

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE GRADUAÇÃO
CURSO DE REALIZAÇÃO AUDIOVISUAL

NICOLE VAZ NORA

IMPRIMIR AFETOS:

o corpo como ferramenta e objeto artístico na obra de Claire Denis

São Leopoldo

2021

NICOLE VAZ NORA

IMPRIMIR AFETOS:

o corpo como ferramenta e objeto artístico na obra de Claire Denis

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de Bacharel, pelo Curso de Realização
Audiovisual da Universidade do Vale do Rio
dos Sinos - UNISINOS

Orientador: Prof. Ms. Bruno Bortoluz Polidoro.

São Leopoldo

2021

À Eliza e amigos pelo incentivo e apoio sempre constante

“Sempre que você faz uma incursão num espaço, esse espaço é alterado. Gosto da ideia de riscar porque depois esse espaço fica alterado pelo risco. É como um pedaço de papel que fica com uma marca e não é mais branco. Tem algo que o suja.”

Vers Mathilde

RESUMO

A pesquisa “Imprimir afetos” traz uma reflexão sobre as articulações cinematográficas e movimentos corporais na construção da obra da diretora Claire Denis, com foco na criação de coreografias tanto na *mise-en-scène*, quanto nos movimentos de câmera. O presente texto se divide em três grandes segmentos, permeados pelo estudo da impressão dos corpos através das artes. No primeiro, há foco no destrinchamento de conceitos como os métodos pictóricos, corpos sem órgãos e perceptos e afectos, inserindo-se nas noções de um cinema de corpo. Nesta etapa, autores como Merleau-Ponty, Carla Gottlieb, Artaud, Deleuze e Guattari são norteadores na construção da reflexão. Para o segundo segmento, uma recuperação histórica da obra de Claire Denis, em conjunto da diretora de fotografia Agnès Godard, a partir dos elementos formais do movimento e evolução à câmera-corpo. O filme escolhido para análise é *Beau Travail* (*Bom Trabalho*, 1999), dirigido por Claire Denis, e através dele apresenta-se um panorama da representação visual da dança em diversas formas de expressões artísticas.

Palavras-chave: Claire Denis. Agnès Godard. Imagem-afeto. Representação dos corpos.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 IMPRIMIR OS CORPOS	14
2.1 Por um cinema do corpo	15
2.2 Os cinco métodos pictóricos	22
2.2.1 Instabilidade	23
2.2.2 Encenação	27
2.2.3 Forças de Esforço	31
2.2.4 Ponto de vista	37
2.2.5 Símbolo	38
2.3 Corpos sem órgãos	39
2.4 Perceptos e afectos	44
3 CLAIRE DENIS E AS IMAGENS-AFETO	51
3.1 Cinema de Claire Denis	52
3.2 Dançando com a luz: a cinematografia de Agnès Godard	56
3.3 Dança, pintura e corporeidade: <i>Vers Mathilde</i>	59
3.4 Câmera-corpo	62
4 <i>BEAU TRAVAIL</i>: um olhar potente sobre os corpos	66
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
BIBLIOGRAFIA	86
ANEXO	89
Ficha técnica dos filmes analisados	89

1 INTRODUÇÃO

No filme *Beau Travail* (*Bom Trabalho*, 1999), dirigido por Claire Denis, um pelotão da Legião Estrangeira, aparentemente esquecido no Djibouti, ocupa seu tempo como pode: exercícios físicos, simulações de operações de comando, reparos de estradas e distrações em boates. Sempre com um olhar de diversão ou indiferença à população local. Mais tarde, em Marselha, o ex-oficial Galoup relembra a época em que comandava este grupo, antes de sua expulsão por conta de uma fixação com o novo recruta, Sentain. Galoup sente a presença do jovem como taciturna, fascinante e perfeita demais, representando uma ameaça. A partir disso, perde sua medida, humilhando Sentain e mostrando-se injusto com alguns de seus homens. Após retribuir a agressão de seu oficial, Sentain é obrigado a fazer uma marcha solitária em um deserto salgado. Galoup em seguida é demitido por ser o responsável pela possível morte do recruta e é mandado de volta à França. Cogita suicídio, mas termina em um clube nas ruas de Marselha, desabando em uma dança solitária e frenética.

O cinema da diretora francesa Claire Denis é fascinado pelos dramas e desejos do humano, rastreados por um foco tátil incessante na dinâmica de corpos vulneráveis, expostos e feridos. No entanto, o cinema do corpo e dos sentidos de Denis não se limita a uma perspectiva antropocêntrica - é também um cinema da ecologia, do não-humano e da coisidade, um cinema que estende seus regimes sensoriais além do humano.

Este “não corpo” da obra de Denis permite uma ligação direta ao conceito de *corpos sem órgãos* desenvolvido pelo poeta Antonin Artaud. Resultante de uma transmissão radiofônica na rádio francesa, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*¹, feita em 1948, tempos depois de seu primeiro manifesto, e após ter tido alta de um manicômio, onde teve sua sanidade completamente destruída. Essa transmissão dura em torno de cinquenta minutos, onde ele cria toda uma dramaturgia, sonoridade vocal, um ritmo de um teatro da crueldade, e expressa com poder e potência a questão do corpo sem órgãos.

A abstração paira por toda parte nos filmes de Denis, até mesmo nos documentários: o sujeito-cineasta meditativo parece se fundir na escuridão da noite em *Jacques Rivette - Le*

¹ Cujas tradução em português é “Para acabar com o julgamento de Deus”.

Veilleur (Jacques Rivette, *o vigilante*, 1993)²; as partes corporais dos bailarinos se destacam à medida que se movem no espaço, fragmentadas por uma câmera obsessivamente gravadora, em *Vers Mathilde* (*Do Lado de Mathilde*, 2005)³. Até os homens e suas roupas se fundem em uma montagem estranha e temporária, não apenas um corpo natural com sua cobertura cultural, mas algo mais difícil de discernir ou desembaraçar: os Legionários Estrangeiros em *Beau travail* estão em sua “alma” com as calças que eles tão imaculadamente passam, ou os lençóis que eles esticam, dobram e redobram.

No entanto, o alicerce do cinema de Denis é a carne. Ela conversa com o corpo - não tanto como figura ou silhueta - como Rivette faz, com suas molduras de corpo inteiro, mas como pele - frequentemente nua e exposta - como visto nos personagens em outros filmes da diretora: Grégoire Colin em seu quarto em *Nénette et Boni* (Nenette e Boni, 1996), ou Subor em *L'intrus* (O Intruso, 2004). A carne como paisagem, sobre a qual a fotógrafa Agnès Godard vasculha, explora, reenquadra, reorienta, a um alcance muito próximo, por vezes constrangedoramente íntimo.

Para Deleuze e Guattari (1992), o objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito capaz, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Essa peculiaridade relaciona-se à diversas artes, assim como a diferentes artistas.

Pensando na presença dessa união, no texto *Teatro e Cinema*, André Bazin analisa a questão da presença nas duas linguagens que dão nome ao ensaio. Suas reflexões podem apontar caminhos para quem se propõe a filmar a atmosfera evanescente do universo da dança: “o cinema realiza o estranho paradoxo de se moldar sobre o tempo do objeto e de ganhar, ainda por cima, a marca da sua duração” (BAZIN, 2014, p. 174). Talvez a grande

² Uma co-direção entre Serge Daney e Claire Denis. Este documentário segue o cineasta, ícone da *nouvelle vague*, Jacques Rivette, enquanto ele e o crítico Serge Daney relaxam em cafés e vagam pelas ruas de Paris, refletindo sobre seus filmes, seu passado e sua filosofia estética, em meio a várias outras digressões. Apresentando clipes de muitos dos principais filmes de Rivette, incluindo o filme *Out 1* (1971), no qual Denis atuou como assistente, e entrevistas com atores importantes de Rivette como Bulle Ogier e Jean-François Stévenin.

³ Documentário com direção de Claire Denis, com centro em Mathilde Monnier, chefe do Centro Nacional de Coreografia de Montpellier. No documentário, Mathilde é encarregada de criar numerosas e exigentes peças performáticas juntamente de um grupo de dançarinos de elite.

afinidade linguística da dança com o cinema, e vice-versa, esteja na emanção através da qual as duas artes podem dialogar em fina sintonia: o movimento.

Compreendendo a base do movimento do corpo nas artes visuais e pensando suas conexões entre essas e o trabalho de Claire Denis e da diretora de fotografia Agnès Godard, chega-se ao seguinte questionamento central: Como o movimento da dança é construído na obra *Beau Travail* e que relações apresenta com a construção visual na pintura? Esse questionamento se desdobra em outras perguntas específicas: Quais são os elementos de diálogo entre a direção de fotografia e a dança? Que relações esses diferentes meios de expressão do corpo dançarino podem estabelecer entre si? Como é constituído o movimento do corpo no filme *Beau Travail*? Como os elementos filmicos produzem o efeito de confluência entre a pintura? São estas as problemáticas que a pesquisa visa responder, a fim de adquirir uma compreensão das influências indiretas de outras artes no cinema.

Para Serguei Eisenstein (2002), pensar o cinema é vê-lo em relação com outras artes e com diversas manifestações da cultura humana. Nasce dessa reflexão, o termo *cinematismo*, neologismo criado para tratar do cinematográfico fora do cinema. Considerando os estudos e as análises de múltiplas expressões artísticas, pode-se traçá-lo como a aproximação entre características da linguagem cinematográfica e as demais artes, revelado por meio de análises de obras da literatura, pintura, dança, teatro etc. Uma imagem já presente em outras artes, mas que no cinema encontra o seu ápice de realização.

Além de uma análise sobre a representação do movimento do corpo nas telas, esta pesquisa propõe-se, também, a uma busca por maior entendimento da dança realizada como forma de ferramenta. Enquanto Agnès Godard utiliza de uma câmera livre, integrando-a ao movimento de seu torso, pintores aliam o gesto, e ao movimento do corpo, a liberdade de seguir suas próprias convenções pictóricas.

Ao analisar o contexto nacional, percebe-se a escassez de análise intermediática para além da pintura no cinema. É preciso considerar a presença de outras artes, como a dança. Nomes de diretoras como Claire Denis e, mais especificamente, sua obra *Beau Travail*, possuem pouca presença no ensino cinematográfico. Destacar as características tão marcantes desta obra, relacionando com outro objeto artístico é instigante. O tema da confluência entre o

movimento corporal pelas artes cinematográficas e da pintura ainda é pouco explorado. Valendo-se dessa carência emerge o interesse na realização desta pesquisa.

Estudar a dança em diferentes vertentes, é uma complexa, porém significativa tarefa. Claire Denis realiza filmes sobre a psique masculina personificada em uma poesia imagética do corpo. Sua diretora de fotografia, Agnès Godard, ocupa uma posição dominada pelo masculino. No entanto, *Beau Travail* fornece uma oportunidade bem-vinda para se livrar das noções obsoletas do cinema como dominado pelo “olhar masculino”. Laura Mulvey (1989) pressupõe não apenas que os filmes são, em grande parte, feitos por homens, mas que eles presumem que o espectador seja homem, atendendo exclusivamente aos seus prazeres, e que eles invariavelmente apresentam o protagonista ativo como um homem, com as mulheres servindo apenas como espetáculos eróticos passivos e objetificados. Mas Denis não se limita a observar e celebrar corpos masculinos. Ela investiga, de forma nítida, mas compassiva, a dinâmica de grupos exclusivamente masculinos, particularmente os cancerosos de ciúme, competitividade e insegurança. Portanto, faz-se necessário o estudo de um trabalho provindo do feminino. É preciso descentralizar a ideia do cinema patriarcal, mostrando a poesia de outros olhares.

A dança é responsável pela codificação de gestos e movimentos de uma forma ritmada; já a pintura codifica o olhar através de pontos de vista. Mas há ainda formas de transpor as artes, misturar seus códigos e gerar novas sensações. Uma maneira de obter tais sensações é através do cinema, arte que une seus precedentes. E fazemos aqui, um trajeto aplicando tais transposições.

Nesse caminho, no capítulo denominado “Imprimir os Corpos”, as contextualizações teóricas apresentadas terão papéis importantes, sendo realizada uma divisão em quatro seções: por um cinema de corpo, os cinco métodos pictóricos, corpos sem órgãos e percepções e afectos. Tal divisão possibilitará uma compreensão mais aprofundada da origem de cada conceito. Dessa forma, será realizada uma primeira aproximação do tema através do artigo de Julio Bezerra, *O corpo como cogito: um cinema contemporâneo à luz de Merleau-Ponty*, de maneira a gerar uma compreensão do corpo através do conceito de *cogito*, de Husserl, até a evolução desse termo para a *percepção*, de Merleau-Ponty. Dentro dessa mesma vertente teórica, recorre-se também aos *cinco métodos pictóricos* desenvolvidos por Carla Gottlieb em

Movement in Painting. Analisamos a percepção de Artaud sobre o conceito de *corpos sem órgãos*, posteriormente reformulada por Deleuze e Guattari, que também nos apresentam as noções de *percepto* e *afecto* no livro *O que é a filosofia?*.

No terceiro capítulo, denominado “Claire Denis e as imagens-afeto”, apresentam-se as principais temáticas do estudo. A escolha de *Beau Travail* como pilar da pesquisa dá-se por alguns motivos que envolvem tanto a obra quanto a diretora Claire Denis, em conjunto de Agnès Godard, em suas filmografias. É realizado um maior destrinchamento quanto ao trabalho das diretoras e suas relações diretas com os corpos. A diretora de fotografia Godard, AFC, colabora com Denis há mais de trinta anos, desde seu primeiro longa, *Chocolat*, que competiu em Cannes em 1988. A diretora e a cinegrafista se conheceram em uma gravação de Wim Wenders, da qual Denis foi assistente de direção, e Godard, a assistente do lendário diretor de fotografia Henri Alekan. O estilo sensorial de Denis no documentário *Vers Mathilde*, e o interesse permanente no movimento dos corpos pelo espaço encontram uma expressão potencializada pela ferramenta de trabalho, a câmera. Criando o desenvolvimento de um novo trabalho experimental da coreógrafa Mathilde Monnier, a câmera de Godard se torna participante da peça, movendo-se com os dançarinos em um *pas de deux*⁴ fluído. De encontro a isso, trabalha-se o conceito de câmera-corpo a partir da definição de *linha flexuosa* de Merleau-Ponty.

Já no capítulo quatro, denominado “*BEAU TRAVAIL*: um olhar potente sobre os corpos”, apresenta-se uma análise do principal objeto da pesquisa. Em se tratando de um cinema que preza pela valorização do corpo, *Beau Travail* terá um trato aos moldes dos autores previamente vistos. Aqui, a forma é vista como elemento de conexão com o movimento corpóreo e a pintura.

Os aspectos estéticos da obra são o elemento principal do pressuposto analítico. A forma de um filme é aquilo que delimita o estilo, a estética, imposto pelo diretor da obra. Entretanto, para compreender como se comporta a forma fílmica de *Beau Travail* é necessário analisá-lo como um todo. Entendendo a unidade estética da película, ou seja, a maneira como

⁴ Expressão derivada do *ballet*, representando uma dança para duas pessoas - no caso a câmera e a dançarina -.

a diretora manipula características estéticas ao longo da totalidade do filme, apresentaremos caminhos nos quais a *mise en scène* de Denis aproxima sua obra do movimento.

2 IMPRIMIR OS CORPOS

O corpo como meio de representação de vários aspectos das preocupações humanas esteve sempre presente ao longo do tempo nas diferentes criações artísticas. Porém, com o surgimento da câmera fotográfica, mais adiante, do cinematógrafo, e dos primeiros registros pictóricos do corpo humano, os estudiosos começaram a questionar os aspectos psicológicos de tais ações. As vantagens evidentes de prolongar os momentos memoráveis das realidades circundantes da vida humana através das imagens colocam também a questão de quão longe está, se é uma experiência real, além de como teoricamente há a relação com o momento do registro e de seu próprio visualizador.

A representação diversificada do corpo através das artes inspira muitos artistas contemporâneos. Alguns exploram essas possibilidades fragmentando o corpo para expressar com mais força suas preocupações. Outros usam combinações híbridas, criando um mundo de intrusão nas imagens tradicionais geralmente aceitas. Os fantasmas surrealistas questionam protestos e perturbam o espectador para provocar uma reflexão sobre o mundo moderno. O cinema tem sido visto tradicionalmente como uma arte particular da visão. O corpo fantasmático causava espanto e não havia ainda saberes cognitivos suficientemente elaborados por parte do espectador para uma melhor assimilação dessa atração de caráter ilusionista que, aos poucos, configurava-se como linguagem.

Intersecções do cinema com a área das artes visuais e suas ligações com movimentos vanguardistas originam novos conceitos e formas de diálogo com a imagem, tentando recuperar, de forma menos hermenêutica, o sentido presente nas materialidades do filme. Autores como Walter Benjamin (1994) e Siegfried Kracauer (2009) já apontavam, na primeira metade do século XX, um vínculo entre a descontinuidade espaço-temporal do cinema e o exagero de estímulos sensoriais que envolviam o homem. Isto posto, aqui apresenta-se uma possível transição de uma ligação entre corpo e mundo, baseada em uma criação que separa um do outro para uma indissociabilidade das duas esferas. O mundo não se apresenta senão através dos sentidos, e o filme, igualmente, não existe fora do âmbito sensorial.

2.1 Por um cinema do corpo

Diferentemente da individual comunicação humana, a arte cinematográfica cresce em sua facilidade perceptivo-comunicativa pela projeção pública; porém, o cinema possui nível de importância igual ao do corpo humano, graças ao provimento de um ponto de apoio para a seguinte tomada de sentido. Sua presença inicial é suficiente para estender a expressão em seu olhar abrangente, algo semelhante a uma visão de rastreamento exploratório que acompanha o movimento. Para Bezerra (2010, p. 2):

O conteúdo simbólico da obra, no campo intelectual, passa a ser uma questão de segunda ordem. Não se trata, no entanto, de afirmar simplesmente o primado da sensibilidade em detrimento das funções narrativas do filme. O que se reivindica é o reconhecimento, no âmbito da teoria do cinema, de um sentido sensível que se não é superior ao sentido lógico a este é anterior. Dessa maneira, o que mais desejamos explorar desse cinema é seu interesse pela pele, por um realismo mais centrado no fenômeno da experiência, e por uma relação mais física com a câmera. Pois uma das maiores pulsões desse cinema é o encantamento físico do corpo.

Partindo da filosofia fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty, compreende-se a percepção como integrante de um trabalho em andamento, onde o corpo e os sentidos já possuem certa natural ligação com o mundo, derivado do hábito e identificável através do conhecimento sedimentado. O cinema opera e estuda o conhecimento implícito e a familiaridade de experiência. Mesmo que, de forma consciente, seja posto em movimento pelo cineasta, a obra cinematográfica automaticamente dispõe em movimento suas próprias percepções ativo-receptivas, tanto como um canal para o significado, como um provedor de sentido. Essa sensibilidade mecanizada, atuante em um corpo filmico, ainda difere em certo nível de um ser humano automático:

se eu quisesse traduzir exatamente a experiência perceptiva, deveria dizer que “se” percebe em mim e não que eu percebo [...]. Sem dúvida, o conhecimento me ensina que a sensação não aconteceria sem uma adaptação de meu corpo, por exemplo que não haveria contato determinado sem um movimento de minha mão. Mas essa atividade se desenrola na periferia de meu ser, não tenho mais consciência de ser o verdadeiro sujeito de minha sensação do que meu nascimento ou de minha morte. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 290)

Merleau-Ponty escreveu apenas um ensaio sobre cinema, mas seu enfoque fenomenológico traz à tona problemas relacionados à percepção que são centrais para a compreensão do audiovisual. Em sua filosofia, a percepção ocupa um lugar de destaque como o meio pelo qual o sujeito consciente faz com que este mundo seja para si mesmo, um mundo onde ele entra em contato com outros sujeitos. O corpo do homem é precisamente a condição

de suas relações com o mundo e com os outros, porque, como espírito encarnado, o homem se revela através do seu ser corporal.

A recepção da estética de Merleau-Ponty é marcada pelo seu trabalho com a pintura e pelo que esta arte ensina sobre a relação entre o corpo e o mundo. No entanto, ao ler as notas preparatórias para seu primeiro curso no Collège de France intitulado *Le monde sensible et le monde de l'expression* (1953)⁵, percebemos que o cinema também desempenha um papel essencial em seu pensamento. O filósofo possui uma abordagem cinematográfica das artes visuais em geral e, através dele, torna-se possível a compreensão de que se a pintura é de fato uma linguagem que manifesta a gênese da relação humana com o mundo, o cinema é o que torna visível o invisível das relações humanas com os outros.

O pensamento merleau-pontyano acerca da noção de corpo, filme e de percepção tem como gênese uma experiência particular, adequando-se ao modo de encarar a experiência cinematográfica baseada na estrutura de corpo-olho-câmera. Devido ao corpo ser incapaz de ser resumido a um mero recipiente ou marca de presença, esse fato é de suma importância.

Seguindo nessa direção, assemelham-se o olho da câmera e o corpo do filme através de uma pré-condição situada para o fazer cinematográfico, uma presença perceptual invisível ocasionando em uma visão do mundo. O olho da câmera tem como função a geração de imagens onde, futuramente, farão uma habitação temporária do espectador como corpo virtual. Por meio da concentração sobre a importância do corpo como sensibilidade unificada de consciência encarnada, Merleau-Ponty defende que a experiência mental, aparentemente interna e hermeticamente selada, é eternamente expressa externamente por meio de um comportamento corporal e vias dirigidas. Percepções internas instantaneamente tornam-se expressões exteriores como uma realização do corpo.

O campo de sentido configura-se como um plano no qual qualquer parte de seu conteúdo é uma vontade diferente que vem a ser destacada. Merleau-Ponty esclarece os processos no mundo da vida, em condições de reciprocidade de um corpo dentro desse mundo. Destaca “nem o corpo, ‘nem a existência’, podem passar pelo original do ser humano,

⁵ Com tradução para o português “O mundo sensível e o mundo da expressão”.

já que cada um pressupõe o outro e já que o corpo é a existência imobilizada ou generalizada, e a existência uma encarnação perpétua” (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 239-241).

Contudo, as partes do mundo que envolvem corporeidade de forma alguma devem ser vistas sem profundidade ou dimensão. Elas persistem em um certo estado de coexistência, originando a interconectividade, à confiança mútua e às relações indissolúveis. De acordo com Merleau-Ponty (2006, p. 345): “mais diretamente do que as outras dimensões do espaço, a profundidade nos obriga a rejeitar o prejuízo do mundo e a reencontrar a experiência primordial onde ele brota; entre todas as dimensões, ela é, por assim dizer, a mais ‘existencial’”.

Percebe-se em sua análise a questão da profundidade e da percepção espacial como parte de uma preocupação referente ao significado da visão em todas as artes. É uma aproximação que ajuda na criação de sentido ao filme como uma consciência automatizada, certa sensibilidade perceptiva e receptiva não auto conscientemente participando, como visto posteriormente, da chamada carne do mundo. Como diz o autor: “a carne do mundo não é ‘sentir-se’ como carne minha – é sensível e não sentiente [...]” (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 227). Logo, a percepção atinge o seu objeto porque ela é o toque da carne e o ver a si própria.

A palavra carne aqui serve para descrever a consciência corporificada. A consciência não surge na transcendência, mas pela inerência do corpo-sujeito ao mundo, ao estado material da carne corpórea. Crucialmente, menos ainda, na fenomenologia de Merleau-Ponty, como na escola existencialista de pensamento, a herança não equivale à passividade (existência como predestinação, ausência de liberdade): a construção de si mesmo acontece por meio da troca, como processo subjetivo e reversível. Há porosidade e continuidade não apenas entre sujeito e mundo, mas no sentido de um eu externo e interno.

Ao assistirmos a um filme, surgem horizontes latentes capazes de serem relacionados com a profundidade do corpo, a densidade corporal que não é deslocada simplesmente porque o espectador permanece imóvel em uma situação de visualização. Durante a experiência cinematográfica, a intencionalidade é atrelada a uma noção de corpo visualmente flexível, articulada ao redor do visível e invisível, do observador e observado. Os objetos adquirem

presença não como identidade invariável, mas por meio de uma relativa indefinição, gerando um ar de mistério.

Cada imagem fílmica é recebida em um movimento que desaninha estados estáveis e que se relaciona a uma corporalidade móvel baseada em perspectivas sucessivas. O invisível é transcendente na medida em que ele ultrapassa o visível, mas não é inacessível ou inatingível, e sim uma constante tarefa a ser realizada. O visível tem o que é próprio para isso como uma superfície, mas uma superfície com uma profundidade inesgotável, abrindo visões diferentes da nossa. O invisível, portanto, fornece as bases para o visível e não apenas uma condição, mas também um conteúdo do ato de ver. Capturamos o impensado e o não dito, extrapolados de sua posição no mundo da vida, trazendo para a luz como se eletricamente carregados (SOBCHACK, 1991, p. 86).

Já em *O Cinema e a Nova Psicologia*, Merleau-Ponty (1949, p. 101) fala sobre a capacidade do cinema de mostrar "la conscience jetée dans le monde" ("consciência lançada para o mundo") e aponta para o desenvolvimento simultâneo do cinema com o de uma abordagem fenomenológica na filosofia contemporânea. Com efeito, para ele, está na aptidão do meio para mostrar (ao invés de explicar) a inerência (temporal e espacial) de si para o mundo e para os outros que o cinema e a fenomenologia encontram um terreno comum. Embora a análise de Merleau-Ponty sobre as técnicas cinematográficas que podem fazer isso acontecer seja limitada, ele sente que o cinema é o meio para experimentar a noção do corpo humano e seus limites, a permeabilidade da realidade externa e interna.

Da mesma forma, os primeiros teóricos do cinema, bem como cineastas de vanguarda, estavam interessados na confusão produtiva que emerge por meio do senso de continuidade entre a materialidade do corpo humano e a do meio. Eles enfatizaram a capacidade do cinema de explorar a relação do sujeito com o mundo não apenas como um olhar de câmera independente e observador - uma subjetividade humana substituta - explorando um pró-fílmico que está passivamente esperando para ser descoberto e entendido, mas como uma dinâmica relação que molda tanto o filmado quanto aquele que filma / assiste. Por extensão, eles pensavam no cinema como um meio com a capacidade de fundir a visão externa e a interna, além de evocar sentimentos internos por meio de imagens do mundo. Esse permaneceu um aspecto-chave da prática experimental do cinema e da teoria do cinema:

como, por exemplo, pensar em *Metáforas na Visão* de Stan Brakhage, é claro, mas também em *Um corpo de visão*, de Bruce Elder. A subjetividade como "não-diferença" também é, sem surpresa, uma característica chave das teorias do cinema feminino e da prática cinematográfica feminina. Os filmes de Claire Denis são exemplares em sua subversão de sujeitos fixos de gênero - posições e sua fusão do corpo humano e do corpo do filme, algo muito semelhante com o trabalho de Carolee Schneemann e Stan Brakhage, ao analisar a descrição de Elder:

O horrível conflito entre o corpo quebrado, o corpo de vergonha e nojo - ou mesmo, como nos escritos de Artaud, o corpo de excremento - e o corpo gnóstico (isto é, o corpo de gnose) é básico para os filmes de Stan Brakhage e Carolee Schneemann. (ELDER, 1997, p. 233)⁶

A estética poderosa do cinema apresenta e simboliza, assemelha-se e se reconstrói, ou seja, é, ao mesmo tempo, uma visão do mundo e a visualização do mundo. Como um corpo colocado mecanicamente entre outras materialidades, o olho fílmico apresenta perspectivas de visualização como uma visão-em-ação. Contudo, enquanto os seres humanos usam a comunicação corporal como parte do sentido primordial do ser-no-mundo, uma significação imediatamente expressiva-perceptiva, com uma afinidade para interesses semelhantes dos indivíduos, o filme, por sua vez, não tem essa casca exterior para direcionar a intencionalidade, já que ele mantém sua invisibilidade corporal para criar a visualização.

Em conjunto desses aspectos, é indispensável dizer que Merleau-Ponty (2006, p. 18) deixou claro que, com a percepção encarnada, há sempre um sentido, um significado, “porque estamos no mundo, estamos ‘condenados ao sentido’, e não podemos fazer nada nem dizer nada que não adquira um nome na história”. A partir desse ponto básico inicial, o cinema é corporalmente posicionado em um mundo para ver as coisas e trazê-las à vida.

Tornando-se assim, no entanto, uma visão que, por necessidade, torna-se liberada no tempo e na transcendência, “[...] assim sempre somos levados à concepção do sujeito como *ek-stase* e a uma relação de transcendência ativa entre o sujeito e o mundo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 576). Em termos fílmicos, isso é naturalmente ajudado pelo fato de que o filme se comunica visualmente de uma forma extremamente direta. Mesmo

⁶ Cujá citação original é “The horrible conflict between the broken body, the body of shame and disgust - or even, as in Artaud's writings, the body of excrement - and the Gnostic body (i.e., the body of gnosis) is basic to the films of Stan Brakhage and Carolee Schneemann.”

presente, a palavra falada no cinema não é necessária para explicar as imagens. O ato de filmar responde à comensurabilidade do corpo filmico e à corporeidade humana, compartilhando um compromisso encarnado no mundo, que é imediatamente expressivo.

A imagem em movimento também percebe e expressa de modo selvagem e incisivo antes de formular seus significados, como um tropo ou figura cinematográfica significativa, um conjunto específico de configurações genéricas, uma convenção sintática específica. Um filme faz sentido em virtude de sua própria ontologia. O mundo prematuramente significa e a corporalidade do filme reflete esse fato. Temos, então, atos de percepção e trabalho de expressão corporal por meio de uma significativa existência encarnada (SOBCHACK, 1991, p. 12).

Emoções e atitudes criam forma como manifestações físicas. Não estão trancadas nos recessos psíquicos da mente, mas se tornam significativas quando manifestadas no mundo da vida. Os imagéticos movimentos do filme captam o imediatismo da expressão por meio da ação corporal. A expressão de emoção em manifesto comportamento e gesto é parte da estrutura que define os indivíduos em geral como um estilo de ser-no-mundo.

A solidariedade entre cinema e filosofia, do ponto de vista fenomenológico, repousa na tese de que o cinema revela o real funcionamento de nossa percepção. O cinema nada deve à filosofia, nem a filosofia contemporânea - aquela que consiste em descrever a mistura da consciência com o mundo - ao cinema, mas essas duas formas de expressão tem em comum a atitude para com o mundo. É através da percepção que podemos compreender o sentido do cinema: “o filme não pode ser pensado, é percebido” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 104). O primado da percepção é algo que o cinema compartilha com a pintura.

O filósofo discorre sobre a dimensão do sensível como definidora do “eu” e do “outro”. Sujeito e objeto definem-se um ao outro. Deslocando a reflexão da consciência para o sensível, Merleau-Ponty estabelece a ideia do corpo pensante, em que coisa e corpo partilham da mesma natureza. O mundo é o horizonte de todas as cogitações.

Quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele. Portanto, sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é como um sujeito natural, como um esboço provisório de meu ser total. Assim, a experiência do corpo próprio opõe-se ao

movimento reflexivo que destaca o objeto do sujeito e o sujeito do objeto, e que nos dá apenas o pensamento do corpo ou o corpo em realidade. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 269)

Pensar o corpo nos remete ao trabalho da diretora Claire Denis e a um “cinema dos sentidos”⁷, termo introduzido pela autora Martine Beugnet para definir um cinema de transgressão, ou um “cinema corporal” (se tivéssemos de lhe dar um nome - a denominação de filme de ficção narrativa, há um interesse semelhante em perturbar ou confundir a variação), pertencente à categoria ampla fronteira entre sujeito e objeto, entre a figura humana e seus arredores animados e inanimados. É um cinema que trabalha dentro das amplas convenções do longa-metragem de ficção, mas privilegia técnicas de desfamiliarizantes: jogar na duração, desfingurar e descentrar tomadas, contrapondo os efeitos de meio e longa-metragem com a frontalidade. E a hapticidade de *close-ups* e *close-ups* extremos que não fragmentam, mas deixam de conter corpos dentro dos limites do quadro. Com efeito, a fisicalidade ou visceralidade da filmagem é frequentemente representada simultaneamente nos corpos dos personagens e inscrita no próprio corpo fílmico - em imagens turvas e tumultuadas, em sons caóticos dos filmes, ou na divisão de telas que aparecem ao longo da obra, ou até mesmo em filmes com personagens envolvidos em mutilação corporal, como *L'Apollonide - Souvenirs de La Maison Close* (Apollonide - Memórias de Um Bordel, 2011) do diretor Bertrand Bonello.

Os filmes geralmente associados ao “cinema dos sentidos” francês apresentam-se caracteristicamente ao espectador como universos profundamente sensuais nos quais o meio audiovisual do filme é usado para evocar outros sentidos (paladar, olfato e, fundamentalmente, tato) para que se possa dizer que encorajam um olhar "tátil" e um envolvimento empático do espectador. Por extensão, se os personagens que eles apresentam são, como acontece com qualquer personagem do filme *mainstream*, presos na teia de signos que transforma corpos em componentes narrativos funcionais codificados - gênero, raça, classe, aparência, todos destinados a determinar comportamentos e emoções padrões - eles também operam no “nível micro” (alterações elementares ou transformações que pertencem ao nível do afeto). Tomando emprestado um termo agora clássico de Deleuze e Guattari: eles

⁷ Ver artigo *Cinema and Sensation: Contemporary French Film and Cinematic Corporeality*, de Martine Beugnet (2012).

são figuras de "devir". Podemos iniciar com Merleau-Ponty e concluir com Deleuze pois são, é claro, companheiros improváveis.

Pensar em Merleau-Ponty e Deleuze em relação ao cinema e à teoria do cinema é trabalhar em uma coexistência de tendências contrastadas dentro de um cinema contemporâneo de sensação: aquele que explora o limite entre o corpo e o mundo em termos de horror existencial, e aquele que explora o limite entre o corpo como inerência no mundo e expansão existencial. No contexto desse cinema duplo, Deleuze e Merleau-Ponty são relevantes de maneiras diferentes. Merleau-Ponty, como vimos, fala sobre carne; já Deleuze sobre o corpóreo. Ambos estão interessados em zonas de indiferença ou indecisão, mas onde Merleau-Ponty concebe o ser-no-mundo como um processo de conciliação entre o corpo subjetivo e o mundo objetivo, Deleuze está interessado no choque da sensação, em disruptura e disjunção.

O corpo, para o pensador, sustenta uma consciência perceptiva. Não há possibilidade de se entender como apenas mantendo uma relação externa com os corpos. Eles não são apenas suportes de sensações e nem o ser apenas o possui. Eles são os agentes concretos de todo ato de percepção. Não se possui o corpo, se é.

2.2 Os cinco métodos pictóricos

Juntos, corpo e percepção permitem que o mundo exista para *nós* e seja representado. A percepção é a forma do corpo se relacionar com o próprio mundo - inclusive o das imagens. Se há corpo, há a possibilidade do movimento. E o movimento chama a atenção. Pode conter tanto o perigo da colisão ou ataque, bem como o prazer de uma visão indetectada, de um encontro casual. Movimento na arte resulta em uma participação mais ativa do espectador. Mas é possível a afirmação de que a estética (entendida como uma análise dos dispositivos de arte mais do que sua hierarquia de valores) nunca digeriu totalmente a novidade técnica do que podemos chamar genericamente de "a imagem em movimento". Enfatizo a maneira como o movimento redefine a natureza da imagem e talvez até desfaça o conceito. As imagens permanecem colocadas, seja em uma moldura, na parede ou no teto, em uma tela ou em nossas mãos. Mas uma imagem em movimento, mesmo que em certo sentido ainda colocada

em uma tela, nos leva além desse posicionamento, ultrapassa suas fronteiras, mesmo que apenas virtualmente. Muitas vezes se presumiu que a invenção da imagem em movimento (seja nos brinquedos filosóficos do século 19, a invenção do cinema ou o advento do vídeo ou das telas de computador) foi simplesmente o resultado da sede por uma ilusão realista, um novo meio de representar o mundo com mais precisão. Mais do que seu papel mimético, quero enfatizar a imagem em movimento como um dispositivo, um meio pelo qual podemos brincar com nossas percepções e nosso senso de lugar e espaço.

Para o pintor que não pode executá-lo em suas telas, há o desafio de encontrar um substituto. A noção de movimento na pintura, tal como Carla Gottlieb (1958) define, foi concebida a partir de cinco métodos, sendo estes *instabilidade*, *encenação*, *forças de esforço*, *ponto de vista* e o *símbolo*.

Agora, vamos conhecer melhor cada um deles, ilustrando os métodos com imagens importantes da história da arte:

2.2.1 Instabilidade

Instabilidade, o método mais comumente usado e mais conhecido para introduzir o movimento em uma pintura baseia-se no uso de elementos em posições instáveis, como diagonais, pirâmides que ficam sobre suas cabeças ou massas suspensas sem suporte no espaço vazio. Gottlieb faz uso da arte de Degas para ilustrar essa descrição. O princípio de instabilidade pode ser aplicado tanto ao campo composicional como um todo, quanto à figura individual; pode ser expresso por meio da representação ou do padrão formal.

As pinturas de Degas abundam em exemplos de cada tipo. Faça o *Pas de deux* em sua pintura. Se a tela for dividida em uma metade superior e outra inferior, toda massa se concentra na primeira, deixando a segunda vazia. Esse arranjo exemplifica a instabilidade no campo composicional como padrão formal. (GOTTLIEB, 1958, p. 22)

Uma dançarina (figura 1) fica na ponta dos pés com os braços estendidos assimetricamente para o lado direito da imagem (seu esquerdo). Este arranjo exemplifica a instabilidade da figura individual, como imagem e forma. Em busca de efeitos mais

complexos, Degas posiciona a dançarina no fundo com os braços estendidos em forma de cruz. Aqui, a instabilidade da postura humana está associada à estabilidade da forma abstrata:

Figura 1 - instabilidade dos corpos

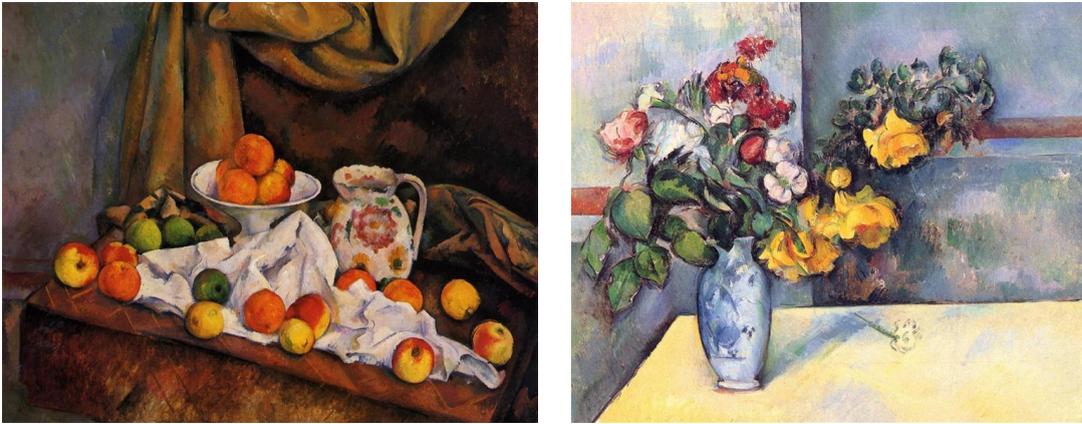


Dois dançarinas no palco (Edgar Degas, 1877)⁸

Um desenvolvimento interessante do princípio acima pode ser estudado na arte de Cézanne. Suas naturezas mortas geralmente contêm objetos inclinados, usando a instabilidade da forma como Degas faz em suas cenas de balé. No entanto, como o vaso e a mesa não podem se endireitar sozinhos como um dançarino, os objetos de Cézanne são coagidos a atitudes incompatíveis com sua natureza (figuras 2 e 3). Essas atitudes são o comportamento dos seres vivos. Como resultado, as coisas parecem ter ganhado vida como num conto de fadas.

⁸ Imagem obtida na galeria online do instituto de arte The Courtauld, seção de Impressionismo e Pós-Impressionismo.

Figuras 2 e 3 - elementos de Cézanne



Fruit Bowl, Pitcher and Fruit (Paul Cézanne, 1894) e *Still Life Flowers in a Vase* (Paul Cézanne, 1888)⁹

A razão do porquê os elementos instáveis transmitem uma impressão de movimento é dada pela psicologia da Gestalt¹⁰. Ao usar a instabilidade para sugerir movimento, o artista manipula com desequilíbrio e assimetria. Mas o homem nasce com uma necessidade de estabilidade e simetria. Um observador é levado a equilibrar todas as massas desigualmente distribuídas em sua mente. Para ele, um vazio ao lado da composição funcionará como um vácuo que atrai o sólido do outro. Corpos em posições lábeis são estabilizados à força e as contorções corrigidas. Todos esses exercícios que ocorrem na mente do espectador são movimentos fantasmas e o levam a experimentar o movimento. A experiência pode variar em tipo e grau. Como os filmes demonstram, o movimento pode ser visto mesmo onde ele não existe.

Uma obra muito famosa do pintor Henri Matisse, *A Dança* (figura 4) foi realizada em 1910 para o colecionador russo Chtchoukine. O pintor é considerado o líder do Fauvismo, movimento caracterizado pelo uso de áreas planas de cores puras e intensas. Responsável por uma tremenda influência na arte do século XX, Matisse desenvolve a expressividade de sua pintura, insistindo na luminosidade das cores vivas e no uso do corpo para sugerir um movimento tão forte e dinâmico capturado na energia da ação.

⁹ Images retiradas da galeria online WikiArt, disponíveis respectivamente em: <https://www.wikiart.org/pt/paul-cezanne/fruit-bowl-pitcher-and-fruit-1894>; <https://www.wikiart.org/pt/paul-cezanne/still-life-flowers-in-a-vase-1888>.

¹⁰ Ver R. Arnheim, *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora* (1954).

Figura 4 - o movimento de Matisse



A Dança, Henri Matisse (1910)¹¹

A Dança pode ser interpretada, na verdade, como um zoom da pintura *A Alegria de Viver* pintada em 1905. Em ambas as obras, as figuras voam em uníssono em um movimento circular. Tal atitude pode ser considerada como um indício de um pensamento cinematográfico do pintor, realizando uma espécie de decupagem no decorrer de suas pinturas. Um plano muito bem planejado, onde é possível notar, antes de tudo, o enquadramento bastante estreito da pintura em torno dos personagens. Tal ato dá a entender que o pintor quer o foco somente nessas cinco pessoas em um círculo, ignorando tudo ao seu redor. O fundo da obra consiste apenas em grandes áreas planas de azul para o céu e verdes para o solo, contrastando com o vermelho dos corpos dançantes.

Com o artigo *Les danses d'Henri Matisse*, de Geneviève Nevejan, torna-se possível lançar luz sobre alguns dos elementos visuais que estamos buscando. Na verdade, seria observando pescadores e camponeses executando uma dança tradicional catalã chamada "sardana"; que a ideia para esta pintura teria ocorrido ao pintor. A impressão de estar diante de uma dança de rito pagão é bastante forte, e ampliada quando se apreende o significado que a dança tinha para Matisse, "uma ação sagrada" que expressa felicidade.

O objetivo do pintor não era, portanto, identificar os personagens que pintou, eles permanecem imaginários, mas expressam o dinamismo do todo e a progressão do movimento coletivo através do trabalho de linhas e cores. É assim que as diferentes linhas que formam as silhuetas simplificadas dos bailarinos desenharam um movimento rítmico dos corpos: as linhas

¹¹ Imagem retirada da galeria online do Museu Hermitage, seção de pinturas de Henri Matisse, p.9.

firmes do personagem com a cabeça baixa, com uma atitude enrolada para cima, segue a graça e a beleza da dançarina esquerda, formada por uma linha externa curva e ampla. Essa linha também fecha aquela formada por todos os dançarinos.

Quatro mulheres nuas e um homem compõem este trabalho. Todos estão com a cabeça baixa, os olhos fechados, como se estivessem profundamente absortos na dança, completamente desligados do mundo ao seu redor. Aqui, o indivíduo esquece de si mesmo em benefício do grupo e da dança coletiva que executa. Um dos elementos aparentemente de destaque é a intensidade e a energia do movimento realizado, tendo como tradutor o corpo. Novamente, é o corpo e seus diversos tratamentos que expressam a energia. O dinamismo é dado pelas diferentes poses que os personagens realizam. Ao observar para suas pernas, notamos que nenhuma posição é a mesma. Matisse parece buscar a representação de uma cena tirada da vida, na espontaneidade. A presença do laranja para os corpos talvez seja um indicativo da intensidade da ação realizada, refletindo assim a energia que emerge dos corpos envolvidos na dança.

Matisse viu sua obra *A Dança* ganhar vida repentinamente, um evento chocante e enervante para ele (BARR, 1951, p. 136). Mas esse é um caso raro. O observador deve ser muito sensível e impressionável, enquanto o feitiço encantatório lançado pela obra deve ser perfeito e intenso. Normalmente, o movimento na pintura é meramente visualizado, não realmente visto.

2.2.2 Encenação

Um segundo método para a representação do movimento pode ser chamado de *encenação*, para transmitir que é baseado na representação de mais de um momento em um movimento. Como a instabilidade, a encenação estabelece seu efeito sobre a representação e sobre o padrão da forma. Embora a instabilidade não tenha se prestado a muitos desenvolvimentos - as pinturas que dela fazem uso diferem principalmente na capacidade do artista de desenhar e distribuir massa, em sua habilidade técnica para aplicar a fórmula dada - a encenação prova ser um campo fecundo para os poderes imaginativos do homem. Artistas que trabalham com instabilidade correm o perigo de congelar o movimento, roubando-o da

naturalidade ou criando o efeito errado - como uma cena de balé quando o objetivo é uma cena de batalha.

Além disso, a instabilidade pressupõe um ponto de referência fixo, isto é, um campo composicional fechado ou orientação uniforme. Sem isso, ele pode ser usado apenas como assimetria dentro da figura individual. A encenação tem outras dificuldades a superar. Para parecer convincente, deve-se estabelecer inequivocamente que os momentos retratados pertençam um ao outro. E a aparência idêntica por si só é inconclusiva: "cinco fotos de bebês das irmãzinhas Dionne em vários atos podem ser tomadas como uma série que representa atos sucessivos de uma criança ou como vistas separadas de cinco meninas em atividades características" (LANGER, 1954, p. 59).¹² Além disso, a distância no tempo entre os momentos retratados deve ser curta o suficiente para que a imaginação preencha as lacunas e veja um fluxo contínuo. Caso contrário, a ação, e não o movimento, é ilustrada - como ocorre nas histórias em quadrinhos.

Uma maneira de satisfazer as exigências acima é *A Parábola dos Cegos* de Pieter Bruegel (figura 4). Um grupo de cegos está prestes a cair no abismo. As principais fases do desastre são mostradas, distribuídas na fila de homens com aumento regular de tensão:

Figura 5 - encenação como representação de movimento



A parábola dos cegos (Pieter Bruegel, 1568)¹³

¹²Em *Women at a Café*, de Degas, as quatro mulheres sentadas ao redor da mesa são a mesma modelo vista de lados diferentes. Isso mostra sua configuração mental idêntica. O frequentador da cafeteria é apresentado como um padrão.

¹³ Imagem disponível no *Google Arts & Culture*, parte da coleção do Museu de Capodimonte.

O primeiro cego avança às apalpadelas, sem saber do perigo iminente, o segundo sente algo incomum, o terceiro sabe que algo está errado, o quarto tropeça, o quinto está caindo e o sexto desliza para o abismo. Seguindo essas imagens, representamos o evento. Como resultado, as figuras representam não apenas um grupo de indivíduos sincronizados em diferentes atitudes, mas também um tipo capturado em sucessivos momentos de movimento. Bruegel operava com uma imagem ambivalente. (GOTTLIEB, 1958, p. 23)

Já em *Nu Descendo uma Escada* (figura 6), Duchamp repete a mesma figura por meio de posições sucessivas. Ele deixa claro que é a mesma figura, não um grupo de nus, ao selecionar as etapas separadas do movimento em uma sequência tão rápida que os seres humanos não poderiam ficar tão próximos uns dos outros:

Figura 6 - imagem repetida para dar noção de movimento



Nu descendo a escada (Marcel Duchamp, 1912)¹⁴

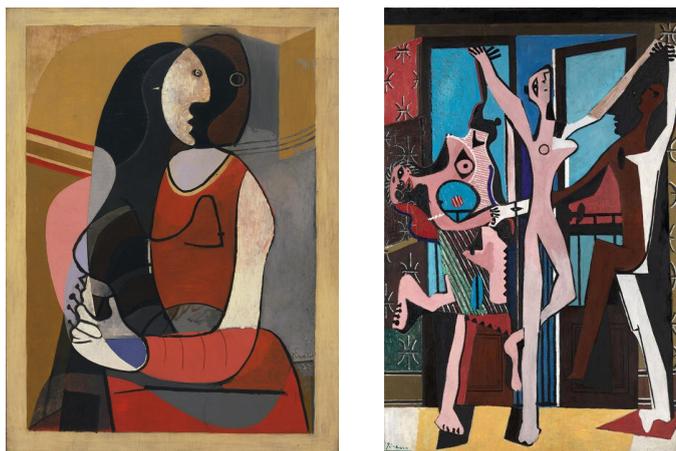
Como equivalente pictórico do movimento, a pintura de Duchamp é mais intensa, mas menos poética do que a de Bruegel. A propósito, lembra a experiência visual que se tem ao observar pessoas descendo em escadas rolantes.

Outro ousado experimentador em movimento é Picasso. Suas justaposições de vistas de perfil e frontal, ou de duas vistas de perfil, são um Duchamp detido no segundo tiro, a experiência perturbadora da duplicação do corpo dada uma explicação natural: a parte dupla

¹⁴ Imagem disponível na galeria online do Museu de Arte da Filadélfia, na coleção The Louise and Walter Arensberg, 1950.

tem um segundo significado. Às vezes pode ser interpretado como uma máscara colocada na frente do rosto (*Mulher Sentada*) (figura 7), às vezes como a sombra que o acompanha, e pode até mesmo ser visto como sombra, instrumento musical e chapéu ao mesmo tempo (*As Três Dançarinas*) (figura 8).

Figuras 7 e 8 - justaposições de vista



Mulher Sentada (Picasso, 1927) e *As Três Dançarinas* (Picasso, 1925)¹⁵

As abordagens de Bruegel, Duchamp e Picasso têm em comum o fato de as etapas sucessivas do movimento serem distribuídas sobre figuras justapostas. Outra possibilidade é sobrepor as etapas, fundi-las dentro de uma figura em uma imagem composta. A descrição de Rodin (apud GSELL, FREDDEN, 1912, p. 69) pode servir para circunscrever o método: "o pintor [...] representa a transição de uma pose para outra - ele indica quão insensivelmente a primeira desliza para a segunda. Em sua obra ainda vemos uma parte do que foi e descobrimos uma parte do que deve ser.

Para este fim, muitas imagens compostas de movimento utilizam distorção. Em alguns desenhos rupestres e no *Guernica* de Picasso, os membros das figuras corridas são desenhados como se vistos simultaneamente nas posições consecutivas que normalmente ocupariam sucessivamente no espaço. Essa abordagem pode ser revertida, substituindo a compressão pelo alongamento, mas o final será o mesmo. Em *Operários a caminho de casa* (figura 9), de Edvard Munch, os corpos são telescópicos. Agora o espectador vê diferentes unidades espaciais condensadas em um ponto. Ainda outra variante é usada por Munch em

¹⁵ Figura 7 disponível na galeria online do MoMA, no departamento de pinturas e esculturas. Figura 8 disponível na galeria online do museu Tate Modern, na categoria Pablo Picasso de *Art & artists*.

Cavalo de Galope (figura 10). O objeto diminui rapidamente em tamanho do primeiro plano para o fundo, de modo que seu corpo se estende por vários momentos sucessivos de movimento. A parte dianteira está vários passos à frente da extremidade da cauda.

Figuras 9 e 10 - distorção em Munch



Operários a caminho de casa (Edvard Munch, 1913-1915) e *Cavalo de Galope* (Edvard Munch, 1912)¹⁶

2.2.3 Forças de Esforço

Além da instabilidade e da encenação, o pintor que deseja incorporar o movimento em sua obra pode lidar com um terceiro método: ele pode empregar elementos que se esforçam. Os elementos se esforçam devido à incompatibilidade ou atração de outros elementos na composição. Em outras palavras, o movimento pode ser fugir de ou correr em direção a outro elemento. Este método tem em comum com a instabilidade sua dependência do instinto e impulso do artista, e não de seu intelecto; a encenação baseia-se no último.

A seleção e os elementos são casos em questão para formas que se separam. Os elementos também se separam se houver ambigüidade na construção do padrão. Os Maori, por exemplo, que são o povo originário da Nova Zelândia, gostam de sobrepor dois designs totalmente independentes um do outro, o externo é frouxo na construção, mas menos ativo do que o interno. Da mesma forma, os primeiros vitrais têm um padrão de chumbo que não precisa coincidir com as linhas do tema figurativo abaixo. A arte românica gosta de separar o arranjo da cortina de seu portador. Nessas obras, dois temas de força quase igual correm

¹⁶ Ambas imagens estão disponíveis no site <https://www.edvardmunch.org/>.

paralelos um ao outro, e os padrões são aliados em vez de sobrepostos, pode-se falar de uma fuga ou movimento contrapontístico.

As artes decorativas estão repletas de padrões interligados como casas com paredes de festa; eles compartilham os contornos próximos e são equivalentes. A arte moderna, que gosta de manter a superfície da tela plana, muitas vezes define muito claramente os vazios do fundo (ou formas negativas). Isso lhes confere poder para que funcionem como complementos ou mesmo substitutos da figura (ou forma positiva). (GOTTLIEB, 1958, p. 26)

Todos esses exemplos despertam movimento. O processo parte de um padrão que chama a atenção e se afirma como figura, empurrando o outro para segundo plano. Então, a atenção é direcionada para o outro padrão e o primeiro retrocede para o segundo plano. A mudança de interesse ocorre porque o artista deixou indeciso qual design tem status superior. Um padrão Maori (figura 11) é o mais predominante, mas o outro é mais intenso. Um padrão de vitral é o mais alto, mas o outro é mais importante. Matisse define um nu contra um plano de fundo texturizado. O nu chama a atenção por estar mais alto na hierarquia das coisas do que o campo. Mas o campo é mais poderoso formalmente. Assim, a atenção oscila entre dois focos (GOTTLIEB, 1958).

Figura 11 - padrão Maori



Before They Pass Away (Jimmy Nelson, 2013)¹⁷

¹⁷ Imagem retirada da série fotográfica de Jimmy Nelson, onde captura a vida e cultura de diversas tribos em extinção. Disponível em: <https://www.greenmebrasil.com/informarse/povos-da-floresta/6049-maori-fotos/>.

A estrutura dessa ambiguidade pode ser explorada de múltiplas maneiras. Uma variedade frequentemente encontrada é a plurivalência da forma: as formas recebem mais de um significado. Isso se transforma em um jogo intelectual do pintor e do espectador. Do ponto de vista do artista, a plurivalência da forma serve a dois propósitos, além de introduzir movimento na obra. Em primeiro lugar, permite-lhe comunicar uma ideia metafísica que de outra forma não pode ser transmitida por uma imagem pintada.

O cubismo e as correntes artísticas dele derivadas fazem uso extensivo desta propriedade. Também é possível explorar ambas as facetas, o não pintável, e conservar a superfície da tela intacta. As pinturas de Picasso são inesgotáveis a esse respeito. Tendo como base a metamorfose de um braço em *Nu em uma Poltrona Preta* (figura 12). Atente ao braço esquerdo extraordinariamente longo do adormecido e ele se transformará na serpente sedutora que desceu da planta do conhecimento e cercou sua presa. Siga o corpo da serpente para cima e você descobrirá um rosto, igual ao rosto da garota extasiada. A serpente é transfigurada no Príncipe Encantado que beija a Bela Adormecida. Picasso deu forma material a um sonho - e apresentou o segundo plano.

Figura 12 - ambiguidade das formas



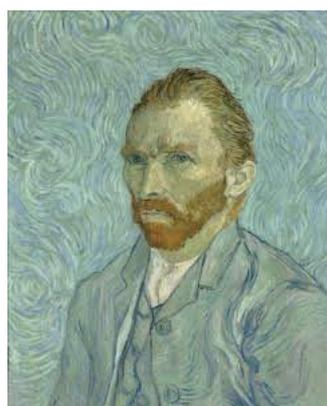
Nu em uma Poltrona Preta (Pablo Picasso, 1932)¹⁸

¹⁸ Imagem disponível no guia de exibição *Picasso 1932 - Love, Fame, Tragedy* do museu Tate Modern.

Outra variante da ambigüidade estrutural é a cintilação. Caracterizada por um ritmo de movimento acelerado. Se muitas pequenas cores, pinceladas ou formas contrastantes forem justapostas, estaremos perdidos no labirinto de diferenças. Alguns períodos da história da arte, como o maneirismo, gostavam de cintilação. Outros períodos, como a Alta Renascença, amam a calma, inquebrantável, grande áreas. As duas alternativas lembram respectivamente um vestido texturizado e um vestido de cor sólida. Às vezes, um mesmo artista pode até mudar de uma expressão para outra sob o impacto de novas impressões. As obras europeias e norte-americanas de Mondrian são um exemplo disso.

Como a metrópole, a cintilação pode ser experimentada tal qual espasmos febris ou renovação constante, como vitalidade. As paisagens impressionistas e pontilhistas vibram com uma vivacidade interior tão paradoxal quanto a quietude de algumas cenas de cidades holandesas. As naturezas mortas e os interiores de Matisse justapõem manchas de padrões de texturas diferentes; a tremulação encontra tremulação até que toda a pintura parece ferver, pronta para explodir a unidade da imagem. Nas pinturas de Van Gogh (figuras 13 e 14), o homem e a natureza, vivos e inanimados, estão unidos na turbulência de suas pinceladas. Em curiosa tensão com a amplitude das áreas de cores sólidas, eles se parecem com soldados que guerreiam em uma planície tranquila.

Figuras 13 e 14 - cintilação e tremulação de traços



Noite Estrelada Sobre o Ródano (Vincent Van Gogh, 1888) e *Auto-Retrato* (Vincent Van Gogh, 1889)¹⁹

Na cintilação, as manchas, traços ou formas de cores justapostas são definidas aleatoriamente, mas nitidamente segregadas umas das outras por contraste ou contorno. Se o

¹⁹ Figuras 13 e 14 disponíveis no *Google Arts & Culture*, parte da coleção do Museu de Orsay.

arranjo for regular e confinado a duas ou três pequenas unidades que têm um componente em comum, o resultado é iridescência.

Os quadrados turquesa e real produzem esse efeito. Aqui o movimento nasce através da atração misteriosa exercida pelo parentesco sanguíneo e possibilitada pelo equilíbrio lábil das misturas. O real atrai o azul do turquesa. O turquesa se divide em seus componentes e parece um momento azul, outro verde. Ocorre flutuação de cor. (GOTTLIEB, 1958, p. 29)

A iridescência é mais complexa em seu movimento do que a cintilação. Este último é como uma série de lampejos intermitentes, cada qual constante em sua intensidade. O primeiro flui, inchando e diminuindo em força como uma respiração.

A iridescência frequentemente atrai os mesmos artistas que a cintilação, por exemplo, os maneiristas e impressionistas. É apropriado para capturar movimentos contínuos, como o ondular das ondas, o movimento do vento nos prados e nas árvores. (GOTTLIEB, 1958, p. 29)

Além desses, para Gottlieb, outra forma eficaz de provocar sensações cinéticas é separar os elementos que pertencem um ao outro. Cézanne usa este aparato. Às vezes, suas cores ultrapassam a linha limite do objeto, às vezes não chegam até ela; às vezes seu contorno continua além da área colorida, outras vezes não circunda a cor completamente. Os artistas do século XX foram rápidos em agarrar-se a essa forma de desenhar por possuir três consequências pelas quais anseiam: funde figura e fundo, afirma a liberdade do artista das convenções e mostra o objeto em constante processo de formação em vez de como um produto acabado. O terceiro aspecto entra em uma discussão sobre movimento. O espectador olhando para uma maçã de Cézanne ou o *Nu Azul* (figura 15) de Matisse reúne mentalmente a mancha colorida com sua moldura e, assim, experimenta o movimento. Ele vê um mundo em estado de fluxo.

Figura 15 - separação por contorno vazado



Nu azul III (Henri Matisse, 1952)²⁰

Já o ritmo é baseado na repetição de dois ou mais elementos relacionados, mas contrastantes. Estas vistas alternadamente dão origem a cadências. A cintilação opera com ritmo. O ritmo difere da linha e da diretiva pelo fato de que o caminho do movimento não é prescrito. Agora, as pinturas futuristas dependem muito do ritmo:

Os futuristas não queriam representar o movimento. Primeiramente, eles tentaram encontrar um equivalente pictórico para a sensação extra-visual de velocidade. Para esse fim, eles justapuseram e superpuseram tantas imagens de movimento quanto possível. A pintura resultante consiste em formas sombreadas, entrecruzadas por linhas. Apenas o ritmo o mantém unido. Confundida como pintura de um ato operacional, reproduz bem o efeito dos corpos em alta velocidade no borrão das formas, e os caminhos dos movimentos nas linhas de força. É um retrato fiel da realidade e ainda assim uma abstração visual porque a seleção é deliberadamente ignorada e muitas posições de transição são incluídas, o que obscurece o esqueleto estrutural dos objetos. (GOTTLIEB, 1958, p. 30)

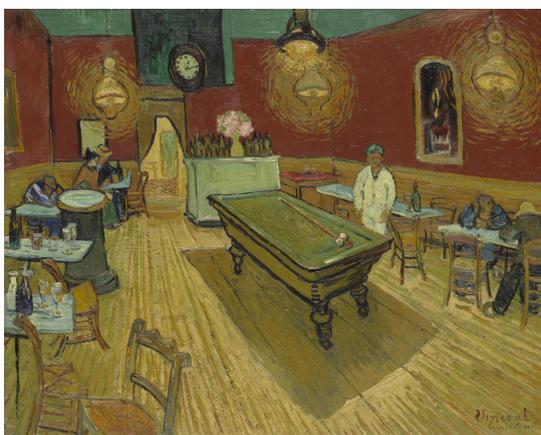
2.2.4 Ponto de vista

A quarta possibilidade de sugerir movimento em uma pintura é baseada no olhar exploratório do espectador. Uma boa pintura é organizada para orientar o olhar sobre cada detalhe, desde o tema dominante até os motivos periféricos (figura 16). Existem meios para captar o olhar, meios para conduzi-lo e meios para evitar que se extravie para além dos limites

²⁰ Imagem disponível no site <https://www.wikiart.org/>, na categoria do pintor Henri Matisse.

da imagem. Ao primeiro pertence o choque, ao segundo verso e repetição, e ao terceiro fechamento. Qualquer coisa intensa, irregular ou anormal atrai e prende a atenção - diagonais, um toque de cor brilhante, um objeto grande ou uma figura encurtada. Qualquer coisa diretiva ou conectiva dirige a atenção para outro ponto - semelhanças (em cor, forma, orientação, direção, tamanho, etc.), o gesto (que visto de perfil é a linha, em todo o rosto encurtado), o olhar da figura, a cortina e a postura e a história contada na cena. Linha direta; fornece rastros materiais sobre os quais o olhar do observador desliza. A repetição conecta; fornece as estações da estrada para as quais o olho viaja obrigatoriamente. Qualquer coisa que enquadre a exploração - por exemplo, horizontais unidos em suas extremidades aos verticais.

Figura 16 - distorção no ponto de vista



O Café à Noite na Place Lamartine (Vincent Van Gogh, 1888)²¹

Ele define fortes linhas em zigue-zague perto da base da imagem, mas uma forma - no topo. No meio, os objetos são dispostos em eixos e diagonais para apontar, como estrelas, em direção aos pontos cardeais e cantos da circunferência. Formas semelhantes e cores semelhantes unem a composição ritmicamente. (GOTTLIEB, 1958, p. 31)

2.2.5 Símbolo

O conceito de “movimento” tem um lado positivo e outro negativo. Pode estar associada ao prazer de ser dono do próprio corpo, bem como à provação do eterno errante. Quando os dois aspectos coexistem em uma coisa, então é encontrado um símbolo para o movimento. O dançarino e o equilibrista, são esses símbolos. No entanto, os bailarinos

²¹ Imagem disponível no site <https://www.wikiart.org/>, na categoria do pintor Vincent Van Gogh.

personificam em suas piruetas e arabescos também a atividade motora do ato de criação, espontâneo mas controlado. Os equilibristas na corda bamba demonstram em seus atos também a importância do equilíbrio para a sobrevivência. O equilíbrio é uma necessidade vital sem a qual a obra do artista não sobrevive. Além disso, os dançarinos de Degas e Matisse, os equilibristas de Goya, os equilibristas de Picasso, os malabaristas de Redon compartilham com o artista uma vida sem raízes à margem da sociedade. Eles simbolizam a precariedade da existência, conquistada pela coragem e habilidade pessoal.

Durante os tempos, os artistas viram-se sob o disfarce de Pigmalião, o doador de vida; Prometeu, o benfeitor da humanidade; Ícaro, o explorador; uma criança inocente que com ninharias como cartas ou sabonete cria beleza. Cada uma dessas personificações é característica de uma visão diferente da vida. Essa era é de movimento, uma era governada por novos veículos de locomoção e de transmissão, tropas em marcha e a conquista do espaço. Tanto na dança, na pintura, ou mesmo no cinema, ao selecionar um símbolo para si próprios, os artistas - como os das gerações anteriores - espelham seu tempo.

2.3 Corpos sem órgãos

Unindo as ideias de Merleau-Ponty que vimos no início deste capítulo, e seus desdobramentos sobre a construção reflexiva dos corpos e movimentos na história da arte, entraremos agora em um conceito que será determinante para a análise proposta neste trabalho, que visa perceber o corpo, seja ele impresso, seja ele a própria câmera. Corpo-carne, corpo-luz. Corpo sem órgãos.

Determinados artistas do século XX, devotos do pensamento nietzscheano, acreditam que certos aspectos da experiência humana não são possíveis de serem expressados por meio da linguagem formal comum. A obra de Nietzsche é baseada em aforismos, ou seja, postulados quase poéticos de um pensamento filosófico, em busca de alcançar outros tipos de conhecimentos que a lógica formal não supre. Portanto, surge a necessidade de invenção de novas formas de expressão.

Um dos aspectos que a filosofia nietzscheana propunha era uma espécie de tentativa de transformar a própria vida em um objeto de obra de arte ou transformar a vida na própria obra

de arte. Ao invés de apenas efetuar a arte nos objetos artísticos como, por exemplo, realizar uma escultura, uma composição musical, ou uma peça de teatro, na verdade a vida em si vira a obra. E é a partir desse pensamento que Antonin Artaud inicia sua trajetória.

Apesar de possuir uma vida controversa e cheia de polêmicas, a influência de Artaud torna-se preponderante, após sua morte em 1948, para toda a arte posterior. O poeta chega a participar do manifesto surrealista de 1924, liderado por André Breton, um dos movimentos poli artísticos de maior importância da primeira metade do século XX. Artaud, então, começa a se afastar do surrealismo a partir de 1928, até sua expulsão em 1929, pouco antes do segundo manifesto, esse liderado por Salvador Dalí. Naquela ocasião, todos os integrantes do movimento surrealista que se encontravam frequentemente decidem por filiar-se em massa ao partido comunista. Segundo a própria marcação textual da época, havia a efervescência de uma revolução que supostamente estaria por acontecer na Europa.

Dessa maneira, todos os integrantes, de forma política, voltam-se a favor do movimento bolchevique soviético, e realizam uma filiação em massa ao partido comunista. Artaud então coloca que essa questão para ele não é algo relevante, a revolução que para si possui importância é apenas a própria. Seu intuito era transformar a revolução em uma micropolítica, corporal, ou das próprias sensibilidades. O que tentava dizer era que se filiar a um partido, ou corrente política, que determina certas ações sociais não proporia de fato nenhuma revolução, porque o problema está em nossa individualidade, nossa confecção carnal, nosso corpo. Então Artaud foi de fato um revolucionário durante toda sua vida, do ponto de vista artístico e social, mas sem criar ou participar de movimentos externos a si. Produzia uma revolução de sua sensibilidade, seu corpo.

É nesse momento que ele configura o manifesto do Teatro da Crueldade, de 1932, e inicia suas principais contribuições no pensamento sobre o que deveria ser, ou como poderia ser, uma arte contra espetacularização²². Outro importante texto é o resultante de uma transmissão radiofônica na rádio francesa, *Pour en finir avec le jugement de dieu*²³, feita em 1948 (CELSO, 2015). Essa transmissão dura em torno de cinquenta minutos, Artaud cria toda

²² Relacionando a arte europeia daquele tempo, que permanece atual na grande mídia internacional.

²³ Em português: “Para acabar com o julgamento de Deus”.

uma dramaturgia, sonoridade vocal, um ritmo de um teatro da crueldade, onde ele expressa com poder e potência a questão do *corpo sem órgãos*.

Por estar produzindo novos modos de expressão, não é fácil, nem lógico compreender o que ele está dizendo. Evidentemente isso que ele produz no final dos anos quarenta, vai sendo fruído e experimentado por pensadores, por estetas e por apreciadores de arte, gerando desdobramentos muito fortemente observáveis na obra de Deleuze e Guattari, e também na obra de Michel Foucault²⁴.

Tal produção de Deleuze e Guattari²⁵ tenta explicar o *corpo sem órgãos* de Artaud. Em *Mil Platôs*, ao longo de diversos capítulos, pode-se perceber uma semelhança de ideias com o *Pour en finir avec le jugement de dieu*, de Artaud, como pano de fundo. Inclusive, por exemplo, no capítulo um, do volume três, que leva o seguinte título: "*Como criar para si um corpo sem órgãos*".

Em Teatro da Crueldade, percebe-se a forma diferente de Artaud no uso da palavra órgão se comparado a forma usada corriqueiramente. Ele chama de órgão todas as maneiras particulares do corpo ter acesso ao mundo. Então, notadamente, artistas usam muito os cinco sentidos, já sendo uma maneira fragmentada de se perceber o mundo, mas Artaud fragmenta ainda mais. Chamar tudo de tato é uma generalização, porque evidentemente existe um tato diferente ao encostar a língua no dente, ou o tato do dedo anelar da mão esquerda ao ser arrastado por uma corda determinada do violão ou da guitarra. O tato é algo extremamente fragmentável. Existe o olho direito e o olho esquerdo e, dependendo da inclinação da luz, do foco, da distância e etc., isso vai criando condições parciais de experiências da natureza. Então, para Artaud, o órgão não é apenas o rim, fígado e afins. O órgão são todas as segmentações, ou partições que fazem com que as pessoas parcialmente experimentem a natureza. Portanto cada órgão é particular e possui seu plano de fluxos e fruições. Existe todo um plano de fluxos que acomete não a visão, mas o olho direito, ou a língua, ou o ouvido. Tudo isso são maneiras particulares de acessar o mundo.

²⁴ Foucault mais ecoa, reverbera a poética artaudiana. *Vigiar e Punir* é o livro mais evidente nisso. Mas também as palestras *As relações de poder passam para o interior dos corpos* e *O sujeito e o poder* são também bastante relevantes.

²⁵ Tal conceito ecoa pelas obras *Anti-Édipo* (1972) e, principalmente, em *Mil Platôs* (1980).

No contato com o mundo, cada órgão agencia um *objeto parcial*, terminologia dada por Deleuze e Guattari. Quando a mão esquerda se arrasta sobre as cordas do violão, ali há o objeto parcial. Existente apenas naquele momento, sendo impossível de ser reproduzido. Ninguém nunca terá aquela experiência novamente, nem mesmo quem a realizou naquele momento. Então essa “parcialidade da experiência”, produz, portanto, o fato de que a experiência humana é múltipla, plural e fluida.

Para Artaud, o problema não são os órgãos, a questão é que existe um problema pré-estabelecido moralizante, ou seja, algo que é dado fora do corpo, fora da vida, que determinaria hierarquias, organizações, certos e errados, bons e maus. Existe um padrão moralizante que é dado *a priori* que já instrui o que se deve fazer com a boca, como se deve sentar, como se deve falar. É importante esclarecer que Deleuze e Guattari (1996) chegam à seguinte conclusão: um corpo sem órgãos têm órgãos, o que ele não tem é organização. A forma expressada por Artaud é assim, porque pregar a existência de um corpo sem órgãos seria, se órgão é o contato que há com a natureza, sem órgãos não haveria contato algum com a natureza, portanto seria um corpo morto.

Evidentemente, Artaud não falava da morte, mas sim da vida. Na produção de uma nova, rica, intensa e potente vida. Então, o que o corpo sem órgãos quer dizer é um não ao organismo, ou seja, não à organização, não a esse padrão que é dado de fora e determina os valores que o corpo deve seguir. Portanto seria uma espécie de tentativa de destruir a organicidade do corpo o que seria, segundo Artaud (1948), a única maneira e o único meio de desfazer o homem, que é mal feito.

Ao final da transmissão radiofônica, percebe-se que Artaud realiza vozes distintas para simular ser entrevistado. Destaque para o final de sua fala, a conclusão:

- O que o senhor Artaud quer dizer com isso?
- Quero dizer que descobri a maneira de acabar com esse macaco de uma vez por todas e já que ninguém acredita mais em deus, todos acreditam cada vez mais no homem. Assim, agora e preciso emascular o homem.
- Como? Como assim? Sob qualquer ângulo o Sr. não passa de um maluco, um doido varrido.
- Colocando-o de novo, pela última vez, na mesa de autópsia para refazer sua anatomia. O homem é enfermo porque é mal construído. Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animacúculo que o corrói mortalmente, Deus. E

juntamente com Deus, os seus órgãos. Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força mas não existe coisa mais inútil que um órgão. Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade. Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas como no delírio dos bailes populares e esse avesso será seu verdadeiro lugar.

Nessa última frase, Artaud busca uma destruição, para então uma reconstrução do homem, e fica clara a complexidade deste ato. Artaud, e toda filosofia clássica antes dele, vai compreender que a experiência humana divide-se em duas grandes facetas: a experiência sensível (conteúdo), ou seja, aquela que se dá por meio da percepção, e a experiência intelectual (forma), ou seja, aquela que se dá por meio do racionalismo. Tudo aquilo que é experimentado pela percepção, chama-se de individual. Tem-se uma experiência perceptiva individual de um pequeno caderno, por exemplo. E tudo aquilo chamado de intelectual é chamado de universal, isto é, existe um caderno como conceito universal na cabeça. Então tudo que é universal somente é possível pensar, e tudo que é individual somente é possível sentir. Existe essa dicotomia de dois planos que não se tocam, mas que são organizados por um sistema apriorístico que se chama juízo. Existe um juízo, um julgamento de deus, uma capacidade de julgamento que se dá *a priori*, que determina como se deve acontecer os processos de sensibilização e o processo de intelecção. Esse juízo, que vem acima desses dois campos de experiência humana, quem diz é assim, pense assim, sinta assim. De maneira alguma, a partir da obra de Deleuze e Guattari, dá a entender que Artaud atacava a própria intelecção como mecanismo de vida ou a própria sensibilidade, mas sim o próprio juízo. No juízo que deve haver essa raspagem para retirar o animáculo.

Artaud posiciona-se: “já que ninguém acredita mais em Deus, todos acreditam mais no homem”. De um ponto de vista social, as pessoas permanecem a acreditar em Deus, porém já não se vive está prática em comparação a como se vivia encantadamente durante a idade média. Esta é a prova de que atualmente não há crença em Deus de forma tão presente. No giro antropocêntrico do final da idade média para o começo do renascimento há uma troca da figura de Deus pela figura do homem, porém, o julgamento de Deus permanece a ser visto dentro da figura humana. E é esta figura que deve ser desfeita, este juízo, de forma a permitir a sensibilidade, juntamente da intelecção, por meio de uma motivação inédita: que cada pessoa seja capaz de escolher por si mesma esse processo de sensibilidade²⁶.

²⁶ Pode ser feito um paralelo de tal conceito com a *intuição*, de Henri Bergson; ou como a ideia do *pré-individual* de Gilbert Simondon; ou mesmo a ideia da *essência cativa* presente na obra de Marcel Proust.

Diversos pensadores do começo do século XX já apontam para uma espécie de existência que não é individual, nem universal, mas que seria algo anterior e que necessitaria de uma ruptura com o modelo já pré-estabelecido, para produção dos próprios valores, visto de uma percepção nietzschiana. A proposta de Artaud de levar a vida como própria obra de arte não gera uma mudança substancial na sociedade, mas gera, portanto, uma mudança substancial na produção artística.

2.4 Perceptos e afectos

Após a aprimoração do conceito de *corpo sem órgãos*, originalmente desenvolvida por Artaud, Deleuze e Guattari trabalham novamente juntos em um novo livro denominado *O que é a filosofia?* (1991). Neste, os autores fundamentam as ideias de *percepto*, *afecto* e *conceito*, que juntos formam um *plano de sensação*. Deleuze, em entrevista a sua antiga aluna Claire Parnet, comenta sobre estas noções:

Há páginas de Tolstói que descrevem o que um pintor mal saberia descrever. Ou páginas de Tchekov que, de outra maneira, descrevem o calor da estepe. Há um grande complexo de sensações, pois há sensações visuais, auditivas e quase gustativas. Alguma coisa entra na boca. Eles tentam dar a este complexo de sensações uma independência radical em relação àquele que as sentiu. Tolstói também descreve atmosferas. As grandes páginas de Faulkner! Os grandes romancistas conseguem chegar a isso. (DELEUZE, 1995)

Existem os conceitos, uma criação da Filosofia, e existe o que se pode chamar de *perceptos*. Os perceptos fazem parte do mundo da arte. O próprio artista é uma pessoa que cria perceptos. Apesar de semelhantes, perceptos não são percepções. *Percepto* é um conjunto de percepções e sensações que vão além daqueles que as sentem.

O pensamento é materializado no cérebro como sensação. Os autores apresentam a arte como um composto de sensações que se preserva em si, na medida em que existe, e as sensações como seres verdadeiros, existências reais. "A arte preserva, e é a única coisa no mundo que se preserva" (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 163). Em sua expressão, as sensações encontram um modo de existência autossuficiente. Sensações, perceptos e afectos, são seres cuja validade está em si mesmos e ultrapassa qualquer vida. Pode-se dizer que existiam na ausência do homem, porque o homem, tanto na pedra, na tela ou nas palavras, é

um composto de perceptos e afectos. A obra de arte é um ser de sensação e nada mais: ela existe em si mesma.

Essa concepção de sensação estética é associada à noção de força. A ideia de força é compreendida como a responsável por gerar a sensação. Composta pelo conjunto de afectos e perceptos, o âmago da sensação compreende a noção de força responsável pelo desencadeamento do *devoir sensible*. Segundo Deleuze e Guattari, os devires são transformações através do movimento e ao longo da duração. Fenômenos de dupla captura, pois, no momento que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio.

Já os afectos são blocos de espaço-tempo. Afecto é a mudança ou variação que ocorre quando os corpos colidem ou entram em contato. Como corpo, o afecto é o produto transicional de um encontro, específico em suas dimensões éticas e vividas, mas também é tão indefinido quanto a experiência de um pôr do sol, de uma transformação ou de um fantasma. Os afectos são como forças, ações e atividades perceptíveis. Em um contexto deleuziano, o afecto atua como uma matriz de atração dentro de qualquer assembléia para explorar o significado e as relações, informar e produzir atração e criar intensidade.

De maneira a compreender a posição de destaque que a noção de afecto possui em seu pensamento, o autor baseia-se em um conceito fundado por Antonin Artaud, a fim de dar ênfase à importância por tal noção. Sendo esse denominado “atletismo afetivo”. Em seu livro *O teatro e seu duplo*, Artaud avalia sobre a existência de uma “musculatura afetiva”. Em sua compreensão, o artista possuiria, tal como um atleta, um corpo afetivo paralelo ao corpo orgânico. Este corpo seria um duplo do outro; porém, operando em um plano diferente, o plano dos afectos. Assim, para Deleuze, a esfera afectiva é a esfera de pertencimento propriamente dita do artista. Não necessariamente a única, mas seria o campo no qual ele exercita sua maior potência.

Não há perceptos sem afectos. Tentei definir o percepto como um conjunto de percepções e sensações que se tornaram independentes de quem o sente. Para mim, os afectos são os devires. São devires que transbordam daquele que passa por eles, que excedem as forças daquele que passa por eles. O afecto é isso. Será que a música não seria a grande criadora de afectos? Será que ela não nos arrasta para potências acima de nossa compreensão? É possível. (DELEUZE, 1995)

Como Deleuze e Guattari (1992, p. 169) explicam, “o percepto é a paisagem antes do homem [...]. Afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, assim como os perceptos - incluindo a cidade - são paisagens não humanas da natureza”. O efeito centrípeto do monumento artístico, que arranca os afectos das percepções, arranca o artista de si mesmo. O artista é aquele que se torna, ou seja, ele é aquele que, no ato da contemplação, se junta ao mundo, se mistura com a natureza e entra em uma zona de indiscernibilidade com o universo: Van Gogh vira o girassol, Kafka vira o animal.

É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com ele, ele nos apanha no composto. (Deleuze; Guattari, 1992, p. 227-228)

O corpo em movimento (figura 17), ao atingir o estado de dança, não se simplifica a apenas uma forma, representação, ou mecânica. Pelo contrário, sua leveza singular afeta em demasia. A sensação de um corpo dançante é capaz de expressar-se na dança em si, assim como no desenho. É isso que Carybé faz, em 1971, ao assistir aos ensaios de Apollon Musagète, de Stravinsky, interpretado por Nureyev, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O artista, ao ser afetado pelas sensações daquele estado de dança em construção, foi tomado pelo impulso de criar:

[...] também trabalhei exaustivamente querendo fixar a leveza, a harmonia de movimentos deste homem que parece voar. Fiz dezenas de desenhos, com os quais se compôs este álbum em homenagem às Musas de Apolo. Porque, se algo de mitológico havia no espetáculo, esse algo era Nureyev disparado aos ares pelos gatilhos de seus pés e retornando a terra com leveza de pluma. (CARYBÉ, 1971)

Figura 17 - corpo em movimento



*Balé de Nureyev (Carybé, 1971)*²⁷

²⁷ Imagem retirada do álbum de gravuras Balé de Nureyev, feitas por Carybé e publicadas pela Editora Sabiá, em 1972.

O poeta e ensaísta Paul Valéry, dedicando-se ao tema em seu livro *Degas dança desenho*, inicia uma aproximação de como o corpo está diretamente ligado na operação de ver e traçar. Ao final do capítulo intitulado “Ver e traçar”, Valéry (2003, p. 71) pontua: “o artista avança, recua, debruça-se, franze os olhos, comporta-se com todo o seu corpo como um acessório de seu olho, torna-se por inteiro órgão de mira, de pontaria, de regulagem, de focalização.”

Em um primeiro momento tal destaque pode ser considerado uma obviedade, mas vem a tomar importância fundamental pelas vistas de Merleau-Ponty que, por sua vez, retoma o tema, gerando neste uma peculiar reflexão:

O pintor “emprega seu corpo”, diz Valéry. E, com efeito, não se vê como um Espírito pudesse pintar. Emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender estas transsubstanciações, há que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e movimento. (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 50, grifo do autor).

À vista disso, é possível gerar aprofundamento em certas indagações sobre a forma como o corpo está envolvido no ato de desenhar e pintar. Contudo, nota-se uma necessidade de uma concepção particular de corpo a fim de compreender as transformações que constituem o fazer artístico. Não se trata de um corpo capaz de ser reduzido nem a um estado de coisa espacializado, nem a uma dimensão mecânica funcional. Trata-se, antes, de um agregado de visão e movimento.

Carybé não retrata o corpo apolíneo de Nureyev por si mesmo. Não há como distinguir o bailarino no traçado feito sobre o papel. A linha não se conecta, de forma a gerar uma forma ou contorno acabado. Ela se agencia com o vazio, de modo a criar uma forma vazada sempre aberta a linhas em fuga. Não há ponto de apoio para dar origem ao movimento. Há sensação de moto contínuo. Os pés não são retratados como tais, ainda que descritos no texto como “gatilhos que o disparam ao ar”. Visivelmente, ele não privilegia o plano representacional e narrativo dos movimentos, como visto anteriormente nas pinturas de Degas, pois, ao que parece, não se tem objetivo de expressar esse corpo em sua dimensão extensiva. Pelo

contrário, ele procura dar expressão a um corpo intensivo que dança. Corpo como vendaval de linhas com forças bailarinas.

Surpreendentemente, isso se faz em traços, linhas e manchas em um jogo com o vazio do papel que parece bastar. Do mesmo modo, um arranjo único parece ter certa ligação com a pintura oriental taoísta e zen-budista²⁸ (figura 18). Porém, para além de possíveis aproximações com este ou aquele estilo, é no plano da sensação que ele aparenta alcançar o ápice de sua expressão artística (figura 19).

Figuras 18 e 19 - Pintura Sumiê vs Carybé



O Catador de Camarão (Shōhaku Soga, -) e *Balé de Nureyev* (Carybé, 1971)²⁹

De acordo com Deleuze e Guattari (1992, p. 218), a ligação ou “o corpo a corpo” acontece no momento em que duas sensações ressoam uma na outra. Essa ressonância resulta em um corpo a corpo puramente “energético”. Trata-se de algo que se passa “entre”, de um ao outro. Esse algo é a sensação. Uma zona de indeterminação, de incompreensão. Tal é o que se define por afecto. Somente a vida é capaz de criar essas zonas onde “turbilhonam os vivos”. Por sua vez, apenas a arte pode alcançá-la e penetrá-la em sua empresa de cocriação.

²⁸ Com destaque para o Suibokuga, ou em japonês comum Sumi-e, pintura com nanquim de origem chinesa que teve grande desenvolvimento no Japão, ligado às práticas Zen. Importante salientar que a técnica utilizada por Carybé nestas obras foi justamente o nanquim.

²⁹ Figura 18 retirada do site <https://terebess.hu/>, na página dedicada ao artista Shōhaku Soga. Figura 19 retirada do álbum de gravuras *Balé de Nureyev*, feitas por Carybé e publicadas pela Editora Sabiá, em 1972.

Os desenhos, compostos por traços peludos³⁰ gravam um fluxo vibrante de forças e devires à figura. Por exemplo, o devir chama (figura 20). Um corpo-flama lampeja como que portador de fogo divino. Por outras vezes, ela se torna uma flecha lançada pelo arco de seu próprio corpo (figura 21).

Figuras 20 e 21 - corpo de tocha e corpo flecha



Desenhos de *Balé de Nureyev* (Carybé, 1971)³¹

Quando se pega um conceito filosófico, este conceito faz com que se veja as coisas [...]. Assim como a música faz ver coisas estranhas, às vezes, ela nos faz ver cores, mas cores que não existem fora da música. E os perceptos também. Todos estão muito ligados. Eu sonho com uma espécie de circulação entre uns e outros, entre os conceitos filosóficos, os perceptos pictóricos, os afectos musicais. E não é de se espantar que existam repercussões. Por mais independentes que sejam estes trabalhos, eles se penetram constantemente. (DELEUZE, 1995)

Assim, percepto é uma moldagem constante, não passiva, guiada e influenciada. Afecto é uma força experiencial ou uma fonte de poder que é envolvida pela emoção ao experimentar e se misturar com outros corpos (orgânicos ou inorgânicos), torna-se uma ideia e, como tal, como descreve Deleuze, pode compelir informação, história, memória e poder sistemas de circuitos. É nesse sentido que Deleuze e Guattari insistem que o gesto primordial da arte é recortar, esculpir, seja o caos ou um território, sempre para fazer ali ocorrerem sensações. E o cinema de Claire Denis é um terreno fértil para imergirmos em gestos e esculpirmos corpos.

³⁰ Traço mais riscado, não é uma linha contínua e lisa. Geralmente presente em desenhos ainda com formato de rascunho.

³¹ Figuras retiradas do álbum de gravuras *Balé de Nureyev*, feitas por Carybé e publicadas pela Editora Sabiá, em 1972.

3 CLAIRE DENIS E AS IMAGENS-AFETO

Aqueles que estão familiarizados com o trabalho da diretora francesa Claire Denis sabem bem de seus apelos cinematográficos ao corpo. Junto com sua fotógrafa de longa data, Agnès Godard, Denis é conhecida por evitar o diálogo, a psicologia do personagem e a causalidade narrativa linear em seus filmes, em favor da elaboração de elípticos e ainda assim “mundos sensoriais vívidos” (BEUGNET, 2012, p. 82). É nessa sensorialidade do corpo que mergulharemos nesse capítulo dedicado à diretora e suas obras.

De particular interesse é como Denis nos encoraja a sentir uma série de ligações corporais e emotivas entre as expressões audiovisuais do cinema e a imanência da carne, tecido e materialidade - de maneiras que ressoam com os efeitos altamente texturais do barroco. É possível alinhar o cinema de Denis com um conjunto de outros diretores europeus contemporâneos cujos filmes também abordam as dimensões corporais e corporificadas do meio, incluindo Bruno Dumont, Philippe Grandrieux, Gaspar Noé, Lars von Trier e Marina de Furgão. Esses cineastas estão na vanguarda do que passou a ser conhecido, alternativamente, como o "novo" cinema do extremismo, o cinema francês de sensações ou *cinéma du corps* ("cinema do corpo"); um grupo de filmes que é mais bem caracterizado, para citar Tim Palmer (2011, p. 57), por sua “interrogação na tela da fisicalidade em termos brutalmente íntimos”.

Filme, corpo e mundo tornam-se efetivamente dobrados um no outro, por meio dos apelos texturais de Denis à imanência da experiência corporal e a revelação de padrões atenciosos que apelam às dobras na alma. Ao mesmo tempo, a diretora de fotografia Agnès Godard trabalha o corpo como meio para além da câmera, transformando seu movimento em um ritual artístico de captura.

Esta é uma oportunidade para misturarmos ambas as vozes e olharmos para trás em seu trabalho comum. Porque desde o primeiro filme de Claire Denis, *Chocolat* (Chocolate, 1988), as duas diretoras não deixaram de colaborar, unindo sua sensibilidade e sua visão em uma filmografia densa que, ao longo dos anos, foi construída em torno de figuras e padrões recorrentes. O cinema de Claire Denis e Agnès Godard é antes de mais nada um cinema de

presença, onde respiração, pulsação, silêncio, desejo e movimento ressoam e dão plena liberdade aos atores e personagens.

3.1 Cinema de Claire Denis

Claire Denis é uma cineasta e roteirista francesa nascida em 1948. Ainda muito jovem, deixou a França para viver na Somália e em Burkina Faso, onde seu pai trabalhava. De volta a Paris, começou no cinema como assistente de grandes diretores: Jacques Rivette, Jim Jarmusch e Wim Wenders. Foi também nas paisagens desérticas das filmagens de *Paris, Texas* (1984), de Wenders, que encontrou inspiração para o seu primeiro longa *Chocolat* (*Chocolate*, 1988). Com *S'en fout la mort* (*Dane-se a Morte*, 1990), imerso no mundo da briga de galos nos subúrbios parisienses, depois com *J'ai pas sommeil* (*Noites Sem Dormir*, 1994), a cineasta constrói um universo muito pessoal, duro e noturno. Representante do cinema feminino, Claire Denis impõe-se na paisagem francesa como uma das autoras mais importantes, em particular com filmes como *Beau Travail* (*Bom Trabalho*) em 1999, consolidando cada vez mais sua estética carnal, sempre pautada por uma visão quase poética do corpo.³²

[...] para mim o cinema não é feito para dar uma explicação psicológica, para mim cinema é montagem, é edição. Fazer com que blocos de impressão ou emoção se encontrem com outro bloco de impressão ou emoção e colocar entre pedaços de explicação, para mim é entediante. [...] uma espectadora, quando vejo um filme um bloco me leva a outro bloco de emoção interior, eu acho que isso é cinema. Isso é um encontro. [...] Eu acho que fazer filmes para mim é livrar-se da explicação. Você consegue explicação ao se livrar da explicação. Estou certa disso. (DENIS, 2000)³³

Denis possui um repertório de filmes que, em certas maneiras, focam em questões levantadas pelo corpo pós-colonial. Este corpo fotografado está em boas condições físicas, primorosamente contido em uma pele reluzente. No entanto, este corpo é também aquele que se mantém montado, ou dilacerado pelo colonialismo e entre o desejo e a perda. Sua psique não é, portanto, primorosamente contida, mas mantida em um estado de trauma que parece

³² Dados biográficos recolhidos da página biográfica de Claire Denis no site **IMDb: The Internet Movie Database**, (<https://www.imdb.com/name/nm0219136/>)

³³ “for me, cinema is not made to give a psychological explanation, for me cinema is montage, is editing. To make blocks of impressions or emotion meet with another block of impression or emotion and put in between pieces of explanation, to me it's boring. [...] as a spectator, when I see a movie one block leads me to another block of inner emotion, I think that's cinema. That's an encounter [...] I think, you get explanation by getting rid of explanation. I am sure of that.” Jonathan Romney, *Claire Denis interviewed by Jonathan Romney*. The Guardian, 28 jun. 2000. Disponível em (<https://www.theguardian.com/film/interview/interviewpages/0,6737,338784,00.html>)

não encontrar voz e que se manifesta por meio de uma agressão passiva ou de uma violência que é inicialmente externa e subsequentemente voltada contra si. O que une os filmes de Denis, então, é esse corpo que anseia por um final que, no seu extremo, assume a forma de morte, ou pelo menos de automutilação ou auto-apagamento.

Tenhamos como exemplo este conjunto de personagens que abrangem o corpo verdadeiramente colonizado. A começar por Protée (figura 22), um antigo nome de deus grego dado ao criado doméstico em *Chocolat* (1988), tendo papel de um corpo ex-colonizado deslocado. Seguido por Jocelyn (figura 23) em *S'en fout la mort* (*Dane-se a Morte*, 1990), um índio Ocidental que viaja para a França (aparentemente de forma ilegal) na tentativa de ganhar dinheiro rápido treinando galos para brigas ilegais. Depois vemos Camille (figura 24) em *J'ai pas sommeil* (*Noites Sem Dormir*, 1994), um parisiense negro, gay e também um assassino em série. Por último há Galoup (figura 25), o corpo pós-colonialista de um oficial branco da Legião Estrangeira em *Beau Travail* (*Bom Trabalho*, 1999), com um voraz apetite pela violência.

Figuras 22, 23, 24 e 25 - corpos colonizados de Denis



Frames retirados, respectivamente, dos filmes *Chocolat*, *S'en fout la mort*, *J'ai pas sommeil* e *Beau Travail*.

Em seus filmes, Denis busca explorar a questão da multiplicidade em relação ao corpo pós-colonial. Dessa forma, ela examina duas categorias de corpos, o do colonizado e o do colonizador. Em relação ao primeiro, e com seus pensamentos baseados na descrição de Fanon sobre o tipo especial de neurose sentida pelo corpo ex-colonizado, por meio do qual esses corpos "se sentem derrotados psicologicamente, embora sejam fisicamente livres para determinar seu futuro"³⁴, ela utiliza de seus filmes para retratar o estado neurótico em que o corpo pós-colonial deslocado pode se encontrar. Assim, Denis não mede esforços para mostrar como essa neurose também é vivida no corpo do ex-colonizador, e como uma prática comum é compartilhada, a da negação, embora de diferentes lados da equação. Isto é, o corpo do ex-colonizador se encontra na negação do conjunto de histórias do "Outro", e o do ex-colonizado na negação de suas próprias. A negação foca nas mesmas histórias, mas conhecidas de visões diferentes; é um efeito ideológico dos tempos coloniais, mas que ainda perdura. Ambos os corpos, como apontam os filmes de Denis, possuem uma neurose em comum que é o subproduto do processo de história, memória e desejo reprimido, levando ao comportamento patológico cujos efeitos reconhecíveis podem assumir a forma de economias de desejo descontroladas, uma erótica da violência. Vistos sob esse prisma, os filmes de Denis representam uma tentativa de uma cineasta branca de desvendar as complexidades do momento pós-colonial. E isso ela faz localizando-os dentro do corpo.

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. Não somos criaturas binárias e não podemos começar a compreender histórias até que reconheçamos os efeitos traumáticos do determinismo em nossos corpos e os traumas infligidos a outros em nome do colonialismo civilizador. Diante disso, os filmes de Denis podem ser considerados filmes *queer*, pois problematizam a noção de identidade como algo estático, coerente e natural. Ela expõe os problemas das subjetividades construídas ao mostrar exatamente o que o corpo é capaz de fazer. O impulso de Jocelyn para um fim acelerado de sua vida, os assassinatos em série de Camille, a perseguição implacável e

³⁴ "feeling psychologically defeated even though they are physically free to determine their future"
Trecho retirado da entrevista de Claire Denis por Mark A. Reid, em *Interview with Claire Denis: Colonial Observations*. Jump Cut, no. 40, Março de 1996, pp. 67-72. Disponível em:
<https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC40folder/ClaireDenisInt.html>

impiedosa de Galoup por Sentain. Seu comportamento aparentemente irracional é apenas isso e pode ser lido como os efeitos obscenos do desejo reprimido. Em outras palavras, dentro das estruturas institucionais que fixam e determinam o comportamento humano dentro da ordem social das coisas, deve-se acreditar em cada indivíduo como seres sociais unificados. O preço pago por esse acordo, segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari, é a negação dos seres como máquinas desejanter. Sendo ensinados a acreditar que a única maneira de sobreviver dentro dessas estruturas é às custas de igualar o desejo à impotência (o efeito da lei, do tabu patriarcal). A narrativa edípica afirma constantemente que é assim (1984, p. 323).

Muito constante nas suas escolhas e na sua visão, Denis oferece um cinema despojado, onde nada é deixado ao acaso. Ao focar no não dito, muito explícito e altamente simbólico, ela mostra que, em termos bressonianos, "quem pode com o mínimo pode com o máximo. Quem consegue com mais não consegue necessariamente com menos" (BRESSION, 2005, p. 43).

Em *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty descreve a sensação como uma "comunhão" entre o corpo e a coisa, uma "coabitação" corporal com as coisas. O corpo ganha significado ao se comunicar com as coisas do mundo. Os corpos sentem e falam, são ativos e não passivos. A sensação é "intencional" (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 247), escreve Merleau-Ponty, não é um estado de espírito, ela representa a direção da consciência. O cinema reproduz, "tira de um fundo comum" enquanto o cinematógrafo cria, "faz uma viagem de descoberta num planeta desconhecido" (BRESSION, 2005, p. 35). Na medida em que o cinematógrafo é uma viagem, uma exploração dos sentidos, Bresson incentiva a participação do espectador que ele deseja ativo e não passivo. Você tem que "acostumar o público a adivinhar o todo do qual você apenas dá uma parte. Faça alguém adivinhar. Faça você querer." (BRESSION, 2005, p. 107). É assim que esta proximidade mencionada acima irá desencadear uma mobilização dos sentidos do espectador que irá posteriormente despertar memórias, emoções ou sentimentos associados a essas sensações. Isso implica uma participação ativa do espectador desejada por Bresson, o que influenciou muito Denis. É dar ao espectador algo em que pensar, senão o cinematógrafo tem pouco interesse para fazer evidência de bom senso, questionar-se ou ignorar outras questões que surgem quando não têm que ser.

Essa proximidade com a câmera atende a muitos critérios bressonianos que definem o cinematógrafo como uma arte que representa "escrever com imagens e sons em movimento" (BRESSION, 2005, p. 18) em oposição ao cinema, que ele assimila ao teatro filmado. O cinematógrafo tem uma concepção fenomenológica porque é uma escrita fílmica que leva em consideração objetos e a relação entre pessoas e objetos. É o ritmo, o enquadramento e a montagem que dão vida aos objetos no enquadramento: "as pessoas e os objetos do seu filme devem andar no mesmo ritmo, como companheiros" (BRESSION, 2005, p. 79).

Denis defende uma abordagem intuitiva. Ela sempre considerou o instinto um papel fundamental na direção. Martine Beugnet define o cinema de Denis como "um cinema de sensações". Essa noção de sensação permeia toda a sua obra e contribui para a singularidade de seu universo cinematográfico. A sensação é, para Denis, um ponto de partida para alcançar a emoção.

A sensação pode ser um ponto de partida no processo criativo na sétima arte, mas também na dança contemporânea. As experiências sensoriais podem ser um poderoso gatilho no processo criativo, que também pode estar associado a uma obra artística, a um acontecimento ou a uma pessoa que invoca memórias, muitas vezes vividas.

Os corpos de Denis demonstram que não podem ser contidos, mas também mostram que em sua incontentabilidade são instáveis. Extravasam os limites da ordem social das coisas e agem como espelhos do que é intolerável para nós.

3.2 Dançando com a luz: a cinematografia de Agnès Godard

Ao analisar a filmografia de Claire Denis, um padrão torna-se visível: é uma autora que trabalha em estreita colaboração com uma equipe estabelecida. Isso dificulta a divisão de seus filmes de acordo com elementos atribuíveis a membros individuais da equipe. Já a diretora de fotografia Agnès Godard, recorrente companheira de equipe nos filmes de Denis, também colaborou com outros diretores, incluindo Wim Wenders, Agnès Varda, Ursula Meier e Erick Zonca.³⁵ Seus trabalhos foram ganhando a devida aclamação como uma das imagens

³⁵ Dados biográficos retirados de sua página no site **IMDb: The Internet Movie Database**, (<https://www.imdb.com/name/nm0323707/>)

mais fascinantes, naturalistas e sensuais do cinema mundial atual. Desse modo, até certo ponto, pode-se extrapolar seu estilo pessoal; percebendo uma artista altamente articulada, capaz de explicar suas decisões.

Originalmente estudante de jornalismo, Godard acabou se voltando para o cinema, trabalhando como operadora de câmera e assistente em projetos lendários como *Wings of Desire* (As Asas do Desejo, 1987), de Wim Wenders, e *The Belly of an Architect* (A Barriga do Arquiteto, 1987), de Peter Greenaway. Mais adiante participa de um curta-metragem com a então emergente diretora Claire Denis, *Keep It for Yourself* (1991), que inaugurou uma parceria que já dura mais de três décadas. No decorrer dos anos de trabalho, Godard e Denis colaboraram para criar uma fascinante beleza visual. Seja em *close-ups* com a câmera na mão ou em grandes planos, movimento cinético ou ainda contemplação, o trabalho de Godard é notável por uma abordagem crua e naturalista, com poucos floreios e, acima de tudo, por uma atenção quase amorosa ao rosto e corpo humanos (figuras 26, 27 e 28).

Figuras 26, 27 e 28 - o olho de Godard



Frames retirados, respectivamente, dos filmes *35 rhums*, *Nénette et Boni* e *Un beau soleil intérieur*.

Para alguém com o estilo de Agnès Godard, trabalhar com Claire Denis é a possibilidade de gozar da criatividade. Depois de meses de preparações conjuntas intensivas para um filme,³⁶ a espontaneidade é permitida durante a filmagem. A improvisação pode ocorrer porque a convergência criativa é garantida por um profundo entendimento geral compartilhado entre os membros da equipe.

A direção e a câmera têm uma relação de confiança estreita: "Há uma cumplicidade e uma estranha relação emocional entre nós, uma intimidade cujo centro é o cinema."³⁷ Assim, Agnès Godard se entende não como uma ferramenta funcional no cumprimento de uma tarefa mas como alguém que, no contexto de um projeto colaborativo, realiza um trabalho independente que permanece, e deve permanecer, tangível como tal.

Em um período em que cineastas e diretores de fotografia em todo o mundo diligenciam uma busca para significar o movimento, o ritmo e a pressão da vida contemporânea - quase que reinventando o neo-realismo no século 21 - Godard é uma artesã na construção da captura de corrente elétrica de imediatismo e imprevisibilidade. Existe uma habilidade inata para representar personagens como criaturas de seus habitats e ambientes, e transmitir a pulsação que os impulsiona.

Em seu trabalho existe a valorização da primeira tomada, o deleite com as memórias e sensações evocadas pelo descobrimento da ação imediata. O prazer em olhar pela primeira vez, gerando um momento há o descobrimento. Isso é muito importante. Se eu descobrir, o espectador descobrirá, também. Ao observar coisas pela primeira vez, é possível vivenciar uma contemplação com um senso particular de descoberta e curiosidade, você se atreve a ver.

Câmera e cinegrafista são um só. O corpo é filmado como raramente é. Poucas palavras, poucos pensamentos; é um cinema quase silencioso, elíptico, e é o corpo além da tela, mas o corpo ferramenta, uma extensão do próprio dispositivo, a câmera.

³⁶ Em entrevista, Claire Denis contou que colaborou intensamente com os atores de *Beau Travail* por cerca de dois meses, embora sem o roteiro (o que deixou muita coisa em aberto de qualquer maneira). O objetivo era unir os atores em um coletivo - semelhante aos próprios recrutas da Legião Estrangeira, encorajando-os a crescerem juntos como corpos, como dançarinos. Para se preparar, os performers seguiram a música da ópera Billy Budd de Benjamin Britten, que também é tocada no filme durante os exercícios dos legionários. Ver "*Entretien avec Claire Denis*" Cahiers du cinéma 545 (2000, p.50).

³⁷ "Il ya entre nous une cumplice et un rapport passionnel étrange, une intimité dont le centre est le cinéma." Entrevista com Françoise Audé e Yann Tobin em Positif (Maio de 2000, p.133).

Essa noção de câmera clandestina permeia sua obra, uma câmera que não deveria estar ali, mas cuja presença não incomoda. É o caso do enquadramento, provavelmente um dos aspectos coreográficos mais evidentes à medida que a cinegrafista seleciona o que deseja mostrar ao espectador e que acredita merecer sua atenção. Godard enquadra os corpos de uma forma única. Vai além do close-up, fragmenta os corpos. “Não gosto de me sentir um voyeur. As paisagens mais inesgotáveis para mim continuam a ser rostos e corpos: gosto de olhar as pessoas, de olhar para as amar. É como dançar com alguém, exceto com uma câmera que você não toca. Só quero dizer a eles que gostaria de colocar minha mão sobre eles”³⁸, pontua Godard.

Também há uma lacuna clara entre a banalidade das ações nos filmes e um foco muito cuidadoso na perfeição de seus corpos em movimento. A fragmentação dos corpos permite evitar qualquer vulgaridade ou voyeurismo que pode estar ligado à nudez total e frontal, mas favorece a intensidade e a beleza do encontro. Agnès também enfatiza os corpos para que eles se tornem um substituto para as palavras.

Godard apresenta o momento da dança como algo semelhante à alquimia, pois é uma tomada altamente carregada que tem a força do tempo real ao incorporar fragmentos do passado e de um futuro em processo de se tornar.

3.3 Dança, pintura e corporeidade: *Vers Mathilde*

A intimidade de Godard com a câmera passa pela proximidade personagem-espectador (pela banalidade do cotidiano, pela encenação do desejo e às vezes pela angústia e pelo medo), mas também na pureza cinematográfica, uma característica muito presente em *Vers Mathilde*. Em um primeiro momento, a proximidade é observada na banalidade aparente no início do filme. Esta é a primeira sequência que nos apresenta à personagem, nos expõe ao universo em que a Denis quer que entremos, com pouco ou nenhum diálogo, uma câmera discreta mas muito próxima.

³⁸ “I don’t like feeling like a voyeur. The most inexhaustible landscapes for me remain faces and bodies: I like to look at people, to look at them in order to love them. It’s like dancing with someone, except with a camera you don’t touch them. I just want to tell them that I’d like to put my hand on them.” Fala retirada de *Agnes Godard’s Candid Camera*, realizada por Elisabeth Vincentelli, Abril de 2000. Disponível em: <https://www.villagevoice.com/2000/04/04/agnes-godards-candid-camera/>

Ao filmar um trabalho em progresso, Claire Denis acompanha a coreógrafa francesa Mathilde Monnier no paralelo de uma criação. 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.

“Em cada gesto existe resistência e abandono”. É por meio dessa fala que a coreógrafa francesa Mathilde Monnier se expressa sobre sua relação com a dança e mais precisamente com o corpo. Claire Denis a acompanhou durante toda a criação, da escrita à direção, incluindo os ensaios. Considere o cinema como uma pele e assim compreendemos os motivos pelos quais a cineasta alterna entre o uso de super 8 e 16mm. Encontrar o material certo, a textura ideal, isso faz parte do trabalho de pesquisa que leva a fundir o filme com a abordagem de Mathilde Monnier. Desta escolha discreta de dispositivo nasce a atenção constante aos gestos, cabendo a cada espectador seguir as curvas traçadas pelos filmes. Essa mediação, em última instância, sugere que cinema e dança compartilham uma mesma linguagem que já não conhecemos muito bem e que se alimenta da outra. Com infinita delicadeza, Claire Denis filma o futuro de uma peça como um processo de desejo.

A privacidade também se caracteriza pela pureza cinematográfica (que se aplica a muitos filmes do nosso corpo de trabalho), um dos principais elementos do cinema moderno e um princípio caro a François Truffaut. Favorecer a sobriedade em todos os níveis (diálogos, enredo, psicologia dos personagens, música) também é a melhor forma de destacar o corpo e celebrar sua beleza sem voyeurismo ou obscenidade:

Acredito que para se expressar no cinema você não precisa mais usar suspense ou overbidding. O tempo para uma espécie de eficiência vulgar, que tinha seu encanto, parece-me ter acabado. Acho que você tem que agir com o mínimo de recursos possível. Sou ferozmente contra o cinema abusivo. Devolva às coisas seu verdadeiro valor. Acima de tudo, não diga a si mesmo: no cinema tudo se admite, tudo passa. O excesso de violência que abunda nos maus filmes advém da incapacidade do realizador de expressar sentimentos fortes com meios sóbrios. (TRUFFAUT, 1987, p.15)

Tal pureza cinematográfica manifesta-se no que o cinema de Denis tem de mais belo, nomeadamente a sua potência visual. Trata-se de banir tudo o que é supérfluo: os diálogos

(tanto quanto possível), a trama (limitá-la ao essencial) e por último a psicologia das personagens e as explicações ligadas às suas ações ou decisões.

Alguns anos depois, ela foi ainda mais longe desde que percebeu Vers Mathilde, um documentário sobre a coreógrafa Mathilde Monnier, diretora do Centre Chorégraphique National de Montpellier, que mostra mais uma vez em que medida ela se encontra na visão do movimento tal como a coreógrafa o concebe e em que medida a sua visão do corpo pode incidir sobre ele.

Todos esses pontos comuns reforçam a extrema relevância de nosso estudo. Os meios utilizados, o processo criativo, a liberdade artística e o profundo interesse que os cineastas têm pela dança e os coreógrafos pelo cinema são indiscutíveis. No decorrer da pesquisa vimos como Claire Denis foi capaz de restaurar a poesia e a magia da obra *Billy Budd*, de Herman Melville, ao transpor a literatura para o cinema e ao misturar coreografias, pinturas e drama da forma mais harmoniosa possível.

O filme e a sua adaptação são o exemplo perfeito de que a dimensão coreográfica não é uma tendência específica do cinema contemporâneo dos últimos vinte anos³⁹. O interesse por ambas as disciplinas, portanto, não é recente. Por outro lado, as trocas intermediárias em que os artistas dos últimos vinte anos se envolveram dão origem a obras todas mais singulares, aclamadas ou perturbadoras umas que as outras. Embora esta mania multidisciplinar seja generalizada, destacamos o fato de que a dança contemporânea e o cinema têm uma relação privilegiada por meio de suas histórias, seus interesses comuns e semelhanças. Na verdade, que arte melhor do que o cinema pode explorar essas diferentes variações incluindo ou excluindo o corpo, animando ou congelando os objetos circundantes? Gostaríamos de delimitar a dança para melhor defini-la, mas é baixando as barreiras que a entendemos melhor. A paisagem cinematográfica francesa está mudando, se renovando e se diversificando. Agora é a hora de explorar novos horizontes. É transgredindo e rebatendo os limites que o cinema vai lançar uma nova luz sobre o corpo, sua representação, sua beleza,

³⁹ Outros cineastas gostam particularmente disso e criando uma ferramenta de trabalho ou até um estilo próprio, como é o caso de Bernardo Bertolucci (*Último tango em Paris*, 1972) para quem os movimentos à frente e da câmera fazem parte integrante de o filme, ou Alfred Hitchcock que privilegiou o uso da câmera aos diálogos na resolução das investigações e assim colocou o espectador na confiança.

suas possibilidades íntimas e públicas. Essa transgressão, iniciada pelo coreógrafo ou cineasta, é fisicamente prolongada pelo corpo do performer.

3.4 Câmera-corpo

Quando o cineasta representa o corpo como objeto de contemplação, não se trata mais de voyeurismo ou obscenidade, há uma valorização da beleza pura e autêntica e tabus transgredidos deixam de ser tabus. Quando o cinema do olhar valoriza o visual com o passar dos anos 80, é naturalmente um primeiro passo para uma linguagem cinematográfica coreográfica através da música, cores, luzes e o uso do espaço. Na verdade, seja a decoração natural ou artificial, torna-se um espaço cênico em que os corpos evoluem, que também evolui e que é propício para a coreografia. Por fim, consideramos que a coreografia também está presente na encenação, nos movimentos da câmera, no enquadramento que ajudam a criar uma atmosfera especial, como Agnès Godard, diretora de fotografia de Claire Denis com quem trabalha em estreita colaboração na criação de um universo íntimo.

Uma vez que o corpo tenha sido exposto, é aconselhável examinar seu caminho para comunicar e sobre a cinematografia que faz do corpo um sujeito portador de sentido. Nos mostrar as diferentes maneiras pelas quais o corpo se comunica se está em movimento ou sem movimento.

Segundo Allisson (2018, p. 29) e Doherty (1993, p. 251) a filmagem no campo de batalha da segunda guerra introduzia um discurso portátil para o público na década de 1940, Maya Deren e Marie Menken trabalhavam em linhas paralelas para desenvolver novos modos e significados do trabalho de câmera na mão no crescente movimento do filme de vanguarda. Enquanto a fragilidade dos cinejornais indicava autenticidade documental, havia uma forte percepção na presença da câmera na cena sendo gravada. Esses filmes acabaram por assumir certo grau de anonimato para seus operadores. Os filmes - e seus espectadores - normalmente não seguiam uma câmera individual específica, mas sim várias, cujas contribuições foram montadas juntas posteriormente. O resultado em um documentário de guerra como *The Battle of San Pietro* (A Batalha de San Pietro) é um amálgama que aproxima uma experiência geral do campo de batalha para uma unidade de filme, em vez da de um soldado individual (ou

cineasta em si). Deren e Menken, no entanto, entendidas com dispositivos portáteis, realizavam o trabalho de câmera como um aspecto importante da expressão altamente pessoal.

Os filmes de Deren e Menken foram fundamentais para a vanguarda americana do pós-guerra, inspirando os filmes e escritos da próxima geração. Na década de 1960, o resultado seria a articulação por Stan Brakhage e Jonas Mekas de uma teoria da cinematografia portátil, aproximando-se da ideia de câmera-corpo e criando um certo expressionismo gestual, enfatizando a conexão expressiva e indicativa entre o operador de câmera e a imagem. Partindo desse pressuposto, cada movimento da câmera - cada reenquadramento, cada panorâmica, cada tilt - é uma expressão direta da inteligência e da pessoa por trás da lente.

Podemos ver nas distinções e divergências entre Deren e Brakhage, no entanto, um conflito altamente produtivo que concorda em um princípio fundamental que raramente é refletido nas manifestações da corrente principal. Por causa do registro da câmera de mão do corpo que o empunha, os dois cineastas o entendem em termos de subjetividade. Brakhage o emprega para escavar e refinar a linguagem cinematográfica do expressionismo gestual, articulando a resposta fisiológica e psicológica de si mesmo como cineasta - uma tendência que ele procura cada vez mais contornar ou obscurecer, na maioria das vezes por sobreposições ou animação direta. Para Deren, no entanto, essa conexão com o corpo significa que o trabalho de câmera na mão poderia ser um veículo privilegiado para transcender o eu. Tal trabalho de câmera poderia comunicar visceralmente uma autoconcepção expandida, que imaginava uma subjetividade excessiva, múltipla e mutante. Mas essa diferença já está presente em suas abordagens mais básicas da técnica. Vemos na teoria subsequente de Brakhage um modelo duradouro para compreender e empregar trabalho de câmera na mão que fundamentalmente o alinha com os modos de não-ficção/documentário, como vemos de forma mais clara nos filmes diário de Mekas. Mas há em Deren as possibilidades de outro modo de fazer cinema, um que usa o corpo para imaginar experiências além de um único corpo específico - não apenas para explorar a subjetividade, mas também para imaginar modos alternativos de experiência e existência por meio do cinema.

O trabalho de câmera na mão, portanto, não precisa ser articulado ou mesmo aspirar a articulação, para expressar a inteligência responsiva que o exerce. A estética do

expressionismo gestual nos lembra que o trabalho da câmera na mão sempre se refere à única câmera filmando cada tomada e que a câmera em movimento registra as respostas de um cineasta específico. Mas, é claro, vemos em Deren e Menken um conjunto mais amplo e expansivo de possibilidades expressivas, complicações de subjetividade que são igualmente vitais para nossa compreensão da estética cinematográfica e subjetiva.

Tanto Brakhage, quanto Mekas, alcançaram outras artes para descrever as possibilidades do expressionismo gestual. Brakhage imaginou o que chamou de “dança cinematográfica”, ou cine dança, ocorrendo “à medida que qualquer cineasta é levado a incluir toda a sua consciência fisiológica em qualquer movimento do filme - o movimento de qualquer parte de seu corpo na produção do filme [...] o movimento de seus olhos.” (BRAKHAGE, 2001, p. 131). Brakhage viu Menken como sua precursora primária a este respeito, escrevendo que “sua câmera portátil diretamente luz externa [capturada] moldada em imagens representativas no filme [...], ao mesmo tempo, registrando a reação de todo o seu corpo ao que ela está vendo através daquela câmera.” Os filmes de Menken, ele continuou, “geram máximas requintadas da fisiologia que os criou” (BRAKHAGE, 2001, p. 210).

A cinematografia portátil articulada e específica não é apenas a presença de uma cinegrafista que esta sendo sinalizada, mas também a inteligência ativa e responsiva dos cineastas. Os movimentos da câmera - cada reenquadramento, cada movimento, cada ângulo - expressavam essa resposta. O tremor de suas câmeras portáteis serve como um lembrete constante e um sinal para os espectadores prestarem atenção às capacidades expressivas da própria câmera.

Mekas foi menos conflitado. A cinematografia portátil foi a base e o veículo para sua transição de um cineasta seminarista independente para um documentarista de vanguarda. Para alcançar seu estilo diário, ele escreveu: “Eu tive que liberar a câmera e abraçar todas as técnicas e procedimentos subjetivos de produção de filmes que já estavam disponíveis, ou estavam apenas surgindo [...]. Tive que me colocar nisso, me fundir com a realidade que estava filmando, me colocar indiretamente, por meio de ritmos, luzes, exposições, movimentos.” (MEKAS, 1978, p. 193). Aliando sua prática, como Brakhage, à dança, Mekas (2015, p. 155) amarrou isso diretamente ao seu equipamento, que era leve e ágil: “As câmeras de 16 mm e 8 mm se tornaram extensões de nossos dedos e se movem ao ritmo de nossos

corações, ao fluxo e ritmo de nossas emoções e, com sorte, de nossas almas. São extensões do nosso corpo movendo-se, dançando.”

Deren frequentemente expressou o desejo de afrouxar as restrições às câmeras em movimento. O corpo humano, ela escreveu em *Adventures in Creative Film-Making* (Aventuras na produção de filmes criativos), em 1960, é um instrumento incrivelmente sensível que deveria ser usado na produção de filmes: “o corpo, com suas combinações complexas de articulações, giros, etc., montado em pernas adequadas, podem colocar a serviço da câmera uma variedade e combinação de movimentos que mesmo o tripé mais elaborado não poderia começar a oferecer.” (DEREN, 2005, p. 176). A principal objeção, ela observa, é a instabilidade da imagem - mas o movimento constante da câmera é um habilidade, diz ela, que pode ser aprendida” (DEREN, 2005, p. 172). Depois de descrever o corpo humano como um “tripé” incrivelmente complexo e versátil, ela se dirige ao leitor diretamente: “A parte mais importante do seu equipamento é você: seu corpo móvel, sua mente imaginativa e sua liberdade de usar esse corpo. Certifique-se de usá-los.” (DEREN, 2005, p. 18)

4 *BEAU TRAVAIL*: um olhar potente sobre os corpos

Seguindo nosso mergulho em compreender os corpos e seus movimentos impressos na imagem cinematográfica, neste capítulo vamos apresentar e refletir a potência visual de *Beau Travail*. Ambientado parcialmente em uma faixa de terra no Golfo de Djibouti e parcialmente em uma casa pobre em Marselha, o filme alterna duas dimensões temporais, sendo estas o presente e o passado. É organizado de acordo com uma sucessão de eventos que remetem à estrutura trágica (onde as personagens femininas desempenham as funções do coro). Duas funções destinadas a se entrelaçar inexoravelmente no epílogo.

A começar por uma citação de Agnès Godard, a diretora de fotografia de *Beau Travail*: “As paisagens mais inesgotáveis para mim continuam a ser rostos e corpos” (VICENTELLI, 2000, p. 166). As possibilidades inesgotáveis de habitar cinematograficamente o corpo masculino homoerotizado são notáveis em *Beau Travail*, uma história contada em grande parte em tomadas estetizadas de corpos masculinos. Um filme de desejos insatisfeitos, de desejos não reconhecidos, de anseios reprimidos. Como Claire Denis afirma, a natureza abstrata do filme depende da performatividade. “A abstração estava no encontro da paisagem e das regras, e todos aqueles corpos fazendo a mesma coisa” (TAUBIN, 2000, p. 126).

Beau Travail é vagamente baseado na novela alegórica de Herman Melville, *Billy Budd*, ambientada em 1797 na Marinha Britânica. O original é o relato de um marinheiro inocente, Billy Budd, que é destruído por um suboficial, John Claggart. A diretora Claire Denis também se baseia na ópera de Benjamin Britten com o mesmo nome. Ambas as fontes são fundamentais em seu homoerotismo, que está ligado, nesses casos, ao perigo, ao isolamento e à injustiça.

Ao fazer a interface da banalidade cotidiana com a tragédia e a violência, o filme tem uma relação indireta com dois importantes filmes da *Nouvelle Vague* francesa do início dos anos 60, *Le petit soldat* (O Pequeno Soldado, 1963) de Jean-Luc Godard e *Muriel* (1963) de Alain Resnais, ambos lidando com o contemporâneo - e até então tabu - assunto da guerra da Argélia⁴⁰. De maneiras diferentes, esses filmes controversos e corajosos examinaram a

⁴⁰ Inicialmente, o filme de Godard foi proibido na França e o filme de Resnais foi amplamente atacado; ambos foram fracassos comerciais em quase todos os lugares em que foram exibidos.

impossibilidade de lidar com a tortura e a violência na Argélia em relação à vida cotidiana na Europa da época; *Beau travail* - ambientado na Marselha contemporânea e no Djibouti em tempos de paz, onde um grupo inter-racial de legionários está acampado - é explicitamente pós-colonial. A obra conta com técnicas de edição de memórias de corpos suturados pela voz do protagonista central, Galoup, focando em particular nos eventos que levaram à sua expulsão da infantaria. Denis também depende de performances representadas por meio do olhar subjetivo lembrado de um narrador cuja paisagem mental está repleta de imagens homoerotizadas de rostos e corpos.

Claire Denis conta a história na Legião Estrangeira Francesa. O personagem de Billy Budd, Sentain, é interpretado por Grégoire Colin. Colin é musculoso, ágil e atraente, e chama a atenção do comandante Bruno Forestier, interpretado por Michel Subor⁴¹. Ele também é tão interessante de se ver quanto uma pintura de paisagem; algo inexplicável nele atrai seu olhar para seus traços faciais e corpo. Um homem desgastado que já viu muitas coisas na vida.

Denis Lavant interpreta o vilão tipo Claggart, o narrador central (Galoup), que parece estar apaixonado por Bruno Forestier e com ciúmes do recém-chegado Sentain. O ciúme de Galoup o destrói, e é essa autodestruição que assistimos em uma narrativa de ponto de vista subjetivo bastante complicada, pontuada pela voz de Galoup enquanto ele lê seu diário e refaz sua viagem de auto destruição e remoção da Legião. “Talvez a liberdade comece com o remorso”, escreve ele. Na verdade, o final alegremente ambíguo sugere que Galoup pode finalmente escapar de uma prisão de homossexualidade enrustida e da vida limitada e ritualizada do Legionário exilado enquanto ele dança ao som do hino gay clássico, *The Rhythm of the Night*, de Corona.

O filme possui pouco diálogo oral. Tem mais em comum com a dança ou a ópera do que com o filme narrativo. É pontuado por performances altamente estilizadas e repetitivas de masculinidade por meio de comportamento ritual nos confins da Legião Estrangeira composta apenas por homens. A maneira como Denis apresenta os homens da Legião sugere que eles são de fato veículos homoerotizados sem palavras de rotinas masculinas repetitivas, muitas vezes tortuosas, que são observadas à distância, quase como se fossem números de dança

⁴¹ Alude especificamente ao filme de Godard ao escalar o ator principal do filme, Michel Subor, como um personagem com o mesmo nome, Bruno Forestier; a relação com Muriel é mais ténue, vista no clima de reflexão solitária e pesar.

excruciantes (figura 29). Em um dos primeiros dos muitos “exercícios” fisicamente exigentes, observamos de cima enquanto os homens deslizam pelo chão do deserto como lagartos sob arame farpado. Vemos muitos corpos masculinos nus, muitas vezes através do olhar objetificador dos flashbacks e fantasias de Galoup.

Figura 29 - danças legionárias

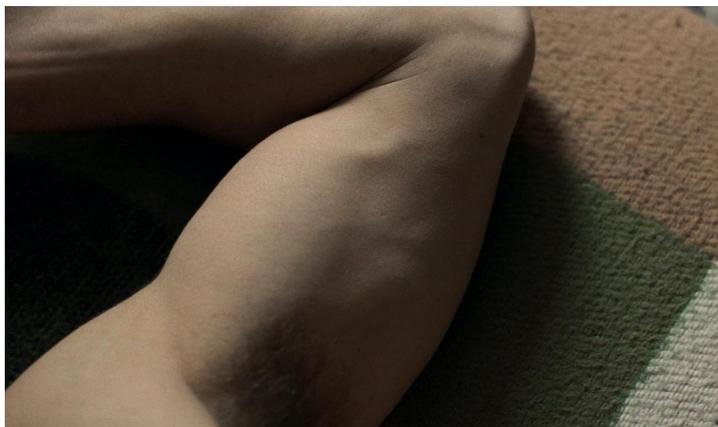


Beau Travail (Claire Denis, 1999)

Denis cria fragmentos de corpos masculinos, como podemos ver nos *frames* a seguir, para mostrar sua perfeição (figura 30). A câmera, portanto, para em partes do corpo de legionários quando trabalham, treinam, comem, nadam, passam, cozinham. Existem muitos closes, em uma coxa, costas, ombro, nádegas, pescoço, braço, etc: “O corpo é filmado como raramente é. Poucas palavras, poucos pensamentos; é um cinema quase silencioso, elíptico, e é de fato o corpo de o homem que vence”⁴². Também há uma lacuna clara entre a banalidade de suas tarefas e um foco muito cuidadoso no aperfeiçoamento de seus corpos. A fragmentação do corpo torna possível evitar qualquer vulgaridade ou voyeurismo que possa estar ligado à nudez total e frontal, mas favorece a intensidade e a beleza do encontro. Ele também destaca valores corpos tão bem que eles se tornam um substituto para as palavras.

⁴² Claire Denis et le corps à corps masculin dans *Beau Travail*, Brault Pascale-Anne. Op. cit., p. 293.

Figura 30 - fragmentos do corpo de Galoup



Beau Travail (Claire Denis, 1999)

Na verdade, como a história é contada por meio da imaginação subjetiva de Galoup, uma imaginação que é claramente informada pela homofobia e negação de sua própria sexualidade, somos forçados à subjetividade de um homossexual enrustido que é uma personificação do excesso e do desejo. Nosso narrador carece completamente de objetividade. Ele está tão consumido pelo ciúme e pela aversão a si mesmo que só pode compartilhar conosco suas memórias torturadas e sensuais. Conforme a câmera se move ao longo do peito dos homens e rostos bonitos (figura 31), compartilhamos a subjetividade de Galoup ao mesmo tempo em que compartilhamos sua confusão. Compartilhamos da objetificação dos corpos masculinos tanto quanto compartilhamos da estetização de suas performances de masculinidade e desejo homosocial.

Figura 31 - corpos no imaginário de Galoup



Beau Travail (Claire Denis, 1999)

Depois de uma longa e silenciosa introdução coreográfica de homens que executam Tai-chi, sem palavras, para enfatizar essa subjetividade compartilhada entre Galoup e o público, a câmera finalmente para para olhar para Galoup. Ele é o único de todos os homens espremidos no quadro que está claramente olhando para os outros homens em adoração sexual. Ele começa a ler seu diário. Ele está agora em Marselha; ele foi expulso da Legião. Ele foi considerado "impróprio para a vida". O uso da voz off e a intimidade com que Galoup lê seu diário também empurra o público ainda mais para uma subjetividade conjunta com Galoup. (Felizmente, Denis permite que o público faça o trabalho aqui para descobrir a narrativa. É um dos prazeres distintos de seu melhor trabalho e *Beau Travail* é, sem dúvida, seu melhor trabalho até hoje.)

“Impróprio para a vida civil”, repete ele, como um personagem saído de *Hiroshima, mon amour*. Em outra foto altamente estetizada e homoerótica, ele se lembra de um homem nu nadando debaixo d'água. Através da edição de memória, sua memória do nadador nu é interrompida pela face de sua obsessão, seu comandante superior, Bruno Forestier. Mas ele imediatamente o associa a Gilles Sentain e a performance de um triângulo amoroso homoerótico bastante perigoso começa a surgir. O ciúme começa: “Senti algo vago e ameaçador tomar conta de mim”, diz ele, enquanto pensa em Sentain. Em suas memórias, Galoup vê os homens realizando uma série de manobras baléticas. A câmera acompanha os homens enquanto eles são vistos realizando vários exercícios. É visualmente deslumbrante.

Quase em voz baixa, Galoup canta a música tema do Legionário, "Amar o superior, obedecê-lo, essa é a essência de nossa tradição." Ironicamente, sabemos que Galoup desobedece à vontade da lei e de seu amado Forestier ao providenciar o assassinato de Sentain. Galoup é cuidadosamente construído como um exilado. Ele nunca pode realmente pertencer à Legião porque ele é humanizado por seus apegos eróticos. A humanização vai contra a mecanização dos corpos masculinos performáticos da máquina de guerra. Empatia e humanidade não são permitidas nos limites do código tácito estrito de masculinidade aqui. É muito interessante que Galoup não seja demonizado da maneira como Claggart é no romance. Em vez disso, ele é visto como um forasteiro patético e grotesco com quem desenvolvemos uma espécie de empatia. Por exemplo, em uma cena em que os soldados simulam um cerco a um prédio abandonado, Galoup é emocional e fisicamente afastado dos demais pelo

movimento da câmera e pela composição das tomadas. Muitas vezes ele é um homem sozinho ou um homem separado dos outros homens.

É principalmente através da performatividade e das trocas de olhares que começamos a cair no fato de que Galoup está apaixonado por Bruno Forestier. Galoup está totalmente fechado e incapaz de enfrentar o fato de que está profundamente apaixonado por seu superior. Enquanto ele limpa e passa obsessivamente, o ouvimos lembrar Forestier em sua narração. “Bruno. Bruno Forestier. Eu me sinto tão sozinho quando penso em meu superior. Eu o respeitava muito. Eu gostei dele.” “Eu gostava dele”, parece uma frase incomum de perigoso desejo reprimido pelo mesmo sexo que não foi realizado. Fica claro em seus gestos e comportamento que Galoup vive para agradar Forestier. Vemos uma fotografia do jovem Forestier (figura 32), e Galoup nos diz: “Um boato o perseguiu depois da Guerra da Argélia. Ele nunca confiou em mim.” Isso é tudo que Denis precisa nos dar, nada mais.

Figura 32 - jovem Forestier



Beau Travail (Claire Denis, 1999)

Gradualmente, começamos a entender que Forestier provavelmente foi alvo de rumores sobre homossexualidade. De fato, nos *flashbacks* de Galoup, Forestier se comporta de maneira muito semelhante a um esteta que adora olhar para seus próprios homens. A homossexualidade e narcisismo enrustidos de Forestier são brevemente vislumbrados, mas mesmo assim aparentes. Ele, como Galoup, passa muito tempo penteando cuidadosamente o cabelo e se arrumando no espelho antes de cumprimentar seus homens. Juntamente com sua saudade, olhar lânguido e erótico para os próprios homens, torna-se claro que Forestier se sente bastante confortável estetizando seus belos homens.

Galoup diz sobre Forestier: “Eu o admirava sem saber por quê”. Talvez isso possa ser lido como um crescente reconhecimento e aceitação de sua homossexualidade compartilhada. No entanto, esse pensamento é interrompido pela raiva e pela memória de um amor não correspondido. “Ele sabia que eu era um Legionário perfeito. E ele não deu a mínima.” Mais uma vez Galoup repete o nome “Bruno, Bruno Forestier”. Galoup é um homem sem pátria, um homem sem uma sexualidade claramente definida e um homem sem família.

Família é a promessa da Legião Estrangeira, mas Galoup não é bem-vindo ou amado por seu superior ou mesmo por seus próprios homens. Ele os segue pela cidade em sua noite de folga, como se desejasse compartilhar sua camaradagem. Ele se entregou à legião, mas não pode conter seus desejos. Ele anseia pelos laços homossexuais compartilhados por seus homens. Ele está louco de ciúme. Ele também tem ciúmes de seu superior, mas ainda não sabe por quê. Suas memórias demonstram exatamente por quê. Suas memórias habitam uma paisagem de corpos homoeróticos apreciados pelo olhar claramente sexualizado de Forestier.

Um exemplo incisivo dessas memórias vagas e subjetivas se apresenta ao público na forma de uma luta de faca subaquática simulada impressionante que é saturada com a exibição da bela musculatura de corpos masculinos nus. Um *flashback* corta para uma tomada de Forestier deitado de lado e fumando, claramente hipnotizado pela exibição visual de homoerotismo. E na memória de Galoup, ele de repente fica ciente de seu intenso ciúme por Sentain. “Sentain seduziu a todos. Ele atraiu olhares. As pessoas foram atraídas por sua calma, sua franqueza. No fundo, senti uma espécie de rancor, uma raiva transbordando.”

Essa raiva está conectada aos sentimentos de inadequação sexual e insegurança de Galoup sobre sua própria aparência rude. Em contraste, Sentain é muito bonito, ainda mais depois de uma raspagem forçada da cabeça; ele é um belo jovem com olhos grandes e exuberantes e boca grande. Depois que Sentain captura o olho de Forestier, Galoup decide assassiná-lo. Seus flashbacks aqui são pontuados por corpos masculinos objetivados em várias posturas, formações e exercícios. Vemos Galoup e Sentain se enfrentando de forma circular, como animais farejando o cheiro um do outro (figura 33). Essas cenas representam Denis em seu melhor como diretora; Bressoniana, despojada, mas repleta de poder e envolvimento com a narrativa e os jogadores.

Figura 33 - Galoup e Sentain se enfrentando



Beau Travail (Claire Denis, 1999)

Esta sequência é claramente uma sequência de fantasia, ao invés de memória, e a narrativa retorna para encontrar Galoup forçando Sentain a socá-lo. É outra das cenas impressionantes de Denis que reproduzem de forma realista códigos de comportamento masculino conforme são encenados por meio de violência ritualizada. Mais tarde, Sentain é punido sendo enviado ao deserto salgado com uma bússola quebrada. Quando essa bússola for encontrada mais tarde, Forestier informa Galoup que ele será levado à corte marcial. “Seus dias de Legião acabaram.” Surpreendentemente, Sentain sobreviveu.

De volta à França, Galoup, mesmo em roupas civis, não consegue parar de compensar suas inseguranças com comportamentos compulsivos que observamos de maneira muito crítica, à distância. Ele passa o que parece ser uma quantidade interminável de tempo encurralando obsessivamente seus lençóis de maneira militar. Sem palavras, ele puxa uma arma e a coloca em seu torso musculoso. Ele se lembra de seus homens com carinho quando vemos uma tatuagem em sua pele que diz “Sirva à boa causa e morra” (figura 34). Enquanto ele acaricia a arma, nós passamos para uma sequência de fantasia final, onde o vemos dançando na boate que o pelotão frequenta ao longo de suas memórias. Ficamos com um final Denis tipicamente ambíguo, onde “talvez a liberdade comece com remorso”. Só depois de deixar a Legião é que Galoup se permite se envolver em uma fantasia que parece abraçar sua homossexualidade.

Figura 34 - tatuagem de Galoup que diz “Sirva à boa causa e morra”



Beau Travail (Claire Denis, 1999)

Este é um final e mensagem consideravelmente diferente do que qualquer um encontrado em *Billy Budd* de Melville. A lacuna entre a nossa compreensão das memórias de Galoup e sua própria aparente incapacidade de compreender esses mesmos *flashbacks* deixa um espaço para as muitas performances repetitivas e estilizadas de corpos masculinos em batalha com e em contexto com masculinidade, desejo e homossexualidade.

Essa lacuna é o espaço abstrato da possibilidade de agência e da impermanência da existência. Apesar das leituras em contrário, Denis nos deixa com a possibilidade distinta de um final otimista na famosa cena final de dançar um hino gay em uma configuração de espaço e tempo onde a homossexualidade pode ser abraçada. É uma reviravolta impressionante e deu origem a um debate interminável sobre o significado daquela última fantasia ou sonho de cena deliciosamente ambígua.

A improvisação é obviamente fundamental no cinema, na dança e também na em qualquer disciplina artística. É experimentar, descobrir novas sensações porque é do risco que nasce um movimento novo e único. Isto é fundamental para aprender a perder o controle, a fim de fazer o melhor uso deste momento de falha. A cena que melhor ilustra as noções de assumir riscos e corpo liberado é a cena final de *Beau Travail*, que Denis Lavant (o ator interpretando papel de Gallup) realiza uma dança totalmente improvisada (figura 35).

Figura 35 - dança final de Galoup



Beau Travail (Claire Denis, 1999)

Depois de ser demitido de suas funções dentro da Legião (ou talvez antes, poderia ser uma analepse), Galoup se encontra sozinho em uma boate e se entrega a uma dança frenética. A boate é semelhante ao que vemos várias vezes no filme, lotado de legionários e de mulheres, em que Galoup aparece, observador e passivo, em oposição a esta sequência final, onde ele fica sozinho e oferece ao espectador uma dança anárquica. Intercalado em uma faixa de créditos finais, a dança é dividida em três sequências. Na primeira parte, vestido de preto, Galoup fuma, anda casualmente sem perder a elegância que o caracteriza. Ele se olha nos espelhos que refletem sua imagem de legionário caído. Do ponto de vista coreográfico, ele é hesitante, ele não mobiliza todo o seu corpo ao iniciar um movimento e depois parar. Seu pulso esboça um movimento equilibrado que momentaneamente o carrega em uma espiral movimentos. Na segunda, a tela preta e também os nomes dos atores que aparecem um após o outro sugere que o filme está chegando ao fim, porém a música continua indo. Na terceira e última parte após os créditos, encontramos Galoup no meio da pista de dança, em pé, imóvel em uma postura semelhante à de atenção vocês. Então ele salta e cai horizontalmente no chão. Enquanto ele mostra um alguma relutância no início da sequência, ele desiste completamente na última, separando e liberando uma sucessão de movimentos multiplicando voltas, contratempos, desequilíbrios, mudanças de eixo e "torções, figuras que envolvem o corpo em ele mesmo"⁴³. Portanto, embora esta dança seja mais expansiva, também é mais solitária. A espiral, escreve o crítico de dança e historiador Laurence Louppe, simboliza "o recusa de um

⁴³ *La hiérarchie des anges*, Bouquet Stéphane. Les Cahiers du cinéma, no. 545, avril 2000, p 48.

corpo constituinte de um bloco "⁴⁴, ou seja, a recusa em pertencer a um bloco como a Legião. O espectador se pergunta sobre o significado e o simbolismo desta seqüência. Enquanto a dança frenética e a escolha da música podem sugerir que o fato de que a atuação de Galoup finalmente o liberta e "dá corpo a essa voz que tenta se constituir"⁴⁵, as figuras coreográficas e o espaço confinado que as transporta em outro espaço-tempo nos levam a pensar que preferia ser seu túmulo e que ele permanece inexoravelmente impróprio para a vida, impróprio para a vida civil.

Mostramos que a dança, coreografada ou improvisada, dá uma estética exclusiva para o cinema contemporâneo. Denis se distingue por uma abordagem intuitiva sem nenhuma visão estética do produto acabado, uma abordagem compartilhada por muitos coreógrafos ativos: partem de uma sensação ou de uma memória, exploram-nas e arriscam-se a ver aonde essa experiência os levará. É o mesmo para esta seqüência que acabamos de analisar e para as demais presentes no universo de Denis na medida em que a dança não tem função estética. Constitui uma chamada para resgate onde a intensidade do sentimento controla a intensidade do gesto. Esta forma de abordar o processo criativo é semelhante ao de um coreógrafo contemporâneo. As seqüências de dança intercaladas, cuja função não é para avançar o enredo, mas para confundir o espectador, são divertidas, cativantes, tocantes ou perturbadoras. Cineasta cheia de contrastes, jogadora e manipuladora, como um maestro para quem tudo é meticulosamente regulado, parece oferecer com essas seqüências de dança, um dos únicos, senão o único momento de perplexidade que ele é autorizado. Mesmo assim, a cineasta oferece ao espectador uma experiência cinematográfica singular, reforçado pela participação ativa deste.

Determinamos que a dança presente no universo de Denis, improvisado ou coreografado, respondeu aos princípios-chave da dança contemporânea, conhecer a vulnerabilidade, sensibilidade e fragilidade (principalmente, mas não exclusivamente) e eram parte integrante da representação do corpo contemporâneo. Ao subscrever a recusa da alienação do indivíduo e ao valorizar a construção e reivindicação das diferenças de cada uma, a dança contemporânea defende a pesquisa e a expressão da própria subjetividade. Assim, "assimila-se a qualquer projeto moderno, o que implica que cada criador reinvente

⁴⁴ *Poética da dança contemporânea*, Louppe Laurence. p 202.

⁴⁵ *La hiérarchie des anges*, Bouquet Stéphane. Op. cit., p 48.

para seu uso uma linguagem inteiramente pessoal”⁴⁶. O que a afasta da dança clássica o aproxima da sétima arte. Isso é porque corresponde perfeitamente ao que Denis quer expressar visualmente e emocionalmente.

Não obstante a acusação de Deleuze à fenomenologia por seu suposto fracasso em enfrentar os desafios da imanência e da diferença, as filosofias de Merleau-Ponty e Deleuze e suas implicações para uma teoria do cinema permanecem próximas em muitos aspectos importantes. Tanto a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty quanto o empirismo transcendental de Deleuze desmontam sistemas epistemológicos que são baseados em atos não corpóreos de significação ou cognição. O impulso para determinar uma linha divisória clara entre sujeito e mundo, percebedor e percebido, realidade objetiva e experiência subjetiva, é igualmente suspeitado e, conseqüentemente, minado por ambos os pensadores. Na continuidade do corpo humano e do mundo que ambas as filosofias propõem, uma aproximação sensacional e afetiva do mundo substitui os métodos puramente mentais e visuais do cogito desencarnado. Como ficou claro em seu livro sobre Francis Bacon, Deleuze compartilha a ênfase de Merleau-Ponty no corpo mundial da sensação como um continuum entre o espectador / artista e a obra de arte: "a sensação não tem nenhum lado [objetivo e subjetivo]; são as duas coisas, indissolúvelmente, é ser-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo tempo me torno na sensação e algo chega pela sensação, um pelo outro, um no outro". (DELEUZE, 2007, p. 27).

Mas, apesar das muitas ideias que Merleau-Ponty e Deleuze compartilham, também é importante reconhecer a diferença que os separa - uma diferença que torna seus respectivos modos de pensar únicos e, portanto, igualmente necessários. Como muitos comentaristas notaram, Merleau-Ponty e Deleuze se separam na junção em que sensação e afeto são teorizados de várias maneiras como pertencendo ao reino da subjetividade ou operando em um campo de forças dessubjetificado. Assim, enquanto para Merleau-Ponty sensação e afeto são fenômenos subjetivos a partir de uma relação intencional e individuada com o mundo, Deleuze considera o sensacional e o afetivo como fluxos materiais cuja individuação e troca não repousam sobre intenções subjetivadas, mas sim sobre o funcionamento de uma força ou vida não orgânica e anônima.

⁴⁶ *Poética da dança contemporânea*, Louppe Laurence. Op. cit., p 108.

Usemos o filme de Denis como um teste para a reversibilidade potencial, bem como as tensões, que surgem quando se aplicam os diversos modos de pensar de Merleau-Ponty e Deleuze a um tipo de cinema que parece igualmente adequado para ambas. De muitas maneiras notáveis, o exemplo pode ser visto como performances de preocupações filosóficas primordiais nos escritos de Merleau-Ponty e Deleuze. A micropolítica da percepção exemplificada no cinema de Denis se opõe à ideologia do visível em ação nas formas ocidentais de representação, restaurando a materialidade, a fisicalidade e o sentido de duração para atos de percepção (tecnológica). Denis desnuda a imagem de suas propriedades representacionais, enquanto coloca em primeiro plano as qualidades encantatórias que transformam a imagem em um evento ou gesto revelador. Ela não está interessada no visível como forma estética estática ou construção ideológica fixa; ao contrário, sua atenção aos gestos e movimentos corporais representa um envolvimento com o visível como um modo de constante devir, onde as figuras surgem de um terreno latente de visibilidade e virtualidade. Além disso, o corpo figura de forma tão proeminente no filme de Denis a ponto de transformar o que inicialmente poderia ser interpretado como uma proliferação de corpos individuados em um continuum corpóreo de sensação e afeto.

Se a preferência de Denis por traçar o modo de aparecer do visível pode ser elucidada por uma perspectiva fenomenológica, o mesmo pode ser por meio da teoria do cinema de Deleuze. Ao descrever o poder da imagem-afeto no cinema, Deleuze enfatiza as mesmas condições fundamentais de percepção que chamam a atenção dos fenomenólogos, condições que ele chama de "qualidades ou potencialidades singulares puras... possíveis puros" (DELEUZE, 2018, p. 102) .

Assim, Deleuze distingue o estado real de coisas do visível, que no cinema coincide com objetos, personagens e suas ações no nível da trama, das qualidades afetivas provocadas no ponto em que rostos ou corpos inteiros são tocados por diferentes configurações e movimentos de luz. Como Merleau-Ponty, Deleuze está igualmente intrigado com a questão do que a luz faz "para repentinamente fazer com que algo seja e seja essa coisa". E chega a uma conclusão semelhante: o que é expresso pela imagem nunca é inteiramente explicado ou exaurido pelas conexões espaço-temporais que o enredo estabelece como causas racionais suficientes. Como ele observa, "por mais que o precipício seja a causa da vertigem, ele não

explica a expressão que produz no rosto ... Pois a expressão existe sem justificativa ... como expressa, [é] já o acontecimento em seu aspecto eterno "(DELEUZE, 2018, p. 102).

A observação semi científica e semi filosófica de Denis dos elementos primordiais que fundamentam as aparências e sua percepção exige atenção não apenas à iluminação, mas também ao gesto e ao movimento. Em *Beau Travail*, a voz masculina que acompanha a imagem também enfatiza a capacidade do corpo de falar por seu sujeito: "Meus músculos estão enferrujados. Estou enferrujado, sendo comido pelo ácido." Imediatamente depois, o filme corta para uma imagem de um homem em sua plena forma física, um soldado da legião, arrastando-se no chão, olhando para a frente, com os olhos e os lábios revelando inconfundivelmente sua determinação e falta de exaustão. A crença de Denis na função reveladora do gesto é totalmente compartilhada por Merleau-Ponty e Deleuze, como mostrado em seus respectivos escritos sobre filme. Em *O cinema e a nova psicologia*, Merleau-Ponty (1983, p. 109) escreve:

Cólera, vergonha, ódio ou amor não são fatos psíquicos ocultos no mais profundo fundo da consciência de outrém; são tipos de comportamento ou estilos de conduta visíveis pelo lado de fora. Estão sobre este rosto ou nesses gestos e nunca oculto por detrás deles.

Implícito na leitura de Merleau-Ponty do estilo gestual está a falta de distinção entre os signos e seu significado, entre o gesto e seu significado como conteúdo afetivo. Assim, o significado e a intencionalidade captados no gesto de Galoup ressoam com a noção fenomenológica de que o corpo funciona como um fundamento primordial da semiose. Como observa a fenomenóloga do cinema Vivian Sobchack (1991, p. 41), é no nível radical do corpo vivido que ocorre a gênese da fala e da escrita.

Voltando aos livros de cinema de Deleuze, encontramos uma ênfase igualmente forte no corpo como a superfície em constante movimento e desterritorialização que pode nos colocar diretamente em contato com o impensado. A atenção de Deleuze ao close-up como uma instância dos poderes expressivos da facialidade em *A imagem-movimento* é correspondida por sua preocupação com as atitudes e posturas corporais que formam o locus de afeto em *A imagem-tempo*. Aqui, ele escreve sobre a capacidade do cinema de restaurar a crença no mundo por meio do corpo:

O corpo já não é o obstáculo que separa o pensamento de si. É, pelo contrário, aquilo em que se afunda para chegar ao impensado... o corpo obriga-nos a pensar o que está

oculto pensamento, a vida. Pensar é aprender do que é capaz um corpo não pensante, sua capacidade, suas posturas. (DELEUZE, 2007, p. 189)

Em *Beau Travail*, Denis materializa o sentido de corporificação do olhar pictórico ao permitir que as figuras se movam e mudem de posição na frente da câmera. Essa mobilidade, representada como uma série de entradas e saídas, aparições e desaparecimentos das figuras humanas, recria de forma cinematográfica os estágios intermediários do processo de criação pictórica - suas hesitações invisíveis, bem como suas escolhas visíveis. Mas, ainda mais importante, a "alteridade" dos *tableau* cinematográficos em relação às pinturas reside em uma diferença conceitual entre a pintura e sua reencenação como um evento performativo. Em vez de representar todos estáticos que aspiram a reproduzir a pintura original com exatidão, os enquadramentos de Agnès Godard agem sobre nossos sentidos como fragmentos móveis que reintroduzem o corpo e a noção de temporalidade nos atos de percepção e expressão. Implicando uma mudança da representação para a performance, esses enquadramentos constituem eventos únicos e originais de interrogação perceptual por direito próprio.

A presença de Denis instancia uma teia de ações e paixões que é irredutível tanto à subjetividade consciente quanto a uma circulação sem sujeito de percepções e afetos. Em vez disso, diria que Denis empresta sua mente e seu corpo a um processo que permite que essas percepções e afetos ocorram. Ao fazer isso, ela atua como um palco, canal ou catalisador - o ponto de encontro onde certos processos de percepção, sensação e afeto podem convergir e interagir para produzir algo novo. A sua atividade reflexiva busca e investiga, mas sua atitude predominante é a de quem espera que algo seja trazido de seu estado latente.

Denis é, sem dúvida, um cinema de singularidades e multiplicidades que dificilmente podem sustentar o tipo de expectativas familiares forjadas pelo bom senso ou pela opinião geral. A função de sua agência consciente em meio a seu cinema é fornecer um ponto sensível ou consciência onde singularidades de percepção e afeição podem se formar, se aglutinar e continuar a se transformar, mesmo além de sua intervenção pontual.

Seja em sua ênfase na arte ou na natureza, *Beau Travail* deleita-se em espaços abertos e nos enigmas fenomenológicos da receptividade perceptual. Essas inclinações filosóficas são acompanhadas por um estilo cinematográfico de movimentos de câmera abrangentes e tomadas longas - uma preferência decisiva por espaço e *mise-en-scène* ao longo do tempo e da

montagem. À medida que Denis justapõe fragmentos de imagem e som de uma miríade de paisagens e outras fontes corporais, o amálgama resultante de realidades impossíveis não produz nada da ordem da percepção utilizável, em vez disso desencadeia pura intensidade afetiva. Denis leva o cinema para além do projeto fenomenológico intencional do corpo vivido, para situá-lo firmemente no plano desterritorializado do Corpo sem Órgãos (CsO). A montagem é o método que permite a diretora dominar a força da imagem de modo a evacuar sua forma e função identitária, e transformar essa força em um devir incessante que excede todo uso ou razão.

Inicialmente, pelo menos, *Beau Travail* se apresenta a nós como uma multiplicidade de corpos aparentemente caótica e sem fronteiras. Mas, independentemente dos padrões e tendências que possamos ser capazes de discernir através de múltiplas visualizações, os efeitos desterritorializantes de suas imagens permanecem. O próprio corpo de Galoup também é visível em alguns pontos da obra, seja vagando por sua casa na França ou treinando seu batalhão de legionários em Djibouti. Outra forma de corpos possivelmente individuados é, é claro, o número impressionante de atores conhecidos e pessoas anônimas que povoam a tela e, por último, a decisão de Denis de oferecer uma história corporificada do cinema estabelecendo uma forte ligação corporal entre os movimentos e gestos da história coletiva e aqueles realizados pelo corpo individual. Mas qualquer tentativa de separar os diferentes eixos corporais de *Beau Travail* provavelmente será substituída na experiência do espectador dessas obras por um sentido de incorporação mais envolvente e opressor que não resiste a distinções analíticas entre planos ou níveis. Simplificando, todas essas diferentes manifestações corporais se aglutinam em um único corpo, um plano unívoco de consistência que desconsidera fronteiras ou identidades claramente definidas, daí um corpo sem órgãos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o desenvolvimento desta pesquisa, determinamos, através de um breve panorama da concepção do corpo nas artes e filosofias, que sua representação evoluiu paralelamente à evolução dos costumes, do contexto e da mudança sócio-política. O interesse da dança pelo cinema e vice-versa não é novo, mas as colaborações são diversificadas e abundantes. Virado para o intercâmbio multidisciplinar e intermediário, o cinema contemporâneo não esquece entretanto, de suas origens. Embora *Beau Travail*, este hino ao corpo, contribua para a presença de uma dimensão coreográfica, mesmo que uma cine-coreografia filmica, temos no entanto, esta expressão cinematográfica e artística muito além do corpo em movimento.

Exploramos a construção na representação da identidade sexual que há muito reflete os cânones da beleza (o homem juvenil, o corpo forte), mas que gradualmente conseguiu romper com ela (fim do unidimensional). Esta afirmação de identidade de gênero é comparável ao *male gaze*⁴⁷ convencional que não corresponde mais à diversidade de perspectivas do cinema francês contemporâneo. A diretora Claire Denis ilustra perfeitamente essas duas tendências na medida em que suas escolhas cinematográficas não são ditadas por convenções. De um lado, ajudam a ampliar as perspectivas do cinema ao explorar o olhar de um corpo sobre outros corpos e suas relações com os outros: relações dentro de um casal, irmãos, irmãs, pais e filhos, ou entre estranhos, sejam eles emocionais ou apaixonados, revelando animosidade ou atrocidade. Por outro lado, os cânones de beleza não fazem parte de seu universo.

Este abandono de tipos unidimensionais em favor de tipos mais complexos é encontrado assim, em todos os níveis: os cânones da beleza, a relação entre visão e olhar, mas também na encenação da nudez (narcisista ou modesta). Quando a nudez modesta é em primeiro plano, harmoniza-se com a linguagem corporal e o silêncio dos encontros. Nossa abordagem fenomenológica permitiu destacar o fato de que o cinema favoreceu a mobilização dos sentidos para uma experiência mais cinematográfica autêntica e única.

Uma breve visão geral da dança no filme *Vers Mathilde*, nos permitiu estabelecer que a dança moderna cresceu contra os códigos da dança clássica, mesmo, como explica Laurence

⁴⁷ A representação feminina nas artes, através do olhar masculino heterossexual.

Loupe (2012, p. 47), que ela nasceu “não na dança, mas na ausência da dança”. A reafirmação de seu corpo e a liberdade de movimento defendida pela dança moderna também impulsionaram Mathilde Monnier e a dança clássica para se renovar e se livrar de seus grilhões. No subcapítulo 3.4, denominado “câmera-corpo”, mostramos assim que, ao contrário do que a disciplina foi originalmente destinada, a dança não era nem um parênteses fantasiados nem uma performance perfeitamente executada cujo único propósito era para entreter. Esta, consciente ou não, constitui um alicerce da dança contemporânea que faz parte de uma construção e uma reivindicação pelas diferenças de cada bailarino a fim de recuperar sua subjetividade.

Por fim, buscamos demonstrar que os aspectos coreográficos não eram simplesmente perceptíveis no produto acabado, uma vez que é projetado nas salas, mas também e acima de tudo no processo de criação, nomeadamente a preparação dos atores antes da filmagem, a música, os lugares, o trabalho dos atores durante as filmagens, a encenação, o movimentos de câmera e até os fortes paralelos a serem estabelecidos com a montagem. Estudar os diferentes aspectos coreográficos que compõem os mundos de Claire Denis tem estabelecido que seus filmes eram criações coreográficas em seu próprio direito. O casamento da dança e do cinema, mais conhecido como *cine dance*, está longe de ser novo como a obra de Maya Deren, em particular a notável *A Study in Choreography for Camera* (1945). O cine dance hoje evolui de acordo com os mesmos princípios, mas com mais recursos e possibilidades.

Encontramos uma abordagem intuitiva no processo de criação cinematográfica em Denis. Envolve ouvir seus sentidos, seu corpo e o dos outros, em um "estado de permeabilidade ao outro"⁴⁸ que favorece a transmissão segundo a coreógrafa Mathilde Monnier:

A ideia de pensar a transmissão por impregnação permite não antecipar o momento em que algo vai acontecer, ser transmitido, mas dar uma chance para o tempo. A impregnação requer uma proporção que é menos eficaz de imediato, mas cria valor de enraizamento. Se eu absorver o movimento por outro lado, eu não aprendo, eu recupero, depois de entendê-lo e visto. A fecundação envolve fazer escolhas: eu me deixo engravidar, eu permaneço disponível também para o meu próprio corpo e eu escolho o momento da passagem de iniciar uma formação. Absorver-se é ser tão sensível onde e quando registro somente após a transmissão.⁴⁹

⁴⁸ MONNIER, Mathilde; NANCY, Jean-Luc; DENIS, Claire. **Allitérations**: Conversations sur la danse. Galilée, 2005. p. 50

⁴⁹ MONNIER, Mathilde; NANCY, Jean-Luc; DENIS, Claire. **Allitérations**: Conversations sur la danse. Galilée, 2005. p. 51

Podemos também aproximar a impregnação do preparo dos corpos antes da filmagens e o fato de Denis trabalhar regularmente com coreógrafos (Bernardo Montet para *Beau Travail*, por exemplo). Estes cuja função não é ensinar uma sequência de movimentos que serão memorizados e depois repetidos de forma idêntica, mas condicionar os corpos dos atores cuidando de seus movimentos, de suas atitudes, a fim de que eles se imbuem de disciplina corporal e para que uma forma seja criada enraizando, acolhendo as propostas de Mathilde Monnier.

Essa experiência autêntica do corpo passa por uma reciprocidade entre cineasta e atores, depois, entre atores e espectadores. Esta abordagem resolutamente fenomenológica cruza o processo de criação até a recepção do espectador. Através da transmissão por impregnação, é o ser no mundo querido por Merleau-Ponty que encontramos e percepção ativa do indivíduo. Uma troca ocorre entre os elos da cadeia, participando do processo de criação. A criação não para no produto acabado, é uma visão, uma perspectiva possível. Requer o envolvimento do visualizador para oferecer outras interpretações.

O cine dance é parte de uma forma de performance, uma execução bem-sucedida que será embelezada pela encenação, ao contrário da cine coreografia, que não busca beleza do gesto nem a perfeição do movimento (os performers não são bailarinos profissionais). A cine coreografia defende a autenticidade, uma autenticidade que pode exigir a procura de uma brecha, como explica Mathilde Monnier: "Se não houver sem brechas, não tenho espaço para inventar por dentro, ainda sou o mesmo nível de ideia"⁵⁰. É assim que a coreógrafa, sob o olhar de Claire Denis, aborda para seus dançarinos no processo de criação como ela o vê:

É sempre meio bagunçado [...]. Faz parte do processo de trabalho, então Acho que também depende de você me fazer perguntas para arrumar e depois eu tentando bagunçar você também às vezes, então iluminamos o projeto, sabendo que não está muito claro no início, mas não é grande coisa. Qualquer coisa clara, não é necessariamente muito interessante. Então você tem que chegar a algo algo que não podemos mais definir, mas digamos que aceitaremos nos perder um pouco neste texto, nos perdendo no espaço, e então, pouco a pouco chegaremos a siga em frente.

⁵¹

A necessidade de encontrar a brecha é fundamental no processo de criação (a escolha atores, música, locações de filmagem, e então filmagens), tanto na dança contemporânea

⁵⁰ *Vers Mathilde*, Claire Denis (2005), 49'05

⁵¹ *Vers Mathilde*, Claire Denis (2005), 02'02

como nos filmes do nosso corpus. Isso é a aceitação do desapego, que vai derrubar a máscara, diante de ou atrás da câmera. Isso, particularmente, constitui uma grande distinção entre cine coreografia e cine dance. Além disso, a narração, os diálogos, a psicologia de personagens de Denis, embora às vezes minimalistas, estão presentes e são parte integrante do filme.

Portanto, o impacto não é o mesmo no espectador. Constatamos que os filmes da cineasta constituíram um espetáculo visual, uma experiência cinematográfica única, mas também que não deve ser descuidado de sua dimensão narrativa e seu objetivo lúdico, mais ou menos presentes de acordo com os filmes. Em resumo, a experiência autêntica do corpo e dos sentidos é encontrada em todos os níveis da criação e recepção da obra cinematográfica: o cineasta que comunica seu projeto, o ator que prepara seu corpo e o espectador que a vê e executa o trabalho. É essa diversidade de perspectivas e percepções que dá à filmografia de Denis todo o seu interesse. Vemos em seus filmes uma tendência que incentiva misturas intermediárias, revelando assim um novo e belo pensamento contemporâneo na vivência do cinema.

BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: Uma psicologia da visão criadora**. 1ª ed. Boston, MA: Cengage Learning, 2016.
- ALLISON, Tanine. **Destructive Sublime: World War II in American Film and Media**. NJ: Rutgers University Press, 2018. pp. 29-62.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. 2ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2002.
- _____. **O Olho Interminável** [cinema e pintura]. 1ª ed. São Paulo, SP: Cosac & Naify, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas-SP: Papirus, 2003.
- BARR Jr., Alfred H. **Matisse, His Art and His Public**. Nova Iorque, NY: 1951.
- BEUGNET, Martine. Cinema and Sensation: French Film And The Art of Transgression. **Paragraph**. Edinburg: Edinburgh University Press, v. 31, n. 2, 2012.
- BELLOUR, Raymond. **Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica – volume 1. São Paulo: Editora SENAC SP, 2005. pp. 233-252.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BEZERRA, Julio. O corpo como cogito: um cinema contemporâneo à luz de Merleau-Ponty. **E-Compós**. Brasília, v. 13, n. 1, 2010. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/476/422>. Acesso em: 28 set. 2020.
- BRAKHAGE, Stan. **Essential Brakhage: Selected Writings on Filmmaking**. ed. Bruce R. McPherson. NY: McPherson, 2001.
- _____. Metaphors on Vision. In: SITNEY, P. Adam's. **The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism**. New York: Anthology Film Archives, 1978. pp. 120-128
- BRESSON, Robert. **Notas Sobre o Cinematógrafo**. Trad. Evaldo Mocarzel. São Paulo: Iluminuras, 2005.

CARYBÉ, Nureyev. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

CELSE, Zé. **Zé Celso conta Artaud: História + Corpo + (Lou)cura.** Cmais+, São Paulo. Filmado em 2015. Publicado em: 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9fPBFAwuyEI>. Acesso em: 12 dez. 2020.

DELEUZE, G., PARNET, C. **Abecedário de Gilles Deleuze.** Éditions Montparnasse, Paris. Filmado em 1988-1989. Publicado em: 1995. Disponível em: <http://clinicand.com/o-abecedario-de-gilles-deleuze/>. Acesso em: 13 dez. 2020.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia.** Londres: The Athlone Press, 1984.

_____. **O que é a filosofia?.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia.** Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro, RJ: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação.** Rio de Janeiro: Zahar, 2007

_____. **Cinema 1: a imagem-movimento.** Trad. Stella Senra. São Paulo, SP: Editora 34, 2018.

_____. **Cinema 2: A Imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 2007.

DEREN, Maya. **Adventures in Creative Filmmaking.** In: MCPHERSON, Bruce. **Essential Deren: Collected Writings on Film.** NY: Documentext, 2005.

_____. **Amateur versus Professional.** In: MCPHERSON, Bruce. **Essential Deren: Collected Writings on Film.** NY: Documentext, 2005.

DOHERTY, Thomas. **Projections of War: Hollywood, American Culture, and World War II.** NY: Columbia University Press, 1993.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard.** Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ELDER, Bruce. **A Body of Vision: Representation of the Body in Recent Film and Poetry.** ON: Wilfrid Laurier University Press, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, a Genealogia e a História.** In: **Microfísica do Poder.** Rio de Janeiro: Graal, 2007.

GSELL, Paul; FREDDEN, Mrs. Romilly. **Art By Auguste Rodin.** Boston, MA: 1912.

GODARD, Agnès. Interview: Agnès Godard. Entrevista concedida a Yonca Talu. **Film Comment**. Nova Iorque. Ago, 2018. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/blog/interview-agnes-godard/>. Acesso em: 14 abr. 2020.

GOTTLIEB, Carla. Movement in painting. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. Hoboken, v. 17, n. 1, pp. 22-33, set, 1958.

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens: Uma breve história da humanidade**. Trad. Janaína Marcoantonio. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa: ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LANGER. Susanne K. **Philosophy in a New Key**. 6ª ed. Nova York, NY: The New American Library, 1954.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MARTINS, Carlos José. Dança, corpo e desenho: arte como sensação. **Pro-Posições**. Campinas, v. 21, n. 2. pp. 101-120, maio/ago, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/pp/v21n2/v21n2a08.pdf>. Acesso em: 26 de set. 2020.

MEKAS, Jonas. The Diary Film. In: SITNEY, P. Adam's. **The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism**. New York: Anthology Film Archives, 1978. pp. 193-

_____. **Scrapbook of the sixties: Writings 1954-2010**. Leipzig: Spector Books, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983. pp. 103-117.

_____. **O olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **Notes de Cours 1959-1961: Le monde sensible et le monde de l'expression**. Paris: Gallimard, 1996.

_____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MONNIER, Mathilde; NANCY, Jean-Luc; DENIS, Claire. **Allitérations: Conversations sur la danse**. Galilée, 2005.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: **Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society**. Palgrave Macmillan, London. 1989.

NEVEJAN, Geneviève. Les danses d'Henri Matisse. **Vingtième Siècle. Revue d'histoire**. Paris, v. 41, n. 1, 1994. pp. 105-107. Disponível em:

http://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1994_num_41_1_3278?h=matisse&h=danse .
Acesso em: 08 de Mar. de 2021

PALMER, Tim. **Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema**. Middleton: Wesleyan University Press, 2011.

POLIDORO, Bruno Bortoluz. **Sobre a luz e as potências do escuro na fotografia. Imagens técnicas de alcova no cinema**. 2009. 111f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2009.

SOBCHACK, Vivian. **The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.

SONTAG, Susan. Contra a interpretação. In: SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. 1ª ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2020.

TRUFFAUT, François. **Le plaisir des yeux**. Paris : Flammarion, 1987.

VALÉRY, Paul. **Degas dança desenho**. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo, SP: Cosac & Naify, 2003.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. 4ª ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2019.

ANEXO

Ficha técnica dos filmes analisados⁵²

1. *Beau Travail* (França, 1999, 92 min.)

Diretor: Claire Denis

Roteiro: Claire Denis, Jean-Pol Fargeau e Herman Melville⁵³

Diretor de fotografia: Agnès Godard

Diretor de Arte: Arnaud de Moleron

Montador: Nelly Quettier

Elenco da sequência analisada: Denis Lavant, Michel Subor e Grégoire Colin

Sinopse:

O oficial da Legião Estrangeira, Galoup, relembra sua vida outrora gloriosa, liderando tropas no Golfo do Djibuti. Sua existência lá foi feliz, rigorosa e rígida, mas a chegada de um jovem recruta promissor, Sentain, planta as sementes do ciúme na mente de Galoup.

2. *Towards Mathilde / Vers Mathilde* (França, 2005, 84 min.)

Diretor: Claire Denis

Diretor de fotografia: Agnès Godard e Hélène Louvart

Montador: Anne Souriau

Elenco da sequência analisada: Mathilde Monnier

Sinopse:

A coreógrafa francesa Mathilde Monnier e sua preparação para sua próxima apresentação são o foco principal deste documentário. As práticas da coreografia e os corpos, tudo é registrado de algum modo antropológico pela câmera do cineasta.

⁵² As fichas técnicas sobre os filmes citados foram recolhidas do site **IMDb: The Internet Movie Database** (<http://www.imdb.com>), maior banco de dados de obras audiovisuais. Sinopses foram extraídas do site **Letterbox** (<https://letterboxd.com>), rede social online de registro de filmes, compartilhamento de resenhas e listas.

⁵³ História vagamente baseada na obra "Billy Budd", de Herman Melville (1888).