

Transbordamentos Afetivos na Paisagem: Corpo e Espaço nos Filmes Branco Sai, Preto Fica e Em Busca da Vida¹

Luana M. CABRAL²
Erly Milton VIEIRA JR³
Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo

Esta pesquisa consiste em uma investigação sobre a relação estabelecida entre os corpos e o espaço nos filmes *Branco Sai, Preto Fica* (2013) e *Em Busca da Vida* (2006), realizada à luz do conceito de afeto desenvolvido pelo filósofo Gilles Deleuze e posteriormente revisitado por outros autores. Serão analisados os aspectos da linguagem que traduzem estética e politicamente os desdobramentos desse encontro a fim de compreender o lugar dessas obras dentro do contexto do cinema contemporâneo mundial.

Palavras-chave: afeto; cinema contemporâneo; corpo; estética; política.

Corpo do Trabalho

1 Introdução

“O corpo está no centro do mundo”

Michel Foucault

“Mas a cidade não conta seu passado, ela o contém como as linhas da mão”

Ítalo Calvino, “As Cidades Invisíveis”

Os filmes analisados neste artigo, a saber, *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queiróz, Brasil, 2013) e *Em Busca da Vida* (Jia Zhang-ke, China, 2006), propõem uma abordagem do corpo que se define primordialmente a partir da relação do mesmo com o espaço no qual se insere. Entretanto, em cada um dos filmes essa relação se dá de forma

1 Trabalho apresentado no DT de Comunicação Audiovisual do XXII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de junho de 2017.

2 Estudante de graduação do 8º período de Cinema e Audiovisual, email: luanam.cabral@gmail.com

3 Professor orientador do trabalho, email: erlyvieirajr@hotmail.com

diferente, visto que os elementos que constituem esse encontro, tanto os corpos como as cidades em questão, divergem de um filme para o outro. Apesar de ambos se voltarem, em linhas gerais, para questões relacionadas às mudanças na paisagem urbana e aos impactos que as violências estruturais advindas desse processo causam, trazendo assim personagens marginalizados e periféricos para o protagonismo dos filmes, cada um deles se refere a um contexto histórico, social, cultural, político e econômico específico que é responsável, em cada caso, por determinar parte das decisões narrativas e estéticas dos filmes. Ainda, é importante ressaltar uma característica comum compartilhada pelos dois filmes que consiste no fato de ambos tomarem como ponto de partida para a construção de seus argumentos dois acontecimentos reais, temporal e geograficamente determinados: no primeiro, o episódio de racismo e violência policial ocorrido na Cinelândia, em Brasília, capital do Brasil, em 25 de Março de 1986 e, no segundo, a construção da Hidrelétrica de Três Gargantas, iniciada nos anos 90 e cujo término se deu apenas no ano de 2006, que provocou a submersão da cidade de Fengjie, na China, e de seus mais de dois mil anos de história.

A manifestação política em ambas as obras se faz menos em razão de uma mensagem discursiva presente no enredo do filme do que das possibilidades estéticas resultantes de seu processo de realização e construção narrativa. E, no que concerne a esse processo, a grande força dos filmes de Adirley Queiróz e Jia Zhang-ke advém de um encontro material e simbólico entre o corpo das personagens e o espaço das cidades que ocupam, o qual transformam e pelo qual também são transformados. Temos, então, uma relação de dependência entre esses dois elementos que é mesmo anterior à própria construção das personagens, uma vez que não conhecemos a “forma pura” do elemento cidade, tampouco do elemento corpo. Conhecemos tão somente a forma misturada de ambos, quando as características de um já agiram sobre o outro e já agem como modificações, interferências em sua própria constituição.

Essa propriedade de “mistura” dos corpos se aproxima do conceito de afecção desenvolvido pelo filósofo francês Gilles Deleuze a partir dos estudos anteriormente realizados por Spinoza em sua *Ética*. Segundo Deleuze, “a afecção (*affectio*) é uma mistura de dois corpos, um corpo que se diz agir sobre o outro, e um corpo que recolhe o traço do primeiro. Toda mistura de corpos será chamada de afecção.” (1978, p.5). O autor caracteriza a afecção como sendo uma ideia (ideia-afecção), ou seja, um modo de pensamento definido pelo seu caráter representativo, uma vez que a ideia sempre se

refere a algo, sempre representa alguma coisa. Essa definição é fundamental para entendermos a diferença entre o conceito de afecção (*affectio*) e o conceito de afeto (*affectus*) pois, se a afecção, como foi dito, sempre representa alguma coisa, o afeto, por sua vez, não representa nada. Deleuze afirma:

[...] o *affectus* em Spinoza é a variação (é ele quem fala pela minha boca; ele não chegou a dizê-lo porque morreu jovem demais...), é a variação contínua da força de existir na medida em que essa variação é determinada pelas ideias que se tem.[...] O afeto não se reduz a uma comparação intelectual das ideias, o afeto é constituído pela transição vivida ou pela passagem vivida de um grau de perfeição a outro, na medida em que essa passagem é determinada pelas ideias; porém em si mesmo ele não consiste em uma ideia, consiste em um afeto. (1978, p. 4)

O afeto, portanto, constitui-se numa variação constante da potência de agir e, por isso, independe do estado das coisas individuado, o que não o impede, contudo, de ser singular (DELEUZE, 1983, p. 153). Spinoza estabelece um regime das paixões fundamentais, sendo elas as paixões tristes, que são todas aquelas capazes de diminuir a potência de agir de um corpo, e as paixões alegres, sendo essas todas as capazes de aumentar a potência de agir de um corpo. Assim, um corpo é capaz de afetar o outro de maneira triste, provocando uma diminuição de sua potência de agir ou, ao contrário, afetá-lo de maneira alegre, provocando um aumento nessa força ou potência.

Posteriormente, outros autores trouxeram atualizações e contribuições a esse campo teórico, adicionando novas questões e reformulando outras. Brian Massumi, autor do artigo “The Autonomy of the Affects”, utiliza em sua obra a expressão intensidade (*intensity*, no original) como equivalente da palavra afeto, propondo uma relação de co-dependência entre a noção de intensidade e a de experiência (*experience*), como se fossem duas dimensões de um mesmo elemento – a intensidade necessita ser experimentada. (MASSUMI, 1995, 94). Já Elena Del Rio, especialmente em seu livro “Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection”, retoma o trabalho do filósofo francês ressaltando a importância do corpo enquanto organismo performático de afetos, sensações, afirmando a propriedade da carne de possuir sua própria inteligência ou lógica (DEL RIO, 2008, p. 6).

A partir disso, esse trabalho se valerá dos conceitos de afecção e afeto, especialmente desse último, presentes no trabalho de Gilles Deleuze e de alguns outros autores contemporâneos, tais como os citados acima, para analisar as formas como o

encontro entre o corpo e a paisagem constituem certos tipos de afetos (intensidades) que se traduzem na própria experiência estética do filme, através da atuação performática dos corpos em meio ao espaço no qual atuam, mutuamente afetando-o e por ele sendo afetados.

2 Interseções entre tempo e espaço: o passado, o presente e o futuro na representação das cidades

2.1 Ceilândia (Distrito Federal), Brasil

“Se você está ouvindo esta faixa, é porquê está sob a área de controle da cidade de Brasília. Por gentileza, tenha em mãos o seu passaporte de acesso. Uma autoridade da Polícia do Bem-Estar Social irá abordá-lo no próximo guichê. Caso não possua o passaporte, evite constrangimentos e retorne ao seu núcleo habitacional”. A frase, proferida pelo rádio do carro de Marquim (Marquim do Tropa), protagonista de *Branco Sai, Preto Fica*, enquanto o mesmo percorre as ruas de Brasília, expõe um dos conflitos fundamentais do filme, que é a divisão geográfica da cidade em núcleos habitacionais – a cidade de Brasília e a periferia da Ceilândia - de modo que os habitantes sejam restritos a se deslocarem apenas dentro do limite territorial que lhes é designado, através de um controle policial militarizado, repressivo, que se utiliza do sistema de passaportes para manter a ordem estabelecida. Essa projeção futurista distópica parte de uma realidade largamente observada nos centros urbanos brasileiros que é a segregação simbólica dos espaços de acordo com critérios de raça e poder econômico, que também se vale da repressão policial para manter a “ordem”, nesse caso, velada e não-oficial, não sendo, por isso, de forma alguma menos sistemática e institucionalizada.

As cenas que dão sequência a esse momento se dedicam à apresentação dos demais protagonistas do filme, Sartana (Cláudio Irineu Shokito) e Dimas Cravalaças (Dilmar Durães). O primeiro, assim como Marquim, é um sobrevivente do episódio de violência policial ocorrido num baile *black* na Ceilândia, que ainda sofre com as consequências físicas e psicológicas advindas do ocorrido. Ambos sofreram lesões em seus membros inferiores, por isso Dimas usa uma cadeira-de-rodas para se locomover e Sartana usa uma prótese em uma de suas pernas e, além disso, trabalha desenvolvendo próteses semelhantes à sua e fazendo a manutenção das mesmas. O segundo, Dimas, é também uma das pessoas que estava no baile naquela noite, mas, após o episódio, nunca mais foi visto e, por isso, é lembrado nos relatos de Marquim e Sartana, que

desconhecem seu paradeiro. Ao longo do filme, o espectador descobre que Cravalanças foi enviado ao futuro para voltar ao passado e buscar provas da ação criminosa cometida pelo Estado na fatídica noite, para assim reverter a situação distópica, regida por um conservadorismo extremo, na qual o mundo se encontra.

Nessa sequência, a trama se aproxima esteticamente daquilo que identificaríamos como um caráter documental, apresentando os personagens por meio de entrevistas em *voice over* adicionadas às imagens de Marquim, Sartana e Cravalanças enquanto realizam ações cotidianas na cidade e em suas casas. No seu fim, duas cenas importantes são mostradas: Marquim sai de sua casa, que possui dois andares, utilizando um elevador improvisado, projetado e construído por ele mesmo, que produz um ruído incômodo, além de ser extremamente lento. Em seguida, de carro, ele percorre a Ceilândia e temos uma vista ampla do distrito, onde tudo parece ser rodeado por entulhos, escombros, como um grande ferro-velho esquecido ao relento ou uma cidade abandonada. Uma representação que, apesar de tecnicamente não interferir demasiado na aparência da Ceilândia real, se encaixa perfeitamente ao contexto de ficção científica distópica presente no filme. Finalmente, vemos Sartana a se exercitar em sua casa, onde quase tudo parece estar em ruínas, como os canos e fiações à mostra e as grades enferrujadas, ou ser feito a partir de estruturas reaproveitadas, como o muro parcialmente construído com tábuas reaproveitadas, cada uma com um tamanho e uma cor diferentes. Num dos planos mais emblemáticos do filme, Sartana se exercita numa barra de ferro posicionada no teto de sua varanda improvisada e vemos seu corpo em primeiro plano, inclusive a prótese de sua perna, que se mistura a paisagem do bairro ao fundo e à própria estrutura de sua casa. O corpo de Sartana não apenas está cercado por esses escombros, por essas carcaças e armações precárias, como também se funde a elas, ele mesmo como uma estrutura em ruínas.

2.2 Fengjie, China

As sequências iniciais de *Em Busca da Vida* mostram a chegada de Huang Mao (Zhuo Lan) ao condado de Fengjie, para onde ele viaja a fim de reencontrar sua ex-esposa e a filha que é fruto dessa união. Logo em sua chegada, Mao é surpreendido pela ausência da Antiga Fengjie, que foi inundada para a construção da Hidrelétrica de Três Gargantas. Conforme o personagem adentra o local e se aproxima dos trabalhadores da obra que resultará em uma das maiores construções do século XXI e de suas habitações e espaços comuns, as marcas do processo de modernização da cidade vão se deixando

revelar. Enquanto Mao caminha por ruas completamente em ruínas, um prédio é demolido e ele se vira, surpreso, para olhar, fato que se repetirá outras vezes ao longo do filme, inclusive no momento em que ele finalmente se encontra com sua ex-esposa, repetindo o inevitável gesto de surpresa e espanto imediatos ao se deparar com a cena de uma estrutura monumental que, em poucos segundos, é violentamente levada ao chão. Os corpos, especialmente de homens adultos, quase sempre sem camisa, também trazem consigo as marcas de Três Gargantas, sendo esculpido pelo trabalho braçal, que exige força e tonifica os músculos, e amontoados pela escassez de espaço – e de privacidade – nas instalações designadas para a moradia dos operários. A falta de individualidade causa um efeito de homogeneização entre os trabalhadores que parecem ser todos iguais, com seus corpos semelhantes e movimentos ritmados e coreografados, que tornam a *mise-en-scène* do filme, em determinados momentos, semelhante a uma verdadeira dança.

Shen Hong (Zhao Tao) é a outra protagonista do filme e, assim como Mao, ela viaja até Fengjie em busca de seu companheiro, que a abandonou em Shanxi, cidade onde juntos viviam, após ser recomendado para trabalhar na obra de Três Gargantas. Logo que Hong chega na cidade é surpreendida – assim como o espectador – com um objeto voador luminoso que percorre o céu em direção às montanhas. Mais tarde, a personagem também dividirá a cena com um edifício que, subitamente, se desprende do chão e levanta voo tal qual uma espaçonave. Hao está nessa cena e durante boa parte de sua jornada acompanhada por Wan Dongming (Hongwei Wang), um jovem rapaz que procura no solo e nos escombros do território de Fengjie artefatos pertencentes à Dinastia Han que lá foram encontrados. A presença desse personagem remete não apenas à busca pelo passado, temática que perpassa a trajetória de seus protagonistas, mas também a uma materialidade desse passado presente no mundo, naquilo que pertence à história de um lugar e que ainda resiste mesmo que embaixo de várias camadas de terra e escombros - mesmo que a modernização incessante queria lhe sufocar.

Na sequência em que Hong deixa Fengjie com destino à Xangai, trajeto feito por vias fluviais, toda a história da construção de Três Gargantas é narrada por uma espécie de breve vídeo institucional que é exibido na TV, que descreve a opulência e audácia do projeto da mesma forma que comenta sobre seus impactos na cidade. A narração descreve, em tom orgulhoso, a demolição de centenas ou milhares de casas que ocorrerá

para que o projeto se concretize. Ironicamente, o institucional se apropria de um poema escrito pelo poeta da época da Dinastia Tang chamado Li Bai, que exalta a grandiosidade das muralhas de Baidi, em Fengjie, para endossar seu discurso modernizador, a favor da construção da hidrelétrica, comparando o prestígio que os versos de Bai garantiram à região com o efeito que a construção de Três Gargantas teve ou teria sobre a popularidade de Fengjie. A ironia, nesse caso, é potencializada pela exuberância das imagens das muralhas e do rio pelo qual o barco passa, que são mostrados através de um movimento de câmera suave e contemplativo, a mimetizar o próprio movimento de um barco a se deslocar.

3 Interseções entre o corpo e a paisagem: Afetos, afecções e o corpo performático

3.1 O corpo performático

Para discutir a representação do corpo em *Branco Sai*, *Preto Fica* e *Em Busca da Vida* é preciso, antes de mais nada, discutir o conceito de *mise-en-scène*. Nesse trabalho, consideraremos a *mise-en-scène* ou encenação no cinema como uma organização dos atores no espaço a partir de um quadro determinado. O ato de encenar, portanto, significa “tendo fixado o quadro (ângulo de vista e distância), prever até ao pormenor os lugares de cada ator em cada momento, o jogo dos seus olhares, a posição dos seus corpos, etc., em vista de um efeito de conjunto claro e esteticamente satisfatório”. (AUMONT, 2008, p. 134)

Em ambos os filmes, a *mise-en-scène* se afasta de componentes dramáticos clássicos, comuns ao cinema de ficção, que habitualmente se valem de um jogo entre a encenação e a montagem ou planificação para desenvolverem suas tramas, direcionando a emoção e o envolvimento do espectador de acordo com as sensações que o filme quer provocar, a partir das intenções de seu realizador. Nesse contexto, utilizo o termo corpo performático para me referir à forma como a representação do corpo é realizada nos dois filmes aqui estudados, observadas suas particularidades estéticas. Consideremos aqui a performance no cinema como um artifício de exposição, uma tentativa de articulação entre aquilo que é vivido e o que é imaginado e que, a partir disso, articula uma força e uma forma (BRASIL, 2012, p. 6). Dessa maneira, a corpo performático se afasta do corpo inscrito nas delimitações da *mise-en-scène* clássica devido à sua impossibilidade de alcançar uma forma final, completa e totalizante, tendendo sempre a uma espontaneidade dos gestos.

No caso de *Branco Sai, Preto Fica*, é importante observar a predominância de personagens cujas interpretações se afastam de qualquer dramaticidade ficcional, privilegiando em suas falas o relato interpretado como tal e, em sua interpretação, o gesto também desdramatizado que, em grande parte do tempo, trata de interagir com os estímulos do espaço e dos outros corpos que o cercam em vez de expressar as emoções ou sentimentos dos personagens. Quando Cravalanças protagoniza sozinho uma cena de tiroteio em meio a um grande ferro-velho, cenário distópico e inóspito, à parte de qualquer dimensão simbólica que possa ser discursivamente agenciada a partir dessa imagem, o que importa não é o encadeamento dramático de suas ações, mas sim a potência do gesto, de sua performance naquele espaço, que articula esteticamente um conjunto extremamente complexo e multifacetado de insatisfações pessoais e políticas, não apenas de Cravalanças, mas de todos os protagonistas da trama e do próprio filme, ele mesmo enquanto um corpo que atua em relação direta para com o espectador.

Em Busca da Vida, por sua vez, se aproxima menos de uma estética documental do que de um certo tipo de realismo contemporâneo que flerta com o fantástico: aqui, a palavra realismo se refere mais à tentativa de provocar uma relação real de temporalidade no espectador do que de mimetizar o mundo real, uma vez que, ainda que exista no filme uma forte inclinação para o realismo cinematográfico, não há como negar a importância da presença de elementos fantásticos como um disco voador ou um prédio que se transforma em espaçonave para a experiência estética vivenciada. Nesse trabalho de Jia Zhang-ke, o tempo é explorado enquanto uma experiência da qual emerge um novo tipo de conexão, mais ligado às dimensões óticas e acústicas do que propriamente cognitivas, colocando os sentidos em relação direta com o pensamento. Diante dela, o espectador, diferentemente do que acontece na *mise-en-scène* clássica, não tem seu olhar totalmente direcionado para ações espacial e temporalmente recortadas, encadeadas, mas encontra-se paradoxalmente livre para percorrer os gestos, as formas e os espaços que são delimitados pelo enquadramento, ao mesmo tempo em que se situa fatalmente preso a esse limite do quadro. Por meio de planos frontais, longas sequências de câmera estática ou *travellings* de aproximação extremamente lentos, tanto que o movimento se torna quase imperceptível, o realizador constrói a maior parte das sequências do filme. Não obstante, temos, no filme, um tipo de atuação dos personagens que não apenas potencializa os efeitos desses elementos de linguagem, mas age juntamente a eles para constituir uma estética. A representação, aqui, se

concentra nas possibilidades dos corpos em cena de interagir com outros corpos e outras forças que os cercam. No caso dos protagonistas, há uma delimitação do corpo enquanto intruso, viajante, não pertencente àquele espaço. Diferentemente de Hong e Mao, cujos corpos quase sempre estão isolados ou próximos a poucas pessoas, os trabalhadores de Três Gargantas formam um grupo homogêneo de corpos, não apenas no que se refere às suas características físicas – são quase todos homens adultos, magros, vestidos com roupas iguais-, mas também em suas ações, na forma como sempre estão juntos, seja comendo, se divertindo ou trabalhando. Nesse sentido, um dos momentos mais potentes do filme é a cena em que o quadro revela a sincronicidade dos corpos dos operários enquanto trabalham. É composto um verdadeiro balé formado músculos esculpido pelo ofício braçal; nesse momento, o corpo é um agente performático capaz de encarnar diversas potencialidades, entre as quais a ideia do trabalho como sendo repetitivo e maçante, exacerbada e levada ao ponto do surreal, adquirindo força a partir de um artifício de *mise-en-scène*. Não obstante, a poesia que se deixa extrair dessa verdadeira dança de corpos com torsos nus a operarem ferramentas arcaicas garante outro significado àquilo que a *priori* não se relaciona com o sublime. Nas palavras de Rancière, “o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro” (2005, p. 50)

3.2 Entre escombros e ruínas

Apesar de toda a sua potência criativa e expressiva, o corpo performático aqui analisado é um que se deixa atravessar não apenas pelas paixões alegres, ou seja, por aquilo que lhe faz bem e lhe impulsiona positivamente, mas também pelas paixões tristes, por aquilo que lhe impede de seguir. Para tratar desses eventos em *Branco Sai*, *Preto Fica* e *Em Busca da Vida*, tomaremos o corpo performático dos personagens como o lugar no qual os encontros ocorrem, considerando os aspectos receptivos e produtivos dos afetos que envolvem esses corpos (DEL RIO, 2008, p. 4).

Em ambos os filmes, o encontro com o espaço da cidade e com aquilo que ele contém em si de material (as ruínas, a precariedade dos espaços) ou simbólico (a violência, o racismo estrutural, os impactos do processo de modernização do espaço urbano) constitui um mau encontro, ou seja, provoca uma diminuição da potência de agir desses personagens. Da mesma forma, é apenas através do encontro com os personagens que a cidade surge enquanto um corpo e podemos, assim, caracterizá-la e defini-la. É só a partir da relação estabelecida com os corpos que nela se situam que a cidade pode ser descrita como esse lugar inóspito e permeado por desigualdades e

violências, posto que os corpos são afetados por ela e pelo que ela traz consigo a partir da forma como são constituídos. O exemplo a seguir ajuda a compreender melhor a questão:

Quando nós olhamos o sol, nós imaginamos que sua distância em relação à nós é de cerca de duzentos pés”. [Livro II, Proposição 35, Escólio]. Isso é uma affectio ou, ao menos, é a percepção de uma affectio. Está claro que a minha percepção do sol indica muito mais a constituição do meu corpo, a maneira pela qual meu corpo está constituído, do que a maneira pela qual o sol está constituído. Assim, eu percebo o sol em virtude do estado de minhas percepções visuais. Uma mosca perceberá o sol de maneira diferente. (DELEUZE, 1978, p. 5)

Assim, conhecemos somente aquilo que a cidade é em relação ao seu encontro com os personagens e vice-versa. Sendo o afeto uma intensidade, e não uma ideia, a ele pertence a propriedade de ser deslocalizado narrativamente, se espalhando pela superfície do corpo que é o filme. (MASSUMI, 1995, p. 85). Assim, o mau encontro entre os corpos e os espaços se faz presente esteticamente por meio de um tom melancólico e letárgico que perpassa a imagem total do filme, remetendo a um sentimento de impotência, inércia e abatimento emitido pelos personagens, sobretudo pela inscrição corporal dos mesmos. Nesse ponto, *Branco Sai, Preto Fica* e *Em Busca da Vida* apresentam sutis diferenças estéticas às quais deve-se dar a devida atenção: enquanto o filme de Jia Zhang-ke mantém-se dentro dos limites da prostração e do desalento, o de Adirley Queiróz, para além de se valer dessas mesmas emoções de desencanto, flerta com a raiva, surgida a partir da mágoa e dos traumas do passado que ainda não foram superados, sendo capaz de transmitir plasticamente toda a indignação nele contida. A cena na qual Marquim, no que parece ser um terreno abandonado, acende um fósforo e atira fogo em um sofá, em seguida permanecendo perto do móvel enquanto ele está em chamas, talvez seja o grande exemplo da materialização dessa insatisfação generalizada presente no filme, que enxerga na destruição a única saída possível.

À persistência dos maus encontros é somada a impossibilidade da realização dos bons encontros, representados nos dois filmes pelo desejo dos protagonistas de reencontrarem pessoas que deixaram no passado, sejam esses seus parceiros ou ex-parceiros românticos, como no caso de Mao e Hong, ou seus amigos e companheiros de diversão, frequentadores do mesmo baile de música *black*, no caso de Cravalaças,

Marquim e Sartana. Para os dois personagens principais de *Em Busca da Vida*, que nunca de fato se cruzam, ir à Fengjie é ir em busca de um passado irre recuperável e de emoções que já não encontram espelhamento no presente. Assim, ainda que Hong e Mao alcancem o sucesso em suas buscas, ele ao encontrar sua ex-esposa, ela ao encontrar o marido, o encontro desejado, no qual o afeto agenciado seja o mesmo de outrora, já não é mais possível por não serem eles mesmos o que um dia foram. O único afeto possível, portanto, é um tipo de nostalgia melancólica que surge da reunião desses casais. Destaco, aqui, a cena na qual Hong e o marido dançam tendo como paisagem de fundo uma das barragens da hidrelétrica e as pedras que cercam seu entorno. Hong parece desconfortável e a dança vai parecendo, cada vez mais, carecer de reais motivações, como se aquilo não fizesse mais sentido, até que a mulher se desprende dos braços do marido apenas para contar-lhe que está apaixonada por outro e pedir-lhe o divórcio.

Até aqui, consideramos o afeto como essa intensidade surgida a partir do encontro entre a paisagem e os corpos que diminui a potência de agir destes e que, dessa maneira, é representado esteticamente em múltiplos níveis de linguagem dentro de ambos os filmes estudados, de uma forma totalizante e independente da narrativa. O afeto age como uma espécie de emoção ou sentimento que perpassa os aspectos formais da linguagem e lhes dá unidade, determinando ao menos parcialmente o tom do filme. Para além disso, existem em *Branco Sai*, *Preto Fica* e *Em Busca da Vida* representações diretas e literais de uma afecção corpo-cidade, a qual apresenta o estado de um corpo sofrendo a ação de outro corpo (DELEUZE, 1978, p. 5). No primeiro, os corpos acidentados e mutilados, parcialmente invalidados pelo incidente ocorrido em 1986, no segundo, o corpo do jovem operário que é soterrado pelos escombros do desabamento de um edifício e só tem sua ausência sentida quando o telefone que carrega consigo toca, fazendo seus colegas se darem conta do ocorrido. Em ambos os casos, a ação que o espaço exerce sobre o corpo é simbólica: ela age dificultando o deslocamento dos corpos, atingindo-lhes os membros inferiores, de modo que ocupar a cidade torne-se uma tarefa ainda mais difícil, e age sufocando em seus escombros e entulhos o corpo do trabalhador que ajudou a demolir sua antiga estrutura para construir outra, uma que se alinhe mais aos anseios tecnológicos e industriais da China contemporânea.

4 Interseções entre política e estética

Para Rancière, a arte possui dimensões políticas, primeiramente, não em razão de seu conteúdo, do tipo de mensagem ou sentimentos contidos em sua forma, mas pela distância que toma em relação às estruturas sociais e às funções desempenhadas pelos sujeitos dentro delas, “pelo tipo de tempo e de espaço que institui, pelo modo como recorta esse tempo e povoa esse espaço” (RANCIÈRE, 2010, p. 20). A esse regime de recortes do tempo e do espaço, essa “distribuição e essa redistribuição dos lugares e das identidades” (idem, p. 21), o autor dá o nome de partilha do sensível.

Determino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2000, p.15)

A proposição de uma partilha do sensível, portanto, se refere a uma relação entre política e estética que atua fora das dimensões plásticas e formais da obra de arte, constituindo “uma estética da política e uma política da estética” (RANCIÈRE, 2010 p. 21). Aqui, proponho um viés de análise que se volte justamente para as questões formais, para a maneira como os elementos da linguagem cinematográfica se apresentam nos filmes em questão; em resumo, que se volte para a relação entre a estética dos filmes, considerando-a como uma matriz de percepções e discursos que envolve um regime de pensamento (RANCIÈRE, 2012, p. 2) e os devires políticos agenciados a partir dela.

No filme *Em Busca da Vida, assim como em Branco Sai, Preto Fica*, o protagonismo da trama é oferecido a personagens periféricos, marginalizados, não no sentido de residirem longe dos centros urbanos, mas sim de representarem sujeitos aos quais o poder de decisão sobre questões macropolíticas não é dado, cidadão comuns e, muitas vezes, prejudicados pelas decisões realizadas por aqueles que estão no poder. Em suma, sujeitos que não possuem plataformas e meios que sustentem a articulação de um discurso político, não em razão de qualquer falta de capacidade ou conhecimento para fazê-lo, mas devido ao lugar específico que lhes foi designado dentro de um comum compartilhado. Esse gesto de deslocamento de um certo “poder de fala” torna-se

político ao reconfigurar, dentro de um universo ficcional, as relações sociais que ditam aquilo que é visto e a versão dos fatos que é contada, bem como “quem tem competência para ver e qualidade para dizer”. (RANCIÈRE, 2000, p. 16)

Nesse contexto, a exploração da relação afetiva entre o corpo e a paisagem enquanto uma energia que se espalha por toda a superfície corpórea do filme permite que as questões políticas levantadas a partir desse encontro sejam pensadas e discutidas a partir de uma outra forma de produção de conhecimento que não a articulação de um discurso lógico, dependente de encadeamentos racionais. Isso permite que os contextos diegéticos e não-diegéticos sejam enxergados dentro da infinidade de complexidades que os constituem, as quais muito provavelmente estariam sob o risco de um inevitável reducionismo caso fossem encaixadas dentro de um discurso narrativo lógico.

Ele [o afeto] figura como micropolítica do desejo, em vez de macropolítica. Isso quer dizer, é dificilmente uma questão de performance reestabelecendo atuação para um caráter individual ou um grupo social em particular; em vez disso, é uma questão da mobilização do filme da performance como catalizadora para a dissolução do sentido (narrativo, ideológico e genérico) numa forma mais abstrata, menos personalizada. De qualquer maneira, a intensidade dos afetos por vezes estica e deforma sistemas significantes e ideológicos além da identificação. O corpo afetivo-performático é, portanto, ligado ao poder em mais de uma forma – não apenas mostra o poder de *puissance* (a capacidade ou potencial criativo para existência que o permite multiplicar conexões com outros corpos), mas através desse mesmo potencial, pode às vezes impactar relações de poder (*pouvoir*) de uma dimensão mais social ou institucional, mesmo que esse impacto esteja confinado ao filme e/ou à (des)organização perceptiva e afetiva do espectador (DEL RIO, 2012, p. 17)⁴

É possível observar, portanto, que assim como no contexto da partilha do sensível, o atributo da obra de arte aqui “é operar um novo recorte do espaço material e simbólico” (RANCIÈRE, 2010, p. 20) com a diferença de que, nesse caso, esse recorte se dá dentro do universo narrativo dos filmes e não na relação dos mesmos com o mundo material e as estruturas sociais, por meio da construção de um espaço diegético no qual os personagens periféricos tenham não apenas representação, mas também

4 No original: “it figures as a micropolitics of desire, rather than a macropolitics. That is, it is hardly a question of performance restoring agency to an individual character or a particular social group; instead, it is a question of the film’s mobilization of performance as the catalyst for the dissolution of (narrative, ideological, and generic) meaning in a more abstract, less personalized way. In any case, affective intensity often stretches and deforms signifying and ideological systems beyond recognition. The affective-performative body is thus linked with power in more than one guise – it not only displays the power of *puissance* (the creative capacity or potential for existence that allows it to multiply connections with other bodies), but through this very potential, it can sometimes impact relations of power (*pouvoir*) of a more social or institutional dimension, even if that impact is confined to the film and/or the viewer’s perceptual and affective (dis)organization. (DEL RIO, 2012, p. 17). Tradução feita por mim.

expressão estética por meio do afeto: deixá-lo transparecer é uma atitude política pois reconfigura os lugares de fala, de quem tem ou não tem voz, a partir de uma perspectiva micropolítica.

4 Conclusões

Branco Sai, *Preto Fica* e *Em Busca da Vida* possuem abordagens estéticas semelhantes no que diz respeito à relação entre o corpo dos personagens e a paisagem na qual ele está inscrito, considerando-a como também um personagem do filme e, não obstante, como um corpo. Aqui, buscamos entender essa relação a partir das características de um encontro, no sentido deleuziano do termo, que agencia um afeto a partir de sua realização. Esse afeto, por sua vez, não age de maneira positiva sobre os corpos dos personagens, tampouco sobre o da cidade. Ele atua diminuindo a potência de agir desses corpos, ou seja, configura um mau encontro, a passagem para um estado de perfeição que corresponde a uma paixão triste. Além das evidências formais presentes em pontos específicos dos filmes, sobretudo em momentos no qual a figura do corpo humano sofre com violências diretas, literais e, por isso mesmo, muito simbólicas – os membros feridos ou mutilados do filme de Adirley Queiróz e o corpo soterrado por escombros no filme de Jia Zhang-ke, existe um efeito provocado pelo afeto, pela sua característica de transversalidade (MASSUMI, 1995, p. 107), que é o de estar presente na imagem-total do filme, em cada uma de suas decisões formais referentes à mise-en-scène, fotografia, montagem etc. O afeto contamina essas estruturas enquanto uma intensidade capaz de ditar o tom dado às imagens produzidas.

O afeto enquanto potência estética é capaz de agenciar uma série de relações intelectuais e sensíveis diferentes daquelas advindas de um encadeamento narrativo lógico, a partir de ações de causa e consequência apresentadas por suas tramas. Além disso, a escolha por representar corpos periféricos, no sentido de serem os personagens de *Em Busca da Vida* e *Branco Sai*, *Preto Fica* exemplos de pessoas marginalizadas quanto às grandes decisões macropolíticas tomadas no espaço comum – ou seja, pessoas ordinárias, cidadãos comuns aos quais não foi dada uma voz privilegiada (ou qualquer voz) dentro de um contexto social determinado, é de extrema relevância pois contribui para uma reconstrução do espaço político ou, nas palavras de Rancière, para “suscitar novos modos de confrontação e de participação”. (2010, p. 18). Assim, a estética afetiva presente em ambos os filmes constitui-se como um fazer político por reconfigurar os

lugares de fala e as relações entre os sujeitos e o espaço público ou, em última instância, o comum compartilhado. Isso, evidentemente, se dá dentro da diegese dos filmes, a partir da capacidade dessas obras de fabularem sobre um cotidiano real, do qual seus realizadores, vale a pena lembrar, são inegavelmente próximos. Trata-se de um regime de identificação e produção de conhecimento que surge da reivindicação de um lugar de fala. Finalizo, aqui, referenciando a frase que pode ser lida na tela após os créditos finais de *Branco Sai, Preto Fica*: “Da nossa memória fabulamos *nóis* mesmos.”

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques. **O Cinema e a Encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia. 2008.

BRASIL, André. A Performance: entre o vivido e o imaginado. 2012. In: **Revista E-Compós**. Disponível em: <https://performance.vivido.andre.brasil.pdf>. Acesso em 10 de agosto de 2016.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Spinoza**. Disponível em: <http://www.webdeleuze.com/spinoza>. Acesso em 11 de agosto de 2016.

DEL RIO, Elena. **Deleuze And The Cinemas of Performance: Powers of Afection**. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2008.

MASSUMI, Brian. The Autonomy of the Affects. In: **Cultural Critique**, No. 31, The Politics of Systems and environments, Part II. 1995. pp. 83-109.

RANCIÈRE, Jacques. **O que é estética?** 2011. Disponível em <http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2>. Acesso em 13\08\2016.

_____. **A Partilha do Sensível**. Brasil: Editora 34\EXO Experimental org. 2005.