



Encenar as linhas de força: dimensões perceptuais em *Adeus, Dragon Inn*

*To enact lines of force:
perceptual dimensions
in Goodbye, Dragon Inn*



Eduardo Brandão Pinto¹

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na linha de tecnologias da comunicação e estética. Mestre em Artes da Cena pela UFRJ, com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Bacharel em cinema e audiovisual pela Universidade Federal Fluminense. Professor e realizador audiovisual. E-mail: eduardobrandao Pinto@gmail.com

Resumo: Qual o papel de categorias como o vazio e a lentidão no cinema contemporâneo? Em *Adeus, Dragon Inn*, Tsai Ming-Liang radicaliza a experimentação de elementos que apontam para uma energia negativa da imagem. Neste artigo, procuro reconhecer um novo estatuto da imagem fílmica: não mais definida como aquilo que organiza o visível sob a forma de campo, mas como o *aparecimento do visível como uma composição de linhas de força*. Para isso, construo os conceitos de *perceptos molares* e *moleculares*, em diálogo com o pensamento de Deleuze e Guattari. Discutindo com teóricos contemporâneos do cinema, proponho pensar a encenação como coordenação das forças em emergência no visível.

Palavras-chave: cinema contemporâneo; Tsai Ming-Liang; perceptos; *mise en scène*; *slow cinema*.

Abstract: What is the role of categories such as empty and slowness in contemporary cinema? In *Goodbye, Dragon Inn*, Tsai Ming-Liang radicalizes the experimentation of elements that point to a negative energy of the image. In this essay, I identify a new status of film image: no longer defined as what organizes the visible in the form of a field, but as the *appearance of the visible as a composition of lines of force*. For such, I construct the concepts of *molar* and *molecular percepts*, which dialogue with the thought of Deleuze and Guattari. I propose to think of acting as a coordination of the forces in emergence in what is visible, therefore debating with contemporary theorists of cinema.

Keywords: contemporary cinema; Tsai Ming-Liang; perceptos; *mise en scène*; slow cinema.

Pintar as forças, como Tintoretto.

Deleuze e Guattari

No longa-metragem *Bu san* (*Adeus, Dragon Inn*, 2003), o cineasta malaio-taiwanês Tsai Ming-Liang sintetiza uma construção de imagem e cena capaz de riscar uma passagem clandestina entre o excesso e o mínimo, a extrema lentidão e uma afirmação radical do movimento e da velocidade como vibração e fluxo, o silêncio rigoroso e a proliferação cadenciada de ruídos, fazendo do cinema um modo de ativar essa conexão improvável entre categorias, a princípio, antagônicas. Mostrando o interior de um cinema de rua antes, durante e após a exibição do clássico taiwanês *Long men kezhan* (*Dragon Gate Inn*, 1967, de King Hu), o filme radicaliza a exploração de planos longos, fixos e lentos, rarefação narrativa, paisagens sonoras espacialmente distribuídas. Essas opções estéticas, em consonância com outros filmes do diretor, apontam para uma tendência cinematográfica que a teoria recente tem tentado nomear, lançando mão de termos como *slow cinema*, minimalismo, cinema subtrativo, ou realismo sensorio².

Sob o tom de despedida de um cinema decadente, Tsai cria uma imagem cujo estatuto é capaz de unir, não sem tensão, a extrema redução dos elementos cênicos/audiovisuais, marcados por um gesto subtrativo (silêncio, lentidão, imobilidade, vazio) e, ao mesmo tempo, artifícios nos quais surge e prolifera a hiperexcitação na forma de movimentos mínimos. A imagem torna-se, assim, o entroncamento entre uma *negatividade radical* – supressão do movimento e redução da velocidade, subtração dos diálogos e sons com função informativa ou afectiva, rarefação narrativa, desaparecimento da humanidade do corpo em meio à dureza de paredes e corredores – e *positividades menores* – como a proliferação de vacúolos de micromovimentos sob a forma de vibrações e agitações moleculares, ruídos mínimos distribuídos no espaço.

A radicalidade dos planos vazios e silenciosos criados por Tsai, em vez de apontar para uma perda do movimento e da *presença* como elementos fortes da experiência sensível, cria a visibilidade de novas formas de existência, a dos micromovimentos e microrruídos, que *demandam um gesto estético de subtração para que possam emergir à superfície da imagem*.

² Para citar um trabalho referente a cada um destes conceitos: *slow cinema*, ver Flanagan (2012); minimalismo, ver Biró (2006); subtrativo, ver Fiant (2014); realismo sensorio, ver Luca (2014).

Neste ensaio, pretendo desdobrar o entendimento desse duplo gesto estético presente nas invenções e experimentações de Tsai Ming-Liang, tomando *Adeus, Dragon Inn* (2003) como epicentro: a criação de imagens a partir de categorias negativas e subtrativas, em condição das quais aparecem sensorialidades vinculadas a existências mínimas e aberrantes, que demandam o primeiro movimento de negação para que possam ganhar vida. Para isso, a imagem precisa forjar relação com distintas escalas da percepção, estabelecendo diferentes instâncias perceptuais – os *perceptos globais* ou *molares*, com os quais percebemos as categorias negativas (plano fixo como imobilidade, silêncio como ausência de som, vazio como falta de volume) e os *perceptos moleculares*, com os quais percebemos a instauração das positivities enquanto existências mínimas (plano fixo como acúmulo de vibrações e cintilações, silêncio como espacialização de microrruídos, vazio como hiper-habitação de densidades e massas discretas).

Desequilíbrio compensatório

Em artigo em que reconhece certas tendências de uma cinematografia contemporânea minimalista, Yvette Biró nota uma estratégia estética, datada já do início do cinema moderno, em que o quadro e a montagem operam por uma “intensidade ganha através de uma deliberada redução a pouquíssimos elementos” (BIRÓ, 2006, tradução nossa). Ali, a *intensidade* passa a ser um operador central da imagem, de modo que o olhar e a percepção se desinvestem de uma função de trânsito comunicacional, como quando processamos uma informação em um filme narrativo, para se tornarem modo de produção de pequenas intensidades. Trata-se de construir *relações intensivas* entre olhar e determinadas pulsações daquilo que vê, a ponto de que esse pulsar seja percebido em seus diferentes aspectos – narrativos, pictóricos, ruidosos, de textura, de sombra, de ritmo, de movimento.

Por meio dessa relação intensiva, o minimalismo é capaz de produzir uma “mudança de escala na percepção”, conforme comentava David Lapoujade (2017, p. 110) acerca das artes plásticas. No gesto estético minimalista, o que se move, prioritariamente, é a instância dimensional com que a percepção se dobra sobre o mundo para apreender aquilo que se faz matéria apreensível: dos traçados que envolvem a globalidade da imagem e seus agenciamentos em cadeia, a percepção desloca-se para o nível micro, os detalhes, as margens, onde as figuras, formas e volumes reivindicam um modo de existência que circula sob a ordem do mínimo. Há um funcionamento homólogo e uma coreografia comum entre a operação estética que Lapoujade reconhece na pintura minimalista e o movimento entre subtração/

preenchimento notado por Yvette Biró potencializado no cinema contemporâneo: reduzir os elementos que ocupam a molaridade do visível, criando uma alteração na grandeza escalar pela qual a percepção circula, de modo a forçar o olhar a ver – produzir a visibilidade – daquilo que somente existe em escala molecular.

Recuperando os escritos de Robert Bresson, Biró (2006) encontra, no aparecimento da imobilidade e do silêncio no cinema, a condensação de um movimento acumulado, análogo ao que ocorre com frequência na música, como em Mozart, em que é preciso gerar um instante de pausa quando uma energia de agitação chega a um ponto de excitação atordoante. Por essa comparação, a autora vê compor-se, no interior do plano cinematográfico, uma relação compensatória, porém desequilibrada, em que algo se imobiliza para liberar a energia cinética que se acumula em outra região.

Há um silêncio que se confronta com os instantes de agitação sonora, produzindo um fluxo de contração e descontração. É preciso notar, porém, que se trata de um modo de operação do silêncio e do vazio muito distinto daquele silêncio que, na música, aparece sob a forma da *pausa*, o breve instante negativo que sucede e antecede cada nota musical, com o que se determina a duração dos intervalos entre os sons, condição para que haja ritmo e harmonia; do mesmo modo como é distinto do silêncio que cerca os fonemas, durante a fala, dando consistência à operação da língua pela verbalidade, no que Le Breton encontra um elemento central a operar como “modulador da comunicação” (LE BRETON, 1997, p. 27, tradução nossa).

As categorias negativas – silêncio, vazio, imobilidade – para que Biró e Bresson estão chamando atenção são de outra qualidade: elas funcionam como instâncias de produção de algo como um *desequilíbrio compensatório*, um conflito entre zonas de agitação e de repouso, cada qual instauradora de ritmos e percepções internas, um trânsito energético entre momentos, no qual o excesso de movimento permite acumular a energia que vibra sobre os momentos de suspensão.

Algo de mesma ordem é dado a construir-se na montagem cinematográfica. Laura Mulvey (2006) percebe um movimento semelhante em *Tchelovek s kinoapparatom* (*Um homem com uma câmera*, 1929, de Dziga Vertov): quando vemos uma carruagem, em alta velocidade, sendo puxada por dois cavalos, a “concentração de energia” da imagem é elevada a tal ponto – pela velocidade dos cortes e pelos movimentos em quadro – que a cena culmina no enquadramento congelado dos dois cavalos que tomam a tela, como se o ritmo frenético do primeiro momento fosse compensado pelo estancamento do movimento da imagem no instante seguinte, provocando uma transformação não apenas *no ritmo*, mas no modo como apreendemos a ritmicidade e a duração.

“Esse acúmulo de movimento carregava para a frente o movimento do filme e acelerava seu próprio tempo, de modo que, quando a imagem congela, uma nova dimensão temporal emerge” (MULVEY, 2006, p. 13, tradução nossa).

Porém, esses exemplos tomados de Bresson, Biró e Mulvey apontam para um fluxo de energia de movimento que transita entre distintos momentos da música ou da montagem cinematográfica, supondo, por isso mesmo, uma concepção de obra estética fundada numa linearidade temporal consistente. Por mais que o filme de Vertov não se oriente pelo encadeamento de ações narrativamente progressivas, o comentário de Laura Mulvey (2006) deixa clara a fundamentação da montagem sobre uma concepção do tempo como sucedâneo de momentos, donde categorias como sucessão e anterioridade podem funcionar como eixos da criação estética e da distribuição das agitações pictóricas e sonoras.

No cinema de Tsai Ming-Liang³, somos colocados diante de uma perda do fluxo linear do tempo, obrigando o trânsito de energias cinéticas a encontrar outro eixo sobre o qual possa correr; isto é, a lógica do desequilíbrio compensatório – entre aceleração e estaticidade –, em vez de se estruturar no encadeamento que se distribui por entre momentos posicionados sobre a linha do tempo, *passa a operar sobre escalas distintas da percepção*. Assim, os movimentos aparecerão em seus múltiplos modos, porém condensados em um mesmo instante e fracionados entre a molaridade da imagem – sua condição global – e a molecularidade – suas micromanifestações. Desse modo, é nas palpitações mínimas da imagem que uma energia excedente de movimento surge como objeto da nossa atenção concentrada para ser compensada por uma paralisia dos seus movimentos globais. Movimento e estaticidade habitam concomitantemente a mesma imagem, mas ocupando dimensões distintas da matéria perceptual: congela ou esvazia os movimentos globais transformando-os em imobilidade e neutralização, ao mesmo tempo que faz vibrarem os movimentos mínimos e pictóricos, deslocando o olhar da escala macro (os eventos da trama, a ação narrativa, o conteúdo dos diálogos, o significado do gesto, o trânsito de sensações e identificações) para a escala micro (cintilações, espacialização ruidosa, produção de volumes e texturas).

³ Na verdade, acreditamos que o gesto estético de que vamos falar vai muito além de Tsai, sendo generalizável, com os devidos ajustes, a parte significativa do cinema “pós-moderno”, emergido a partir dos anos 1980, deslocando a centralidade *da imagem pura do tempo* (DELEUZE, 1985) para a criação de imagens como produção de modos de existência – algo que vamos encontrar em pleno funcionamento em cineastas como Abbas Kiarostami, Lisandro Alonso, Pedro Costa, Chantal Akerman, Carlos Reygadas, Apichatpong Weerasethakul, Béla Tarr, Albert Serra, Jia Zangke, Sharunas Bartas, irmãos Dardenne, mas que fogem ao alcance deste artigo.

Os ruídos na sala do cinema na sessão de *Dragon Inn* são potencializados pela particularidade desse espaço: um lugar no qual, a princípio, deve predominar o silêncio, de modo a elevar qualquer barulho a um efeito de perturbação. Os ruídos de pipoca, goteira, mastigação, ronco, beijos são transformados em presenças sonoras da ordem do excessivo, justamente por estarem confrontadas com um fundo de silêncio sobre o qual deveria ser audível apenas o som do filme exibido.

A “escala do regime da percepção”, para usar a expressão de Lapoujade (2017), é alterada fazendo saltar a dimensão pela qual a atenção é posta a circular, tornando possível contemplar os jogos de variações e repetições de movimentos e ruídos. Nas instâncias moleculares, concentra-se, assim, uma energia cinética que se acumula e que, para existir, exige a simultânea redução da mobilidade nas outras escalas da percepção. Não seria possível produzir um olhar intensivo em direção aos pequenos movimentos e ver neles a condensação de microestímulos sem que a orientação do plano tendesse à estaticidade. Desse modo, na concentração de energias de movimento em distintas escalas da percepção, abre-se uma passagem clandestina entre o cheio e o vazio, a rarefação e o preenchimento, transpassando a dualidade que nos sugeria tomar tais categorias como atributos a serem pregados em objetos antagônicos (BIRÓ, 2006).

A imagem de Tsai, por esse caminho, é capaz de justamente deslocar o lugar dos dualismos como movimento/estaticidade, excesso/mínimo, aceleração/lentidão, ou artifício/realismo, na medida em que, embora não se desfaça dessas oposições, o plano e a montagem cinematográficos criam uma zona de linhas de força capaz de pôr tais categorias simultaneamente em circulação. Não recusamos, assim, a importância de noções negativas que se afirmam no cinema contemporâneo, mas propomos que a negatividade deve ser pensada não como atributo que nomeia e confere um predicado opositor à qualidade ou à forma de uma cena ou plano, e, sim, como um instaurador das linhas de força que atuam na percepção de categorias como silêncio, vazio, lentidão, estaticidade.

Isso nos conduz a sugerir um estatuto para a imagem que não mais se organize sob a ordem do campo – ordem que inclui o extracampo instaurado pelo quadro –, mas como um arremetimento de linhas de força. Nesse sentido, os ruídos que surgem do espaço fora de tela nos planos fixos de *Adeus, Dragon Inn* (2003), em vez de desviar a atenção para o extracampo e aquilo que ele visualmente oculta, operam a afirmação de uma presença que se manifesta por uma sonoridade ritmada, cujo melhor exemplo é a caminhada manca da projecionista do cinema, criando, a partir de sua deficiência física, uma marcha quase musical, produzindo um modo de

existência cuja intensidade está vinculada ao som que se faz agitar na composição da cena. Os sons off, assim, menos do que sublinhar a relevância do que está não visibilizado pelo extracampo, são linhas de força com que um corpo, um personagem, um objeto, uma ação criam seu modo particular de reivindicar sua existência sensível.

O que temos, portanto, são indícios propagados em diferentes intensidades e modos de manifestarem sua presença, em razão do que – e esta é a hipótese central deste ensaio – deixamos de entender a imagem como *aquilo que organiza o visível sob a forma de campo* para pensá-la como o *aparecimento do visível sob a forma de uma composição de linhas de força*⁴. Isso quer dizer que o plano fixo e alongado de *Adeus, Dragon Inn* (2003) não é um modo de carregamento do extracampo ou marcação de uma neutralidade do cineasta, mas a *laboração de um deslocamento no estatuto da imagem, de maneira a fazer de toda presença uma aparição que reivindica uma existência sensível por distintos modos e por intensidades variáveis*.

Talvez seja válido explicitar aqui a importância de certo arsenal de conceitos deleuziano para a elaboração do que estamos propondo e convocarmos a noção de *percepto*, desenvolvida por Deleuze e Guattari (1992) em *O que é a filosofia?*, para designarmos os estímulos que tramam as aparições do visível e do audível no plano e na montagem de Tsai Ming-Liang.

Os dois perceptos da imagem em *Adeus, Dragon Inn*

Pelo conceito de percepto Deleuze e Guattari se propõem a tornar pensável a percepção encarnada na imagem (e não só), mas não amarrada a condições empíricas que demandariam um receptor com nome, carne e rosto. Desse modo, os perceptos manifestam-se como forças que abrem o campo possível da percepção, circulando pela imagem, produzindo a visibilidade do que no mundo vibra sem, *ainda*, a forma opaca do visível; eles tornam “sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 235). Trata-se, assim, de algo que pré e pós-existe ao ato de perceber e aos sujeitos nele envolvidos. “Os perceptos não são percepções, são pacotes de sensações e de relações que sobrevivem àqueles que os vivenciam” (DELEUZE, 1992, p. 171).

⁴ Definição próxima de imagem é bem elaborada, no contexto das teorias do dispositivo e do virtual, por André Parente (2009, p. 21): “a imagem não mais como um objeto, e sim como acontecimento, campo de forças ou sistema de relações que põem em jogo diferentes instâncias enunciativas, figurativas e perceptivas da imagem”.

Nesse sentido, pensarmos a imagem sob o prisma do percepto⁵ implica entender que o visível é instituído mais por intensidades de forças do que pela díade visível/não visível ou dentro/fora de quadro. Quando a projecionista de *Adeus, Dragon Inn* (2003) está no extracampo e ouvimos a cadência quase musical de sua caminhada manca, é seu andar que se faz visível em certa intensidade, a ser alterada quando a personagem entra em quadro e novamente quando ela, de costas para a câmera, sobe uma escada por onde a vemos semienquadrada. Tudo o que há na imagem está sempre visível, seja dentro ou fora de campo, porém em distintas intensidades. O movimento prioritário não é aquele de trazer ao campo o que estava no extracampo, mas de transformar o modo pelo qual a caminhada se dava a ser percebida no fluxo contínuo entre o visível e o audível.

Na pintura monocromática, Deleuze e Guattari (1992, p. 234) reconhecem a capacidade de os perceptos operarem no limiar do existente e do inexistente, “como um mínimo antes do vazio”. Desse modo, a matéria da percepção pode ser o quase-imperceptível, trazendo o olhar justamente para uma dimensão em que a atenção não somente está desprovida de centro como encontra as presenças como modificações do vazio – tal como os ruídos das pipocas, de goteiras ou de movimentos e atritos do corpo na sala do cinema onde é exibido *Dragon Gate Inn* soam como pequenas diferenciações na camada de silêncio, um vazio povoado de pequenos volumes e microagitações; “variações sutis imperceptíveis (todavia constitutivas de um percepto)” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 235).

Nesse sentido, dizemos que, no plano fixo, a globalidade da imagem – tanto pelo enquadramento estático quanto pela economia de movimentos internos – caracteriza um *percepto molar* que aponta para a imobilidade, para a ausência das figuras humanas, para a rarefação narrativa, para uma baixa densidade de presenças significativas, marcando a imagem com forças que operam pela subtração. Essa primeira instância negativa abre a possibilidade de constituição simultânea de uma outra dimensão perceptual, na qual emergem os *perceptos moleculares*, feitos de uma submatéria minimal, sempre no limiar da existência, mas criando um acúmulo de micromovimentos, um excesso de vibrações microscópicas.

Quando se fala em perceptos molares e moleculares, a distinção não diz respeito apenas ao tamanho – grande ou pequeno –, mas também, e sobretudo, a sistemas de relações que cada uma dessas escalas trama no interior da imagem

⁵ Além do percepto, Deleuze e Guattari reconhecem o *afecto* como o outro componente da arte, mas que não nos interessa neste artigo.

e fora dela. As luzes que flickam nos corredores de *Adeus, Dragon Inn*, tal como em outros filmes de Tsai, como *Ai qing wan sui* (*Viva o amor*, 1994), *Dong* (*O buraco*, 1998) e *Tian bian yi duo yun* (*O sabor da melancia*, 2005), não são nada pequenas se levado em conta o espaço que ocupam na tela; trata-se de um percepto molecular devido à rede de relações sensoriais que sua agitação estabelece com outros elementos sensoriais da imagem, como as nuances de cor e sombra, o ritmo repetitivo da flickagem friccionada com a cadência dos microrruídos. Com essa ponderação, seguimos Deleuze e Guattari quando lembram que “o molar e o molecular não se distinguem somente pelo tamanho, escala ou dimensão, mas pela natureza do sistema de referência considerado” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 104) e “se é verdade que o molecular opera no detalhe e passa por pequenos grupos, nem por isso ele é menos extensivo a todo o campo social, tanto quanto a organização molar.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 102).

A molaridade é a instância em que se dá a circulação das representações narrativas e psicológicas, tal como a política molar é da ordem das representações sociais, enquanto a molecularidade, por outro lado, agita crenças e desejos (DELEUZE; GUATTARI, 2012). Essa distinção tem graves consequências para sua elaboração no campo dos perceptos cinematográficos, pois as duas escalas perceptuais no cinema discernem o campo de operação das construções que se dão sob a ordem da representação, isto é, os perceptos molares – eventos da trama, encadeamento de ações, identificação de movimentos enquanto deslocamentos da câmera ou alterações narrativamente significativas no interior do quadro, transmissão de sensações entre corpo em tela e corpo espectadorial – e os fluxos que mobilizam o olhar enquanto sensorialidade, sensações fraturadas ou desejos friccionados, nos quais o movimento é não mais progressão, deslocamentos, transformações do todo, mas vibrações e oscilações, isto é, os perceptos moleculares.

A negatividade instaurativa

Em *Cinéma I: l'image-mouvement*, Deleuze (1983) aponta duas tendências que aparecem no quadro cinematográfico: a rarefação ou a saturação. A primeira consiste numa restrição do que ocupa o quadro, que pode tender ao seu fechamento no detalhe (Hitchcock) ou às paisagens vazias (Antonioni, Ozu), enquanto a segunda é marcada pelo povoamento da tela com elementos visuais ou sonoros diversos (Altman, Wyller) (DELEUZE, 1983, p. 24). Entretanto, em ambos (saturação e rarefação) não haveria, diz Deleuze (1983), nada que falte, pois o olhar encontrará sempre alguma matéria com que construir sua relação com o filme, de maneira que

mesmo o mais rarefeito dos quadros não deixará de nos oferecer os elementos de que precisamos para sua visibilidade e legibilidade. “Se vemos muito poucas coisas numa imagem é porque nós a soubemos ler mal, é porque avaliamos mal tanto a rarefação quanto a saturação” (DELEUZE, 1983, p. 24, tradução nossa).

Dessa maneira, Deleuze não reconhece dimensão negativa na imagem⁶, já que mesmo o quadro vazio seria uma forma de afirmação de um visível e legível que ascende pela experimentação direta do tempo. Dizer que as paisagens esvaziadas de Antonioni são marcadas pelo negativo implicaria, sob o conceitual deleuziano, supor uma diminuição na força da matéria perceptual e afectiva do filme, hipótese que Deleuze precisa, portanto, afastar. No entanto, isso se deve ao fato de que, nessa sua conceituação, a rarefação e a saturação são atributos predicativos, logo, categorias excludentes, e não forças em intensificação ou arrefecimento.

Na raiz da concepção autoexcludente das categorias de rarefação e saturação comentada por Deleuze (1983) estava o fato de que, mesmo majoritariamente no cinema moderno, a imagem concebe o visível como *aquilo que se organiza enquanto campo*, sob este aspecto oposto ao seu extracampo, de maneira que a polaridade rarefeito/saturado pode aparecer como uma derivação do par campo/extracampo a partir do qual a encenação, a montagem e a modulação de planos – com que o cinema opera uma espécie de gestão do visível – estão sendo pensados. Será preciso, porém, que os movimentos da história e da estética procurem por um reposicionamento no estatuto da imagem, para que, sendo criada e experimentada *como composição de linhas de força*, em lugar da modulação do visível por meio do campo, possa despolarizar as categorias com que opera o pensamento, para torná-las interproducentes.

Não surpreende, contudo, que o cinema pós-1980 venha sendo reconhecido por noções que apontam para um gesto estético de subtração – da velocidade no caso do *slow cinema*, ou dos elementos de *mise en scène* –, para David Bordwell (2008) e Jacques Aumont (2008, p. 175-180), entendendo-o como perda das forças que dinamizavam a relação entre o filme e o olhar. Quando Jacques Aumont (2008) hipostasia o fim da encenação, invocam-se justamente categorias como vazio, imobilidade do corpo, mudez e, sobretudo, o plano fixo, como os marcadores de um declínio dos jogos de movimentos/paradas ou aproximações/afastamentos, com que a *mise en scène* tornava-se a própria espessura e a densidade, por excelência, do cinema. Se cineastas como Otto Preminger e Alfred Hitchcock instituía

⁶ Como, por sinal, faz em praticamente toda sua filosofia. Sobre o confronto de Deleuze ante as formas do negativo, pode-se ver Safatle (2019), “Entre a diferença e a contradição: Deleuze contra a negatividade”.

cinema enquanto uma gestão do visível – modulando-se por dosagens da presença do rosto, pelo esconde/revela através do qual a ação e o espaço ganhavam textura e poder de mobilizar o olhar – no cinema moderno, com exceções, a encenação é deslocada para outras chaves, diminuindo essa força moduladora. Em Werner Schroeter e Hans-Jürgen Syberberg, por exemplo, o que emerge em lugar do movimento jogado por meio da decupagem seria, diz Aumont (2008, p. 113), uma teatralidade do mínimo.

Mas será no cinema contemporâneo – anos 2000 –, segundo defende Aumont (2008), que a *mise en scène* encontrará um forte constrangimento⁷. Bordwell (2008) reconhece a importância do vazio, da lentidão, da economia de cortes e movimentos como operadores da encenação em suas análises de Hong Sang-soo e Theo Angelopoulos. Entretanto, eles aparecem como marcadores de uma idiosincrasia estilística, resultado de um gesto criativo em que o cineasta mobiliza o repertório de sua cinefilia para sair na frente em uma luta selvagem pela inovação (Angelopoulos) (BORDWELL, 2008, p. 195-197). Em Sang-soo, o autor reconhece a tendência do quadro à fixidez, flexibilizada por breves oscilações de uma câmera “leve”, como condição ativa para a instauração de uma dinâmica de corpos que dá textura às relações entre os personagens e desenvolvimento à já rarefeita narrativa (BORDWELL, 2008, p. 25-29).

Nas análises de Bordwell, a imobilidade, a lentidão e o vazio são manipulados em favor da criação de diferenciações nos códigos cinematográficos, com os quais os diretores carimbam os filmes com a marca inconfundível de seus rostos e que operam a transmissão de informações narrativas. Quando o autor aponta em Sang-soo a ocorrência de deslocamentos da atenção como saltos do movimento ocular (BORDWELL, 2008), isso jamais permitirá sair da dimensão molar da percepção, pois, por todo seu estudo, o sujeito perceptivo é uma categoria a priori pronta e imutável⁸. Seu olhar cinematográfico não alcança – tampouco almeja alcançar –

⁷ A nostalgia dos autores é assumida e tocante: “é bem verdade, como diz nostálgicamente Bordwell, que poucos cineastas são hoje capazes de organizar um plano com a sutileza, a complexidade e o poder emocional da era dos Autores (Mizoguchi, Renoir, Ford, Dreyer), e até com a ciência e o saber dos grandes pioneiros (Griffith, Feuillade, Bauer). [...] Em matéria de encenação, o cinema já não inventa. [...] Atualmente, é notório que a montagem se sobrepôs decisivamente à encenação” (AUMONT, 2008, p. 178-180).

⁸ Isso se explicita de maneira histriônica quando, por exemplo, o autor fundamenta sua concepção de atenção e percepção em características biológicas e evolutivas da espécie humana, ao questionar as teses de Jonathan Crary acerca das transformações históricas dos regimes de atenção: “ele [Crary] nunca confronta as objeções óbvias de que as mudanças de atenção, como indiquei na discussão dos movimentos ocular aos saltos no Capítulo 1, são de grande vantagem evolucionária e, de fato, são parte da herança dos mamíferos” (BORDWELL, 2008, p. 313, nota 8).

os modos como a imagem produz pensamentos, modos de existência, e trama energias que transitam sem parar entre cinema e mundo. Desse modo, o plano fixo e alongado aparece como uma recorrência dos códigos cinematográficos que sempre colocaria em risco a força da *mise en scène* e o suposto interesse humano pelo movimento e pela progressão, mas que grandes diretores, como Sang-soo e Angelopoulos, seriam capazes de reverter a favor dos jogos de cena.

Aumont, porém, é mais dramático ao identificar, na tendência ao vazio e ao imóvel, uma derrocada do potencial da encenação em gerir a visibilidade dos corpos e das ações, balancear a aproximação com o personagem pelo close-up ou a câmera subjetiva, controlar o fluxo de identificações. No cinema contemporâneo, diz o autor, não sem marcar algumas exceções, “não há encenação no sentido de disposição do plano como quadro” (AUMONT, 2008, p. 179).

Por um lado, como temos visto acerca da imobilidade e da fixidez em *Adeus, Dragon Inn* (2003), a tese de Aumont é precisa ao notar o fim da cena fundamentada na manipulação do quadro; por outro, não se trata de, a partir disso, supormos um cinema que, acreditando-se o último, pretenderia “ter alcançado o fim da história” (AUMONT, 2008, p. 177), como, não sem alguma desconfiança, sugere o autor. Ao contrário, o desafio da teoria cinematográfica, diante das transformações dos critérios com que a estética mede seus impulsos, é *notar como o esvaziamento e a fixidez da câmera aparecem como categorias, que a despeito (e por causa) de sua negatividade, estão dotadas de forte poder instaurativo*: se a “disposição do plano como quadro” não dá mais conta de diferir os modos de construção que habitam a imagem, é, então, o caso de abandonarmos a centralidade da noção de campo – o que não quer dizer ignorar os limites do enquadramento e seu papel na composição da cena – para entender a imagem como *composição de linhas de força* e procurarmos ver a encenação que é jogada na distribuição de intensidades e ritmos por dentro dessa zona magnética.

Diferentemente do que propõe Bordwell (2008), o plano fixo aqui, em vez de criar diferenciações estilísticas nos códigos cinematográficos, operar transmissões de informações narrativas e definir o quem-é-quem da rede de personagens, é carregado de uma energia negativa com que os perceptos molares entram em um processo de autoanulação, de maneira a pressionar o deslocamento da atenção para os movimentos mínimos, ou seja, instaurar uma nova dimensão perceptual, microscópica.

Será interessante, notarmos rapidamente como as categorias negativas da imagem têm sido abordadas por teóricos do *slow cinema*, entre os quais tomo Tiago de Luca como exemplo. Em artigos recentes (LUCA, 2016, 2017), o autor reconhece, no plano alongado, o gesto estético de concentrar a atenção do espectador no tempo

fílmico. Por esse caminho, as tendências de lentidão nos filmes contemporâneos caminham em direção a uma reconexão do olhar com a tela, de modo a favorecer a experiência coletiva do cinema (o espaço fundado na estrutura “teatral”), para detrimento das novas formas de fragmentação e individualização do olhar, tornadas frequentes seja pelos dispositivos portáteis, seja pelas artes instalativas. Não obstante, a radicalização do plano longo e lento representam um tipo de experimentação por onde o cinema se abre para outras formas de existência artística, como as imagens feitas para exposições e museus, o que será praticado não somente por Tsai, mas por outros cineastas do *slow cinema*, como Abbas Kiarostami e Jia Zhangke.

Trata-se, assim, segundo sinaliza a abordagem de Luca (2016, 2017), de um investimento estético em direção a uma dupla (e paradoxal) relação: ao mesmo tempo em que dialoga com a radicalidade experimental dos vídeos feitos para instalações, os planos de *Adeus, Dragon Inn* (2003) solicitam um olhar que aponta para a finitude do material fílmico, o seu tempo próprio e a condição experiencial (e coletiva) do espectador. A premissa de *Adeus, Dragon Inn* convida a uma despedida do cinema para reencontrá-lo, como quem lhe anuncia a morte, porém com a finalidade de fazer ver sua ressurreição.

O *slow cinema*, por esse caminho, estaria tramando, ao refundar o caráter experiencial (contínuo e coletivo) da percepção, um modo de reafirmar o tempo da imagem, de maneira que o olhar é forçado a reencontrar sua dimensão social, em que nos deparamos com uma temporalidade que não é a nossa, mas a de uma situação coletivamente vivida. A noção de campo cinematográfico, nessa proposta de Luca (2016, 2017), muda de função, se comparado ao seu emprego tradicionalmente reconhecido por Bordwell (2008) e Aumont (2008), passando não mais a servir à gestão do visível a partir de sua oposição ao extracampo, mas a operar como um espaço para o qual converge a atenção e de maneira a permitir ao olhar uma experiência temporal conscientemente social. Trata-se, no *slow cinema*, de “facilitar um engajamento perceptivo sustentado pelos elementos dentro de tela” (LUCA, 2016, p. 26, tradução nossa). A lentidão e o campo ganham uma espessura política ao barrarem a propagação dos regimes de atenção predominantes no capitalismo contemporâneo, marcados pela ostensiva fragmentação e individualização do tempo do olhar, de maneira que “é destacável que essa tendência [*slow cinema*] tem emergido em um tempo em que o capitalismo sofre uma transfiguração radical, baseada na ininterrupta circulação de capital e nos modelos de comunicação 24/7” (LUCA, 2016, p. 30, tradução nossa).

Essa ênfase no contexto político e cultural das tendências cinematográficas recentes, incorporada por Luca (2016), supõe a política do cinema como uma forma de resistência – em seu sentido físico quase literal, isto é, uma força que pressiona em sentido contrário à força dominante – aos modos de percepção predominantes no capitalismo avançado⁹. O cinema funciona, nessa abordagem, como um “antídoto” (LUCA, 2016, p. 41) ao imperativo da individualização fragmentária do olhar e do ouvir.

A dimensão política das categorias negativas que aqui temos proposto está, contudo, em outra chave: não como recusa de um regime hegemônico da percepção, e, sim, como movimentação interna entre as escalas da percepção em favor da possibilidade de ver o que não ganhou o estatuto de coisa existente, mas de forças emergentes. Do mesmo modo, trata-se de um desvio no que entendemos por negatividade: não mais como a recusa per se dos regimes predominantes no capitalismo (isto é, o negativo como resistente), mas a inserção de forças negativas no modo de operação da imagem, para que, em função delas, possam despontar os movimentos minoritários.

Olhar para um filme como *Adeus, Dragon Inn* (2003) implica a sensibilidade de ver como a fixidez do quadro é um recuo ativo no jogo da experiência perceptiva, mediante o qual o movimento pode deslocar-se de escala para aparecer como vibração, de modo a que encenação tome a forma não mais da revelação/ocultação da ação e dos personagens por meio do jogo de esconde-esconde do campo/extracampo, mas enquanto *a distribuição das forças que vibram*. Tampouco a imagem condensará, prioritariamente, um antagonismo ante as formas dominantes de aceleração da percepção e fragmentação da atenção, mas como *instauração de movimentos no limiar da existência*.

Queremos, com essas hipóteses, explicitar os limites tanto dos estudos que proclamaram o “fim da encenação” quanto da noção de imagem como experiência duracional direta (Deleuze) e da abordagem político-cultural do *slow cinema*, em perceber o que está sendo esteticamente jogado quando o cinema coloca ênfase prioritária em categorias como o vazio, o silêncio, a imobilidade e a lentidão, emergidas entre o

⁹ Essa abordagem político-cultural não será exclusiva de Luca (2016 e 2017), mas comungada com outros autores contemporâneos que têm colocado a lentidão no centro da análise cinematográfica, como Song-Hwee Lim, Ira Jaffe e Lutz Koepnick. Pode-se dizer, inclusive, que a noção de *slow cinema* – se comparada à de *cinema de fluxo*, que apareceu com força na crítica na década anterior – ganha estatura, após a tese de Matthew Flanagan (2012), quando os autores citados, embora com diferenças relevantes entre si, percebem a necessidade de compreender tais tendências fílmicas não mais apenas como alterações na ordem dos códigos cinematográficos e dos estilos, mas como transformações ocorridas em conexão com as questões culturais contemporâneas, de modo que o “*slow cinema*” emerge como certa abordagem política do cinema. Esse tópico fica, contudo, como sugestão para um outro trabalho.



moderno e o contemporâneo: o gesto de subtração é, no que diz respeito ao confronto entre o olhar e a matéria perceptual, prioritariamente instaurativo, uma negatividade que lança um circuito de movimentos no qual algo se produz – intensidades, ritmos, uma distribuição planejada de linhas de forças a darem aparecimento ao visível.

Encenação e distribuição das forças

Erwin Panofsky (1991) reconhecia dois modos elementares como o vazio pode aparecer na imagem, operando a organização do espaço em tela, em seu estudo sobre a emergência da perspectiva na pintura ocidental moderna. O primeiro deles está relacionado a uma representação pré-perspectivada, em que as formas e figuras surgem soltas na bidimensionalidade da tela – seja ela um quadro, uma parede, uma folha. Corresponde ao modo de organização visual pré-renascentista, de modo que o vazio é produzido por uma ausência de qualquer fisicalidade donde possa advir algo como uma força gravitacional, a partir da qual se distribuiriam as formas, objetos e corpos de personagens tendo o chão por referência (PANOFSKY, 1991, p. 56-58).

Instruídos pela rede conceitual panofskyana, poderíamos dizer que o vazio que aparece em imagens como os planos de Tsai estaria, em contrapartida, na passagem para a instituição de uma *fisicalidade* – termo caro à teoria do “realismo sensorio”, elaborada por Tiago de Luca (2014) – na qual os movimentos são, antes de mais nada, instalados pela presença de uma força gravitacional, fundadora de toda a espacialidade. O fundo, fora da neutralidade abstrata da representação pré-perspectivada, está carregado de uma densidade de possibilidades de movimentos, ao criar o mundo enquanto espacialidade física produtora de cintilações e oscilações. A perna manca da projecionista de *Adeus, Dragon Inn* (2003) é o acoplamento deslizante entre corpo e espaço, entre as leis orgânico-mecânicas da tração do membro e a lei gravitacional.

A caminhada manca, a goteira do cinema e as pipocas que voam pela sala aparecem como testes na fisicalidade do mundo, como se estivessem ali para testemunhar que o plano fixo não abandonou as leis da perspectiva. A dispersão dos movimentos pela imagem e dos ruídos pelo espaço, transcendendo a lógica do quadro, encontra na lei da gravidade uma força de organização espacial, que as submete a um chão e a uma orientação na verticalidade do campo. O vazio e o plano fixo, nesse caso, tornam-se as condições para a instalação de um campo – que agora é gravitacional – a exercer uma força de afetação sobre todos os movimentos distribuídos na imagem, sob forma de oscilações verticais e diagonais, ruídos, cintilações de luz. Como uma correnteza em fluxo permanente, a gravidade não determina os movimentos; o que

ela consegue fazer, no máximo, é carregar o vazio ambiente de uma energia e uma força de empuxo, em relação às quais tudo o mais traçará seu curso particular.

A gravidade aparece aqui como o arco no qual a fisicalidade se institui, permitindo que as pequenas presenças apareçam articuladas entre si como que banhadas por um plasma comum. Essa fisicalidade gravitacional é a última das barreiras à dissolução da *lógica de campo*, tentando desesperadamente tragar toda a agitação pictórica para uma zona de estabilização; mas o que ela verdadeiramente faz, com alguma eficácia, é oferecer um fundamento explicativo para os movimentos – a lei que enuncia que “tudo cai” é o que institui a claudicância como atributo da caminhada da projecionista, dá vida ao movimento da goteira e das pipocas, ao mesmo tempo que é desafiada pela flickagem não gravitacional da luz – que já se encontram irreversivelmente arrematados enquanto linhas de força, de modo que toda causalidade explicativa para os movimentos aparecerá como uma causalidade claudicante. A gravidade, por fim, anula-se enquanto campo para transmutar-se em ondas gravitacionais, podendo aparecer fracionada ou pontualmente atenuada a ponto de encontrar a harmonia adequada para produzir uma sonoridade musical nos ruídos das goteiras e das passadas mancas.

Em vez de decupar a ação e o espaço por meio do enquadramento, a encenação aqui aparece sob a forma de uma distribuição das linhas de força entre sonoridades e elementos imagéticos, bem como a modulação de suas intensidades e modos de existência: organizar os pequenos movimentos; mobilizar as estruturas macro da imagem para estabelecer condições sob as quais as agitações possam aparecer de maneira articulada; transformar as presenças ao longo do plano pela alteração na intensidade e no modo de manifestação de suas forças.

Enquanto os perceptos molares produzem uma pulsão de autodissolução, o investimento perceptivo pode deslocar-se para uma dimensão microscópica, em que os movimentos e ruídos aparecem como perceptos moleculares. Não precisamos recusar a negatividade implicada nos perceptos molares para reconhecer seu potencial instaurativo, de maneira que excesso e falta, rarefação e saturação aparecem não apenas combinados, mas em relação de mutualismo.

Talvez fosse o caso de experimentarmos pensar a imagem que surge no cinema contemporâneo, tendo *Adeus, Dragon Inn* (2003) como exemplo primordial, sob a homologia da fábrica ou da máquina, sob a condição, entretanto, de operarmos um desvio no entendimento dessas duas noções, tão caras ao pensamento de Deleuze e Guattari (1972): em vez de as entendermos como algo que opera pela *produção*, trata-se de apreender seu potencial de *instauração*. A diferença é enorme: enquanto a produção é voltada para os produtos e sínteses do processo produtivo, a instauração,

por sua vez, ao mesmo tempo que produz, estabelece prioritariamente *modos de produzir*, instala sistemas de conjugação de corpos, espacialidades e temporalidades.

Como lembrava Jean-Louis Comolli, ao comentar da condição do documentário, mas numa fórmula mais do que nunca atual e válida, neste aspecto, igualmente para toda a imagem cinematográfica: o problema do cinema é “não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme” (COMOLLI, 2008, p. 169). A imagem como máquina instaurativa e o cinema como arte da instauração; diríamos, parafraseando Peter Pál Pelbart (2016, p. 394), que encenar, sob este estatuto, é *advogar em favor das forças por vir*.

Referências

AUMONT, J. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

BIRÓ, Y. “The fullness of minimalism”. *Rouge*, [s.l.], n. 9, 2006. Disponível em: <https://bit.ly/2AFd3TP>. Acesso em: 15 jun. 2020.

BORDWELL, D. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Rio de Janeiro: Papyrus, 2008.

COMOLLI, J.-L. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, ficção, televisão, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DELEUZE, G. *Cinéma 1: l'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983.

DELEUZE, G. *Cinéma 2: l'image-temps*. Paris: Minuit, 1985.

DELEUZE, G. “Sobre a filosofia”. In: DELEUZE, G. *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 169-193.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *L'anti-Oedipe: capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit, 1972.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. “1933: Micropolítica e segmentaridade”. In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 3, p. 91-125.

FLANAGAN, M. ‘Slow cinema’: temporality and style in contemporary art and experimental film. 2012. Tese (Doutorado em Inglês) – University of Exeter, Exeter, 2012.

FIANT, A. *Pour un cinéma contemporain soustractif*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 2014.

LAPOUJADE, D. *As existências mínimas*. São Paulo: n-1, 2017.

LE BRETON, D. *Du silence: essai d'anthropologie*. Paris: Métailié, 1997.

LUCA, T. *Realism of the senses in world cinema: the experience of physical reality*. London: I. B. Tauris, 2014.

LUCA, T. "Slow time, visible cinema: duration, experience and spectatorship". *Cinema Journal*, Maryland, v. 56, n. 1, p. 23-42, 2016. p. 163-176.

LUCA, T. "Watching cinema disappear: intermediality and aesthetic experience in Tsai Ming-liang's *Goodbye, Dragon Inn* (2003) and *Stray Dogs* (2013)". In: GIBBS, J.; PYE, D. (org.). *The long take: critical approaches*. London: Palgrave, 2017.

MULVEY, L. *Death 24x a second: stillness and the moving image*. London: Reaktion Books, 2006.

PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PARENTE, A. "A forma cinema: variações e rupturas". In: MACIEL, K. (org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p. 21-45.

PELBART, P. P. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1, 2016.

SAFATLE, V. "Entre a diferença e a contradição: Deleuze contra a negatividade". In: SAFATLE, V. *Dar corpo ao impossível: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 221-247.

Referências audiovisuais

AI qing wan sui (*Viva o amor*). Tsai Ming-Liang, Taiwan, 1994.

BU san (*Adeus, Dragon Inn*). Tsai Ming-Liang, Taiwan, 2003.

DONG (*O buraco*). Tsai Ming-Liang, Taiwan, 1998.

LONG men kezhan (*Dragon Gate Inn*). King Hu, Taiwan/China, 1967.

TCHELOVEK s kinoapparatom (*Um homem com uma câmera*). Dziga Vertov, URSS, 1929.

TIAN bian yi duo yun (*O sabor da melancia*). Tsai Ming-Liang, Taiwan, 2005.

Submetido em: 31 jan. 2020 | aprovado em: 16 mai. 2020