-corpo não apenas vaga sobre a pele, mas se funde e se confunde com ela. A proximidade dá um outro sentido para a imagem dos corpos entrelaçados. O corpo deixa de ser um corpo e se torna algo diferente, algo que o espectador precisa ressignificar, ou apenas se deixar levar por uma superfície volátil de sentidos e sensações.

Esta sequência exprime uma profundamente sensual que convida à uma experiência cinematográfica com todos os nossos sentidos, enfatizando, em particular, a qualidade intensamente tátil do cinema. Isso está explícito pela perspectiva da câmera dando atenção as texturas da roupa de cama (figura 73), aos pés sob o carpete áspero (figura 74), ao balé de mãos inquietas que tocam os objetos e tecidos, que desbotam as roupas e se endereçam à pele, ao rosto e aos cabelos (figura 75). E é nesta experiência sensorial que se encontra o devir dos corpos (personagem, filme e espectador), que se transformam após viver uma experiência conjunta de criação e sensação.

Figura 73: Textura da roupa de cama. Figura 74: Pés descalços sob o carpete. Figura 75: Mão tocando a pele.



Fonte: Claire Denis, 2002.

As imagens de *Sexta-Feira à Noite* (2002) pulsam desejo e erotismo. Os limites se afrouxam e somos fortemente envolvidos na experiência do filme. Assim, é interessante

perceber que Denis propõe uma prática afetiva no envolvimento dos corpos no âmbito do filme, pela sensorialidade e pela visualidade háptica, dando relevância ao corpo dos personagens e da câmera na composição cênica, mas também ao corpo do espectador no encontro com o filme.

Para mim é interessante perceber como Denis filma o sexo. Ela deixa as estruturas clichês fetichistas e desloca o erotismo que estaria sujeito ao casal, a uma série de imagens e sons sensoriais e sensuais. A construção fílmica do ato sexual vai contra a existência de um espectador voyeur, e adere a percepção de espectador voyageur.

Giuliana Bruno (2002) vai identificar na passagem do óptico para o háptico justamente uma mudança nessa relação do filme com o espectador, no qual o primeiro estaria ligado a um espectador voyeur, que mantém uma distância ao assistir na soberania da visão, enquanto o segundo estaria diretamente relacionado a um espectador voyageur, que está implicado e que vagueia pela superfície da imagem.

Bruno vai sinalizar uma mudança na teoria do cinema, uma passagem da teoria do olhar para a construção e uma teoria do tato, ponderando que muitos aspectos da imagem em movimento não poderiam ser explicados dentro de teorias que descartam o corpóreo e suas implicações. Assim, ela fala de “*Siteseeing*”, uma espécie de viagem que, pela concepção do espaço-corpóreo do filme, entende o espectador cinematográfico como viajante. E argumenta sobre a viagem feminina no cinema a partir da percepção de um voyageuse, e do filme como mapa móvel.

O espectador de cinema (i)móvel percorre um caminho imaginário, atravessando vários locais e tempos. Sua navegação fictícia conecta momentos distantes e lugares distantes. O filme herda a possibilidade de tal viagem espetatorial do campo arquitetônico, pois a pessoa que vagueia por um edifício ou local também absorve e conecta espaços visuais. Nesse sentido, o consumidor do espaço arquitetônico é o protótipo do espectador de cinema (BRUNO, 2010, p. 24)<sup>54</sup>.

#### 4.2.3. A experiência do abismo

Pela posição da câmera que viaja por entre os espaços internos e externos e nos leva a esse passeio, como mencionamos no capítulo anterior, percebemos também o espectador *voyageur* em *Le Navire Night* (1979). Porém uma das características que chamam

<sup>54</sup> Tradução livre de: “The (im)mobile film spectator moves across an imaginary path, traversing multiple sites and times. Her fictional navigation connects distant moments and far-apart places. Film inherits the possibility of such a spectatorial voyage from the architectural field, for the person who wanders through a building or a site also absorbs and connects visual spaces. In this sense, the consumer of architectural viewing space is the prototype of the film spectator.”

atenção nesta obra de Duras é a não aderência da imagem e do som, já que ambos não dependem um do outro para existir.

O trabalho imagético e sonoro nos filmes de Duras são realmente singulares. Ela utiliza ferramentas simples para construir camadas complexas aos seus trabalhos, fazendo refletir sobre a matéria fílmica, principalmente sobre a imagem e o som, visto que seus filmes conferem uma relevância aos poderes da palavra em sua oralidade.

Em *Le Navire Night* (1979) a relação texto e imagem são escorregadias, se tratam de duas superfícies cuja união é quase impossível, uma decisão que parte da própria realizadora e sua negação a necessidade de uma correspondência direta entre imagem e som. A falta de equivalência banal entre elas abre espaço para uma liberdade infinita de criação por parte do espectador no contato com a obra.

Em determinado momento do filme, aparecem três atores, um homem e duas mulheres, sentados à mesa, um deles questiona “*A história aconteceu?*”. E escutamos a voz da diretora responder: “*Alguém disse tê-la vivido de verdade. Então ela foi contada. Então redigia. E então escrita.*” Assim, há neste momento uma abertura para novas criações a partir do que é contado. Duras propõe ao espectador uma história cheia de incertezas, e camadas de sentido.

A presença destes atores não nos instiga sequer uma relação com os personagens da história, se o fazemos é fruto de nossa mente criativa no encontro com a matéria fílmica, pois o filme nos leva a inúmeras possibilidades de construção de sentido. Em algum momento, a mente pode começar a fazer associações espontâneas entre imagens e texto narrado, mas, em outros momentos, isso é desconstruído totalmente.

— *Ao assistir Le Navire Night (1979), me senti constantemente convidada a construir sentidos. Me peguei procurando ligações entre imagem e som, sem apego a conclusões e a representações do real. Duras não me dá nenhuma indicação de certezas ou resolução. O texto vai se desdobrando por si só e mobilizando minha capacidade criativa de lidar com a materialidade do cinema. Quando vejo, já fui completamente sugada pelas camadas volúveis do filme.* —

O texto aqui é de extrema importância. Tudo em *Le Navire Night* (1979) parte do texto que é acessado, na maioria das vezes, pela voz. Quem não entende francês necessita de uma legenda para acessar o que é dito verbalmente, então há um texto lido por esse espectador em forma de legenda. Porém, em uma cena específica, Duras coloca o texto na tela e para a narração, daí todos, nesse momento, terão o prazer de ler o texto que agora é imagem.

Figura 76: Imagem do texto escrito em lousa de giz.



Fonte: Marguerite Duras, 1979.

Fora essa cena citada, a imagem parece uma adição de sentidos e de sensorialidade ao que está no texto. A narração nos encaminha a um sentido de passado, algo que já aconteceu e que existe na memória, e as imagens representam um presente que revela as ruínas de um tempo impenetrável, de uma história de amor quase impossível. O texto apresenta a grande dor de F, a leucemia que a enfraquece fazendo crescer cabelos cada vez mais loiros (grande ironia proposta por Duras). Porém J.M suspeita que ela mente, mas não consegue resistir a ela, a sua narrativa de dor, de estar entre a vida e a morte.

Nesta passagem, Duras nos põe a imagem de um da atriz sendo maquiadas em um plano próximo de seu rosto (figura 77). A expressão da atriz é mínima, não há representação de nada, mas no texto temos descrições importantes do sofrimento de F. E por mais que saibamos ser uma atriz, é quase irresistível não alinhar o que está sendo mostrado e dito. A narração informa: *“Ela diz sofrer. Fisicamente. Muito. Cada vez mais. Que ela está fraca. Cada vez mais fraca. Tão fraca que ela cai, e isso frequentemente. E que ela se fere, que está marcada por todo o corpo pelas marcas dos ferimentos das suas quedas.”*

Figura 77: Close-up do rosto de uma atriz sendo maquiada.



Fonte: *Le navire Night*, 1979, de Marguerite Duras.

— *A aproximação do rosto fisgou minha atenção. Os olhos que fitam o nada, e que por alguns segundos se fecham, a boca calma que abre levemente, a respiração lenta e o rosto impecavelmente maquiado. É pela duração longa do plano e pelas micro expressões que destacam a potência deste corpo presente. Tristeza? Medo? Solidão? Sou eu que assisto quem dita isso ao ver o rosto da atriz e ao ouvir pela narração das dores da personagem.* —

Para Anna Ledwina (2016), as produções durasianas possuem uma ruptura com as delimitações clássicas, questionando a representação, utilizando uma escrita híbrida que a permite explorar o texto em diferentes formas artísticas. Além disso, Ledwina considera que o hibridismo na escrita, possibilita que as mulheres tenham um campo aberto, livre dos limites pautados pelo gênero.

Temos então um texto híbrido de acordo com as concepções da escrita poética ou a da escrita fílmica, se adequando a três componentes: Texto-Teatro-Filme. Como um aspecto do estilo "cinematográfico", o hibridismo proporciona uma grande possibilidade de efeitos visuais e sonoros que podem se desdobram no palco ou na tela, pois “isso dá a oportunidade de reconhecer os diferentes lugares da história, do drama, das imagens, mesmo para além das convenções, uma simbiose do real e do poético” (LEDWINA, 2016, p.91)<sup>55</sup>.

De acordo com a pesquisadora, Duras inventou uma forma própria de escrita que desloca dos parâmetros conhecidos e possui uma dinâmica que não o permite ser codificado ou classificado. Em seu Texto-Teatro-Filme ela introduz uma dúvida sobre a história contada, e utiliza de vários sistemas semióticos, como palavras, gestos, ruídos, imagens, encenação, escrita, dentre outros, para dar conta das mudanças pela página, palco e tela.

*Le Navire Night* não é uma história contada. Afasta-se do modelo da narrativa tradicional se a destruição de Duras é percebida como fragmentação, "desordem narrativa", ausência do sujeito falante. Por meio dele, o autor vê a possibilidade de apego íntimo às coisas. *Le Navire Night* se oferece como um texto-filme-teatral por excelência, desde que o "teatro" seja interpretado como a teatralidade da linguagem, a encenação da voz (LEDWINA, 2016, p.95)<sup>56</sup>.

O longa é repleto de arranjos visuais e sonoros, de gestos produzidos por uma orquestração de elementos. É nessa dinâmica que o filme exhibe sua potência significativa, é o que a união desses elementos produz. Assim, o posicionamento político dessa obra de Duras

<sup>55</sup> Tradução de: “Ce qui donne l’occasion de reconnaître les différents lieux du récit, du drame, des images, voire au-delà des conventions, une symbiose du réel et du poétique.”

<sup>56</sup> Tradução de: “Le Navire Night n’est pas une histoire racontée. Il s’écarte du modèle du récit traditionnel, si l’on perçoit la destruction durassienne comme morcellement, désordre narratif, absence du sujet parlant. À travers celle-là, l’auteure voit la possibilité d’un nouvel attachement intime aux choses. Le Navire Night s’offre comme un texte théâtre film par excellence à condition d’interpréter le théâtre en tant que théâtralité du langage, la mise en scène de la voix.”

vem, também, da relação que constroi com o espectador, esperando que este não deixe o filme se apoderar-se dele, mas que também demonstra certa “ignorância”, disposto a descobrir-se no encontro com a obra.

Além disso, na opinião de Ledwina (2016), *Le Navire Night (1979)* materializa o princípio da *Mise en Abyme*<sup>57</sup> como uma teatralização da voz. Para a autora, tudo se inicia com o diálogo que pode estar no presente ou no passado, uma história que vai envolver outra história, e nelas, existem múltiplas vozes, múltiplos pontos de vistas no qual o espectador volta-se para o inconsciente, abrindo para múltiplas interpretações.

Reflete perfeitamente o projeto Durassiano da “perspectiva múltipla” segundo a qual a visualidade não permanece considerada como tecnicidade, identificada com transposição, adaptação, hipotipose; mas como teatralidade da linguagem, que se traduz na versatilidade da voz ou na poética das repetições (LEDWINA, 2016, p.94)<sup>58</sup>.

Quando existe narração em um filme, é comum que ela dê ao espectador informações relevantes, seja contando algo que supostamente aconteceu, seja uma experiência do personagem/narrador, ou de algo que ajude no desenrolar da história. De todo modo, a narração nos moldes clássicos acarreta uma transmissão de conhecimento, sendo o narrador teria a autoridade necessária para fazer a narrativa ser ouvida. Porém, a narração acontece diferente neste filme de Duras.

As primeiras conversas de J.M e F implicam a audiodescrição um ao outro, porém, estas estão alheias ao compromisso com a verdade, invalidado, assim, a autoridade da narração. A palavra é, neste longa, a mediadora entre o sujeito e o mundo, sendo que esta mediação se torna abismal pela sua impossibilidade de concretude.

A escrita de Marguerite Duras, de acordo com Pablo Lemos Berned (2010), se trata de uma escrita de ruínas, pois quebra com qualquer certeza oriunda da narrativa clássica, a partir dos questionamentos da dúvida e da incerteza do que é dito, sendo impossível haver uma compreensão total. O autor pontua que “diante da impossibilidade de exprimir uma visão absoluta do mundo a ser representado, a escrita de Duras dialoga com outras linguagens, em uma tentativa de ultrapassar a condição de descontinuidade, própria da existência” (BERNED, 2010, p.653).

---

<sup>57</sup> *Mise en abyme* significa "narrativa em abismo". O termo foi usado pela primeira vez por André Gide ao investigar narrativas que contêm outras narrativas dentro de si mesmas. *Mise en abyme* pode aparecer em diversas expressões artísticas, como a pintura, o cinema e a literatura.

<sup>58</sup> Tradução de: “Il reflète parfaitement le projet durassien de la perspective multiple d’après lequel la visualité ne reste pas considérée comme technicité, identifiée à transposition, adaptation, hypotipose ; mais comme théâtralité du langage, qui se traduit par la polyvalence de la voix ou bien la poétique des répétitions.”

É no vazio presente que surge a possibilidade de construção de sentidos a partir das sugestões propostas pela palavra e pelas imagens compreendidas dentro do processo subjetivo, no qual necessitam serem re-significadas. É a contínua evocação do espectador para o encontro de si mesmo diante a obra.

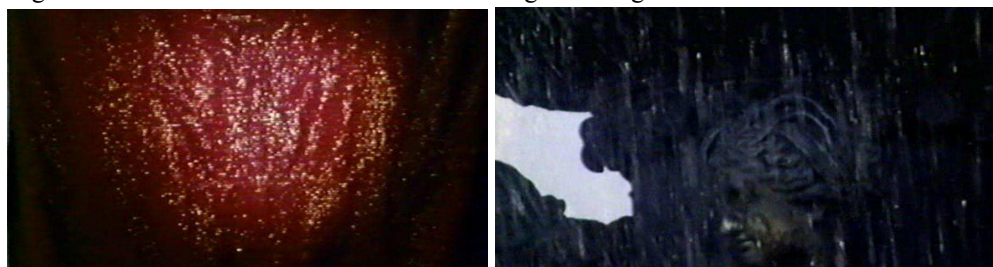
A falta de experiência do narrador para transmitir histórias corresponderia a uma busca dessa experiência no leitor: ao preencher os vazios do texto, ao vestir as máscaras e embarcar em um texto que não aponte o seu itinerário – senão o próprio texto – o leitor é arremessado à deriva e exposto aos seus próprios terrores e abismos. (...) A busca por negar as representações teria em vista a potencialidade que o vazio oferece, por abarcar o todo: a ilimitada possibilidade do vazio (BERNED, 2010, p.660).

Podemos dizer que este longa de Duras possui uma experiência do abismo, uma experiência do incomensurável – daquilo que não pode ser medido – de uma narrativa que possui camadas profundas, e que, aparentemente, não tem fim, já que novas narrativas surgem a partir dela. É preciso estar com os olhos fechados para sentir o prazer desse encontro, o prazer de abandonar o mundo empírico e se deixar conduzir pela imaginação. O indivíduo emerge em si próprio, em suas memórias, desejos e sensações.

Pensando nos aspectos sensoriais, estes se fazem presentes tanto no texto quanto na imagem. A visualidade háptica também se encontra neste filme, ela também se dá pela aproximação da câmera aos objetos em cena, desconfigurando-o para que se tome outro sentido, aquele que o olho não domina, que se dá pela tatilidade da imagem a partir das texturas, da presença de luz e sombra, da música que retorna e da câmera que passeia.

Temos, por exemplo, a câmera-corpo que parte de um enquadramento próximo a um tecido vermelho brilhoso e se distancia lentamente até revelar um vestido (figura 78). Temos também uma fonte de água em planos detalhes, no qual o líquido que escorre e molha a fonte borra a imagem (figura 79). Ambos os exemplos exprimem sensações táteis aos nossos olhos pela cor, brilho e textura.

Figura 78: Textura do tecido de um vestido. Figura 79: água molhando uma fonte.



Fonte: Marguerite Duras, 1979.

No texto, o engajamento do corpo parte da materialidade da escrita, que é humanamente experimentada em suas formas subjetivas e objetivas. Para Sobchack (2004) o fenômeno da escrita implica um sujeito corporificado que traz para esta atividade a sua presença material, e na materialidade da ação de escrever. Ela utiliza o termo *Writing Incarnate* (Escrita encarnada) para explicar o uso carnal de instrumentos de escrita que informam e contribuem para a estruturação e expressão do pensamento, mas que também a vive através de seu corpo. Ela diz que “embora a escrita seja em si uma mediação concreta e social entre a consciência subjetiva e o mundo objetivo dos outros, ela é ainda mediada pela materialidade de formas instrumentais discretas” (SOBCHACK, 2004, p.110)<sup>59</sup>.

Para Sobchack há uma fenomenologia da experiência material e tecnológica da escrita que procura expor a estrutura processual da experiência de escrever, tem em vista o envolvimento de sua atividade existencial e dos objetos que fazem parte da sua forma material (meios e a matéria da escrita), assim como o sujeito corporificado que é o escritor. Em torno disso, ela reconhece que a ação de escrever está sempre habilitada pela história e pela cultura, assim, seus significados e modos materiais são histórica e culturalmente enraizados. Também nos lembra de que a escrita nunca é abstração, é atividade intelectual concreta.

O texto de Duras exprime um corpo de natureza material, o do personagem e o seu, pois sua materialidade também faz parte dessa equação, e nós só podemos “enxergá-los” com os olhos fechados. O visível é construído não tão somente pela imagem, mas pela oralidade. A junção de imagem e som produz camadas complexas de significação por parte do espectador. Esse texto-teatro-filme propõe a ideia de ler/escrever/ler e ver, para dar uma compreensão do inteligível, mostrar uma face oculta da memória de um corpo, de um acontecimento afetivo. Nisso, somos conduzidos ao abismo desse encontro. Vemos e ouvimos a ausência, e reafirmamos o texto silenciosamente sem querer encontrar significados, pois ele também é devir, também afeta e é afetado, e está em movimento contínuo de escrita.

---

<sup>59</sup> Tradução livre de: “Although writing is itself a concrete as well as social mediation between subjective consciousness and the objective world of others, it is further mediated through the materiality of discrete instrumental forms.”

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na realização desta dissertação, buscamos compreender o potencial afetivo-performativo dos corpos na cena, considerando os corpos dos atores/personagens, o corpo da câmera, o corpo fílmico e o corpo do espectador. Para isso, o encontro teve um papel importante no caminho metodológico, uma vez que, por meio dele, iniciamos o nosso olhar analítico perante as obras *Le Navire Night* (1979, Marguerite Duras), *Toda uma noite* (1982, Chantal Akerman) e *Sexta Feira à Noite* (2002, Claire Denis), para investigarmos a forma como elas lidam com a dinâmica dos encontros e seu caráter mobilizador de afetos.

Considerando a força dos corpos, e sua dinâmica performativa e afetiva na cena, nos atentamos, em primeiro lugar, aos conceitos de performance, performativo e performatividade dentro da reflexão de suas significações e características, assim como a arte da performance e suas interlocuções com outras expressões artísticas, inclusive no cinema.

Desenvolvemos, principalmente, a partir das características que nos foram relevantes para a pesquisa, citamos, por exemplo, o caráter de acontecimento da performance, seu distanciamento da representação, da força performativa do corpo e os lugares afetivos que ele move. Esse processo foi fundamental para percebermos como a performance é receptiva a diferentes fazeres, seja nas artes plásticas ou no cinema, a performance agrega camadas interessantes sobre o corpo e sua potência criativa.

Também exploramos o conceito de afeto, destacando a importância de alguns estudos focados no campo afetivo, como os trabalhos dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, Baruch Spinoza e Henri Bergson. No âmbito cinematográfico, a análise do horizonte afetivo-performativo proposta por Elena Del Rio foi fundamental para nossa reflexão, pois ao investigarmos a potência do corpo na cena, nos voltamos para um corpo que performa e carrega um caráter afetivo, considerando que “os afetos são, portanto, os poderes do corpo” (2008, p. 08).

Este caminho teórico nos é interessante por conceder uma reflexão a respeito da experiência proporcionada por um cinema do afeto, de construções estéticas que pensam no corpo como elemento importante na relação com a arte em geral, e uma construção fílmica que agrega os conhecimentos, memórias e percepções do espectador que possui um corpo. E é no encontro dos corpos que o potencial performativo é potencializado.

Os campos de reflexão sobre o corpo no cinema abrem espaço para reflexões múltiplas, principalmente quando se considera sua potência expressiva e toda a sua carga complexa na experiência no mundo, onde o corpo é criador de significados e produtor de

conhecimentos. O corpo do ator, sua presença e expressividade gestual, levaram a uma compreensão das relações deste com os demais elementos do filme, como o cenário, a luz, o som e a câmera. Com isso, estudiosos identificaram a existência de filmes nos quais as atitudes do corpo moldam a *mise-en-scène*, é o que Deleuze (1985) chamou de cinema do corpo.

Ao longo da dissertação, discutimos o papel do corpo em cena, refletindo sobre a presença do corpo do ator/personagem na construção fílmica e explorando o conceito de câmera-corpo. Ao conceber a câmera como um corpo – capaz de estabelecer uma conexão física e sensorial com aquilo que registra – reconhecemos a complexidade dos corpos em cena e a relação que se constroi entre personagem e espectador. A ênfase na câmera-corpo também surge da necessidade de pensar o fazer cinematográfico a partir de uma perspectiva feminista.

Não é novidade que o voyeurismo é uma das preocupações atuais das teorias do cinema, e a existência deste depende justamente dessa falta de responsabilidade sobre a fisicalidade de um corpo em um espaço ou tempo. É dentro dessa lógica que as estruturas de dominação do corpo da mulher, e de sua imagem como objeto de desejo masculino, foram construídas ao longo dos anos até os dias atuais.

Nesse sentido, entendemos que a câmera-olho atua como uma ferramenta colonizadora de corpos, não apenas do corpo feminino, mas de todos aqueles que escapam ao padrão dominante: corpos não ocidentais, envelhecidos, femininos, não heterossexuais e não brancos. Ao nos afastarmos de uma abordagem puramente óptica, passamos a considerar o corpo em sua complexidade sensorial, abrindo espaço para uma percepção corporificada da experiência cinematográfica. Nesse contexto, a câmera-corpo se torna um elemento central, por possibilitar outras formas de relação entre imagem, corpo e espectador.

No decorrer da pesquisa, ficou evidente para nós que a presença dos corpos em cena ocupa espaço, modifica a paisagem, envolvendo outros corpos, assim, também criam sentidos e provocam sensações que extrapolam os limites do próprio corpo fílmico. Este espaço surge como uma zona de contato entre a obra e o espectador, um lugar onde este existe em conjunto com o fazer na obra, e isto só se dá pela performance.

É a performance que possibilita o criar em conjunto, e isso acontece a partir do encontro. Percebemos que, no cinema, o estado de presença e a percepção cinemática proporcionam fluxos reais de sensações que atingem a materialidade do espectador, gerando reações físicas instantâneas como o choro e o susto, mas também podem alcançar uma percepção corporificada, considerando o espectador como ser que possui um corpo perceptivo, cheio de conhecimentos e memórias.

A partir dessa perspectiva, entendemos a experiência cinematográfica como uma vivência mediada pelo corpo – tanto o corpo do espectador quanto o próprio filme, pensado como corpo ou como pele. Nesse caminho, recorreremos ao pensamento de Vivian Sobchack (2004), especialmente sua noção de experiência encarnada, que reconhece o corpo vivido do espectador como elemento essencial na relação com a obra fílmica. Dialogamos também com Laura U. Marks (2000), que propõe o conceito de visão háptica para refletir sobre os fundamentos de um cinema tátil, no qual a superfície do filme favorece uma recepção sensorial e tátil.

Os fundamentos teóricos tratados nesta dissertação possibilitaram uma análise direcionada dos encontros dos corpos, pautada no potencial performativo-afetivo destes na cena. Em consequência, confirmamos nossa hipótese de que o potencial afetivo-performativo se potencializa pelo encontro dos corpos na cena mediante a câmera nos filmes *Le Navire Night* (1979), *Toda uma noite* (1982) e *Sexta-Feira à Noite* (2002), que, assim como os elementos do próprio corpo fílmico, contribui para a configuração de um espaço de contato afetivo, criando fluxos de sensação, pensamento e memória por parte do espectador.

Em nossas análises dos encontros dos corpos na cena direcionados ao corpo do ator e câmera-corpo, assim como do encontro do espectador para com o filme verificamos que em *Toda uma noite* (1982) o encontro se dá pela coreografia de corpos. Chantal constroi o ritmo do filme a partir do movimento dos personagens, dos seus gestos de aproximação e distanciamento, e da variação das intensidades dos corpos entre a inércia e a impulsividade.

A câmera de Chantal proporciona uma atenção aos espaços onde acontecem as cenas, sendo a cidade o grande palco para o “balé de encontros amorosos” construído pela diretora, assim como sua relação com os espaços. A rigidez da câmera e os longos planos estáticos garantem uma extensão do tempo, e, em muitos momentos a presença do tableau surge como elemento suspensor da narrativa, e de contenção de forças afetivas.

Neste longa de Akerman, nos atentamos ao fragmento e ao ritmo como mobilizadores do corpo do espectador. A partir do interesse pelos gestos corporais no encontro amoroso, a diretora elabora uma composição criticamente estruturada, no qual o fragmento e o ritmo regem a composição cênica e a montagem, destacando a descontinuidade, a repetição, as modulações gestuais, e garantindo uma experiência distinta ao espectador, tirando-o do lugar comum no imaginário do romance no cinema.

Considerando a importância que Denis dá às expressões corporais, identificamos que no longa *Sexta-feira a noite* (2002) o encontro acontece a partir dos corpos em fluxo de movimento e sensações, sendo este o fio condutor da narrativa. A câmera também incorpora

essa lógica criando, assim, uma experiência sensorial no qual os fluxos de sensações são potencializados neste encontro entre os amantes.

Denis constroi uma mise-en-scène baseada na presença física dos atores que possuem uma certa liberdade espacial, com gestos dotados de dimensão tátil gerando reações um no corpo do outro. E a câmera-corpo, livre e veloz, capta os movimentos e sentidos transitórios desse encontro amoroso imprimindo certa energia sensorial e sexual à imagem.

Identificamos, ainda, uma intensificação da sensorialidade na experiência cinematográfica, potencializada pela articulação entre o háptico e o erótico. A câmera-corpo convoca uma visualidade háptica por meio de sua proximidade, destacando as texturas dos corpos e dos objetos em cena. Essa abordagem gera uma sensação de intimidade – por vezes sensual, e erótica – que intensifica a conexão entre os corpos e suas potências. Nesse movimento, o espectador é convocado a se envolver ativamente com a imagem, deslizando por sua superfície como um voyageur, em um percurso sensível e tátil.

Diferentemente dos filmes de Chantal Akerman e Claire Denis, o encontro em *Le Navire Night* (1979) se dá em uma lógica distinta da física: ele é apresentado ao espectador por meio da voz de dois narradores que enfatizam as instabilidades e incertezas dos acontecimentos que relatam. Nesse contexto, os corpos no filme de Marguerite Duras assumem a forma de uma ausência, sua materialidade se manifesta apenas como vestígio, inscrita no texto. Trata-se de corpos em devir, marcados por oscilações e transformações de estado e forma, já que pertencem a uma memória – de algo ou de alguém – que mobiliza a imaginação do espectador a construir outras camadas possíveis a partir da palavra e da sugestão.

Apesar de não trazer uma fisicalidade aos seus personagens, Duras utiliza a presença de atores para propor novas construções de sentido e memória. Não há figuração ou representação por parte deles, sendo apenas corpos nos espaços compondo a imagem com sua presença ou gestos mínimos. Além disso, identificamos a câmera-corpo como elemento perceptivo que vagueia pelos espaços destacando presenças e ausências.

Em *Le Navire Night* (1979), identificamos uma desarticulação intencional entre imagem e som que atua como força mobilizadora, justamente por romper a correspondência convencional entre esses elementos. Essa dissociação convoca uma postura mais ativa e participativa do espectador, que passa a preencher as lacunas entre o que se vê e o que se ouve. Observamos também a presença de uma imagem háptica no filme, favorecida pela proximidade do enquadramento, que propõe novos modos de engajamento sensorial por meio da construção imagética.

Diferente dos filmes de Akermans e Denis, nesta obra de Duras há uma atenção específica para o texto, há uma atenção específica para o texto. Ressaltamos, então, a escrita híbrida como um importante mecanismo de engajamento da memória do espectador. O texto aberto, repleto de vozes e pontos de vista, parte de uma *mise en abyme* que convoca múltiplas interpretações, estimulando a memória do espectador na construção de sentidos. É essa experiência – que consideramos como uma experiência do abismo – que se configura no cerne da proposta filmica.

É curioso perceber que as três obras, além do encontro mobilizador de afetos, não se apegam a uma obrigação de definição da identidade dos personagens. O que mais interessa não é entender algo particular destas figuras, mas de explorar gestos, momentos, espaços e movimentos proporcionados pelo encontro amoroso na forma como a câmera lida com os corpos na cena, e lida com o fragmento, o fluxo e a ausência.

Por fim, os filmes nos ensinam que pensar em estruturas que considerem a complexidade corporal na cena por parte do corpo do ator/personagem, da câmera-corpo e da fisicalidade do espectador é considerar todas as potencialidades de afeto e memória que estes carregam, pois o corpo é detentor de conhecimento.

Gostaria, então, de encerrar deixando uma reflexão em aberto: seria possível pensar um cinema que reconhece o potencial dos corpos – suas interações, afetividades e devenires – como um caminho para investigar um lugar político de criação alinhado a uma epistemologia feminista? Essa foi uma das questões que emergiram ao longo desta dissertação, mas que, por sua complexidade, ainda permanece como horizonte a ser explorado.

De todo modo, esta dissertação contribui para a reflexão sobre o cinema e sobre como as obras de Chantal Akerman, Claire Denis e Marguerite Duras oferecem uma experiência afetiva e de criação compartilhada a partir do encontro. Nesses filmes, a potência performativo-afetiva dos corpos – sejam eles os dos atores/personagens ou da câmera-corpo – transborda a materialidade filmica e alcança o corpo do espectador, convocando-o a participar ativamente da construção de sentidos no contato com as narrativas do afeto.

## REFERÊNCIAS

- AHMED, Sara. **Strange Encounters**: embodied others in post-coloniality. 1. ed. New York: Ruledge, 2000.
- ALENCAR, Marli. A cidade corpo. *In*: JUNIOR, Antonio Wellington de Oliveira (Org.). **O corpo implicado**: Leituras sobre corpo e performance na contemporaneidade. Fortaleza: Expressão, 2011. p. 15-37.
- ANNABELLE Butterfly Dance. Direção: William K.L. Dickson. EUA: Edison Manufacturing Company, 1894, 1 vídeo (01 min).
- ANDRADE, Catarina Amorim de Oliveira; BRITO ALVES, Álvaro Renan José de. O cinema como cosmopoética do pensamento decolonial. **Logos**: Dossiê de colonialidade e política das imagens, Rio de Janeiro, v. 27, n. 3, p. 80-93, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/54458>. Acesso em: 7 mar. 2025.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e o seu duplo**. 1. ed. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1987.
- ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo. Tradução por Matheus Cartaxo. **Foco**, Florianópolis, v.4, Julho. 2012. Trad. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Acesso em: 20 fev. 2025.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, 16. ed. São Paulo: Papyrus, 1993.
- AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, 2. ed. São Paulo: Papyrus, 2006.
- AUSLANDER, Philip. A performatividade da documentação de performance. Trad. Isabela de Oliveira Barbosa e Luciano Vinhosa. **Poiésis**, Niterói, v. 20, n. 33, p. 337-352, jan./jun., 2019. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/29014>. Acesso em: 11 nov. 2013.
- AUSTIN, John L. **Quando dizer é fazer**: Palavra e ação. Trad: Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- AYER, Maurício. Marguerite Duras: o cinema como ato político. *In*: AYER, Maurício; KUNTZ, Maria Cristina Vianna (Org.). **Olhares Sobre Marguerite Duras**. São Paulo: Publisher Brasil, 2014. p. 07-10.
- AZEVEDO, Mariana Meirelles de. **O corpo como performance no cinema de fluxo**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social, Jornalismo) – Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/10386> Acesso em: 11 Jun. 2023.
- BALTAR, Mariana. Corpo e afeto: atualizações do regime de atrações no cinema brasileiro contemporâneo. **Aniki**: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, Coimbra, Portugal. v. 10, n. 2, p. 4-28, 2023. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/issue/view/30>. Acesso em: 09 set. 2023.

BALTAR, Mariana. Por uma análise sensível: corpo e sensorialidade como ponto de partida metodológico. *In*: 33º Encontro Anual da COMPOS, 2024, Niterói, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Niterói, Rio de Janeiro: UF, 2024, p. 01-16. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2024/trabalhos/por-uma-analise-sensivel-corpo-e-sensorialidade-como-ponto-de-partida-metodologi?lang=pt-br>. Acesso em: 17 Ago. 2024.

BASTOS, Thalita Cruz. **Eventos de afeto**: A expressão pós-colonial no cinema europeu contemporâneo. 2016. 206 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2016.

BAZIN, André. **O que é o cinema**. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BENATON, Pedro Diniz. **Deslocamento e Invasão**: estratégias para a construção de situações de intervenção urbana. 2009. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

BEUGNET, Martine. **Claire Denis**. 1. ed. Manchester: University Press, 2004.

BEUGNET, Martine. **Cinema and Sensation**: French Film and the Art of Transgression. 1. ed. Manchester: Edinburgh University Press, 2007.

BEUGNET, Martine. La forme et l'informe: De la dissolution du corps à l'écran. *In*: GAME, Jérôme. **Images des corps / corps des images au cinéma**. Lyon: ENS Éditions, 2010. p. 49-68.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNED, Pablo Lemos. Desejo de totalidade: o desastre da escrita em Marguerite Duras. **Via Litterae**, Anápolis, v. 2, n. 2, p. 652-663, jul./dez., 2010. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/vialitterae/article/view/5442/3688>. Acesso em: 5 jan. 2025.

BESSIÈRE, Jean. Marguerite Duras nos anos 1970 e 1980 – Repetições da obra, figuras da encarnação: da dor à superação do negativo. *In*: AYER, Maurício; KUNTZ, Maria Cristina Vianna (Org.). **Olhares Sobre Marguerite Duras**. São Paulo: Publisher Brasil, 2014. p. 16-19.

BLOW Up My Town. Direção: Chantal Akerman. Bélgica: World Artists, 1971, 1 vídeo (13 min).

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Trad. Denise Bottmann. 1. ed. Editora Martins Fontes, 2009.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of Emotion**: Journeys in Art, Architecture, and Film. 1. ed. New York: Verso, 2002.

BRUNO, Giuliana. Motion and Emotion: Film and Haptic Space. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p.16-36, 2010. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/857](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/857). Acesso em: 10 nov. 2024.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad: Renato Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARLSON, M. O que é performance? *In*: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca. **Gênero, Cultura Visual e Performance – Antologia Crítica**. 1. ed. Portugal: Húmus, 2011. p. 23-32.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CORDOVA, Richard de. Genre and Performance. *In*: GRANT, Barry Keith. **Film Genre III**. Austin: University of Texas Press, 2003. p. 130-40.

CLIMAS. Direção: Nuri Bilge Ceylan. Turquia: NBC Film, 2006, 1 vídeo (101 min).

CLOUGH, Patricia T. The Affective Turn: Political Economy, Biomedicine and Bodies. **And Singapore: Theory, Culture & Society**, Sage, Los Angeles, London, New Delhi, v. 25, n. 1, p. 01-22, 2008. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0263276407085156>. Acesso em: 03 Out. 2023

DANTAS, Daiany Ferreira. **Corpos visíveis: matéria e performance no cinema de mulheres**. 2015. 227 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/18310>. Acesso em: 20 Mai. 2023.

DANEY, Serge. **Toute une nuit**: Chantal Akerman. 26 set. 2020. Disponível em: [sergedaney.blogspot.com/2020/09/toute-une-nuit.html](http://sergedaney.blogspot.com/2020/09/toute-une-nuit.html) Acesso em: 26 set. 2024.

DEL RIO, Elena. **Deleuze and the cinemas of performances: powers of affection**. 1. ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a Filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Sur Spinoza**. França. 1978. Disponível em: <https://www.webdeleuze.com/textes/11>. Acesso em: 28 out. 2024.

DELEUZE, Gilles. **Spinoza: Filosofia prática**. 1. ed. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. 1. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A Imagem-Movimento**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: A imagem-tempo**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

DORLIN, Elsa. **Sexo, gênero e sexualidades: introdução à teoria feminista**. Trad: Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. 1. ed. São Paulo: UBU Editora, 2021.

EUZEBIO, Ana Leticia Peixe. **Geografias do nada e o cinema de Chantal Akerman**. 2019. 87 f. Dissertação. (Mestrado em Geografia) – Curso de Programa de Pós-Graduação em

Geografia, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufgd.edu.br/jspui/handle/prefix/1175>. Acesso em: 05 Abr. 2023.

FEMININO Plural. Direção: Vera de Figueiredo. Brasil: Circo film; Embrafilme, 1976, 1 vídeo (80 min).

FILHO SILVA, Wilson Oliveira da. **Memórias vivas/camadas híbridas**: cinema, colecionismo e performance audiovisual em tempo real. 2014. 311 f. Tese (Doutorado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12047?show=full>. Acesso em: 27 Mai. 2023.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of the performance**: A new aesthetics. Trad: Saskya Iris Jain. 1. ed. Londres: Routledge, 2008.

FISCHER-LICHTE, Erika. A cultura como performance: Desenvolver um conceito. Trad: Maria Helena Serôdio. **Sinais de cena**, Lisboa, n° 4, p. 01-08, 2005. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12426/9539>. Acesso em: 25 Abr. 2023.

GAME, Jérôme. **Images des corps/corps des images au cinéma**. 1. ed. Lyon: ENS Éditions, 2010.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**. 1. ed. Lisboa: Thames & Hudson Ltd, 2007.

GONÇALVES, Osmar. Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea. **Visualidades**, Goiânia, v.10, n.2, p. 75-89, jul./dez., 2012. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/26551/15145>. Acesso em: 12 Abr. 2023.

GROSZ, Elizabeth. **Volatile bodies**: toward a corporeal feminism. Indianapolis: Indiana University Press, 1994. Trad: Cecília Holtermann. Revisão: Adriana Piscitelli. Cadernos Pagu. n° 14, 2000, p.45-86. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340>. Acesso em: 05 out. 2023.

HAGENER, Malte. ELSAESSER, Thomas. **Teoria do cinema**: Uma introdução através dos sentidos. Trad: Mônica Saddy Martins. 1. ed. São Paulo: Papiru, 2018.

KAPLAN, Ann. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. 1. ed. Rocco, Rio de Janeiro, 1995.

KARAM, Sofia Baptista. **O que pode um corpo filmado**: inventário de corpos dançantes no cinema. 2014. 121 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/projetosEspeciais/ETDs/consultas/conteudo.php?strSecao=resultado&nrSeq=24608&idi=1>. Acesso em: 16 Jul. 2023.

LA Niña Santa. Direção: Lucrécia Martel. Argentina: La Pasionaria S.r.l; R&C Produzioni; Teodora Film. 2004, 1 vídeo (106 min).

LAUREANO, Graziela Daniel. Memória em cena: a insistência do tempo na obra de marguerite duras. **Ideias e Críticas**: Revista do Laboratório de Dramaturgia (LADI), UnB. São Paulo, v. 6, n. 2, p. 207-422, 2009. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/8461>. Acesso em: 04 Set. 2024.

LEDWINA, Anna. Le Navire Night: Le mélange des genres et des arts. Université d' Opole. Polónia: **Quêtes littéraires**, nº 6, décembre 2016, p. 91-99. Disponível em: <https://czasopisma.kul.pl/index.php/ql/article/view/216>. Acesso em: 24 Set. 2024.

LE NAVIRE Night. Direção: Marguerite Duras. França: MK2 Diffusion, 1979, 1 vídeo (89 min).

LES AMANTS du Pont Neuf. Direção: Leos Carax. França: Films A2; Gaumont International; Les Films Christian Fechner, 1991, 1 vídeo (126 min).

LIMA, Marília Xavier de. **O devir-personagem no cinema brasileiro contemporâneo**. 2021. 213 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2021. Disponível em: [https://portal.anhembi.br/wp-content/uploads/2022/05/TESE\\_Marilia-Xavier-de-Lima\\_compressed.pdf](https://portal.anhembi.br/wp-content/uploads/2022/05/TESE_Marilia-Xavier-de-Lima_compressed.pdf). Acesso em: 29 Abr. 2023.

MARGULIES, Ivone. **Nada Acontece**: O Cotidiano Hiperrealista de Chantal Akerman. Trad. Roberta Veiga, Marco Aurélio Sousa Alves. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

MARKS, Laura. **The Skin of Film**. 1. ed. Durham and London, Duke University Press, 2000.

MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. 2. ed. São Paulo: Paz e terra, 2018. p. 303-308.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. 2. ed. São Paulo: Paz e terra, 2018. p. 87-100.

MOLLOY, Missy. Queer-haptic aesthetics in the films of Lucrecia Martel and Albertina Carri. **Studies In Spanish & Latin American Cinemas**, Reino Unido, v. 14, p. 95-111, 2017. Disponível em: [https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/slac.14.1.95\\_1](https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/slac.14.1.95_1). Acesso em: 17 fev. 2025.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. 2. ed. São Paulo: Paz e terra, 2018. p. 355-370.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. 1. ed. Lisboa: Vega: Passagens, 2000.

NORA, Nicole Vaz. **Imprimir afetos**: o corpo como ferramenta e objeto artístico na obra de Claire Denis. 2021. 87 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Realização Audiovisual) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2021.

THE PIANO. Direção: Jane Campion. Nova Zelândia; Austrália; França: CiBy 2000; Jane Chapman Productions; The Australian Film Commission, 1993, 1 vídeo (121 min).

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. Matéria-Forma. **Revista Contracampo**, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/93/pgmateriaforma.htm>. Acesso em: 28 Out. 2024.

OLIVEIRA, K. M. **Aspectos da performance em Copacabana mon amour**: entre o ator e a mise en scène no cinema de Rogério Sganzerla. Dissertação. 2021. 123 f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/11499>. Acesso em: 17 Mai. 2023.

OLIVEIRA, Eduardo dos Santos. **De um corpo para o outro**: o arquivo cine-performativo de Naomi Kawase. 2018. 103 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-graduação em Comunicação, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/47438>. Acesso em: 11 Mar. 2023.

PEGGY, Phelan. **Unmarked**: The Politics of Performance. 1. ed. USA/Canada: Routledge, 1993.

PETHŐ, Ágnes. **The Cinema of Sensations**. 1. ed. Reino Unido: Copyright, 2015.

RAMALHO, Fábio. Variações sobre a cena do encontro amoroso. **Rebeca**: Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, v. 2, n. 3, jul./dez., 2014. Disponível em: <https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/148>. Acesso em: 10 dez. 2024.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador emancipado**. 1. ed. Trad: Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. **O Percevejo, Revista de teatro, crítica e estética**. Rio de Janeiro, v. 11, nº 12, p. 23-50, 2003. disponível em: [https://www.academia.edu/34892223/SCHECHNER\\_Richard\\_O\\_que\\_e\\_performance](https://www.academia.edu/34892223/SCHECHNER_Richard_O_que_e_performance). Acesso em: 21 Ago 2023.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**: an introduction. 3. ed. New York: Routledge, 2013.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 35, p. 129-148, jan./jun., 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9793>. Acesso em: 10 set. 2023.

SEXTA-FEIRA a Noite. Direção: Claire Denis. França: Bac Films, 2002, 1 vídeo (90min).

SHAVIRO, Steven. **O corpo cinemático**. 1. ed. Trad: Anna Fagundes. São Paulo: Paulus. 2015.

SILVA, Camila Vieira da. **O sensível da imagem**: sensorialidade, corpo e narrativa no cinema contemporâneo da Ásia. 2010. 113 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

SILVA, Mônica Toledo. **Imagem em ação**: para um cinema do corpo. 2011. 145 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://tede.pucsp.br/handle/handle/4318>. Acesso em: 26 Jun. 2023.

SILVA, Katrin Riato. **Performatividade e cinema contemporâneo**: procedimentos nas extremidades em Gabriel Mascaro. 2020. 120 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/23256>. Acesso em: 14 Abr. 2023.

SILVA, Patricia Rebello da. **Documentários Performáticos**: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade. 2004. 202 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2004. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/30/teses/694242.pdf>. Acesso em: 17 Abr. 2023.

SLEEP. Direção: Andy Warhol. EUA, 1963, 1 vídeo (321 min).

SOBCHACK, Vivian. **The Address of the Eye**: a phenomenology of film experience. Princeton: Copyright University Press, 1992.

SOBCHACK, Vivian. **Carnal thoughts**: embodiment and moving image culture. London: University of California Press, Ltd, 2004.

SPINOZA, Baruch. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: Performance e memória cultural nas Américas. Editora UFMG, 2013.

TODA uma Noite. Direção: Chantal Akerman. Bruxelas: Paradise Films; Avidia Films; Gérick Films, 1982, 1 vídeo (90 min).

VEIGA, Luana Marchiori. **Performance [entre] Cinema**: passagens e atravessamentos entre artes em busca das poéticas da presença. 2016. 270 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. 2016. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/975084>. Acesso em: 19 Mai. 2023.

VEIGA, Roberta. Imagens que sei delas: ensaio e feminismo no cinema de Varda, Akerman e Kawase. In: Holanda, Karla (Org.). **Mulheres de cinema**. Numa editora. Rio de Janeiro, 2019. cap 19, p. 337-356.

VEIGA, Ana Maria. Teoria e cinema feminista: Do contracinema ao filme acontecimento. In: Holanda, Karla (Org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa editora, 2019. p. 261-278.

VERAS, Alexandre. Kino-Coreografias: Entre o Vídeo e a Dança. In: CALDAS, paulo; BRUM, Leonel; BONITO, Eduardo; LEVY, Regina. **Dança em foco**: ensaios contemporâneos de videodança. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. p. 192-216.

VERS Mathilde. Direção: Claire Denis. França: Arte France Cinéma; Celluloid Dreams; Why Not Productions, 2005, 83 min.

VIEIRA JR. Erly. **Realismo sensório no cinema contemporâneo**. 1. ed. Vitória: Edufes, 2020.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2023.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: Performance e memória cultural nas Américas. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

THRILLER. Direção: Sally Potter. Reino Unido: Arts Council of Great Britain, 1979, 1 vídeo (34 min).

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**: Opacidade e Transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

WERCKMEISTER Harmonies. Direção: Béla Tarr; Ágnes Hranitzky. Hungria: 13 Productions; ARTE; Fondazione Monte Cinema Verità, 2000, 1 vídeo (146 min).

WILLIAMS, Linda. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *In*: GRANT, Barry Keith. **Film Genre III**. 1. ed. Austin: University of Texas Press, 2003, p. 141 -159.

WRITTEN on the Wind. Direção: Douglas Sirk. EUA: Universal International Pictures (UI). 1956, 1 vídeo. 1 vídeo (100min).