

GUIMARÃES HOEPFNER, S. (2013) Para que filósofos da mídia? A contribuição da filosofia aos estudos da mídia como tarefa da filosofia. In: Dossiê Eco-Pós. Vol. 16. N. 1. pp. 42-58. Rio de Janeiro: UFRJ.

GUIMARÃES HOEPFNER, S. (2012) Heideggers samtal med tekniken - en dialog mellan dova. In: RUIN, Hans; DAHLBERG, Leif. (Org.). Fenomenologi, teknik och medialitet. Estocolmo: Södertörn Philosophical Studies 11, 2012, v. 1. pp. 99-117 Estocolmo: Södertörn University, 2012.

GUIMARÃES HOEPFNER, S. (2011) Maquinação e Vivência: o homem como ser tecnopolítico. In: Cadernos de Ética e Filosofia Política. Vol. 18. 1/2011 pp.197-220. São Paulo: USP.

GUIMARÃES HOEPFNER, S. (2010) A dimensão do hoje: Heidegger a temporalidade do discurso filosófico. In: Phenomenology 2010. Selected essays from Latin America. DUARTE, A.; LERNER, R. e QUIJANO, Antonio (Eds.) pp.113-135. Bucharest: Zeta Books.

CORPO E ENGAJAMENTO AFETIVO EM ADEUS, DRAGON INN

Body and affective engagement in Goodbye, Dragon Inn

Cuerpo y compromiso afectivo en Adiós, Dragon Inn

Fábio Ramalho

Fábio Ramalho é doutor pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Investigou em sua tese as variações sobre a constituição da cena do encontro amoroso em obras de realizadores como John Cassavetes, Chantal Akerman e Tsai Ming-liang, atribuindo ênfase à apropriação e ao deslocamento de repertórios audiovisuais.

Email: fabioallanm@gmail.com

Resumo

Neste artigo, buscamos discutir alguns aspectos acerca do engajamento afetivo de espectadores de cinema nas suas relações com os filmes. Partindo das teorias do afeto, tomamos o longa-metragem Adeus, Dragon Inn (2003), de Tsai Ming-liang, como objeto que orienta a análise, uma vez que essa obra internaliza e torna visível um contexto específico de espectadorialidade. Além disso, destacamos as complexas codificações que incidem sobre as presenças em cena e, em especial, sobre os corpos masculinos.

Palavras-chave: Corpo. Afeto. Cinema. Espectadorialidade. Tsai Ming-liang.

Abstract

In this article, we seek to address some questions regarding the affective engagement of spectators in their relations with films. Drawing on the theories of affect, we take Tsai Ming-liang's *Goodbye, Dragon Inn* (2003) as the object of our analysis, due to the fact that this film internalizes the contingencies of a particular context of spectatorship, thus making them visible. We also highlight the complex codifications inscribed within the presences on screen, and especially on the male bodies.

Key words: Body. Affect. Cinema. Spectatorship. Tsai Ming-liang.

Resumen

En este artículo, discutimos algunas cuestiones respecto del compromiso afectivo de los espectadores de cine en sus relaciones con las películas. Desde la perspectiva de las teorías del afecto, elegimos *Adiós, Dragon Inn* (2003), de Tsai Ming-liang, como objeto de nuestro análisis, dado que la película internaliza y hace visible las contingencias de un contexto particular de espectadorialidad. Destacamos asimismo las complejas codificaciones que rigen las presencias en la pantalla y sobretudo los cuerpos masculinos.

Palabras-clave: Cuerpo. Afecto. Cine. Espectadorialidad. Tsai Ming-liang.

I. Introdução

No campo dos estudos de cinema, as teorias do afeto têm permitido avançar todo um debate sobre novas vertentes de realização e aquilo que elas trariam de singular em relação a momentos precedentes. É o caso do cinema do fluxo (OLIVEIRA Jr, 2010), das imagens hápticas (MARKS, 2002), dos filmes que atribuem ênfase às texturas, à sinestesia e às sensações (BEUGNET, 2007) ou de obras que apresentam corpos, presenças recortadas na tela, mais que personagens entendidas no sentido tradicional do termo. Longe de abdicar do rico arcabouço conceitual que vem sendo constituído na teoria e na crítica cinematográfica, buscamos neste artigo delinear uma abordagem que, mobilizando parte desse substrato teórico, permita demarcar alguns aspectos para pensar o afeto no cinema a partir dessa instância singular de encontro que é a relação dos espectadores com as imagens.

Não pretendemos, com isso, sugerir a necessidade de estabelecer uma teoria do espectador a partir do afeto, senão por outro motivo, porque a própria singularidade da relação composta entre corpo de imagens e corpo do espectador nos desencoraja a falar em algo como um modelo geral de espectadorialidade. De fato, é legítimo questionar se seria possível ou mesmo desejável elaborar um modelo geral a partir do qual estabelecer as afecções de um dado espectador em sua relação com este ou aquele filme. Por outro lado, não precisamos abdicar do esforço de tecer considerações sobre a noção de espectadorialidade encapsulada nas teorias do afeto. Se é verdade que cada cinema e cada teoria “imagina um espectador ideal” e “postula um tipo específico de relação entre o (corpo do) espectador e a(s) propriedade(s) da imagem na tela” (ELSAESSER & HGENER, 2010, p.4)¹, qual seria, então, a noção de espectador que desponta nas teorias do afeto?

¹ No original: “Each type of cinema (as well as every film theory) imagines an ideal spectator, which means it postulates a certain relation between the (body of the) spectator and the (properties of the) image on the screen”.

Antes de tudo temos, como dito, a própria ideia de uma singularidade da relação, o que sem dúvida faz dessa instância do encontro (espectador-obra) possivelmente a mais fugidia de todas. Além disso, ao longo deste artigo pretendemos discutir um modo de engajamento que é afetivo não apenas na medida em que se baseia na experiência sensória, na atribuição de relevo e preponderância ao corpo em cena, mas também porque se funda num certo tipo de apego pelas imagens, num desejo de apropriação que se investe de uma qualidade exploratória acerca das qualidades materiais das obras e também das formas e códigos que permeiam o universo cinematográfico e incidem sobre os corpos em relação. Para tanto, elegemos um filme que se constitui ele mesmo todo a partir de uma premissa que, para cumprir-se, volta-se para um contexto de espectadorialidade. Internalizado pela obra, esse contexto é colocado em cena de maneira elaborada, permitindo dessa maneira pensar as viscosidades da relação.

2. Posições de espectadorialidade

Adeus, Dragon Inn (Bu san, 2003), de Tsai Ming-liang, parte da ideia de filmar a última sessão de uma sala de cinema prestes a fechar suas portas. Ele lida explicitamente, portanto, com a figura do espectador, e todo o filme se constitui de modo a colocar em cena circunstâncias que, direta ou indiretamente, estão implicadas em uma sessão de cinema. A atmosfera crepuscular da obra, bem como os sinais de decadência que permeiam as dependências da velha construção (vidros trincados, vazamentos, paredes descascadas, caixas entulhadas, o barulho de uma maquinaria que parece prestes a parar de funcionar) parecem nos convidar à apreensão de que aquilo que nos é dado a ver pela obra constitui o oco não apenas de um espaço físico, mas também de um modo de sociabilidade e de um tipo de experiência estética.

Não seria injustificado, portanto, vincular o filme à nostalgia e ao trabalho do luto. Faz-se necessário questionar, no entanto, o que exatamente está sendo velado sob o signo dessa derrocada. Na temporalidade pós-*fin de siècle* na qual o filme desponta, a questão da morte do cinema já acumula al-

gumas décadas, assim como a discussão sobre o fim da cinefilia – o que é de certo modo redundante acrescentar, uma vez que os muitos óbitos do cinema, o desencantamento com filmes e *auteurs* e também o sentimento de perda foram sempre, em grande medida, uma questão de cinéfilos (ELSAESSER, 2005). No caso específico de *Adeus, Dragon Inn* caberia perguntar, de início, o que exatamente podemos depreender do fato de que o filme se tornou mais um combustível para aquelas que Jacques Aumont (2008, p.69) chamou de “carpideiras” do cinema, sempre chorando um cadáver que, no entanto, nunca termina de ser enterrado².

Os próprios termos acima elencados – luto, perda, nostalgia – constituem facetas complexas do problema, sobre as quais o conceito de afeto teria algo a nos dizer. Gostaríamos, no entanto, de centrar em uma questão específica: já que o filme de Tsai inscreve explicitamente espectadores no seu campo visivo, o que é, então, que podemos colher na confrontação entre a presença desses espectadores e as postulações sobre o fim de toda uma forma tradicional de experiência cinematográfica? O problema do fechamento de espaços de exibição como o que vemos nesta obra acarreta, sem dúvida, uma série de implicações políticas e socioeconômicas que não devem ser subestimadas, muito menos naturalizadas. O objetivo desse artigo, no entanto, é interrogar qual noção de espectador se constitui a partir das relações que o filme nos dá a ver; em que medida *Adeus, Dragon Inn* permite demarcar uma posição dentro de um quadro mais amplo de noções concorrentes e discursos em disputa sobre a figura do espectador nas teorias contemporâneas.

O filme de Tsai recorre a uma constante inserção de fragmentos de *Dragon Inn* (1967), filme de artes maciais do diretor King Hu. Uma delas, em especial, é eloquente. A funcionária do cinema, em sua ronda pelos espaços contíguos à grande sala de exibição, entra em uma das muitas passagens distribuídas pela construção e, ao sair de quadro, ouvimos o

² Não seria irrelevante observar, aliás, que muitos de nós vimos o filme pela primeira vez – e, no meu caso, em todas as revisões subsequentes – graças a arquivos que circulam por meios digitais.

som de uma porta sendo aberta. No plano seguinte, vemos o corpo da mulher emergir de uma abertura que se localiza ao lado da tela na qual está sendo projetada a película. Após olhar, dessa posição lateral, as imagens projetadas, a funcionária continua seu deslocamento, movendo-se para trás da tela. Nesse momento, vemos em primeiro plano o seu rosto alcançado pelo feixe de luz que, oriundo da fonte de projeção, atravessa a tela e inscreve em sua pele pontos luminosos. A imagem preenche plenamente, aqui, a descrição que Gilles Deleuze (1985 [1983]) nos dá do rosto como placa receptora que executa micromovimentos de expressão.

A face da mulher colhe múltiplos estímulos que assumem uma forma peculiar, pontilhada, ao atravessar o “filtro” constituído pelo material da tela. Sua expressão contida contrasta com a eloquência do som e com a agilidade da montagem. A mulher permanece imóvel por algum tempo, como se estivesse hipnotizada. Graças ao modo como a tela que vemos no contexto diegético da exibição é enquadrada – enquadramento que se repete algumas vezes ao longo do filme –, a estrutura que serve de suporte à projeção fica fora de campo. As imagens do filme de King Hu passam a ocupar quase completamente as dimensões do plano, sobrepondo-se e, por assim dizer, suplantando provisoriamente a evidência do registro realizado pela câmera de Tsai. Desse modo, por alguns instantes essa outra camada de mediação acrescentada à imagem se torna indiscernível.

A decupagem da cena cria entre as duas mulheres, a funcionária e a guerreira do filme de King hu, uma espécie de correspondência, uma troca de energias, como se de repente fosse criado um circuito entre os dois corpos, postos em relação pela montagem que faz circular entre ambas uma tensão de contornos imprecisos. Essa tensão é intensificada pelo áudio, que dota o breve momento de uma carga de suspense que não encontra nenhuma justificação narrativa, sendo constituído unicamente pelos recursos expressivos que catalisam a intensidade da cena. Trata-se, nesse caso, de uma espectadora incidental que é interceptada pelo corpo de imagens durante sua ronda pelos muitos corredores e dependências do cinema. Não obstante, vemos também alguns (poucos) espectadores que parecem alinhar-se a uma compreensão mais institucional do termo (MAYNE, 1993): parte integrante de um público que ocorre ao cinema para assistir

à exibição de uma obra específica, cuja relação com o espaço é intermitente e movida mais por consumo e lazer que pelas necessidades do trabalho.

Não obstante, mesmo nesse caso as ocupações do espaço não seguem o roteiro de um uso “tradicional”. As múltiplas ações realizadas no espaço da sala de exibição atuam como ruídos na relação de espetatorialidade, interferindo na apreensão do filme, que não pode senão curvar-se às sucessivas interrupções a que é submetido e que terminam por afastar qualquer pretensa unicidade e integridade da obra. As ações que o público empreende de maneira dispersa durante a sessão minam qualquer estabilidade da relação entre corpo do espectador e corpo de imagens. No amplo espaço destinado ao público, há o consumo barulhento de alimentos, a fumaça de cigarro dissipando-se pelo ambiente, pés que surgem das fileiras traseiras e repousam sobre os bancos da frente. Há ainda entradas e saídas constantes da sala durante a exibição, assim como movimentação nos corredores e a eventual interação entre ocupantes de duas ou mais poltronas.

Em certo ponto, uma mulher se abaixa para procurar o seu sapato embaixo das cadeiras, enquanto o áudio da película sugere o que parece ser um momento de suspense ou clímax. O contraste entre a intensificação dos recursos expressivos e a banalidade da ação executada pela espectadora é articulado sob a forma de um desvio de atenção. De fato, ao longo de todo o filme encadeiam-se momentos permeados pela disjunção entre o som e a imagem de *Dragon Inn*, na medida em que a tela onde está sendo projetado o filme de King Hu se encontra alternadamente dentro e fora de campo. Tsai explora os efeitos suscitados por essa disjunção, inclusive o fato de que alguns detalhes do som ganham destaque, uma vez desvencilhados do seu contexto anterior e sobrepostos a outras imagens.

De fato, a curta duração de *Adeus, Dragon Inn* é suficiente para implodir qualquer circunscrição restritiva das condições para o estabelecimento de uma relação de espetatorialidade. A projeção não é abstraída do seu contexto, tampouco as contingências que movem cada corpo ali presente. Naquela que é a mais eloquente dinâmica instaurada ao longo do filme, espectadores mudam de lugar em sua busca por algum tipo de interação sexual ou observam o entorno na

expectativa de uma aproximação; estão sempre olhando para os lados, para os outros presentes na sala. E não apenas a própria sala de cinema, mas também os corredores, os velhos depósitos e sobretudo os banheiros dão corpo a uma cartografia composta pela trama de muitos roteiros clandestinos.

Mediante a constituição de um aguçado senso de espacialidade, diversas presenças humanas compõem trajetos, percursos desejantes acionados pela prática do cruising. Em linhas gerais, tal prática consiste em percorrer localidades específicas na busca de parceiros para uma interação sexual fortuita e anônima. No contexto de uma análise sobre o filme de Tsai Ming-liang, D. Cuong O’Neill (2009, p. 203) ressalta que o *cruising* se constitui pelo “entrecruzamento entre corpo, desejo e movimento que é articulado através de uma linguagem de desvio sexual e perversão”. A prática, ao menos nas circunstâncias em que se encontra assim nomeada, está historicamente vinculada às comunidades gays e se baseia na transitoriedade e no anonimato propiciados pelos espaços urbanos (parques, banheiros públicos, salas de cinema etc.). Este uso outro – marginal em relação aos modos de ocupação comumente previstos e autorizados pelos espaços institucionais de exibição³ –, interessa sobretudo pelas práticas e táticas que aciona, pelas disposições entre corpo e espaço que permite experimentar. Há toda uma série de consequências decorrentes da movimentação corporal que se estabelece com o cruising, dentre elas a incidência dessa dinâmica na plasticidade dos planos, que assimilam em sua coerência interna os traçados, as modulações de movimento e repouso e os códigos de aproximação e afastamento entre os corpos.

Há de tal modo uma proliferação de figuras na imagem que, dada qualquer demarcação inicial de presenças postas em relação dentro dos limites do quadro, há sempre uma figura mais a despontar na configuração da cena, aparecendo

³ Exceto, é claro, no caso dos cinemas pornôs, e ainda assim seria interessante pensar o tipo de relação muitas vezes ambivalente que alguns destes estabelecimentos mantêm com as práticas sexuais de seus frequentadores. Para os propósitos desta análise, porém, estou me detendo às salas onde essa prática se dá de forma velada, como parece ser o caso em *Adeus, Dragon Inn*.

no plano para atravessá-lo. É o caso, por exemplo, da cena no banheiro, quando o rapaz que acompanhamos durante boa parte da sessão se posiciona ao longo da fileira de mictórios, imediatamente ao lado do outro homem que supostamente os utiliza. A contiguidade das posições não é casual, e a permanência prolongada sugere a motivação sexual de sua presença naquele espaço. Entre os dois corpos já se estabeleceu um cauteloso jogo de espera/iniciativa quando um terceiro entra em cena e se posta ao lado dos outros dois. Enquanto nossa atenção está voltada para a tensa imobilidade que se instaura entre os três homens, atrás deles um quarto homem surge ao abrir a porta da cabine à esquerda do quadro. E quando este último ainda está se deslocando em direção à pia ao fundo, uma mão fecha sorratoriamente a porta da cabine que há pouco havia sido aberta, evidenciando até que ponto o sexo permeia aquela localidade, disseminando-se como prática que informa e complexifica a frequência e o uso das instalações. Reforçando ainda mais as saturações do espaço e o recurso cênico utilizado para gerar tensão e expectativa, há ainda um sexto homem que adentra o banheiro e caminha em direção aos três primeiros, deixando-os (e a nós) em estado de incerteza à medida que acompanhamos sua aproximação. Ele por fim estica o braço por entre os corpos dos três homens vistos inicialmente e alcança o maço de cigarros que, desde o começo, repousava sobre o apoio acima dos mictórios.

De fato, a mobilidade e o povoamento da imagem favorecem – ou mesmo, em alguns momentos, obrigam – o roçar dos corpos. É o caso da cena em que um homem cruza uma passagem estreita na qual outro se encontra parado, de modo que os dois ficam temporariamente comprimidos um contra o outro. Temos aí uma diferença clara em relação a filmes anteriores de Tsai Ming-liang, nos quais prevalece a improbabilidade de que alguém possa surgir e interceptar um corpo já presente em cena. É o caso especialmente de *O Buraco (The hole, 1998)*, primeiro dos estranhos musicais de Tsai, no qual um homem e uma mulher coabitam um prédio de apartamentos populares mesmo após uma ordem para a evacuação de todo o bairro, medida esta motivada por uma grave epidemia que confere ao universo do filme uma atmosfera apocalíptica. A exceção à predominância da escassez nas interações neste musical se dá no caso do movimento disruptivo dos infectados; naqueles momentos em que um corpo

enfermo, assolado por uma espécie de desordem orgânica, irrompe em determinados espaços e os desorganiza.

Há outro nível em que as modalidades de presença implicadas pelo cruising, desviantes em relação ao contexto da sala de cinema, problematizam a noção de espetatorialidade. Trata-se de um deslocamento de referências que *Adeus, Dragon Inn* aporta à filmografia de Tsai Ming-liang: das figurações do romance encapsuladas nos números musicais de *The hole* ao universo multifacetado do heroísmo e da masculinidade, conforme elaborado pelas produções que lidam com o universo das artes maciais⁴. Sobre a codificação do corpo masculino empreendida pelo filme de King Hu, O’Neill escreve:

*Embora o atletismo natural dos atores tenha contribuído para o dinamismo da mobilidade, foram a coreografia e as técnicas de edição de Hu que moldaram um senso mais dinâmico de movimento, energia e conflito. Em acréscimo ao uso convencional de trampolins e truques de corda, as sequências de lutas de espada de Hu são orquestradas como uma série de movimentos e pausas similares aos da dança. (O’NEILL, 2009, p.196, tradução e grifo nossos)*⁵

Não se trata simplesmente de rebater as imagens do corpo masculino rigorosamente codificado com uma força de dissolução da forma, mas de confrontar dois regimes conflitantes de codificação. O *cruising* tem seus próprios códigos, que conformam uma prática altamente ritualizada. De fato, a quase completa ausência de comunicação verbal entre os homens durante suas buscas por um encontro clandestino

⁴ A consciência dessa passagem confere um outro sentido à análise de D. Cuong O’Neill (2009, p.202), quando este observa que, em *Adeus, Dragon Inn*, “Tsai se alimenta do prazer cinestético do corpo que se move e reinveste a mobilidade mesma com uma carga erótica baseada na contingência do impulso, mais do que na preparação do romance” [“...Tsai draws from the kinaesthetic pleasure of the moving body and reinvests mobility itself with an erotic charge drawn from the contingency of impulse, rather than from romantic preparedness”]

⁵ No original: “Though the natural athleticism of actors contributed to the dynamism of motion, it was Hu’s choreography and editing techniques that fashioned a more dynamic sense of movement, energy and conflict. In addition to the conventional use of trampolines and wire works, Hu’s sword fighting sequences are orchestrated as a series of dance-like movements and pauses.”

no cinema contribui para atribuir ênfase à expressividade do corpo, uma vez que as interações precisam se ancorar quase completamente na capacidade que este tem de expressar estados, desejos, esboços de ações.

Assim, segundo O'Neill (Idem, p.194), o filme de Tsai permite “reconsiderar os corpos cinestéticos masculinos dos filmes de artes maciais”, de modo que se torne possível “explorar a potência performativa de tais corpos codificados conforme evocados, lembrados e transformados nas ressonâncias intersticiais impregnadas no filme de Tsai”.⁶ Daí também porque é possível argumentar que a operação crítica de *Adeus, Dragon Inn* não consiste na refutação dos elementos presentes na obra de que se apropria. Para O'Neill (2009, p.198), o filme de King Hu “inspira [em Tsai] o reconhecimento de como o desejo e a mobilidade estipulam um ao outro através dos contrapontos oblíquos da memória e de estranhos corpos que se movem”.⁷

De fato, ao longo de sua filmografia Tsai Ming-liang experimenta diversas variações sobre a situação na qual alguém que olha é confrontado com um regime de codificação do corpo para, a partir daí, ensaiar diferentes modos pelos quais um engajamento afetivo se torna possível. O afeto, em tais casos, se expressa numa persistente tensão com essas mesmas formas. Ora é o romance nos musicais, ora a masculinidade heroica dos guerreiros ou, em *O sabor da melancia* (*The wayward cloud*, 2005), as posturas e movimentos do corpo explorados em toda uma imagética da indústria pornográfica. Veja-se, a esse respeito, a última cena deste filme, quando a personagem de Shiang-chyi (Chen Shiang-chyi) assume a posição de observadora da ação que está sendo filmada. Uma parede interposta entre ela e o casal que performatiza a cena de sexo⁸ para as câmeras cria a distância implicada na demarcação do lugar da espectadora.

Temos aí, conjugados, o alto grau de codificação dos

7 No original: “King Hu’s work, for Tsai, does not provoke an ‘anxiety of influence’ but rather inspires recognition of how desire and mobility stipulate each other through the oblique counterpoints of memory and of strangely moving bodies.”

8 De fato, apenas o homem performatiza a cena, enquanto a mulher está inconsciente, aspecto que acrescenta à situação uma outra camada de sentido e nos remete a toda uma discussão sobre gênero, objetificação e o estatuto do corpo feminino na indústria pornográfica.

gestos requerido pela performance no filme pornográfico e a disseminação de uma intensidade que transpassa os corpos. A cena se estabelece de tal maneira que Shiang-chyi parece experimentar o êxtase sexual que a outra mulher, desacordada, não é capaz de sentir. A composição resultante assume a forma da vicariedade e todo o caráter transpessoal que esta implica.⁹ Por fim, como se almejasse lembrar-nos que a espetatorialidade não é uma posição capaz de manter qualquer salvaguarda contra a potência afetiva dos corpos, os limites que separam o casal e a mulher são rompidos. Hsiao-Kang (Lee Kang-sheng) avança em direção à (até então) observadora, que nesse momento é convocada a substituir a outra mulher no instante do orgasmo masculino.

São muitas, enfim, as maneiras pelas quais os filmes de Tsai deixam claro que, na experiência espetatorial que lhe interessa, o/a espectador/a está todo/a presente, de corpo inteiro. Estamos muito distantes, aqui, da figura passiva que colhe estímulos quase exclusivamente pelos sentidos visual e auditivo. Os corpos interpelam e são interpelados. Se há uma predisposição a deixar-se levar pelo fluxo de imagens, poderíamos dizer que esta se trata mais propriamente de uma “amorosa passividade”¹⁰, para retomar as palavras da cineasta francesa Claire Denis (DARKE, 2000), e que, como tal, não pode ser confundida com mera submissão ou imobilidade.

Não é o caso, por outro lado, de afirmar que a simples existência de ações e motivações que ultrapassam o local da projeção e o momento estrito em que se dá o contato com o corpo filmico – como é o caso na prática do *cruising* – rompem definitivamente com a compreensão tradicional de espectador. É sempre preciso ter em mente que a espetatorialidade

9 Por constituir um plano de intensidades que não se restringem a uma dimensão consciente de apreensão da experiência e que tampouco se deixam circunscrever à constituição de um sujeito e de uma identidade unificadas e coerentes, o afeto implica a propagação de forças e estímulos como forças impessoais ou transpessoais (DEL RÍO, 2008; GREGG, SEIGWORTH, 2010). Daí porque a noção de contágio (GIBBS, 2010) se mostra importante para pensar os modos pelos quais os corpos afetam e são afetados.

10 Em Denis, essa expressão aparece vinculada a uma compreensão erótica da relação de espetatorialidade: “O cinema não pode existir senão através do erotismo. A posição do espectador é como uma espécie de amorosa passividade e, por isso, altamente erótica.” [“Cinema cannot exist except through eroticism. The position of the spectator is like a kind of amorous passivity and hence is highly erotic”.]

é uma relação complexa que não se limita ao contato direto com os filmes, mas envolve muitos outros âmbitos da vida pelos quais o cinema se dissemina, concedendo a mediação de formas, valores e referências estéticas. Nesse sentido, todo o universo de práticas e sensibilidades nas quais a imagem cinematográfica toma parte pode e deve ser considerado como elemento constitutivo da relação espetatorial. Como observa Judith Mayne:

De fato, a espetatorialidade implica muito mais que filmes individuais ou mesmo que as experiências individuais e coletivas do público ao vê-los. Espetatorialidade envolve os atos de olhar e ouvir na medida em que os padrões da vida cotidiana são dramatizados, destacados, deslocados ou mesmo modulados pelo cinema. (MAYNE, 1993, p.31, tradução nossa)

Também não é o caso de ignorar que, nas teorias da espetatorialidade – em especial naquelas de inflexão marcadamente psicanalítica –, o que está em questão não é uma “pessoa real” em quaisquer dos complexos modos em que esta vai responder às obras e delas fazer uso, mas uma posição de sujeito constituída pelo dispositivo cinematográfico (MAYNE, 1993, p.33). De fato, os estudos de cinema a noção de sujeito ocupou durante muito tempo um lugar preponderante, como é o caso nas teorias de inflexão psicanalítica tão importantes para o campo, sobretudo durante os anos 1970, e que foram posteriormente deslocadas pelo conceito de agência e sua mudança de foco para indivíduos, reivindicada pelos estudos de recepção.

Não se trata, de qualquer modo, de rejeitar o longo histórico de debates sobre a espetatorialidade, mas de assinalar que as teorias do afeto não poderiam deixar de assinalar transformações nos modos de formular as questões aí implicadas. Com seu foco nas “intensidades assubjetivas” (DEL RÍO, 2008) e nos fluxos transpessoais, tais teorias desestabilizam as noções de sujeito e indivíduo mobilizadas alternativamente para pensar a figura do espectador. Com o conceito de afeto e a ênfase na singularidade das relações que ele propicia, o traço daquilo que é contingente na experiência com as imagens – e que é muitas vezes relegado a um parêntese nas teorizações sobre o dispositivo – vem contaminar toda a teoria, reivindicando sua proeminência.

3. Considerações finais

Profanar, nas palavras de Giorgio Agamben (2007 [2005], p.65), significa “devolver ao uso”. O esforço de trazer para primeiro plano o caráter contingente da espetatorialidade, enfatizando as muitas possibilidades de engajamento afetivo e ressaltando as diferentes forças que permeiam nossa relação com as imagens, implica uma abertura à multiplicidade de usos possíveis de obras e repertórios. Sob essa perspectiva, as teorias do afeto podem, talvez, indicar-nos um caminho pelo qual empreender uma dessacralização do cinema. Não nos parece datada a observação feita por Walter Benjamin (1985 [1935-1936], p.177) acerca dos muitos teóricos e críticos que se esforçam para conferir ao cinema um valor de culto, que “falam do cinema como quem fala das figuras de Fra Angélico”. Benjamin acrescenta, numa das muitas passagens do seu ensaio sobre a reprodutibilidade que mantêm intacta sua pertinência: “é típico que ainda hoje autores especialmente reacionários busquem na mesma direção o significado do filme e o vejam, senão na esfera do sagrado, pelo menos na do sobrenatural”.

A homologia que O'Neill identifica, em *Adeus, Dragon Inn*, entre os homens que praticam o *cruising* nos interiores de um cinema e nós, espectadores, é apenas uma das formas de profanação, mas uma que não pode ser ignorada, dado que nos ajuda a reposicionar este filme no panorama dos discursos que qualificam de distintas maneiras a experiência de ver filmes:

A antiga sala de cinema, na sua última noite, pode aparecer para alguns como espaço decrépito, servindo como uma elegia para a perda da “tradição” ou como substituto para uma certa experiência comunal perdida de ir ao cinema. Isso é sugerido na sequência de abertura pelas fileiras de espectadores absortos, alinhados em uma rígida demarcação de assentos. Mas, para outros, esse espaço se torna um lugar de transgressão onde espectadores podem vagar pelo auditório sob um permissivo jogo de luz e escuridão, onde os pés (ou as mãos) de um estranho podem avançar sobre o espaço de outro, quebrando a linha de assentos estabelecida. (O'NEILL, 2009, p.202, tradução minha)

O tom elegíaco que o filme assume se torna evidente à medida que nos aproximamos do seu desfecho, com o longo plano de contemplação da sala vazia e também os planos subsequentes do velho e da criança saindo do cinema de mãos dadas. Reforçando esse tom, há ainda a conversa entre os protagonistas de *Dragon Inn*, vistos pouco antes como espectadores na sala de cinema. “Ninguém mais vem ao cinema e ninguém se lembra de nós”, diz um dos atores do filme de Hu, durante o breve encontro entre os dois no hall. *Adeus, Dragon Inn*, no entanto, não termina aí: quando o filme arrisca tropeçar numa lamentação incontida, tem início ainda outra série de planos – um pouco destoante em relação ao movimento anterior –, na qual vemos o projetorista e a bilheteira, cada um a seu tempo, preparando-se para deixar definitivamente o lugar. Apenas uma única vez nós os vemos juntos em quadro, no penúltimo plano, numa imagem que consolida a situação de desencontro: o projetorista desce as escadas que conduzem à saída do cinema de bairro, pega sua motocicleta e, quando já está se afastando do lugar, a mulher aparece no canto esquerdo do quadro e o vê partir.

Neste ponto o filme reinscreve a variação da mesma dinâmica que já permeava obras anteriores de Tsai Ming-liang, como é o caso de *Vive l’amour* (1994), *O buraco*, *Que horas são aí?* (*What time is it there?*, 2001) e *A passarela se foi* (*The skywalk is gone*, 2002), e que será ainda reencenada e atualizada pelos mesmos ator e atriz em filmes subsequentes, como o já citado *O sabor da melancia*. Ao final do seu filme elegíaco, Tsai não deixa, portanto, de retomar esta que é uma das linhas de força da sua obra – o encontro postergado –, de estabelecer a abertura para algumas de suas obras por vir e, com elas, para a reafirmação de uma relação com as imagens que sempre encontra brechas por onde continuar se atualizando. E esse é mais um dos muitos caminhos pelos quais podemos reconhecer em *Adeus, Dragon Inn* não tanto um lamento, mas um gesto que aponta para o futuro.

Referências

AUMONT, J. (2008). *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus (Coleção Campo Imagético).

BENJAMIN, W. (1994 [1835/1936]). “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Tradução de S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 7. ed., pp.165-196.

BEUGNET, M. (2007). *Cinema and sensation French film and the art of transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

DARKE, C. (2000). *Desire is violence: interview with Claire Denis*. *Sight and sound*, 10:7. Disponível em: <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/issue/200007>. Acesso em 15 de julho de 2014.

DEL RÍO, E. (2008). *Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

DELEUZE, G. (2007 [1985]). *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense.

_____ (1985 [1983]). *A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense.

ELSAESSER, T. (2005). “Cinephilia or the uses of disenchantment.” In: Valck, and Malte Hagener. *Cinephilia movies, love and memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp.27-43.

ELSAESSER, T. & HAGENER, M. (2010). *Film Theory: an introduction through the senses*. Routledge: New York.

GIBBS, A. (2010). “After affect: Sympathy, Synchrony, and Mimetic Communication”. In: GREGG, M. & SEIGWORTH, G. J. (ed.) *The affect theory reader*. Durham and London: Duke University Press, pp.186-205.

GREGG, M. & SEIGWORTH, G. J. (2010). “An inventory of shimmers”. In: _____ (ed.) *The affect theory reader*. Durham and London: Duke University Press, pp.01-25.

MARKS, Laura U. (2002) *Touch: sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

MAYNE, Judith (1993). *Cinema and spectatorship*. London, New York: Routledge.

OLIVEIRA Jr., L. C. de (2010). *O Cinema de Fluxo e a Mise en Scène*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo.

O’NEILL, D. C. (2009). “Cinematic cruising: Tsai Ming-liang’s *Bu san* and the strangely moving bodies of Taiwanese cinema.” In: FOUZ-HERNÁNDEZ, Santiago (ed.). *Mysterious skin: male bodies in contemporary cinema*. London, New York: I.B.Tauris, pp.193-205.

SHAVIRO, S. (2008). *The cinematic body redux*. Parallax, Volume 14 Issue 1, February.

Outras publicações do autor:

RAMALHO, F. (2013). *Variações sobre a cena do encontro amoroso: Tote une nuit*, de Chantal Akerman. In: *Anais do XIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. Campina Grande: Editora da ABRALIC, v. 1. p. 1-7.

RAMALHO, F. (2012). *As pertinências do afeto*. In: PRYSTHON, Ângela; SALCEDO, Diego A.; DINIZ, Talita Rapazzo. (Org.). *Comunicação e Sociedade: transformações midiáticas no contemporâneo*. 1ed. Recife: Ed. Universitária da UFPE, v. 1, p. 126-147.

RAMALHO, F. (2012). *Paixões amorosas, paixões políticas*. *Crítica Cultural*, v.7, p. 312-326.

RAMALHO, F. (2011). *Margens e afeto: notas para uma investigação*. In: *Desafios de los estudios audiovisuales en América Latina: Actas del II Congreso de ASAECA*. Buenos Aires: ASAECA - Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.

RAMALHO, F. (2011). *Recursos frente à passagem do tempo*. In: CÁNEPA, Laura; MÜLLER, Adalberto; SOUZA, Gustavo; VIEIRA, Marcel. (Org.). *XII Estudos de Cinema e Audiovisual*. 1ed. São Paulo: Socine, v. 2, p. 156-169.

NANOMÍDIA(S): LEGITIMIDADE E INTERDISCIPLINARIDADE FACE AO ANTROPOCENO

Nanomedia(s): Legitimacy and interdisciplinarity related to the anthropocene

Nanomídia (s): la legitimidad y la interdisciplinarietà en frente al Antropoceno

Renata Lemos Morais

Professora de Mídia e Comunicação na Deakin University, Austrália. Membro do Centro Internacional de Pesquisas Transdisciplinares (CIRET), sediado em Paris. Sua pesquisa é transdisciplinar, integrando ciência, tecnologia, cultura e arte.

Twitter: @renatalemorais

Resumo

Novas epistemologias da mídia estão emergindo e podem ser consideradas ilegítimas não por causa de rejeição simples ou crítica, mas devido às suas origens alienígenas e implicações inter/transdisciplinares. Este artigo conta a história de um nano, pequeno mundo dentro do mundo dos estudos de mídia: o mundo do termo “nanomedia” e sua irmã, a nano-media. Narra os diferentes usos deste termo como ilustração da maneira pela qual a disciplinaridade determina o nível de legitimidade ou ilegitimidade de um termo emergente. Nós apresentamos uma outra possível utilização para nanomedia, termo no campo de estudos de mídia, que está mais alinhado com as suas origens científicas. A importância e relevância desta proposição estão ligada aos atuais desafios que enfrentamos diante do chamado antropoceno.

Palavras-chave: Nanotecnologia. Nanomedia. Interdisciplinaridade. Ilegitimação. Antropoceno.

Abstract

New media epistemologies are emerging and might be considered illegitimate not because of plain rejection or criticism, but because of their alien origins and inter/transdisciplinary implications. This article tells the story of a nano, tiny world within the world of media studies: the world of the term ‘nanomedia’ and its hyphenated sister ‘nano-media’. It narrates the different uses of this term as an illustration of the way in which disciplinarity determines the level of legitimacy or illegitimacy of an emerging term. We present another possible use of the term nanomedia in the field of media studies, one that is more closely aligned with its scientific origins. The importance and relevance of this proposition is connected to the present challenges we face in the anthropocene.

Key words: Nanotechnology. Nanomedia. Interdisciplinarity. Illegitimacy. Anthropocene

Resumen

Nuevas epistemologías de la mídia pueden ser consideradas ilegítimas debido a sus orígenes alienígenas e implicancias inter/transdisciplinares. Este artículo cuenta la historia de un nano, pequeño mundo dentro de los estudios de mídia: el mundo del término “nanomedia” y su hermana, la nano-media. Narra los diferentes usos de este término como ilustración de la manera por la cual la disciplinaridade determina el nivel de legitimidad o ilegitimidad de un término emergente. Presentamos otra utilización para nanomedia, más alineada con sus orígenes científicos. La relevancia de esta proposición está conectada a los actuales desafíos delante del antropoceno.

Palabras-clave: Nanotecnología. Nanomedia. Interdisciplinaridad. Ilegitimación. Antropoceno.