



Os afetos e os nomes: proposições sobre o componente afetivo das relações com códigos e repertórios audiovisuais

Affections and names:
propositions on the
affective component of
relations with audiovisual
codes and repertoires

Fabio Allan Mendes Ramalho

Professor adjunto na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), leciona no bacharelado em Cinema e Audiovisual, no Ciclo Comum de Estudos e no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos (PPGIELA). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: fabioramalho@unila.edu.br.



Resumo

Neste artigo, delineamos algumas implicações do conceito de afeto para a discussão de repertórios audiovisuais, traçando convergências e distinções conceituais entre afetos e emoções em autores de referência. Para fins metodológicos, recorreremos brevemente a obras de Chantal Akerman e Tsai Ming-Liang, cineastas cujos trabalhos nos permitem situar o debate no âmbito concreto da análise de produções cinematográficas. Com base nos resultados da reflexão de cunho teórico-metodológico empreendida, discutimos as operações de atribuição de forma e de inscrição dos afetos em textos e imagens, concluindo que a codificação dos afetos no audiovisual constitui uma relevante fonte de engajamento afetivo e espectral.

Palavras-chave: Afeto; emoção; corpo; cinema; repertório.

Abstract

This article outlines some implications of the concept of affect for the discussion of audiovisual repertoires, tracing conceptual convergences and distinctions between affects and emotions in different scholars. For methodological purposes, we briefly resort to films by Chantal Akerman and Tsai Ming-Liang, filmmakers whose works allow us to establish the debate in the scope of film analysis. Based on the results of the theoretical and methodological approach undertaken, we discuss the attribution of forms and inscription of affects in texts and images, concluding that the codification of affects in the audiovisual is an important source of spectatorial and affective engagement.

Keywords: : Affect; emotion; body; cinema; repertoire.



1 Introdução

No seu livro *The forms of the affects*, a pesquisadora Eugenie Brinkema (2014) nos concede um apanhado das linhas de força a partir das quais o afeto desponta como elemento distintivo nas teorias contemporâneas:

Diz-se que o “afeto”: irrompe, interrompe, reinsere, exige, provoca, insiste, lembra, incita: o corpo, a sensação, o movimento, a carne, a pele e os nervos, o visceral, as dores lancinantes, os frenesis ferozes, sempre tensionando o que desfaz, o que inquieta, aquela coisa que não consigo nomear, que permanece resistente, distante (assombrosa e sempre tão bela); indefinível, diz-se que não pode ser escrito, que dissolve a frieza crítica, bagunçando todos os sistemas e sujeitos/temas¹. (BRINKEMA, 2014, xii, tradução e grifo nossos)

O afeto seria, então, o elemento que permite acessar a dimensão corporal – material e sensória – subjacente às investigações em diferentes campos do conhecimento, trazendo a fisicalidade para primeiro plano. Além disso, o conceito nos desafia a reinstaurar a singularidade e a contingência em tradições acadêmicas demasiadamente centradas em estruturas e esquemas de significação.

Tendo em vista tais desafios, propomos neste artigo discutir algumas implicações teórico-metodológicas do conceito de afeto para os estudos de cinema e audiovisual. Para tanto, buscamos primeiramente traçar aproximações e distinções conceituais entre os afetos e as emoções em autores de referência, com destaque para a reflexão sobre operações de codificação, atribuição de forma e inscrição dos afetos nos processos de escrita acadêmica e na constituição de imagens e obras audiovisuais. Recorreremos brevemente a obras de Chantal Akerman e Tsai Ming-Liang, que nos concedem elementos estéticos relevantes para situar a discussão no âmbito concreto da análise de produções audiovisuais. Os trabalhos de tais cineastas nos permitem apontar que, mesmo no cerne de filmografias que manifestam uma centralidade do corpo e de seus regimes de expressividade, a relação com repertórios e formas codificadas do universo audiovisual se mostra presente de maneira enfática.

A vertigem que o afeto aporta ao olhar de teóricos, pesquisadores e críticos da arte e da cultura – que podem se sentir lançados a uma “[...] queda livre metodológica e conceitual.” (GREGG; SEIGWORTH, 2010, p. 4) – resulta deste traço que assume os contornos de um paradoxo: as teorias do afeto postulam o desafio de tecer um pensamento que, ainda preocupado em estabelecer marcos de sistematicidade próprios do trabalho analítico, implica igualmente certa adesão às vicissitudes de uma experiência e mesmo, em certo sentido, àquilo que escapa à própria categoria de experiência, posto que antecede e ultrapassa as elaborações conscientes e a própria noção de sujeito (TERADA, 2001). O exercício da escrita, em tais situações, busca catalisar essa tensão mediante formas que oscilam entre os necessários esforços de formulação conceitual, descrição e análise de casos concretos e, por outro lado, a inscrição, no corpo do texto, dos traços de múltiplas contingências, sejam

¹ Convém ressaltar aqui o duplo sentido da palavra inglesa *subject*, que pode se referir tanto a um sujeito como também a um tema.



elas as da pessoa que escreve, da relação estabelecida com os elementos sensíveis de uma obra ou ainda as circunstâncias (materiais, sociais, políticas) nas quais aquele pensamento foi gestado e elaborado sob uma forma comunicável.

O desafio não é pequeno, como atestam diversos pesquisadores e críticos ao ressaltarem que, nas teorias, o afeto por vezes se torna um meta-afeto, ao passo que o corpo é substituído por uma espécie de meta-corpo. É assim que Eve Kosofsky Sedgwick (1995), em ensaio publicado em coautoria com Adam Frank (1995), lança uma contundente crítica – partindo de um estudo em particular – ao uso do termo afeto “[...] como categoria unitária, com uma história unitária e uma política unitária [...]”, a despeito de sua própria ancoragem na diferença (SEDGWICK; FRANK, 1995, p. 514). Elena del Río (2008), por sua vez, observa que algumas teorias que colocam em evidência o corpo – como no caso da teoria da performatividade de Judith Butler – tendem a trabalhar ainda com uma compreensão geral do corpo, subsumindo-o numa noção abstrata que o destitui de seus traços distintivos, de sua irreduzível singularidade.

A resposta de Del Río (2008) no campo dos estudos de cinema se dá mediante o esforço de adensar o olhar para a expressividade dos gestos e potências afetivo-performativas dos corpos em cena, tomando como base sobretudo as teorizações de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Para a pesquisadora, é parte do seu trabalho confrontar a insuficiência das palavras, numa batalha agonística para dar conta da materialidade sensível do audiovisual, convertendo o próprio caráter insuficiente do discurso em fonte de prazer e de engajamento. Logo no início de seu estudo, ela escreve: “[...] por ora, estou sendo tomada por um turbilhão de emoções e sensações. E quanto mais consciente eu me torno da diferença que elas sustentam em relação à linguagem racional, mais me sinto impelida a descrevê-las” (DEL RÍO, 2008, p. 1).

No caso de Sedgwick e Frank (1995), é importante destacar que os autores partem de uma postura epistemológica desde o início demarcada pela vertente teórica na qual fundamentam suas reflexões. No arcabouço teórico que orienta a proposta de ambos, os afetos são organizados segundo um tipo de taxonomia e recebem designações, como momentos de formalização ou, por assim dizer, pontos de condensação dos fluxos e intensidades a eles associados. Alegria, raiva, medo, surpresa, vergonha, interesse, angústia, aversão e, posteriormente, também o desprezo (SEDGWICK; FRANK, 1995, p. 500)² constituem categorias que aglutinam um conjunto de experiências e estados corpóreos dotados de potência e significação política. A vergonha, em especial, interessa não apenas a Sedgwick e Frank (1995), mas desponta como elemento disparador para postular algumas importantes questões sobre os sujeitos LGBTQIA+ e a teoria queer.³

² “Tomkins considers shame, along with interest, surprise, joy, anger, fear, distress, disgust, and, in his later writing, contempt (he calls this ‘dismell’) to be the basic set of affects.”

³ Ver artigo de Wen Liu (2017) para uma discussão, articulada a partir do campo da Psicologia e no contexto estadunidense, sobre a vergonha como elemento para uma política queer que busca se contrapor aos discursos assimilacionistas organizados em torno da bandeira do “orgulho”. Liu defende o esforço para pensar a vergonha não como objeto ou traço vinculado a um sujeito – sob a forma do estigma, por exemplo – mas como um processo de circulação entre corpos numa dinâmica relacional. Segundo a pesquisadora, esta seria uma forma possível de barrar a consolidação da “visibilidade homonormativa” que, no próprio



Não devemos perder de vista, no entanto, que em muitas dessas intervenções da academia em debates políticos contemporâneos, a designação utilizada é “emoção” em vez de – ou em alternância com – “afeto”, “sensação” e outras noções correlatas. Sara Ahmed (2014, p. 6), por exemplo, assinala que “[...] a diferença entre sensação e emoção só pode ser analítica e, como tal, pressupõe a reificação de um conceito [...]”. Ainda a respeito das intersecções entre “sensações corporais”, “emoção” e “cognição”, a autora observa que as emoções suscitadas por determinados objetos tomam a forma do nosso contato com eles. Existiria então uma transitividade da emoção, que responde às nossas maneiras de perceber e elaborar aquilo com que nos colocamos em contato, não sendo definida por uma causalidade necessária em relação aos atributos desse outro com o qual nos defrontamos.

Para elaborar a imbricação acima delineada, Ahmed (2014) recorre à noção de impressão que as diversas modalidades de contato implicam. Há um deslizamento semântico próprio à palavra, segundo o qual um objeto “deixa uma impressão”, no sentido físico de imprimir uma marca, traço, rastro; e “causa uma impressão”, impressiona, no sentido de que se faz perceber de maneiras diversas, de acordo com nossa posicionalidade e das circunstâncias mesmas do encontro. O fato de que essa impressão (nos diferentes sentidos do termo) seja marcada não apenas por sensações imediatas, mas também por aspectos cognitivos e mesmo culturais, ou seja, mediações, fica evidente no exemplo clássico ao qual recorre a autora, que é o da criança e do urso.

O medo do urso responde a um tipo de contato que provoca sensações corporais, “na superfície da pele”, mas também a uma imagem “[...] moldada por histórias passadas de contato [...]” (AHMED, 2014, p. 7). Imediaticidade e mediação estariam, portanto, imbricadas numa conjunção entre singularidades de encontros e repertórios incorporados.⁴

Não podemos negligenciar, então, o fato de que os termos mais específicos empregados – como no caso dos anteriormente citados “medo” e “vergonha” – carregam consigo uma longa história de sentidos a eles atribuídos. Em tais processos, os afetos são, em suma, nomeados e se vinculam a toda uma história de formas culturais e discursos. O gesto de nomear não deve ser escamoteado, pois ele nos permite introduzir aqui um problema mais amplo, que é o da articulação possível entre afeto e código. Tal questão pode se desdobrar em, pelo menos, duas direções: em primeiro lugar, essa articulação suscita a pergunta sobre em que medida o afeto pode ser codificado sem que passe a ser já outra coisa ou, para dizer de outro modo, sem que percamos de vista sua singularidade. Seguindo a direção inversa, poderíamos também questionar em que medida o âmbito daquilo que se encontra saturado de significações e codificações pode ser reorientado para a intensificação de um engajamento afetivo. Nós nos dedicaremos brevemente à primeira questão antes de passar à segunda, que interessa

esforço de rejeitar a condição vergonhosa atribuída à homossexualidade, tende a deslocar a vergonha para outros corpos e sexualidades (sobretudo os corpos queer trans e/ou racializados), em vez de efetivamente suprimi-la.

⁴ Tal aspecto é crucial para a “política cultural das emoções” discutida pela autora, uma vez que um de seus grandes temas diz respeito ao modo como uma alteridade – por exemplo, um imigrante, um sujeito racializado, um corpo sexo-gênero dissidente – pode ser percebida como ameaçadora, ou seja, como o componente de um encontro tido como indesejado.



especialmente a esse texto por permitir apontar algumas questões relevantes para os estudos do cinema e do audiovisual.

2 Relações entre afetos e códigos

Brian Massumi (2002, p. 28) postula que a emoção é “[...] a fixação sociolinguística da qualidade de uma experiência [...]”. Segundo o autor, a convenção e o conceito incidem sobre as intensidades afetivas a fim de convertê-las em algo dotado de função e significação e, conseqüentemente, torná-las “narrativizáveis”. De modo semelhante, Elena Del Río (2008, p. 10) afirma que a emoção “[...] se refere a afetos habituais, culturalmente codificados e localizados (tais como a alegria e a tristeza de uma personagem)”. Tomando tais argumentos como base, podemos afirmar que o ato de nomear afetos constitui uma dessas modalidades de convenção e codificação cultural. Quando nomeamos os afetos, nós lhes atribuímos uma forma mediante o recurso a um código linguístico, de modo que os resultados de tais operações formalizam uma qualidade inicialmente experienciada como singular e mesmo, em certa medida, informe. Operamos, assim, um corte no fluxo impessoal de estados físicos comumente evocados para estabelecer a especificidade do conceito.

É assim que se torna possível conectar a questão do nome com o trabalho de Henri Bergson (1988), cujo pensamento delinea uma correlação entre elencar e enumerar estados corporais. Ambas as ações convertem em qualidades extensivas algo que é da ordem da intensidade.⁵ Isso é feito a partir da instauração de uma descontinuidade que permite discriminar e apresentar de maneira consecutiva os estados de um corpo que são, não obstante, indissociáveis:

Este sabor, aquele perfume, agradaram-me quando criança, e hoje repugnam-me. Contudo dou ainda o mesmo nome à sensação experimentada, e falo como se o perfume e o sabor fossem idênticos, quando só os meus gostos mudaram. Portanto, ainda cristalizoo essa sensação; e quando a sua mobilidade adquire uma tal evidência que me é impossível reconhecê-la, retiro esta mobilidade para lhe dar um nome à parte e cristalizá-la, por sua vez, sob a forma de gosto. Mas, na realidade, não há nem sensações idênticas, nem gostos múltiplos: é que sensações e gostos surgem-me como coisas a partir do momento em que os isolo e nomeio, e na alma humana há somente progressos (BERGSON, 1988, p. 91).

É importante ressaltar que, para o filósofo, a conversão da “multiplicidade dos estados de consciência” em “multiplicidade numérica” é de certa maneira incontornável, dada a “incrível dificuldade [...] em expressar essa distinção pela linguagem” (BERGSON, 1988, p. 85-86). Bergson (1988, p. 86) afirma ainda que os termos utilizados para expressar tais estados se encontram “[...] manchados por um vício original, e a representação de uma multiplicidade sem relação com o número ou o espaço,

⁵ Bergson (1988) demonstra que, quando enumeramos algo, recaímos necessariamente na extensão, posto que qualquer grandeza numérica demanda certa disposição no espaço, ainda que mediante operações mentais que podem ou não se tornar conscientes. Deste modo, inclusive o tempo, quando apreendido em termos cronológicos, implica uma grandeza extensiva.



ainda que clara para um pensamento que entra em si e se abstrai, não pode se traduzir para a língua do senso comum.”. E prossegue:

Um amor violento, uma melancolia profunda invadindo a nossa alma: são infindos elementos diversos que se fundam, se penetram, sem contornos precisos, sem a menor tendência a exteriorizarem-se uns relativamente aos outros; a sua originalidade tem este preço. Já se deformam quando distinguimos na sua massa confusa uma multiplicidade numérica: que acontecerá quando os manifestarmos, isolados uns dos outros, no meio homogêneo que se chamará agora, como se quisesse, tempo ou espaço? Ainda há pouco cada um deles ia buscar uma indefinível coloração ao meio onde se encontrava: ei-lo descolorido e pronto para receber um nome (BERGSON, 1988, p. 92).

Tais operações estão implicadas no trabalho de criação, como no caso do labor do artista, que o filósofo caracteriza, recorrendo à figura do escritor de romances (BERGSON, 1988, p. 93), como aquele que busca dotar de forma e unidade uma gama de sensações e estados que são, não obstante, experimentados de maneira indissociável como uma passagem ou fluxo.

Isso equivaleria a dizer que, ao nomear o afeto, nós o transformamos em outra coisa? Essa é uma questão crucial para Fredric Jameson (2013), que distingue o afeto das assim chamadas “emoções nomeadas”. Evidentemente, o que está em jogo não é apenas o recurso da palavra, mas o fato de que ela implica uma elaboração consciente e, mais que isso, uma conversão do afeto em algo individualizado. Se o afeto é transpessoal e relacional, se ele circula entre corpos mediante múltiplos fluxos, em vez de ficar ancorado num corpo concebido como entidade estável, a emoção, em contrapartida, seria localizável e delimitável, de modo que a ela se poderia atribuir uma dupla unidade: a do ente que a experimenta e a da afecção experimentada.

Não obstante, junto à ideia de que é o nome que dota de forma um fluxo de intensidades que, por definição, segundo o autor, resistem à codificação linguística, Jameson (2013) não deixa de levantar outra questão bastante intrigante: em que medida, no gesto mesmo de nomear, algo novo pode ganhar existência? Trata-se de um conflituoso imbricamento entre intensidade e significação, evento e expressão, que Jameson (2013) encontra sintetizada numa frase do Conde Mosca, personagem do romance *A cartuxa de Parma*: “Se a palavra amor aparecer entre eles, estou perdido!” (JAMESON, 2013, p. 30).

A observação de Jameson (2013) nos remete outra vez às considerações de Sara Ahmed (2014, p. 13), para quem o gesto de nomear emoções é performativo, na medida em que aquilo que ele faz é não apenas “[...] diferenciar entre o sujeito e o objeto da emoção [...]”, mas também dar forma às distintas orientações que definem a qualidade das relações e as modalidades de resposta que organizam o contato entre um e outro. Assim, a atribuição, encadeamento e substituição de distintos nomes são deslizamentos que incitam não apenas modulações e variações afetivas, mas também



“produzem narrativas”⁶, moldando nossas maneiras de perceber uma emoção, elaborar aquilo que entendemos e passamos a reconhecer como suas causas e efeitos e, enfim, contar uma história sobre os “objetos” dessas emoções e nossos contatos com eles.

De fato, é revelador que, para autores como Jameson e Ahmed, não apenas o nome, mas a própria “história das palavras” abre caminho para novas potencialidades pelas quais se torna possível experimentar emoções. Essa ideia traz encapsulado o entendimento de que afecção e cognição nunca podem se dissociar de maneira completa. Sentimos diferentemente a partir daquilo que sabemos e, mais que isso, de acordo com os recursos de que dispomos para elaborar aquilo que acontece a nós. Desse modo, sentir algo, dar-se conta daquilo que é sentido e elaborar esse processo racionalmente constituem diferentes instâncias de um mesmo processo. Tais instâncias nunca alcançam uma separação completa ou mesmo uma ordem temporal clara, e é por isso que falamos em instâncias, mais que em etapas, pois no segundo caso teríamos já encapsulada, na própria designação, o pressuposto de que haveria certa sucessão temporal e linearidade no processo.

A questão esboçada acima é, justamente, um dos pontos centrais da autocrítica que Steven Shaviro empreende acerca de *The cinematic body* (1993), sua influente obra a respeito do corpo no cinema, na qual o autor havia discorrido sobre imagens que interpelariam os espectadores “sem mediação”. Anos depois, Shaviro (2008) reavalia essa formulação e a considera equivocada, posto que preservaria a pressuposição de uma separação inequívoca entre presença e mediação, como se se tratassem de instâncias autônomas e passíveis de serem organizadas de forma consecutiva: a visceralidade e o poder de afetação das imagens chegando primeiro, e apenas em um segundo momento sendo engajadas em dinâmicas de elaboração cognitiva e de atribuição de sentidos. Em vez disso, o autor passa a defender a ideia de um “processo unificado” em que tais instâncias se encontram imbricadas (SHAVIRO, 2008). Reencontramos nesse autor, então, a mesma batalha travada no campo da escrita acadêmica para articular em palavras o vertiginoso componente afetivo que permeia a relação com a matéria audiovisual e, em especial, as maneiras de elaborar e atribuir uma forma a essa experiência.

Ainda no que diz respeito à incidência de mediações que condicionam e potencializam o modo como uma imagem vai afetar o observador, encontramos um caso exemplar nas considerações de Roland Barthes acerca da fotografia. O *punctum* seria o “detalhe pungente” (BARTHES, 2012, p. 53), aquilo que excede a história de formas social e culturalmente elaboradas, que o autor em contrapartida designa como o *studium* da fotografia. E é porque Barthes (2012) enfatiza a diferença entre uma instância de apreensão consciente da matéria expressiva e aquilo que seria o seu excesso, que ele pode formular a diferença entre *studium* e *punctum* como a capacidade ou incapacidade de nomear: “o

⁶ Narrativas são aqui entendidas num sentido amplo que abarca não apenas o universo das produções culturais e artísticas (a literatura, o cinema e outras artes), mas, no que interessa especialmente à autora, as narrativas engendradas pelos discursos da política – por exemplo, os discursos da nação e seus modos de mobilizar identidades e alteridades.



que posso nomear não pode, na realidade, me ferir. A impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio” (BARTHES, 2012, p. 53).

A esse respeito, Jacques Rancière (2010) argumenta que a prosa de Barthes falharia em estabelecer a repartição entre tais instâncias. Segundo Rancière (2010), as considerações de Barthes (2012) sobre o punctum resvalam constantemente para elementos contextuais, bem como para aspectos que não podem ser outra coisa senão nomeados, arrastando com essa nomeação todo um conjunto de significados, redes de associações e simbologias. É o caso da gola Danton do garoto ao qual Barthes chama a atenção em uma das fotos. Como Rancière (2010) não deixa de notar,

[em] uma imagem de perfil é-nos difícil decidir se o colarinho do rapaz é efetivamente aquilo a que os profissionais de camisaria chamam um colarinho Danton. Inversamente, não há dúvida de que o nome de Danton é o de uma pessoa decapitada. O punctum da imagem é afinal a morte que é evocada pelo nome próprio de Danton. (RANCIÈRE, 2010, p. 164)

A fragilidade da separação entre as duas instâncias se torna ainda mais evidente no exemplo, que Rancière se dispõe a confrontar, da fotografia do jovem condenado à morte. Se Barthes situa o punctum no “ele vai morrer”, Rancière (2010, p. 164-166) retruca que “[...] na fotografia, nada diz que o jovem vai morrer [...]”, de modo que a iminência da morte só nos afeta como elemento pungente na medida em que Barthes opera “um curto-circuito entre o saber histórico acerca do assunto representado e a textura material da fotografia”.

Conforme Rancière (2012) expressa em outra obra, o que não é levado em conta na descrição que Barthes faz de sua relação com as fotografias é a própria “genealogia do punctum”:

Para conservar para a fotografia a pureza de um afeto, virgem de toda significação disponível para o semiólogo como de todo artifício da arte, Barthes apaga a genealogia do isso-foi. Projetando a imediatidade deste sobre o processo da impressão maquínica, ele faz desaparecer todas as mediações entre o real da impressão maquínica e o real do afeto que tornam esse afeto experienciável, nominável, fraseável (RANCIÈRE, 2012, p. 24).

Ao organizar as modalidades de apreensão da fotografia segundo duas instâncias categoricamente discrimináveis – uma que demanda decifração, decodificação, explicação, e outra que “nos atinge de imediato como uma presença sensível bruta” (RANCIÈRE, 2012, p. 20), Barthes teria elidido as zonas de indiscernibilidade entre essas diferentes instâncias da imagem. O que não está resolvido, afinal, é o limite mesmo da distinção que Barthes articula em torno dos termos studium e punctum, e em que medida podemos, de fato, pensar pares conceituais tais como afecção e cognição, força e forma, intensidade e extensão, presença e sentido, sob uma lógica de oposição ou, pelo



contrário, considerá-los mediante interposições e entrecruzamentos, com um termo remetendo constantemente ao outro.⁷

Se as convenções e códigos nos concedem meios para sentir, e se, mais que isso, aprendemos a sentir, ainda que vicariamente, mediante o acúmulo dos próprios artefatos culturais que dão forma a um afeto, cabe-nos perguntar: não haveria um engajamento afetivo suscitado pela própria história da codificação dos afetos, ou seja, pelos repertórios das formas audiovisuais e suas variações, reiterações e derivações, à medida que esses repertórios são atualizados no presente?

3 Repertórios audiovisuais como redes de encontros

No tópico anterior introduzimos brevemente algumas considerações sobre os problemas que envolvem a codificação dos afetos ou, para retomar o termo empregado por Bergson, a sua “cristalização” sob a forma do código que constitui uma categoria ou entidade minimamente estável. Uma ressalva importante decorre do fato de que tanto Bergson quanto Jameson se referem especificamente a exemplos da literatura, ao passo que aqui propomos intervir nos debates sobre os usos do conceito de afeto no campo dos estudos de cinema e audiovisual.

As objeções a qualquer analogia direta entre o cinema e a linguagem verbal são, a essa altura, incontornáveis, e o conceito de afeto tem sido mobilizado justamente para demarcar e consolidar esse afastamento, mediante a recusa ao modelo representacional (DEL RÍO, 2008, p. 215) e à ênfase na dimensão narrativa como linhas norteadoras das análises de obras cinematográficas. Ainda assim, permanece a questão de em que medida a matéria audiovisual se presta, ela mesma, a modalidades de codificação de seus elementos sensíveis constitutivos. Afinal, é o corpo mesmo que desponta como ponto de tensão entre as construções culturais que engendram sistemas de significação e, por outro lado, a irredutibilidade da pele (MARKS, 2000), da carne (SOBCHACK, 2004) e de suas potências expressivas ao âmbito da linguagem.

O corpo constitui o locus para o qual convergem as teorizações sobre o afeto, seja pela compreensão do visceral (MASSUMI, 2002) como instância que precederia as elaborações racionais da consciência e a constituição de um sujeito, seja pela relevância das noções de fisicalidade e corporeidade para abordar as qualidades sensíveis inerentes ao universo das imagens e dos sons. Não obstante, é igualmente reconhecido que o corpo é atravessado pela cultura, pelas relações de poder e pelos códigos e normas que orientam seus regimes de visibilidade. O corpo, em suma, encontra-se sempre saturado de inscrições, sentidos e representações, não deixando por isso de estar dotado de uma potência e expressividade que não podem ser esgotadas por esquemas de significação e de interpretação. Esse entendimento nos leva a situar o corpo como ponto de condensação dos desafios

⁷ A esse respeito, faz-se necessário acrescentar que os desdobramentos que Barthes experimenta rumo ao final do seu ensaio nos concedem elementos suficientes para considerar que o autor não deixou de ter em mente, ao menos até certo ponto, a relação complexa entre essas duas instâncias.



e embates que permeiam as múltiplas relações implicadas na experiência cinematográfica: o fazer cinematográfico, os mundos e as relações que uma determinada obra presentifica, o exercício da reflexão crítica e, ainda, a própria fruição espectral.

Voltando-nos especificamente para o âmbito da criação, vemos cineastas se defrontarem com a própria inescapabilidade dessa saturação de traços e inscrições resultantes do acúmulo das imagens e sentidos engendrados pela cultura. É nesse contexto que poderíamos ler a resposta dada por Chantal Akerman, na ocasião de uma conversa com Jean-Luc Godard, posteriormente recuperada por Ivone Margulies (1996) em seu estudo sobre a diretora. Godard (apud MARGULIES, 1996, p. 19) lança uma provocação a Akerman ao observar que “[...] ela sempre se referia ao trabalho dela como cineasta em termos de inscrição e escritura [...]”, ao passo que “ele usava termos mais apropriados ao cinema e à fotografia, como ‘revelar’, ‘mostrar’ e ‘filmar’”. A essa consideração, Akerman (apud MARGULIES, 1996, p. 19-20) responde: “[...] você diz que não há imagens já inscritas e eu digo que sim, há imagens já inscritas e é exatamente a partir dessas que eu trabalho: sobre a imagem inscrita e aquela que eu gostaria de inscrever.”

Na base desse posicionamento encontramos a convicção de que não é possível ignorar o passado das imagens ou aspirar a uma pureza perceptiva não-contaminada por tudo aquilo que nos (in)forma, sejam códigos, tropos, convenções, regimes discursivos, narrativas. Sob essa perspectiva, fazer cinema implica confrontar-se com o desafio de partir das imagens cristalizadas pelo uso, postulando a pergunta pela possibilidade de evadir as formas normalizantes e limitadoras das experiências com a matéria audiovisual. As respostas a esse desafio são múltiplas, mas poderiam ser traçadas num escopo que oscila entre uma maior rejeição aos sentidos e códigos sedimentados ou, pelo contrário, um processo de assimilação e reelaboração inventiva.

Encontramos em toda a filmografia de Akerman esse exercício de deslocamento e torção de repertórios audiovisuais, em especial em suas obras que investigam e reprocessam as formas do musical, tanto na vertente clássica consolidada pela tradição hollywoodiana quanto nas releituras do gênero empreendidas por cineastas como Jacques Demy. Em filmes como *Toute une nuit* (1982), *Les années 80* (1983) e *Golden Eighties* (1986), as expressões faciais, poses e gestos das atrizes e atores em cena se constituem mediante um processo de investigação calcado na repetição e na desnaturalização. Como Steven Shaviro (2007) observa, tal processo tende a exacerbar o caráter estereotípico desses regimes de apresentação e visibilidade do corpo. Segundo essa leitura, o fato de que os afetos se tornam “legíveis” se coloca não em oposição, mas, pelo contrário, como consequência de sua especificidade como variação intensiva e fluxo transpessoal que evade categorias como interioridade, profundidade e autenticidade. Tanto a legibilidade dos afetos como formas codificadas que se inscrevem no corpo mediante efeitos de superfície quanto a sua condição refratária à consciência, à razão e à individualidade seriam, assim, duas faces da mesma moeda.

O gênero musical constitui também um importante componente da investigação empreendida por Tsai Ming-Liang a respeito dos regimes corporais codificados pelo cinema em dois de seus longas-



metragens. Em *The hole* (1998) e *The wayward cloud* (2005), a suspensão da diegese pelos momentos musicais chama a atenção para o fato de que a própria estrutura do gênero se orienta em torno da contraposição entre regimes heterogêneos de apresentação e visibilidade dos corpos em cena. Tais regimes oscilam entre diferentes polaridades que vão da contenção à liberação de energias, do confinamento à ampliação dos espaços, do isolamento à composição de junturas.

De fato, no cinema de Tsai Ming-Liang, o musical é apenas uma das vertentes pelas quais o corpo é perscrutado em suas potencialidades expressivas e modalidades de codificação. Em certo sentido, é a cadeia dessas articulações que é reprocessada em diferentes obras do cineasta. Nesse ponto, seguimos a análise de D. Cuong O'Neill (2009), quando o pesquisador observa que, em *Goodbye Dragon Inn* (2003), o filme de artes marciais se apresenta como artefato que dá a ver um certo regime corporal de construção da masculinidade, ao qual se contrapõe a prática sexual do cruising entre homens que perambulam pelos espaços interiores do cinema de bairro. Ambos os registros – o das ações exibidas pelo filme que está sendo projetado diegeticamente na tela e o das dinâmicas que se constroem em torno da sala de cinema, em espaços adjacentes que configuram zonas marginais ou clandestinas – trazem em comum o fato de envolverem uma espécie de orquestração de movimentos e pausas muito bem delimitados, como numa dança (O'NEILL, 2009, p. 196).

Por sua vez, no já citado *The wayward cloud*, ao lado do musical se inscreve outro gênero, o pornô, cuja realização se ampara numa estrita economia do corpo com vistas à máxima explicitação dos atos sexuais, bem como sua adequação a certos padrões normativos de visibilidade. De fato, o pornô constitui um gênero crucial para pensar o corpo no ponto de entrecruzamento entre a materialidade e o sentido, conforme sugere o título de um artigo de Susanna Paasonen (2014). A pesquisadora observa que a indústria pornográfica recorre a tipos amparados em “[...] reservatórios culturais de estereótipos [...]” (PAASONEN, 2014, p. 136), e essa tipificação se dá sobretudo mediante esquemas de representação que recorrem a categorias sociais de gênero, classe e raça. Ao mesmo tempo, a pornografia mobiliza o corpo do espectador mediante “encontros viscerais” e gera respostas ambíguas nas quais muitas vezes se torna difícil separar aversão de interesse, vergonha de excitação sexual (PAASONEN, 2014, p. 139). Assim, segundo a pesquisadora observa – num tipo de afirmação que não deixa de ecoar várias outras anteriormente mencionadas aqui –, as instâncias representacional e afetiva precisam ser pensadas conjuntamente, e desvencilhá-las “[...] implica uma considerável violência analítica [...]” (PAASONEN, 2014, p. 140).

Em suma, tanto Akerman quanto Tsai mobilizam, em maior ou menor grau, características que poderiam ser consideradas balizadoras do que os estudos de cinema vêm delineando em termos do lugar e da força dos afetos para pensar o audiovisual. Dentre essas características, temos: a distensão ou mesmo a momentânea suspensão da instância narrativa como elemento que orienta e organiza o registro; a ênfase numa construção específica de temporalidade calcada numa concepção de plano que tende a privilegiar a longa duração, mediante a valorização dos tempos mortos; a exacerbação da fisicalidade; o borramento das fronteiras entre presença e representação, ficção e documento, ator e



personagem e, no limite, arte e vida; ou ainda um especial apreço pelo (e catalisação do) senso de comunidade que estaria implicado na prática cinematográfica, permeando as circunstâncias de realização da obra. Não obstante, a apreciação crítica do projeto estético desses realizadores estaria incompleta se negligenciássemos o quanto suas obras exibem também as marcas de um persistente engajamento com as convenções, gêneros e formatos que foram se consolidando ao longo da história do meio e que os dois se dispuseram a reprocessar em exercícios inventivos de apropriação e atualização. Em ambas as filmografias, parece haver um reconhecimento de que, em última instância, é impossível fazer a tábula rasa do passado e rechaçar por completo essa bagagem que levamos tanto para a criação quanto para a fruição da matéria audiovisual. Não existe trabalho de criação que não implique também, em certo sentido, uma reinscrição de códigos, seja para repeti-los, seja para deslocá-los, apropriarmos-nos deles e os reprocessarmos.

Tal constatação nos conecta ao passado das artes e da cultura, acionado e atualizado de acordo com a história de nossos próprios encontros com as imagens e sons que nos formaram e que, nesse processo, foram nos concedendo o reservatório de formas a partir das quais os afetos se disseminam e se inscrevem nos corpos. A trama das nossas relações espectatoriais reverbera, assim, a história de determinadas “formas de contato” (AHMED, 2014, p. 14) com repertórios audiovisuais e regimes de circulação cultural. No cinema, as presenças em cena constituem um dos veículos privilegiados para convocar a memória dos espectadores, convidando-nos a recuperar não apenas obras, filmografias e estilos autorais (categorias mais estáveis e, por assim dizer, mais comumente manejadas pelos campos da crítica cinematográfica e da cinefilia), mas também todo um inventário de elementos e referências que coletamos nas nossas errâncias pelos universos da cultura midiática e do entretenimento, e que conectamos numa rede difusa composta de movimentos corporais, gestos, poses e expressões, linhas de diálogo, canções e trilha sonora, fragmentos de sons e imagens mediante o uso de arquivos, artefatos, memorabilia, dentre outros. Desse modo, poderíamos dizer que, também no cinema, a “presença bruta” e as intensidades afetivas não deixam de se articular com a ampla circulação midiática propiciada pelo “grande comércio da imageria coletiva” (RANCIÈRE, 2012, p. 24). Mesmo quando tais obras não exatamente nomeiam os afetos, elas de todo modo acionam, em seu exercício criativo, um universo de códigos, formas e convenções que, se correm o risco de cristalizar-se e, inclusive, converterem-se em clichês (DELEUZE, 2005), podem, assim como na passagem literária citada por Jameson (2013, p. 30), fazer com que algo inusual possa despontar: certas tonalidades afetivas e modalidades de engajamento espectatorial como respostas qualitativas ao contato com a materialidade audiovisual.



4 Considerações finais

Nas obras anteriormente citadas de Chantal Akerman e Tsai Ming-Liang, vemos um intenso atravessamento de expressões e linguagens que passeiam pelas matrizes de gênero, pelas canções pop, pelas iconografias mediante as quais certas sensações ganham forma, ou ainda na medida em que convenções narrativas, tropos e temas são retomados e atualizados. No caso da revisitação a códigos de gêneros cinematográficos, o ritmo coreografado dos corpos se organiza em torno de dinâmicas de aproximação e afastamento que atuam no sentido de exacerbar a fisicalidade das presenças em cena. Porém, essa composição de forças se dá em conjunção com um investimento correspondente na carga simbólica e no potencial mnemônico das ações performadas e signos que se inscrevem sobre esses corpos, à medida que atrizes e atores mobilizam elementos de vestuário, adereços e padrões de gestualidade que citam, deslocam, ironizam e reverenciam a própria história das formas do cinema, do audiovisual e da cultura midiática. Nesse duplo movimento, as obras se abrem não apenas para as regras de conformação dos gêneros, como também para a amplitude de traços muito mais efêmeros que designam certos estados e sensações amplamente moldados e figurados pela cultura.

Não se trata de que a conjugação desses elementos seja mais ou menos adequada para expressar um afeto ou emoção, mas que, no próprio ato de reconhecimento, ou seja, na medida em que somos convocados pelos filmes a tecer nossas próprias cadeias associativas, estabelecendo conexões, traçando deslocamentos, desvelando potencialidades outras nas formas urdidas pela cultura, os afetos, enfim, despontam. Esse exercício é possível, afinal, devido à própria plasticidade e variabilidade das intensidades afetivas, que engendram múltiplas possibilidades de composição de relações:

Os afetos têm uma liberdade bem maior que as pulsões no que diz respeito, por exemplo, ao tempo (a raiva pode evaporar em segundos, mas pode também motivar um projeto de vingança que dure décadas) e ao foco (meu prazer em ouvir uma peça de música pode me levar a querer ouvi-la repetidamente, ouvir outras músicas ou estudar para me tornar eu mesma uma compositora). (...) Afetos podem ser, e são, atrelados a objetos, pessoas, ideias, sensações, relações, atividades, ambições, instituições, e um sem-número de outras coisas, incluindo outros afetos. Portanto, é possível ficar excitado pela raiva, chateado pela vergonha ou surpreso pela alegria. (SEDGWICK, 2003, p. 19, tradução e grifo nossos).

Os afetos, afinal, não se dirigem exclusivamente – e talvez nem mesmo de maneira privilegiada – a pessoas, mas a uma gama heterogênea de objetos. Assim, o investimento afetivo na matéria audiovisual suscita um amplo escopo de relações e modalidades de resposta possíveis, que podem apontar para uma intensificação da experiência espectral; para o movimento de ampliação de repertórios mediante o estímulo ao encontro com novas obras, bem como na revisitação daquelas já conhecidas, mas que invariavelmente suscitam relações diferentes à medida que são revisitadas; ou, por fim, para a reconversão desse investimento afetivo em processos de realização audiovisual, como nos casos brevemente abordados de Chantal Akerman e Tsai Ming-Liang – ambos constituindo um tipo



bastante peculiar de espectadores que reinvestem suas obsessões, sensibilidades e trajetórias na realização de seus próprios filmes.

Como resultado de tais empreitadas, as obras terminam por constituir uma espécie de dobra mediante a qual a matéria fílmica delinea uma série de posições de espectadorialidade. Tais posições não se prestam a um modelo geral, posto que dão margem às contingências de cada percurso de formação dos seus espectadores potenciais, bem como dos repertórios daí resultantes. Não obstante, nem por isso elas equivalem a uma celebração ingênua da descrição subjetiva das particularidades implicadas na experiência pessoal do analista, pesquisador ou crítico (BRINKEMA, 2014, p. 31), muito menos à voz de um “eu” que expressa sua interioridade (BRINKEMA, 2014, p. 32), posto que tais posições se inscrevem na própria forma das obras, como um de seus elementos constitutivos mais eloquentes.

Referências

- AHMED, S. **The cultural politics of emotion**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
- BARTHES, R. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BERGSON, H. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BRINKEMA, E. **The forms of the affects**. Durham: Duke University Press, 2014.
- DEL RÍO, E. **Deleuze and the cinemas of performance**: powers of affection. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- GREGG, M; SEIGWORTH, G. J. “An inventory of shimmers”. In: GREGG, M; SEIGWORTH, G. J. (ed.). **The affect theory reader**. Durham: Duke University Press, 2010, p. 1-25.
- JAMESON, F. **The antinomies of realism**. London, NY: Verso, 2013.
- LIU, W. Rumo a uma psicologia queer do afeto: recomeçando de lugares vergonhosos. **Subjetividade**, 10, 2017. p. 44-62.
- MARGULIES, I. **Nothing happens**: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday. Duke University Press: Durham, 1996.
- MARKS, L. U. **The skin of the film**: intercultural cinema, embodiment, and the senses. Durham: Duke University Press, 2000.
- MASSUMI, B. **Parables for the Virtual**: movement, affect, sensation. Durham: Duke University Press, 2002.
- O'NEILL, D. C. “Cinematic cruising: Tsai Ming-liang's Bu san and the strangely moving bodies of Taiwanese cinema.”. In: FOUZ-HERNANDEZ, S. (ed.). **Mysterious skin**: male bodies in contemporary cinema. London, NY: I.B.Tauris, 2009, p. 193-205.
- PAASONEN, S. Between meaning and mattering: on affect and porn studies. **Porn Studies**, v. 1, n. 1-2, 2014, p. 136-142.
- RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Tradução Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.



- RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. Tradução José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- SEDGWICK, E. K. **Touching feeling**: affect, pedagogy, performativity. Durham: Duke University Press, 2003.
- SEDGWICK, E. K.; FRANK, A. (1995). Shame in the cybernetic fold: Reading Silvan Tomkins. **Critical Inquiry**, v. 21, n. 2, Winter, 1995, p. 496-522.
- SHAVIRO, S. The Cinematic Body REDUX. **Parallax**, v. 14, n.1, p. 48–54, 2008.
- SHAVIRO, S. Clichés of identity: Chantal Akerman's musicals. **Quarterly review of film and video**, v. 24, p. 11-17, 2007.
- SOBCHACK, V. C. **Carnal thoughts**: embodiment and moving image culture. Berkeley: University of California Press, 2004.
- TERADA, R. **Feeling in theory**: emotion after the death of the subject. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001.

Recebido em: 02/09/2022
Aceito em: 05/11/2022