

Imagem-cor em *Millennium Mambo*¹

Lennon Pereira MACEDO²
Felipe Maciel Xavier DINIZ³
Alexandre Rocha da SILVA⁴

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

Resumo

O presente trabalho tem duas questões que lhe são caras: uma de cunho mais geral, que é a busca por uma concepção do cinema a partir de suas materialidades, e outra de cunho mais específico, que é compreender de que maneira um filme de Hou Hsiao-hsien produz afetos a partir do agenciamento de suas materialidades. Temos, então, duas seções demarcadas neste artigo: a primeira faz um percurso desde o conceito de Representamen em Peirce, passando pela apropriação deleuzeana do conceito para formular sua Imagem-afecção até chegar ao conceito de Afeto articulado a partir de Deleuze e dos teóricos do Cinema de Fluxo. Num segundo momento, para melhor compreendermos a maneira como um Afeto se manifesta a partir do filme *Millennium Mambo* (2001), delimitamos a cor como o elemento expressivo mais relevante na produção afetiva realizada pelo filme, o que nos leva a pensar a cor a partir de suas características qualitativas e afetivas, como Deleuze elabora no conceito de imagem-cor.

Palavras-chave: cinema de fluxo; cor; afeto; imagem-afecção; cinema

1 Introdução

O presente artigo parte da relação de uma pesquisa particular com uma pesquisa coletiva. Ele foi gestado dentro do GPESC, Grupo de Pesquisa Semiótica Crítica, como um trabalho de iniciação científica na pesquisa *Semiótica Crítica: por uma teoria das materialidades na comunicação*. Ele igualmente foi gerido em consonância com uma monografia de conclusão de curso ainda em andamento: *O cinema de Hou Hsiao-hsien: espaços quaisquer em fluxo*. Essa dupla vinculação reflete duas faces desse artigo: primeiro, o desejo de compreender o estatuto do afeto e da afecção no cinema a partir de suas dimensões perceptivas; segundo, a busca em delimitar o tipo de afeto expresso nos filmes do cinema de fluxo, em geral, e nos de Hou Hsiao-hsien, em particular. Como ponto de

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de Graduação 8º. semestre do Curso de Jornalismo da FABICO-UFRGS, email: lennon-macedo@hotmail.com

³ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS), email: fildiniz@hotmail.com

⁴ Orientador do trabalho. Pesquisador do CNPq e professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM – UFRGS), email: arstrocha@gmail.com.

união entre as duas ordens de relevância do artigo, encontramos a cor enquanto elemento expressivo fundamental para compreendermos o que é um afeto em termos de cinema.

2 Representâmen

Charles Sanders Peirce, filósofo e lógico estadunidense, dedicou boa parte de sua obra ao estudos dos signos. A sua pesquisa o levou a afirmar que não há possibilidade de "comunicação, interação, projeção, previsão, compreensão etc. sem signos" (SANTAELLA, 1995, p. 11), desvelando, portanto, uma teoria sógnica da percepção e do conhecimento. O signo, para Peirce, é triádico: um signo (1) representa um objeto (2) para um interpretante (3). Um dos principais achados do filósofo é que esses termos "objeto" e "interpretante" são, também eles, signos. Assim, a ação do signo, no caso, a semiose, tem um princípio de autogeração que abre a cadeia sógnica para o infinito: por um lado, porque o interpretante é signo, todas as crenças, verdades e hábitos de uma dada época estão sujeitas à análise, já que sempre é possível criar novos interpretantes a partir de um mesmo objeto; por outro lado, o primeiro elemento da cadeia, o 1, é o signo, antes do objeto, portanto, "não há objeto originário na semiose" (SANTAELLA, 1995, p. 31). Isso nos ajuda a refletir como não vemos o mundo como um absoluto, mas sempre já recortado pelo viés sógnico.

Essa ordem lógica da semiose se dá a partir de certas características básicas. Cada uma das três categorias diz respeito à forma como um fenômeno aparece: um fenômeno pode aparecer em primeiridade, ou seja, "aliado às ideias de acaso, indeterminação, frescor, originalidade, espontaneidade, potencialidade, qualidade, presentidade, imediaticidade, mônada..." (SANTAELLA, 1995, p. 18); um fenômeno pode aparecer em secundidade, remetendo "às ideias de força bruta, ação-reação, conflito, aqui e agora, esforço e resistência, díada..." (SANTAELLA, 1995, p. 18); e pode também aparecer em terceiridade, "ligado às ideias de generalidade, continuidade, crescimento, representação, mediação, tríada..." (SANTAELLA, 1995, p. 18). Aqui, na terceiridade, encontramos o símbolo, o signo "cuja virtude está na generalidade da lei, regra, hábito ou convenção de que ele é portador, e cuja função como signo dependerá precisamente dessa lei ou regra que determinará seu interpretante" (SANTAELLA, 1995, p. 172). O símbolo acaba sendo o signo mais estudado no campo do cinema, pois é dele o poder da representação, de se colocar no lugar do objeto dinâmico na cadeia sógnica.

Porém, nem todo signo corresponde ao ideal de signo, gerando classes (as mais estudadas por Peirce) de "quase-signos", signos cuja manifestação está vinculada a uma específica relação entre os termos lógicos.

Peirce se deu conta de que não há pensamento ou formas de raciocínio - nem mesmo as formas puramente matemáticas, e mais ainda estas - que se organizem exclusivamente por meio de signos simbólicos. A semiose é um limite ideal. No plano do real, só ocorrem misturas. Outros tipos de signo, além dos símbolos, intervêm e são necessários à condução do pensamento e das linguagens. A mistura sígnica é parte integrante do pensamento e de todas as manifestações de linguagem. (SANTAELLA, 1995, pp. 118-119)

Como o objetivo do artigo é descrever os usos expressivos afetivos da cor, os signos que se farão importantes para nós são signos de primeiridade, pois é ela a categoria do qualitativo. Destacamos, portanto, dois signos: o quali-signo e o ícone. O ícone é o signo que "se assemelha ao seu objeto" conforme uma "qualidade ou caráter, no qual essa semelhança está fundada [...], quer seu objeto exista ou não" (SANTAELLA, 1995, p. 143). Portanto, ele exprime uma qualidade do objeto mas não depende da sua existência concreta. Isso significa que o ícone só pode ser descrito *a posteriori*, pois ele é "dependente de um intérprete que estabeleça uma relação de comparação por semelhança entre duas qualidades, aquela que o próprio ícone exhibe e uma outra que passará, então, a funcionar como objeto do ícone" (SANTAELLA, 1995, p. 171). Ainda assim, subsiste seu caráter qualitativo. Já o quali-signo é ainda mais abstrato que o ícone, pois ele não se assemelha a um objeto, ele é pura potência, ele é a "dimensão monádica do qualitativo, a possibilidade pré-sígnica, quase-SIN mas ainda NÃO-signo, que preside tudo aquilo que, no universo, está sob o desgoverno do acaso, do potencial" (SANTAELLA, 1995, p. 128). Assim, diante desses dois signos, a pura qualidade e a pura potência, vamos tentar compreender como tais elementos podem ser expressados pelo cinema.

3 Imagem-afecção

No que diz respeito à taxonomia das imagens erigida por Gilles Deleuze (1985, 1990) há dois regimes que marcam o cinema: o regime da imagem-movimento e o regime da imagem-tempo. No primeiro o tempo está subjugado ao movimento, preso a um esquema sensório-motor (sensação-movimento: percepção-afecção-ação) que tem como produto uma devida ação ou reação. No cinema da imagem-tempo, tal ação ou reação não é possível de ser concretizada, tornando fracas as ligações sensório-motoras e fazendo com que o movimento fique à mercê do tempo. Neste regime do tempo, os personagens não são mais actantes tal como na imagem-movimento, mas videntes, pois, se estão privados de ação sobre o mundo, só os resta acompanhar as situações com seus olhos e ouvidos. Tais

situações, portanto, não seriam mais objeto ou resultado de uma ação, mas situações óticas e sonoras puras que se oferecem a um dado personagem e, concomitantemente, ao espectador (igualmente vidente) do filme.

O cinema da imagem-movimento se constrói a partir de conexões lógico-causais, dando a ver uma narração que em que os personagens percebem uma dada situação, deixam-se afetar e agem sobre ela. Uma narração que aspira a verdade das relações. Diferente da narração falsificante da imagem-tempo, em que, rompido o esquema sensório-motor, as relações tornam-se indiscerníveis e a verdade de uma situação não mais é motivo de busca, pois basta aos personagens ver e ouvir o que se passa. Essa passagem entre os regimes aparece em muitos filmes, mas fica extremamente clara em *Janela indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock. O personagem interpretado por James Stewart percebe o que pode ou não ser um assassinato, é afetado por tal situação e, como um bom cidadão estadunidense, se prepara para agir. Mas, como é posto desde a primeira cena do filme, ele está com a perna quebrada. Ele não pode agir, não pode pôr-se em movimento. Este filme evidencia a fragilidade do esquema sensório-motor e destaca a condição de vidência: impotência de ação, mas potência de fabulação, o personagem não mais desvenda o verdadeiro a partir de suas ações mas o falseia através do que ele vê e ouve das situações⁵.

Antes de entrarmos nos pormenores do cinema de fluxo, nos é interessante esclarecer alguns pontos a respeito da afecção neste esquema sensório-motor. A afecção é o que vai "marcar a coincidência do sujeito com o objeto numa qualidade pura" (DELEUZE, 1985, p. 87). Ou seja, a afecção, enquanto imagem-afecção, vai se encontrar no intervalo entre a percepção e a ação no esquema sensório-motor, intervalo este em que ela se expressa como uma potência que ainda não culminou em ato. Ora, essa imagem-afecção é, claramente, uma imagem de primeiridade.

É a imagem-afecção. O afeto é precisamente essa consciência imediata ou esta qualidade pura que pode ser tanto qualidade de um amor, no caso, de um sentimento, como qualidade de uma percepção - esse vermelho -, como qualidade de uma ação, mas que considero independentemente de sua atualização em uma percepção, em um sentimento, em um comportamento. (DELEUZE, 2011, p. 132, tradução nossa⁶)

⁵ Claro, apesar de que, num primeiro momento, se instaura uma dúvida a respeito do que o personagem vê e ouve, no final do filme veremos que o personagem tinha razão a respeito do assassinato, temos uma revelação: a verdade. Isso faz com que Hitchcock ainda esteja bastante filiado ao cinema da imagem-movimento. Mas outros cineastas, mais radicais que o diretor britânico em relação ao que é verdadeiro e o que é falso, vão filmar situações em que o real e o imaginário se inter cruzam, criando uma indeterminação e uma impossibilidade de verdade. Tais cineastas se enquadram na imagem-tempo.

⁶ "Es la imagen-afección. El afecto es precisamente esta conciencia inmediata o esta cualidad pura que puede ser tanto cualidad de un amor, es decir de un sentimiento, como cualidad de una percepción - ese rojo -, como cualidad de una acción, pero que considero independentemente de su actualización en una percepción, en un sentimiento, en un"

Deleuze vai então descrever dois tipos de imagem-afecção. A primeira é a rostidade, "um rosto ou um equivalente de rosto" (DELEUZE, 2011, p. 192, tradução nossa⁷). Essa rostidade, porém, "continua sendo uma unidade considerável cujos movimentos, como observava Descartes, exprimem afecções compostas e mistas" (DELEUZE, 1985, p. 141). A rostidade, aqui, remete à função exercida pelo ícone, enquanto qualidade expressiva de um objeto (um rosto) sem a necessidade da presença deste objeto.

A segunda figura de uma imagem de primeiridade é o chamado espaço qualquer. Este espaço é uma indeterminação que se cria a partir de certos arranjos num espaço determinado, perdendo suas coordenadas e suas conexões, revelando-se como o lugar própria da possibilidade. "O que a instabilidade, a heterogeneidade, a ausência de ligação de um tal espaço manifestam, na verdade, é uma riqueza em potenciais ou singularidades que são como que as condições prévias a qualquer atualização, a qualquer determinação" (DELEUZE, 1985, p. 141). Assim, esse espaço qualquer funciona como um quali-signo, uma pura potência. Enquanto a rostidade é o primeiro plano, o afeto como qualidade de um rosto em primeiro plano, o espaço qualquer, enquanto possibilidade, é o próprio "elemento genético" (DELEUZE, 1985, p. 141) dos afetos.

É aqui, nesse puro lugar do possível e da gênese dos afetos que Deleuze situa a cor. Mas não uma cor simbólica, que representa um objeto através de uma convenção - o branco representa a paz, o preto representa o luto, etc. - pois essa seria uma cor como imagem de terceiridade. A cor, no âmbito da imagem-afecção, "é o próprio afeto, isto é, a conjunção virtual de todos os objetos que ela capta" (DELEUZE, 1985, p. 151). A cor ou "imagem-cor" (DELEUZE, 1985, p. 150) possui, portanto, possui um caráter específico que a qualifica enquanto espaço qualquer, que é

o caráter absorvente. A fórmula de Godard, "não é sangue, é vermelho", é a própria fórmula do colorismo. Por oposição a uma imagem simplesmente colorida, a imagem-cor não se reporta a este ou àquele objeto, mas absorve tudo que pode: é a potência que se apossa de tudo que passa a seu alcance, ou a qualidade comum a objetos inteiramente diferentes. (DELEUZE, 1985, p. 151)

Nos resta, antes de nos debruçarmos sobre o filme a ser analisado, compreender ainda o que é o cinema de fluxo e como certas características dessa estética também evidenciam afetos.

4 Cinema de fluxo

comportamiento. Comportamiento agresivo: hay una cualidad de ese comportamiento que puedo considerar independientemente de su actualización en ese mismo comportamiento".(DELEUZE, 2011, p. 132)

⁷ "un rostro o un equivalente de rostro" (DELEUZE, 2011, p. 192)

Ao tentar encaixar o cinema de fluxo na história do cinema, Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013) recupera a história da *mise en scène* enquanto principal ferramenta da crítica, comentando sobre seu apogeu no cinema clássico e sua crise no cinema moderno e contemporâneo. Se no período clássico a *mise en scène* funcionava como a rigorosa organização do espaço da cena a fim de explorar materialmente uma ideia, no período moderno a construção formal da cena funciona principalmente como uma operação de desconstrução da linguagem estabelecida. "ainda que continue a ser uma encenação, já não é no modo do cálculo, mas da aventura (no sentido literal do termo: aquilo que advém)" (AUMONT *apud* OLIVEIRA JR., 2013, p. 121). Portanto, a crise da *mise en scène* não surge logo de início no cinema moderno. Porém, no final dos 1960, uma segunda geração de cineastas modernos, cientes que vieram depois, passam a buscar outras formas de lidar com passado do cinema. Na famigerada frase de Jacques Aumont, a partir do final dos anos 1960 "já não há encenação inocente" (*apud* OLIVEIRA JR., 2013, p. 89).

Essa crise daria origem a duas tendências: "uma busca pelas formas de encenação mais brutas e imediatas" (OLIVEIRA JR., 2013, p. 90) e um maneirismo que se define pela "ultracomplexificação das técnicas de *mise en scène*" (OLIVEIRA JR., 2013, p. 90). Na primeira, a preocupação é com o inesperado da cena, o improvisado, o filme em seu aspecto mais bruto e informe possível - e aqui podemos destacar Cassavetes, Eustache, Pialat e Garrel em alguns filmes. Já na segunda, o que vemos são exercícios de austeridade e engenhosidade, verdadeiros labirintos repletos de referências à história do cinema - os nomes são vários, como, por exemplo, De Palma, Fassbinder, Ruiz e Wenders ("Antigamente, nós sabíamos passar de uma imagem à outra"⁸).

Em todos esses casos, a *mise en scène* se achará fermentada ou minimizada, exaltada ou retraída, acentuada para cima ou para baixo, nunca equilibrada e invisível, como nos autores clássicos, nem desimpedida e livre, como na primeira geração do cinema moderno. A *mise en scène* se complica" (OLIVEIRA JR., 2013, pp. 121-122).

Segundo Luiz Carlos Oliveira Jr., o cinema de fluxo teve sua gênese no final dos anos 1980, inspirado por improvisos e encenações brutas e se opondo ao momento maneirista do cinema moderno que abandona as formas do mundo pelo mundo das formas cinematográficas. Ao invés de corroborar da ideia de Wim Wenders de que, "não tendo mais história para contar, ele [o cinema] tomaria a si próprio por objeto e só poderia contar sua própria história" (DELEUZE, 1990, p. 97), o cinema de fluxo parte de um retraimento da *mise en scène*.

⁸ Frase de O estado das coisas (*Der Stand der Dinge*, Wim Wenders, 1982)

Frente a essa crise da *mise en scène*, o cinema de fluxo se volta para a matéria cotidiana, convidando o espectador a uma "contemplação assignificante do mundo" (OLIVEIRA JR., 2013, p. 13):

A tarefa do cineasta do fluxo consistiria não em organizar uma forma discursiva, mas em "intensificar zonas do real", resguardando do mundo um estatuto aleatório, indeciso, movente. A câmera se dedicaria, sobretudo, a atualizar certas potências [...]. O cinema de fluxo se constrói na mistura, na indistinção, em último grau na própria insignificância das coisas. (OLIVEIRA JR., 2013, p. 144)

O cinema de fluxo foi inicialmente criado enquanto conceito por dois críticos da *Cahiers du Cinéma*, Stephane Bouquet e Jean-Marc Lalanne, em 2002. Portanto, o cinema de fluxo não é um movimento autoconstruído, tal como foi o Cinema Novo brasileiro, tampouco seria um gênero cinematográfico, com duras leis formais e características narrativas previamente estabelecidas. O cinema de fluxo não é, também, um movimento nacional, já que seus filmes e cineastas surgem das mais diversas partes do mundo: Argentina (Lucrécia Martel), EUA (Gus Van Sant), França (Claire Denis), Japão (Naomi Kawase), Tailândia (Apichatpong Weerasethakul), Taiwan (Hou Hsiao-hsien e Tsai Ming-liang) e outros⁹. Este cinema (ou estética, como também é citado) se define, primordialmente, por um "comportamento do olhar" (OLIVEIRA JR., 2013, p. 8), por uma atitude cinematográfica.

Essa atitude tem como premissa um regime afetivo do cinema, sobrevalorizando as sensações em prol dos encadeamentos lógicos: "uma nova relação do olhar que convida primeiramente a sentir, para apenas depois racionalizar" (VIEIRA JR., 2012, p. 15). Tal estética procederia a partir de uma série de mecanismos, tais como a experiência do tempo como duração, produzindo "eternos presentes" (VIEIRA JR., 2012, p. 37) a cada plano; uma articulação das ações dos personagens que não mais reagem aos obstáculos do mundo, mas, em suas ações cotidianas, "desencadeiam afetos" (VIEIRA JR., 2012, p. 37); e também uma certa "ambiguidade" (VIEIRA JR., 2012, p. 37) visual e narrativa, elaborando elipses temporais que embaralham nossa compreensão da passagem de tempo e criando espaços abstratos que revelam mais potências do que formalizações. Esses três vetores apontados por Vieira Jr., 'duração e experiência de eternos presentes', 'desencadeamento de afetos' e 'ambiguidade visual e narrativa' são atravessados, produzindo e sendo produzidos por uma diluição narrativa e por uma banalidade cotidiana (VIEIRA JR., 2012).

⁹ A seleção dos filmes e cineastas não vai ser unânime entre os críticos e pesquisadores, abrangendo também cineastas como Abel Ferrara, Carlos Reygadas, Jean-Pierre e Luc Dardenne, Jia Zhang-ke, Lisandro Alonso, Paz Encina, Pedro Costa, Philippe Grandrieux, Tsui Hark e Wong Kar-wai. No Brasil, o diretor Karim Aïnouz é o mais citado (*O céu de Suely* (2006), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), este último dirigido com Marcelo Gomes). Para uma relação maior de filmes brasileiros, conferir a dissertação *Cinema de Fluxo no Brasil: filmes que pensam o sensível* (CUNHA, 2014).

Assim sendo, podemos precisar melhor o conceito de 'cinema de fluxo' a partir de suas oposições e suas filiações aos modelos que o precederam. Começemos pelo cinema clássico. O cinema de fluxo não é clássico, primeiramente, pela sua sobrevalorização da banalidade do cotidiano. Podemos tomar um filme como *Shara* (2001), de Naomi Kawase, por exemplo, e não encontrar nele nenhum fato espetacular ou extraordinário. Um dos irmãos gêmeos desaparece no início do filme, mas o que se segue ao evento é a vida cotidiana dessa família, os afazeres domésticos, os trabalhos dos estudantes, enfim, fatos banais. "Os planos de *Shara* aludem àquilo que não é precisamente delimitável: o curso do mundo, da vida, a imanência." (SILVA, 2009, p. 8). O banal é o exato oposto da espetacularização dos cinemas de gênero norte-americanos e o realismo cotidiano que se expressa nos filmes de fluxo é também oposto à ufania social do realismo soviético. Até os documentários do cinema clássico, como *Nanook do norte* (*Nanook of the North*, Robert J. Flaherty, 1922), quando filmam o cotidiano, buscam nele uma figura heróica.

Outro aspecto que difere cinema de fluxo e cinema clássico é quanto à narrativa¹⁰. No fluxo os aspectos narrativos do filme são postos de lado (ou, pelo menos, são desimportantes) em favor de uma experiência que preze pelo sensorial, operando num regime afetivo (VIEIRA JR., 2012; OLIVEIRA JR., 2013). No cinema clássico há afeto, há emoção, mas ela se expressa a partir de uma outra forma, de uma atualização fortemente codificada, participando num esquema sensório-motor totalmente voltado para a ação (DELEUZE, 1985). Fugindo, então, de uma rígida estrutura narrativa, os filmes de fluxo se dão a partir de situações desconexas, elipses que omitem a passagem de tempo e uma ambiguidade narrativa que rompe com a lógica de causa e efeito do cinema clássico.

Ora, a ambiguidade narrativa é uma das características do cinema do moderno, igualmente. A revolução que muitos dos cinemas novos trouxeram foi justamente a de trazer certa indeterminação para a narração fílmica, criando, então, uma "narração falsificante" (DELEUZE, 1990, 161) que põe em questão os juízos de bem e mal se apoiando numa certa desconfiança da imagem e da verdade da narrativa. Apesar de ambos se oporem à narrativa clássica, os métodos são diferentes. Os modernos operam por desconstrução, abuso do clichê e desordem das aparências (OLIVEIRA JR., 2013). Já nos cineastas do fluxo, preza-se pela diluição, pela insignificância das situações cotidianas. Há

¹⁰ Há uma diferença a ser feita entre narração e narrativa. Narração é o "fato ou maneira de contar uma história, por oposição a essa própria história (o conjunto dos conteúdos narrativos, a "fábula", no sentido dos formalistas) e à narrativa (o discurso que conta a história, a "trama" dos formalistas). A narração é um ato, fictício ou real, que produz a narrativa" (AUMONT, MARIE, 2003, p. 208). Cabe acrescentar que a narração "nunca é um dado aparente das imagens, ou o efeito de uma estrutura que as sustenta; é consequência das próprias imagens aparentes" (DELEUZE, 1990, p. 39). Assim sendo, vemos que a narrativa não é da ordem do roteiro, anterior às imagens, mas sim, em última instância, produto das imagens.

também um outro ponto de discordância entre o moderno e o fluxo em relação à verdade da imagem, pois este último se vale, segundo Monassa (*apud* VIEIRA JR., 2012, p. 35), de uma "crença na imagem, como afirmação da crença no mundo", apesar de Vieira Jr. comentar que

para o espectador do início do século XXI, já familiarizado tanto com os códigos da narrativa clássica e das diversas vertentes do cinema moderno, não aderiria a uma crença desmedida, mas sim a uma espécie de "acreditar desconfiando", mas ainda assim, muito mais disposto à fruição do real que se apresenta diante dele do que diante de várias propostas narrativas autorais e desconstrutivas dos anos 60, 70 e 80. (VIEIRA JR., 2012, p. 35).

Ainda tomando a taxonomia das imagens de Gilles Deleuze (1985, 1990, 2011) como fundamentação teórica, cabe aqui fazer um comentário em relação à divisão entre clássico e moderno. Deleuze divide o cinema em dois regimes, o da imagem-movimento e o da imagem-tempo. No primeiro, prevalece um esquema sensorio-motor que leva em consideração a percepção, a afecção e sua concretização em ação. No segundo, o esquema sensorio-motor se interrompe, não é possível realizar a ação, e o movimento acaba por se subordinar ao tempo, dando à luz situações ótico-sonoras puras. Por mais tentador que seja equivaler a oposição clássico/moderno à imagem-movimento/imagem-tempo, resistamos. Os regimes descritos por Deleuze, apesar de terem nos eventos da Segunda Guerra Mundial uma aparente ruptura, não são capazes de serem situados historicamente. A crise da imagem-ação, a incapacidade do sujeito de reagir aos eventos, tornando incompleto, assim, o esquema sensorio-motor, se dá a partir de uma experiência traumática demais ou sublime demais, perante a qual não há possibilidade de ação. Cineastas da imagem-tempo aparecerão antes de 1945, como Jean Renoir ou Orson Welles, assim como cineastas da imagem-movimento continuam a surgir mesmo após o fim da guerra.

A questão que se faz é: e o cinema de fluxo? Por um lado, ele é imagem-movimento por seus desdobramentos afetivos, por outro ele pertence ao regime da imagem-tempo pois opera por ambiguidades visuais e narrativas; de um lado, o puro paradoxo, pois tem em um dos estados do esquema sensorio-motor (percepção-afecção-ação) sua principal ferramenta de quebra com a narrativa lógico-causal, sendo que esta mesma é fundada no esquema sensorio-motor; de outro lado, se alia à crítica dos cineastas do tempo ao estatuto da narração clássica, porém de maneira radicalmente diferente.

5 Millennium Mambo

O filme *Millennium Mambo* (2001), do diretor Hou Hsiao-hsien, explora o cotidiano de Vicky, uma jovem mulher na virada do milênio. Frequentadora assídua da cena de música eletrônica de Taipei, capital de Taiwan, somos guiados por ela em seus muitos

encontros com os personagens desse ambiente, desde seu namorado violento, Hao-hao, até os tímidos DJs Jun e Ko e o gângster gentil, Jack.

5.1 Luzes e cores

Uma primeira questão que se faz relevante, em termos de usos expressivos da cor, é apontar como aparecem as cores no filme. Em *Millennium Mambo* temos um tom de azul predominante ao longo do filme, como podemos ver no plano que abre o longa (figura 2), mas de modo geral o filme se utiliza muito da cor mesmo nas cenas em que não temos uma cor sobrepujando as outras. Numa cena cotidiana (figura 1), em seu apartamento, Vicky entra no seu quarto e ali nos deparamos com, no mínimo, cinco fontes de luz diferentes variando entre o amarelo, o roxo e o azul.



FIGURAS 1 E 2: A cor enquanto luz

Noutra cena (figura 3), numa das boates frequentadas pela personagem, é possível encontrar várias cores que se atravessam umas às outras, azul, roxo, verde, vermelho e outros tons que surgem em meio ao misto. O que podemos concluir observando essas primeiras três imagens é que a cor em *Millennium Mambo*, enquanto conteúdo expressivo relevante para a cena, é predominantemente apresentada a partir de luzes. Por mais que tenhamos uma recorrência, por exemplo, do casaco vermelho da protagonista (figura 5), tal vermelho é irrelevante em termos de afecção, pois situa-se em secundidade como identificação de um objeto existente. A cor, no casaco, está submetida ao casaco, sendo dependente dele. Nas primeiras duas figuras, ainda, podemos também argumentar que a luz é dependente dos objetos que vemos, e, portanto, as suas respectivas cores estariam também em secundidade. A ideia de secundidade nessas duas imagens é ainda mais evidente se pensarmos que a luz colorida obedece a uma função um tanto clássica, que é iluminar o espaço e tornar as ações dramáticas visíveis para nós. Por mais que as luzes tenham cor, elas não conseguem suplantar o fato de estarem contidas num existente diegético e servirem, principalmente no caso da figura 1, como mero meio para uma ação dramática - no caso específico, o primeiro conflito entre Vicky e Hao-hao.



FIGURA 3: Um plano, muitas cores

Já na figura 3 temos um primeiro passo para pensar a cor enquanto materialidade afetiva. Nesta cena, não conseguimos definir muito bem onde estão as fontes de luz - é possível ver que uma luz vermelha vem de cima no lado direito da imagem e uma luz azul vem de baixo no lado esquerdo, mas não conseguimos saber exatamente o que está causando essa luz. Ainda vemos, também, uma luz verde que aparece no fundo do cenário e que marca levemente a sombra dos rostos dos personagens. O fundo desfocado ajuda a fazer com que percamos a noção do espaço geográfico da cena, mas o espaço dramático ainda está bem delimitado: o flerte entre Vicky e o DJ está suficientemente focado, iluminado, enquadrado, audível e dramático, denotando, então, uma imagem de secundidade. De qualquer maneira, a cor enquanto luz, aqui, se desprende de uma superfície que a engloba ou que a limita e passa a funcionar como pinceladas colorindo corpos conforme eles se movimentam na cena. A cor passa para um registro de primeiridade, existindo independente de um objeto como causa, mas o todo da imagem ainda está refém de uma ação dramática com efeitos narrativos.

5.2 A cor que banha os corpos

Neste segundo procedimento, a cor passa a agir concretamente sobre o espaço impondo sua materialidade afetiva. Na figura 4 Hao-hao está imerso na mesma luz azul que banha o espaço ao seu redor. Essa luz colorida não mais ilumina uma cena, mas dá uma ordem de indiscernível para o rosto do personagem: uma luz que tenta bloquear o visível. Só conseguimos reconhecer o personagem quando este abandona o azul (figura 5) por um espaço dramático, a sala de estar onde veremos o primeiro conflito do casal.



FIGURAS 4 E 5: Hao-hao abandona o espaço do azul pelo espaço do drama

Essa luz azul que banha o espaço é expressão de uma imagem de primeiridade, uma imagem-afecção, como podemos ver com mais radicalidade na figura 6. Aqui, além de não haver ação dramática, apenas pessoas dançando ao som de música eletrônica, não distinguimos mais o espaço, pois este é composto puramente por rostos. Eis aqui o primeiro plano, a rostidade, mas não qualquer rostidade, pois os contornos dos rostos, todos banhados por uma luz azul, são ínfimos. É como os contornos dos rostos fossem o máximo de visibilidade possível em meio à intensidade da cor azul.



FIGURA 6: Rostidades entremeadas de azul

Aqui cabe ainda uma outra imagem (figura 7) de rostidade em que a cor se destaca. Em meio a uma cena de sexo, um círculo amarelo começa a piscar inusitadamente. O que se apresenta é um conflito entre imagens-afecção, pois se a rostidade do primeiro plano dos corpos já é, em si, afetiva, esse pequeno círculo que irrompe também afeta, também é imagem de primeiridade. Aqui se faz a passagem para a imagem-afecção ainda mais radical que a rostidade, ainda mais abstrata: o espaço qualquer.



FIGURA 7: Disputa afetiva entre rostidade e espaço qualquer

5.3 A imagem-azul

Se no procedimento anterior era possível destacar uma imagem-afecção em que a rostidade se desfazia na cor, nestas próximas duas figuras (8 e 9), a cor atinge verdadeiramente o estatuto de espaço qualquer. Através do desfoque do primeiro plano, o azul que antes banhava os corpos e tornava difuso seus contornos passa a existir enquanto espaço concreto que impede a visibilidade da cena. A ação dramática é limitada a pontos

ínfimos da cena e o espaço geográfico se torna completamente desconexo, o que nos salta os olhos é uma massa disforme de azul. Na figura 9, inclusive, há um espaço muito pequeno de visibilidade e este é coberto justamente por um rosto, efetuando o encontro entre duas imagens-afecção. Fica claro, aqui, que o espaço não é dramático ou narrativo, mas afetivo.



FIGURAS 8 E 9: Espaço-cor invade a imagem

5.4 Autonomia das cores

Ainda é possível notar um quarto procedimento (figuras 10 e 11), ainda mais radical que os anteriores. Através do desfoque total da cena, perdemos a noção de espaço, de corpos, de drama e de narrativa. E justamente o que resta na imagem diante do esgotamento de todas essas formas de representação audiovisual é a cor. Uma verdadeira imagem-cor se faz presente, uma imagem de primeiridade destacada de seu objeto que existe enquanto qualidade pura, cores que não são nada além de cores, pura afecção.



FIGURAS 10 E 11: Verdadeiro espaço-cor

Considerações finais

Diante das análises desveladas, das cores que inundam a cena e impedem a visibilidade do drama e o acesso à causalidade, ainda estamos falando de imagem-movimento? A imagem-afecção, já dizemos, é uma das imagens ligadas ao regime do movimento, e este tem por principal característica a ação dramática, a narrativa lógica, os personagens heroicos que são sujeitos perante um espaço que é apenas meio para o movimento. Como é possível que a imagem-cor, uma típica imagem-afecção, pode ser, ela mesma, um elemento que vai contra os outros elementos que compõem o regime do

movimento? Eis que o próprio Deleuze, em entrevista a respeito de seus livros de cinema, aponta para um possível:

Ora, quando se está assim diante de situações ópticas e sonoras puras, não é apenas a ação e portanto a narração que desmoronam, são as percepções e as afecções que mudam de natureza, porque passam para um sistema inteiramente diferente do sistema sensório-motor próprio ao cinema "clássico". E mais, já não é o mesmo tipo de espaço: o espaço, tendo perdido suas conexões motoras, torna-se um espaço desconectado ou esvaziado. (DELEUZE, 2010, p. 71)

As imagens-cor de *Millennium Mambo* deixam claro a partir de quais imagens o cinema de fluxo compõe o seu cinema diferentemente do "clássico" e do "moderno". O espaço qualquer surge, então, como o ponto de ruptura entre o regime da imagem-movimento e o regime da imagem-tempo. E é nesse intervalo em que os dois regimes se encontram é que se pode definir o cinema de fluxo.

Referências

- AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.
- CUNHA, Emiliano Fischer. **Cinema de fluxo no Brasil: filmes que pensam o sensível**. 2014. 171f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Comunicação Social, Porto Alegre.
- DELEUZE, G. **A Imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, G. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, G. **Cine II: los signos del movimiento y el tiempo**. Buenos Aires: Cactus, 2011.
- DELEUZE, G. **Conversações (1972-1990)**. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- MILLENNIUM Mambo. Direção: Hou Hsiao-hsien. Produção: 3H Productions, 2001
- OLIVEIRA JR., L. C. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papyrus, 2013.
- SANTAELLA, L. **A teoria geral dos signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Ática, 1995.
- SILVA, Camila Vieira da. Por uma estética do fluxo: sensorialidade e corpo no cinema asiático contemporâneo. VII Encontro Nacional de História da Mídia, 2009, Fortaleza. **Anais....** Fortaleza: Rede Alcar, 2009.

VIEIRA JR., E. M.. **Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo**. 2012. 242f. Tese (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.