

Cinema, dança e afeto: intermedialidade e dissenso em Tinta Bruta¹

Thalita Cruz BASTOS²

Centro Universitário Augusto Motta - UNISUAM, RJ
Escola de Comunicação e Design Digital – Instituto INFNET, RJ

RESUMO

A proposta deste artigo é analisar as potencialidades de engajamento sensório-afetivo presente na obra audiovisual “Tinta Bruta” (2018), de Márcio Reolon e Filipe Matzembacher, a partir das relações entre intermedialidade, dissenso e ressonância carnal como formas de produção de afeto numa obra que propõe o encontro entre cinema e dança. Nosso objetivo é compreender, através da análise fílmica, as relações entre intermedialidade, corpo e afeto na produção audiovisual brasileira contemporânea. As reflexões que irão nortear o debate estão relacionadas à noção de “políticas da impureza” de Lúcia Nagib, o conceito de dissenso de Jacques Rancière, o entendimento sobre intermedialidade desenvolvido por Ágnes Pethö e a ideia de ressonância carnal apresentada por Susan Paasonen.

PALAVRAS-CHAVE: afeto; corpo; ressonância carnal; cinema; intermedialidade.

INTRODUÇÃO

Parte da produção audiovisual contemporânea tem buscado formas diferentes de tratar do visível e do enunciável, mudando as relações com o representável e consequentemente suas formas de percepção. Nesse contexto a intermedialidade se configura como um conceito importante para elucidar as relações existentes entre produção de afeto e narrativa fílmica. A produção brasileira contemporânea apresenta obras que combinam elementos da intermedialidade, performance e afeto a fim de tratar de questões sócio-culturais de forma diferenciada, construindo o cinema como um lugar de encontros entre intensidades advindas de origens diferentes.

O filme “Tinta Bruta” (2018), de Márcio Reolon e Filipe Matzembacher foi o grande ganhador do Festival do Rio de 2018, levando os prêmios de melhor filme, roteiro,

¹ Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do corpo e Gêneros do XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Professora do curso de Cinema e Audiovisual do Instituto INFNET. Professora do curso de Comunicação Social – Jornalismo da UNISUAM. e-mail: tatacbastos@gmail.com.

ator e ator coadjuvante. No Festival de Berlim 2018 levou o Prêmio Teddy, dedicado a produções com a temática LGBT. O filme agencia elementos pertencentes às estéticas recorrentes no Cinema Queer, e sua potencialidade de afetação é ampliada pelo uso da dança, das mídias digitais e a relação entre esses elementos através da performance dos corpos. Segue a sinopse do filme de acordo com a distribuidora Vitrine Filmes(2020): “Enquanto responde a um processo criminal, Pedro é forçado a lidar com a mudança da irmã para o outro lado do país. Sozinho no escuro do seu quarto, ele dança coberto de tinta neon, enquanto milhares de estranhos o assistem pela webcam.”

O filme é organizado em três partes: Um primeiro ato centrado na relação personagem com a irmã, um segundo ato voltado para sua relação com Léo e circulação pela cidade de Porto Alegre, e o terceiro ato em que o personagem acaba confrontando seu alter ego Garotoneon. A relação entre os personagens Pedro e Léo se dá através do encontro promovido pela performance, na relação entre seus corpos e a cidade de Porto Alegre. As performances musicais distribuídas ao longo do filme produzem, em um só movimento, um processo de síntese e ressignificação das tensões narrativa. A relação de proximidade e diferença entre essas performances, seja no quarto para a webcam, ou na aula de dança contemporânea, expressa as intensidades que atuam nesses corpos que se contraem e se expandem na frente da câmera.

Nossa proposta é analisar regimes específicos de produção de afeto dentro da produção audiovisual brasileira contemporânea. É sabido que a capacidade de afetação e produção de respostas sensórias é algo presente em todas as obras audiovisuais, os gêneros do excesso (melodrama, horror e pornografia), tal qual descritos por Linda Williams demonstram isso. Dessa forma, nos interessa pensar obras específicas em que a circulação cultural dos afetos impregnados nos corpos em cena convida a sensações, e nesse trabalho iremos enfatizar o uso da relação intermedial entre cinema e dança como uma escolha estética e de linguagem que promove o encontro de corpos e experiências dissidentes.

A CORPOREALIDADE DA EXPERIÊNCIA FÍLMICA

A reflexão proposta por Vivian Sobchack é voltada para o papel do corpo na relação entre espectador e obra fílmica. Segundo a autora, “a experiência fílmica é

significativa *não apesar de nossos corpos, mas por causa de nossos corpos*”³.(SOBCHACK, 2004, p. 60). Isso significa colocar o corpo como o lugar máximo de percepção de uma obra, valorizando não apenas o que acontece dentro da imagem, mas também fora dela. É ampliar uma visão dicotômica da experiência fílmica, colocando o corpo como mediador das relações entre “experiência e linguagem, visão subjetiva e imagem objetiva” (idem), um lugar de encontro de forças, intensidades e afetos.

A experiência fílmica, nesse sentido, está relacionada a um engajamento sensorial sentimental do espectador na imagem, mas não é possível se o próprio filme não se estruturar e se organizar a fim de permitir o transbordamento das intensidades que o atravessam. O envolvimento físico se dá primeiramente nos corpos dos atores, atrizes e equipe de filmagem, para depois passar para o corpo do espectador. É a diferença apontada por Sobchack (2004) entre assistir um filme, que implica um distanciamento ou mera identificação com os personagens, e ter a experiência de um filme, onde percebe-se um envolvimento maior entre espectador e imagem. “Experimentar um filme, nunca simplesmente ‘assisti-lo’, meu corpo vivido encena essa reversibilidade na percepção e subverte a própria noção na tela e fora da tela como locais e posições de sujeito mutuamente exclusivas.”⁴(p.66-67). É despertada a possibilidade de engajamento do espectador com as situações apresentadas pelo filme.

No movimento de aprofundar a proposta de Sobchack de ser afetado fisicamente por um filme, onde há juntamente uma impressão de proximidade com a ideia de reconhecimento, a autora Susanna Paasonen (2011) propõe o conceito de “Ressonância”, como aquilo que dá conta dos estímulos variados recebidos pelo espectador no encontro com a obra cinematográfica. “Ressonância engloba o emocional e cognitivo bem como o sensorial e o afetivo, e aponta para o esforço considerável envolvido em separar os dois.”⁵(p.16). A ressonância diz respeito a coexistência de afeto e emoção, ao mesmo

³ Livre tradução de: “(...) the film experience is meaningful not to the side of our bodies but because of our bodies”.

⁴ Livre tradução de: “Experiencing a movie, not merely ‘seeing’ it, my lived body enacts this reversibility in perception and subverts the very notion of onscreen and offscreen as mutually exclusive sites or subject positions.”

⁵ Livre tradução de: “Resonance encompasses the emotional and cognitive as well as the sensory and affective, and it points to the considerable effort involved in separating the two.”

tempo que há a tentativa de olhar para ambos separadamente, como se constituíssem etapas diferentes do processo de percepção. Para além de ser meramente um termo, a ideia de ressonância, segundo Paasonen (2011, p.16) “se refere a momentos e experiências de ser movido, tocado, e afetado por aquilo que está sintonizado na ‘frequência correta’”⁶.

A autora se baseia também em Barouch Spinoza (apud PAASONEN, 2011) para dizer que a ressonância das imagens varia de acordo com o passar do tempo, sua forma e a intensidade com a qual acontece, já que as mesmas pessoas podem ser afetadas de formas diferentes pelas mesmas imagens, em momentos diferentes, da mesma forma que pessoas diferentes são afetadas de formas diferentes pelas mesmas imagens. Isso significa dizer que o afeto é algo mutável e sujeito às variações temporais e de intensidade no encontro das imagens com os espectadores. Pensando a partir de Paasonen, é possível dizer que, o histórico que cada indivíduo traz consigo influencia diretamente na forma como uma imagem, ou experiência imagética, irá reverberar no seu corpo sensorial e afetivamente. “Ressonância pode envolver reconhecimento no sentido de conseguir se relacionar com os atos mostrados com as próprias experiências e sensações. Ressonância toca e move o corpo do espectador sem uma necessidade por identidade(…)” (PAASONEN, 2011, p.189).

Cada corpo contém impregnado em si as experiências físicas e subjetivas pelas quais passou, ao mesmo tempo, cada corpo possui em si as potencialidades de transmissão de afetos, de intensidades exatamente devido a essas experiências. Cabe a uma obra, cinematográfica por exemplo, criar espaços para que as intensidades dos corpos reverberem, ressonem e com isso consigam produzir afetações nos outros corpos a sua volta. Afetações que não são apenas processos de identificação com os personagens, mas um engajamento que é atravessado pelas intensidades que perpassam todo o filme.

INTERMEDIALIDADE, DISSENSO E PERFORMANCE

Os produtos audiovisuais hoje continuam dependendo da legitimidade trazida pela participação em mostras e festivais, sejam eles regionais, nacionais ou internacionais, e a visibilidade adquirida nesses espaços está frequentemente relacionada às potencialidades

⁶ Livre tradução de: “(...) refers to moments and experiences of being moved, touched, and affected by what is tuned to ‘the right frequency’”.

de experimentação desenvolvida dentro das obras. Uma das formas de experimentação está na mistura de elementos estéticos advindos de lugares aparentemente diversos no contexto da história do cinema que revelam mais uma vez o caráter de impureza do cinema. É da impureza do cinema e do audiovisual que prevalece sua criatividade, adaptabilidade, ressignificação e permanência enquanto forma de entretenimento e fruição estética que coloca em questão de forma recorrente acontecimentos, debates e tensões da sociedade contemporânea.

Lúcia Nagib (2013) relaciona a noção de cinema impuro proposta por André Bazin e as características do regime estético da arte apresentadas por Jacques Rancière para discutir as “políticas da impureza” relacionadas a um cinema intermediático e suas possibilidades políticas. A principal reflexão está em como a contaminação de diferentes formas artísticas pode ser incorporada aos filmes, tornando-os impuros, dissolvendo fronteiras entre gêneros cinematográficos, bem como a representação de sexo, gênero e raça nos filmes. Tal reflexão pode ser vista como uma atualização do papel da intermedialidade no cinema, num movimento de olhar para as práticas cinematográficas a partir de suas conexões com outras artes e mídias. Não sendo vista necessariamente uma prática contemporânea, mas lançando um olhar direcionado para essas práticas em si e como elas contribuem para a experimentação e desenvolvimento de obras audiovisuais.

Um cinema impuro refere-se à um meio contaminado por outras formas artísticas, como teatro, música, dança e pintura. Uma perspectiva intermediática do cinema nos permite analisar as potências de impureza na produção cinematográfica e como os filmes podem desviar dos limites estabelecidos pela *mise-en-scène* tradicional. Dessa forma, o discurso a cerca das políticas de intermedialidade normalmente se relacionam com reflexões sobre a pureza das mídias na arte e as formas de subverter essa separação e estimular a mistura de meios e gêneros.

Ao discutir sobre as diferentes abordagens de estudo da intermedialidade no cinema contemporâneo, Ágnes Pethö (2018) destaca três paradigmas principais que combinam tanto um ponto de vista mais tradicional quanto visões inovadoras dentro do debate sobre convergência midiática, são eles: (1) o “cruzamento das fronteiras das mídias”, (2) um entre-lugar, e (3) o remapeamento da intermedialidade combinando diferentes formas de compreensão desse entre-lugar no cinema. O terceiro aspecto conecta noções de pesquisadores como Alain Badiou, Jacques Rancière e Raymond Bellour. Uma das principais ideias revisadas por Pethö é a noção de “lacunas” (*gaps*) ou

“intervalos” do cinema de Rancière, relacionada ao conceito de impureza de Bazin, além das possibilidades de conexão entre os tipos de arte que são visíveis e sensíveis através do cinema.

Os intervalos do cinema são o resultado do cinema ser o outro de si mesmo – essa heterogeneidade interna produzindo extensões ou relações com a literatura, política, e outras formas artísticas, intervalos e extensões fazem o cinema transbordar a si mesmo. Essas “lacunas” são exatamente o que torna o cinema excessivo no sentido de estenderem a questão e as experiências que produzem para outros campos “não- cinematográficos”. (RANCIÈRE, 2012).⁷

Relações intermediárias no cinema possuem potencial de estranhamento e pensar em todas as possibilidades combinatórias entre fotografia, teatro, música, literatura e mesmo jornalismo é perceber a intermedialidade como um entre-lugar no interior de uma narrativa, como um momento de abertura e ambivalência que emana um potencial de engajamento afetivo. Essas contaminações corroboram a emergência de um “cinema expandido”, onde gêneros cinematográficos não são mais um limite, mas meios para produzir uma experiência cinematográfica filiada à temática desenvolvida pelo realizador, que pode ser ressignificada através de ilimitadas interações entre imagens.

Quando trabalhamos com as potencialidades afetivas de uma obra, é importante ter em mente as reflexões de Rancière sobre o dissenso no regime estético da arte. Segundo o autor, a eficácia estética de uma obra de arte seria “a suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado” (RANCIÈRE, 2012, p.58). No caso do dissenso, a eficácia está associada a promoção de uma ruptura estética, “a eficácia de uma desconexão”, na qual as produções das habilidades artísticas e os fins sociais definidos das obras de arte perdem sua relação causal. Dessa forma, o dissenso “não é o conflito de ideias e sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política” (RANCIÈRE, 2012, p.59).

Essas formas dissensuais estão relacionadas com a produção de uma arte crítica, e contém em si um potencial de afetação. Seu efeito político depende do estabelecimento de uma distância estética, e mesmo assim há a consciência que não é possível garantir

⁷ Livre tradução de: “The gaps of cinema are the results of cinema being other to itself – this internal heterogeneity producing extensions or relations with literature, politics, and other art forms, Gaps and extensions make cinema overflow itself. These “gaps” are precisely what makes it excessive in the sense of extending the questions and experiences it produces to other “non-cinematic” fields.”

que uma obra produza algum efeito. Existe algo de indeterminável. É o potencial de afeto presente em uma obra. Não há garantia que ele efetivamente vá produzir alguma resposta no encontro com o espectador, mas isso não significa a inexistência de modos de endereçamento que contenham a possibilidade de despertar intensidades, reconfigurar formas de sentir e perceber as obras de arte. Pensar e desenvolver formas de afetação desdobra do reconhecimento da arte como um espaço de “entrelaçamento de várias políticas” (RANCIÈRE, 2012), de tensões e deslocamentos, de potencial de engajamentos sensoriais diversos.

O encontro entre estética e política acontece, pois, a produção artística está dissociada da intencionalidade de produção de um efeito específico, seja ele um fim social de conscientização sobre alguma causa ou não. Essa perda de funcionalidade permite o acesso a todo um novo corpo de experiências.

Arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, da exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. Há, assim, uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos, da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa. (RANCIÈRE, 2012, p. 63).

Nesse contexto, Rancière (2012, p.64) está falando da “política da arte”, um entrelaçamento entre política da estética e as estratégias de utilizadas pelos artistas para “mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos”. Nesse sentido, segundo o autor, a ficção é uma das principais ferramentas de criar dissensos, de propor outras formas de dar a ver as coisas, mudar as formas de percepção do mundo sensível e as formas de tratar esse mundo. O trabalho crítico produzido pelo dissenso volta seu olhar para os limites da sua própria prática, se recusando a antecipar seu efeito, repensando o lugar do espectador, entendendo-o como ativo e propondo que este se coloque em relação à obra de arte. Tal postura não é exclusividade de um grupo privilegiado de obras, a intenção de trazer as reflexões de Rancière sobre os regimes políticos e estéticos das artes é evidenciar que esse potencial está disponível

enquanto recurso criativo para os realizadores, a partir de escolhas estéticas, modos de endereçamento e a própria materialidade fílmica.

Segundo Nagib, as “políticas da impureza”, diretamente relacionadas com a intermedialidade, estão conectadas com a concepção de dissenso proposta por Rancière. As possibilidades políticas que a intermedialidade permite são consequência da sua potencialidade de produzir estranhamentos, de reconfigurar os limites do sensível e do representável. Ágnes Pethő (2011) organizou uma discussão em torno da intermedialidade no cinema, propondo cinco categorias que estariam inseridas no paradigma que propõe um remapeamento dos estudos sobre intermedialidade. A intermedialidade como um sistema de convergência midiática e transformação; como uma experiência reflexiva dentro do filme, uma diferença ou oscilação; como um ato performático, uma ação; como um lugar transitório ou impossível, uma fronteira; e intermedialidade como parte do domínio do figurativo.

As acusações ideológicas que acompanham as ideias de intermedialidade e que vemos de novo e de novo também atestam esse aspecto performativo, ativo da intermedialidade. Intermedialidade é vista, mais frequentemente do que não, como algo que ativamente “faz”, “executa” algo, e não meramente “é”.⁸ (PETHŐ, 2011, p. 51).

A ideia de intermedialidade como performance contempla a percepção de deslocamento e transgressão da fronteira entre as mídias, estando relacionada a noção de remediação⁹ e estimulando um papel ativo do espectador na sua relação com a obra. A intermedialidade também se configura numa zona fronteira onde as transgressões entre as mídias acontece, um entre-lugar, um espaço entre-imagens, que permite o extravasamento das intensidades presentes na tessitura narrativa. Para Elena Del Río (2008), a performance é uma forma de expressão do afeto, pois permite o mesmo transitar de um estado corporal a outro. É nesse contexto que defendemos a mudança de foco da representação para a expressão. “Nos gestos e movimentos do corpo performático, forças incorporais ou afetos se tornam eventos expressivos concretos que atestam o poder de

⁸ Livre tradução de: “The ideological charges that accompany ideas of intermediality and that we see time and again also attest to this performative, active aspect of intermediality. Intermediality is seen, more often than not, as something that actively ‘does’, ‘performs’ something, and not merely ‘is’.”

⁹ Em 2000, os autores Jay David Bolter e Richard Grusin publicaram um livro intitulado *Remediation: Understanding New Media*, no qual propuseram o conceito de *remediação*. Este conceito defende que qualquer nova mídia é uma releitura das mídias anteriores, reapresentando de diferentes maneiras linguagens e formas vindas de mídias antigas.

ação e transformação do corpo”¹⁰(p.4). Esses eventos expressivos produzem afetos nos meandros da tessitura fílmica, tais afetos fundam desvios e produzem intervalos entre os corpos de imagem. A transformação mencionada por Del Ríó seria o desdobramento desses desvios, nela tomariam forma a potencialidade de afetação das imagens e do entre-imagens.

A performance pode ser entendida então como forma de expressão física, verbal e visual de um sujeito. É a performance que cria uma dramatização da história narrada, ela produz uma relação de afetividade entre espectador e imagem.

Como um evento, a performance é deslocada de qualquer cenário ou realidade anterior, preconcebido. No seu sentido ontológico fundamental, a performance dá origem ao real. Enquanto a representação é mimética, a performance é criativa e ontogenética. Na representação, repetição dá luz ao mesmo; na performance, cada repetição encena um único evento. Performance suspende todas as prefigurações e distinções estruturadas, para se tornar o evento no qual novos fluxos de pensamento e sensação podem emergir”. (DEL RÍO, 2008, p.4).¹¹

É através da sua constituição enquanto evento que a performance produz não só um engajamento na realidade no espectador como também um engajamento afetivo na medida em que produz sensações dentro e fora da imagem, sensações que nos remetem às experiências que temos no mundo vivido. Nesse contexto, é importante esclarecer que entende-se o conceito de evento segundo desenvolvido por Alain Badiou (2012) em seu texto *The Ethics of Truths*, no qual o autor define evento como algo que nos compele a escolher uma “nova forma de ser”, ele é uma quebra na ordem específica dos acontecimentos, que reinventa uma nova forma de ser e agir perante uma situação, ele se dá no encontro. Sendo assim, é possível entender o evento expressivo que caracteriza o afeto e a performance como algo que ressignifica a estrutura narrativa na qual se insere, ele propõe uma outra forma de olhar para as situações.

Não é necessariamente o caráter mimético da imagem que importa, mas quais afetos esta imagem mobiliza. Del Ríó apresenta a performance como um evento afetivo-expressivo para dizer que na mesma os seres se apresentam como forças constantes e

¹⁰ Livre tradução de: “In the gestures and movements of the performing body, incorporeal forces or affects become concrete expression-events that attest to the body’s power of action and transformation”.

¹¹ Livre tradução de: “As an event, performance is cut off from any preconceived, anterior scenario or reality. In its fundamental ontological sense, performance gives rise to the real. While representation is mimetic, performance is creative and ontogenetic. In representation, repetition gives birth to the same; in performance, each repetition enacts its own unique event. Performance suspends all prefigurations and structured distinctions, to become the event wherein new flows of thought and sensation can emerge”.

mutantes, sempre se reinventando e ressignificando. O afeto instaura um desvio na lógica representacional, predominante nas narrativas audiovisuais, para apresentar um outro código de recepção, não pela chave da *representação*, mas pela *expressão*. Em outras palavras, a representação da realidade e do real, que predomina nas narrativas que se baseiam numa estética realista, é complementada por uma expressão do real e da realidade. Tal expressão está relacionada à aspectos perceptivos, sensoriais e afetivos, que podem produzir engajamento do espectador na imagem e no seu conteúdo intrínseco.

Elena Del Río (2008), ao discorrer sobre a relação entre afeto e performance e sobre a potencialidade da performance em instaurar eventos afetivos-expressivos no interior de uma narrativa audiovisual vai se filiar tanto à noção de afeto vinda dos textos de Deleuze e Guattari (1992) e Brian Massumi (2002) – ou seja, afeto como sensações difusas, anteriores ao processo de codificação cultural, sendo entendido como intensidade, - quanto à defesa do uso do conceito de emoção por Sara Ahmed (2004), visto no qual as emoções seriam sensações socialmente mais estruturadas e psicologicamente motivadas. Para Del Río, haveria entre afeto e emoção uma interconexão fluida. E, segundo Ahmed, emoções e afetos existem em relação, sendo que as emoções são as manifestações reconhecíveis socialmente dos afetos que circulam pela superfície dos corpos e dos objetos. Para a autora, os indivíduos são efeitos da circulação cultural dos afetos, através de uma sociabilidade da emoção, na qual determinadas sensações aderem a determinados objetos e corpos, fazendo com que esses sejam moldados pela historicidade impregnada pela memória e pelos afetos que circulam entre esses corpos e objetos.

A relação estabelecida por Nagib entre políticas da impureza, intermedialidade e dissenso nos ajuda a refletir sobre as relações entre intermedialidade, dissenso e afeto no contexto da produção contemporânea. O dissenso coloca em conflito regimes de sensorialidade diferentes, exatamente por partir da premissa que é não possível prever os efeitos produzidos pelos estímulos visuais e sensorio-afetivos presentes nas obras. A intermedialidade convoca a impureza das relações entre mídias diversas, suas combinações e potencialidades de reenquadramentos, produzindo formas dissensuais que causam estranhamento. É possível, então, entender a intermedialidade como um lugar entre-imagens, que tem papel ativo numa obra de arte, por exemplo numa obra cinematográfica. Esse papel ativo é ressaltado inclusive pelo caráter performático que a intermedialidade pode adquirir. A performance é uma das formas de produção de afeto nas obras de arte e nas narrativas, podendo ser entendida como um repositório de onde

emanam intensidades, meras possibilidades de afetação. Essa combinação de intermedialidade, dissenso e performance nos apontam na direção dos afetos que circulam nas obras, e como estes afetos tornam-se sensíveis e perceptíveis através de eventos instaurados na tessitura narrativa.

Ao combinarmos essa noção de intermedialidade com o conceito de evento afetivo expressivo de Elena Del Rio, a ideia de afeto como intensidade que irrompe a estrutura narrativa e o conceito proposto por Alain Badiou no qual evento seria algo que nos obriga a repensar o nosso curso de ações, é possível realizar algumas reflexões. Primeiro, que a produção de afeto instala um evento no interior da narrativa, que ressignifica a experiência filmica, e, por conseguinte, produz um evento afetivo-expressivo. A performance é uma das formas de se manifestar afeto e intensidade, e é possível reconhecer na intermedialidade um aspecto performático. Se existe performance nas relações intermedia entre imagens, também há o afeto. A intermedialidade produz intensidades, afetos e ressignifica as narrativas nas quais se faz presente.

De acordo com Ahmed, ser afetado por algo é produzir respostas sensórias sobre essa coisa, e tais emoções e afetos implicam em julgamentos ou entendimentos baseados em gestos e outros elementos simbólicos que já foram culturalmente codificados. Tais julgamentos são ações, isto é, são as nossas respostas sensórias aos estímulos que recebemos. Essas ações são resultado de emoções, sensações socialmente estruturadas, reconhecíveis e nomeadas que alimentam e são alimentadas pela circulação dos afetos impregnados nos corpos.

TINTA BRUTA E O PAPEL DA DANÇA

Com essas reflexões em mente, voltamos o olhar para o filme “Tinta Bruta” (2018), de Márcio Reolon e Felipe Matzembacher, no qual a presença da dança e seus potenciais de afetação serão analisados tanto em seu caráter de ressonância carnal no encontro entre os corpos em cena, o corpo filmico e o corpo do espectador, quanto no seu aspecto de intermedialidade. O potencial de dissenso das performances de dança ao longo do filme se dá exatamente por despertarem afetos ambivalentes e provocarem dissidências nas respostas sensórias que temos às emoções encenadas.

Em “Tinta Bruta” (2018) a intensidade das relações afetivas que povoam a narrativa é tornada sensível a partir da expressão dos corpos através da dança. A direção

de fotografia tem um papel fundamental em propor diferentes relações entre os corpos em cena, o corpo fílmico e o corpo do espectador ao trabalhar com uma variação de formas de registro. A câmera do computador, a câmera ponto de vista da narrativa, a câmera subjetiva, e uma câmera performática, que se distancia dos corpos apenas para tornar sensível as intensidades que os atravessam. A luz neon e a tinta que se espalha pelo corpo dos personagens produz uma visualidade háptica, estimula uma relação presentificada do espectador com a imagem.

A presença da dança contemporânea e da performance espontânea funcionam como inserts de atração, tal qual proposto por Mariana Baltar(2012), ao estabelecer uma quebra do fluxo narrativo e ao mesmo tempo produzir uma síntese das sensações e intensidades que estão presentes na narrativa até o momento em que elas irrompem. O personagem Leo é bailarino profissional, o que deixa marcado uma outra consciência corporal e as diferentes formas de expressão pelo uso do corpo. Léo aos poucos ensina a Pedro se soltar, permitir que seu corpo extravase os movimentos e sensações que ficam reservados apenas para as performances pagas para a webcam.

No contexto do filme que está sendo discutido, as performances de dança instauram eventos afetivos-expressivos na tessitura narrativa. Elas permitem uma experiência de fluxo de afetos através das músicas eletrônicas – a trilha é marcada pelas músicas da banda Noporn e Letrux – da resposta dos corpos em cena à essas músicas, e como essa performance reverbera no corpo fílmico e conseqüentemente no corpo do espectador. A relação de intermedialidade com a dança se afirma de forma declarada na cena em que Léo está na aula de dança contemporânea, fazendo aquecimento e ensaiando uma coreografia. A aula de dança é a formalização não só de um processo de docilização dos corpos, como também de destacar quais são as bases da consciência corporal que transparece nas performances conjuntas de Léo e Pedro. A coreografia se faz presente nas cenas de webcam no quarto de Pedro, nos atos sexuais e na briga encenada dos dois para espectadores da internet.

As performances de dança propõem a cada insert a possibilidade de uma descarga corporal, de um extravasamento das intensidades que circulam por todos os corpos envolvidos na experiência do filme. Esses eventos afetivos-performativos produzem afeto e dissenso no interior da narrativa. A partir do momento que vemos a cena do ensaio de

Léo, a dança enquanto mídia entra oficialmente para as chaves de análise que são necessárias para a experiência do filme. Essa cena ressignifica nossa percepção das performances anteriores, de quão codificada ou não é a coreografia desenhada por Léo, e propõe outro olhar para as performances seguintes, que são marcadas pelo processo de aprendizado da expressão do corpo por Pedro, abraçar o próprio corpo como lugar de expressão de intensidades.

Em “Tinta Bruta”, a recorrência das performances de dança e dos encontros corporais coreografados (dança e luta) faz uso do caráter de dissenso dessas sequências de imagem para estimular a produção de afetos. As potencialidades de afetação desses momentos têm a força de modificar a relação do espectador com a narrativa, com o próprio corpo e estimular a quebra de estereótipos de representação do amor homoafetivo, associando-o às representações culturalmente codificadas do amor romântico, mesmo com uma alta carga erótica nas cenas de interação com a webcam.

Pensar a ressonância carnal no contexto da dança é pensar na relação intrínseca entre música, ritmo e corpo e como esses três elementos se manifestam dentro da obra fílmica. Como os gestos encenados se constroem num contexto de reiteração de prazeres já conhecidos, de memórias corporais dos atores, dos diretores e mesmo dos espectadores. O filme vai construir seus momentos performativos a partir de um repertório social de gestos, que fazem parte da sociedade brasileira contemporânea e das narrativas audiovisuais. A coreografia dos corpos em cena se estabelece através de deslocamentos desse repertório social para propor outras relações entre os corpos em cena. Esses momentos são momentos de partilha de experiências dos próprios diretores com os atores, e conseqüentemente com os espectadores. Ambos diretores relataram que já haviam feito performances para a plataforma Cam4, a mesma utilizada pelos personagens. Logo, as experiências desses corpos invadem o roteiro e a própria encenação do filme, com a improvisação das coreografias encenadas para a webcam.

A performance final, em que Pedro dança sozinho em público, expressa a libertação desse corpo e das tensões e intensidades que foram contidas durante a narrativa. É uma coreografia catártica para o personagem, mas também para todos os corpos envolvidos, o corpo do ator, o corpo da equipe envolvida nas filmagens, o corpo fílmico e o corpo do espectador. Todos eles conectados pelas intensidades que atravessaram a

narrativa do filme, que estimularam memórias sensoriais de ordens diferentes, de acordo com a relação de espectadorialidade estabelecida. Tal efeito catártico, sensível, físico é resultado do agenciamento do repertório social de gestos aos quais somos expostos enquanto seres que vivem na sociedade brasileira contemporânea. Nós reconhecemos os gestos, ressignificamos seus sentidos, tais memórias ressoam nos corpos representados em cena e nos corpos que encontram com a obra audiovisual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dança, corpo e cinema. Mídias diferentes que ao se combinarem produzem dissenso, e exalam a potência de afetação dos mais diversos corpos, com diferentes experiências e consciências corporais. São formas de expressão, de sensorialidade, de corporificação da experiência da recepção filmica. A circulação cultural dos afetos, tal qual proposta por Sara Ahmed (2004), dialoga com a ideia de ressonância carnal e o entendimento do potencial de dissenso das performances de dança presentes em momentos chave da narrativa do filme “Tinta Bruta”. Os corpos em cena têm trajetórias e histórias impregnadas específicas, e no encontro com o espectador vão produzir trocas, ressignificações, ressonâncias e aprendizados que estão relacionados a aspectos de engajamentos e conexões para além de uma chave representacional, voltada para experiência estética e seu potencial de afetação.

REFERÊNCIAS

AHMED, S. **The cultural politics of emotions**. New York: Routledge, 2004.

BADIOU, Alain. *The ethics of truth*. In: BADIOU, Alain. **Ethics: An essay on the understanding of evil**. London and New York: Verso, 2012. p. 40-57.

BALTAR, M. **Frenesi da máxima visibilidade. Ou como o diálogo do documentário e da pornografia constrói o sentido da vanguarda Blow Job de Andy Warhol**. Compós, 2010.

_____. **Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento Operacional Padrão**. Significação - Revista de Cultura Audiovisual, v. 39, 2012. p. 124-146.

DEL RÍO, E. **Deleuze and the cinemas of performance: Powers of affection**. Edinburg: Edinburg University Press, 2008.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Percepto, Afecto e Conceito*. In: _____. _____. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 211-255.

MASSUMI, B. **Parables for the virtual: Movement, Affect, Sensation**. Durham and London: Duke University Press, 2002.

NAGIB, L. *The politics of impurity*. In: NAGIB, L. JERSLEV, A. **Impure Cinema, Intermedial and Intercultural approaches to film**. (Tauris World Cinema Series), London, New York: I.B. Tauris, 2013.

PETHÖ, A. **Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

_____. **Approaches to Studying Intermediality in Contemporary Cinema**. Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies, vol. 15, 2018, p. 165-187.

PAASONEN, S. **Carnal Resonance. Affect and Online Pornography**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2011.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **The Gaps of Cinema**. In: Necsus. Disponível em: <https://necsus-ejms.org/the-gaps-of-cinema-by-jacques-ranciere/> Acesso em 10 de outubro de 2020.

SOBCHACK, V. **Carnal Thoughts. Embodiment and moving image culture**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004.