



R E V I S T A V I S U A I S

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

Dossiê

Especialidades no
cinema:
corpos, movimentos
e encruzilhadas

Gilberto Alexandre Sobrinho

Brasil. Professor Livre-docente no Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação e dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais e Multimeios da UNICAMP.
gilsobri@unicamp.br

Dossiê - Espacialidades no cinema: corpos, movimentos e encruzilhadas

Na fábula utópica *Space is the place* (John Coney, 1974, EUA) Sun Ra e sua banda Arkestra realizam uma viagem intergaláctica, aportam na Terra, especificamente em Chicago e Oakland (Estados Unidos) e começam seu périplo de recrutamento de pessoas negras para um deslocamento físico e simbólico, com o objetivo de habitar outros territórios. Rodado e lançado no começo dos anos 1970, o filme teve pouca repercussão na época. Posteriormente, com o VHS e DVD, o filme tornou-se *cult*, passou a ser celebrado entre cinéfilos e críticos e tornou-se um dos ícones do afrofuturismo, termo cunhado por Mark Dery, nos anos 1990, “para tratar das criações artísticas que, por meio da ficção científica, inventam outros futuros para as populações negras atuais” (FREITAS, 2015, p. 05). Retomo esse filme por sua constituição espaço-temporal e seus modos particulares de figuração, que chamam a atenção para articulações sonoro-topológico-mentais que resultam mais que liberdades formais, em modos de apreensão e constituição da imagem e do som, articulando percepções e sensações, em torno da construção dos sentidos do filme.

Embora se preservaram algumas cenas indigestas de machismo e de representação estereotipada de negros, à revelia de Sun Ra, que co-roteirizou o filme, mas não o dirigiu nem o produziu, há no longa-metragem momentos entusiasmados dessa potência fílmica em promover deslocamentos radicais em topografias imaginárias, viagens no tempo, aparições e desapareções acionadas pelo poder mental do protagonista, *inserts* musicais que acentuam a carga emotiva e muita, muita música que emoldura toda a experiência fílmica, envolvendo o espectador numa viagem, primeiramente, sonora, para que possamos acessar imagens de feitura pop-ancestral, a realidade das ruas de cidades historicamente marcadas pelos movimentos radicais políticos negros, como Oakland, principal *locus* dos Panteras Negras, e também referência a Chicago, numa época anterior aos movimentos libertários. Assim, *Space is the place* articula uma política dos sentidos e dos corpos, assumindo a missão libertária herdada de movimentos políticos de contestação de inequidade racial, interligando o passado, o presente e o futuro, em associações africanistas, em

referência às vozes do tempo do filme (posters do casal Eldridge e Kathleen Cleaver, e Angela Davis – todos membros dos Panteras Negras); e às utopias tecno-espaciais, em chave descolonizadora. Jamie Sexton (2005) chama a atenção para os modos extratextuais pelos quais a atenção e o culto ao filme tem sido realizados, dessa forma, é a figura de Sun Ra, sua obra musical e o repertório sonoro do filme que dão, majoritariamente, a potência do filme, algo que chama atenção pelos modo complexo como se articula as relações internas e externas na construção do sentido do filme. Em chaves diferenciadas, nos anos 1960/1970, filmes de ficção, documentários e experimentais impulsionaram transformações diversas nas experiências da assistência ao filme, rompendo, radicalmente, com o eixo da representação que tem na narrativa o vetor principal, para chamar a atenção para outros campos do processo de percepção/cognição audiovisual. A experiência de Sun Ra, embora pouco reconhecida pelos escritos acadêmicos é uma delas, ao lado de *2001 - Uma Odisseia no Espaço* (Stanley Kubrick, 1968) ou *Encurralado* (Steven Spielberg, 1971), entre outros. Trata-se, resumidamente, de uma época em que a narrativa já não cabia na tela e os artistas deliberadamente assumiam a busca pela ruptura com as normas em busca de outros processos de criação e, sobretudo, intervenção no mundo, via imagem em movimento. De maneira radical, o pensamento de Marshall McLuhan (1964), nos anos 1960, em *Os meios de comunicação: como extensões do homem*, já apontava a interface corporal como sintoma de um modo de se relacionar com os meios de comunicação, entre eles o cinema. Mas é Gene Youngblood que radicalizaria ao propor o *Expanded Cinema* (1970), incorporando o vídeo como linguagem audiovisual, ao mesmo tempo reivindicando uma nova forma de consciência no âmbito do que ele nomeou como videosfera. A participação do corpo/mente na redefinição de formas de apropriação da imagem em movimento, que incluía uma rede audiovisual fazia emergir, assim, outras lógicas de organização fílmica e seus modos de apreensão. Para além das questões técnicas, estéticas e comunicacionais, as políticas radicais feministas, LGBT+ e de negritude também se apropriavam da imagem em movimento, fazendo convergir uma trama subjetiva que reivindicava e fazia aderir outros modos de ver e falar do corpo e, conseqüentemente, outras reivindicações para os sentidos.

Riddles of the Sphinx (Laura Mulvey e Peter Wollen, 1977) é o que atualmente se convencionou chamar de filme ensaio (CORRIGAN, 2015), algo que não estava no horizonte no momento de sua feitura/lançamento. O filme é um projeto do cinema de vanguarda, alia-se a uma tradição iconoclasta e, portanto, rejeita qualquer convenção de linguagem. Em 1975, Laura Mulvey havia publicado *Prazer visual e cinema narrativo* (XAVIER, 1983), um dos textos mais disruptivos da teoria do cinema, nele há o aprofundamento crítico do que se concebe como o “olhar masculino”, com foco no cinema clássico hollywoodiano, sem perdoar nenhum diretor/filme. Todos, para Mulvey, assentam-se sobre o princípio da relação homem/ativo e mulher/passiva, a partir das relações tecidas com o olhar: o olhar da câmera, do espectador e entre os personagens. Posteriormente, *Riddles* surgiu como uma resposta às indagações que ela mesmo fazia ao campo da imagem e, assim, ao lado de Peter Wollen, ambos desenvolveram um processo de reflexão por encadeamentos visuais/sonoros que articulam a voz feminina (a própria Laura Mulvey falando para a câmera), imagens abstratas (não figurativas) e uma série de longos planos sequencias que buscam uma recomposição e ressignificação, sobretudo do corpo e do significado da mulher no campo visual e sonoro e as questões que esse mesmo corpo suscita nos diferentes espaços que habita.

Há, portanto, nesses dois filmes que, resumidamente, analiso, processos de questionamento/intervenção que desafiam os códigos da representação e instauram acontecimentos, situações, reflexões, revelações e interações visuais e sonoras contundentes. O que ambos os filmes apontam, bem como as referências teóricas citadas é essa disposição artística e intelectual de libertar o cinema da primazia da visão, e também romper com padrões hegemônicos, sejam coloniais, patriarcais ou estereótipos raciais de representação e produção audiovisual. Assim, mesmo que uma obra de grande envergadura ensaísta, como por exemplo, *O olho interminável*, de Jacques Aumont (2004), ofereça uma perspectiva complexa para as relações entre o cinema e a história da arte (principalmente a pintura), ele deixa claro que o que interessa ao autor é a dimensão da imagem, a despeito da ativação de outros sentidos

que, ao longo da história do cinema e de sua teoria, buscaram demonstrar potências estéticas e políticas que o corpo pode oferecer.

Em *Teoria do cinema. Uma introdução através dos sentidos* (ELSAESSER & HAGENER, 2018) pode-se encontrar um rico exemplar dessas almeçadas configurações. O livro funciona como uma síntese crítica, com uma escrita muito pessoal dos autores, aprofundada em referências fílmicas e teóricas, sobre constituições complexas da participação do corpo na própria formação do campo teórico do cinema. E seu conteúdo celebra a virada feminista, justamente por trazer para o primeiro plano, em abordagens teóricas distintas, essas dinâmicas subjetivas e corporais, tanto do ponto de vista de revisão da história do cinema, como na proposição de outras estéticas, nos trabalhos de Laura Mulvey, Mary Ann Doane, Linda Williams, Vivian Sobochack, por exemplo. Os autores, assim, sintetizam:

A ideia do corpo como envoltório sensorial, membrana perceptiva e interface material e mental em relação à imagem cinematográfica e à percepção audiovisual, é, portanto, mais do que um dispositivo heurístico e uma metáfora estética: é a “base” ontológica, epistemológica e fenomenológica das respectivas teorias do cinema hoje. Esse processo de examinar as diferentes teorias do cinema à luz de suas suposições encontra respaldo adicional no progresso (não teleológico) traçado por nossas metáforas conceituais, do “lado de fora” da janela e da porta para o “lado de dentro” da mente e do cérebro. Podemos chamá-lo igualmente de movimento duplo: do olho descorporificado, mas observador, para o olhar (e o ouvir) privilegiado, mas envolvido; da presença da imagem vista, sentida e tocada para os órgãos dos sentidos que se tornam participantes ativos da formação da realidade cinematográfica; da mente inconsciente que registra ambivalências nos motivos que movem personagens e narrativa, ao passo que teorias de escolha radical enfocam a sucessão alternada de ação e reação, vendo “respostas” evolucionárias ou inatas e ameaças e estímulos externos. No limite, filme e espectador são como parasita e hospedeiro, um ocupa o outro e é, por sua vez, ocupado, até o ponto em que há apenas uma realidade, que se desenvolve ao mesmo tempo em que se envolve e vice-versa. (ELSAESSER & HAGENER, 2018, p. 21)

Essa dimensão extravasante do cinema, que chama a atenção para outros recursos, para além da narrativa e da representação, foi o ponto de partida para a composição do presente dossiê. A ancoragem, ou o fio condutor, que atravessa os artigos é

dimensão espacial do cinema e seus desdobramentos que vão além da composição da encenação. Pode-se, assim, primeiramente, evocar, algo já de longa data, como as dimensões centrípetas e centrífugas na imagem (BAZIN, 2014; AUMONT, 2004) ou, de maneira simples, os polos de atração interna e externa na imagem (aqui, sobretudo, do cinema e do audiovisual). Mas os vários sentidos que se dão às telas, em mundo multitelas, é que justificam a importância dessa guinada espacial e o chamamento para as questões dos sentidos e do corpo presentes nos artigos. Telas que suportam o filme e também reelaboram a paisagem social e o corpo, após os smartphones. Portanto, os filmes estão em todos os lugares e embora esse dossiê não alcance tantos lugares das imagens e dos sons, ele lança indicativos de um pensamento atualizado sobre agenciamentos diversos. Dessa forma, é esse pensamento a partir do espaço, que aponta para as dimensões temporais, sensório-corporais, territoriais e políticas que se assentam nos textos aqui reunidos. O que resulta em uma reflexão atualizada sobre o campo vasto do que nomeio como as espacialidades no cinema. Trata-se menos de um “encarceramento” definidor e mais de um “portal” conceitual, como chaves de leitura para filmes e para a compreensão mais “aberta” para o cinema. Assim, três textos buscam articulações, predominantemente, conceituais e outros dois valem-se de análises fílmicas específicas para comporem o quadro de reflexões. Tal como nos anos 1970, corpo, sentido e política continuam provocando o cinema e os textos são a devolutiva dessas inquietações.

O texto de Cristian Borges, *A representação do movimento e o duplo estatuto do corpo*, apresenta uma discussão aprofundada sobre as relações (possíveis) entre o movimento de corpos e distintos regimes de espacialidade, em um amplo espectro temporal. Trata-se de um ensaio teórico de grande relevância, com historicidade acurada e atualidade. Assim, pintura, fotografia e cinema, principalmente, são inspecionados nessas relações, atentando-se para as servidões dos meios e o potencial dinamizador desses encaixes para efeitos de imaginação e fabulação. Erly Vieira Jr., em *Estéticas da corporeidade e espectadorialidades à flor da pele no cinema contemporâneo*, apresenta um mapeamento crítico de teorias e abordagens atualizadas sobre as relações corpóreas no cinema, chamando a atenção para os desdobramentos

tripartites dessas configurações, a saber: os corpos filmados, os espectatoriais e o próprio corpo do filme. Trata-se de uma reflexão acurada, atenta ao pensamento contemporâneo que tem avançado em abordagens para além da representação, do sentido, e da narrativa. Seu estudo traz exemplos da filmografia *queer* brasileira, em que evidencia os modos de engajamento corpóreos, sugerindo, assim, outras chaves para lidar com esse repertório. E fechando o quadro de escritos interessados em inspeções conceituais, Alessandra Soares Brandão e Ramayana Lira de Sousa, em *Corpas-enqueerzilhadas e alianças insólitas no cinema brasileiro*, propõem uma reflexão ensaísta que confere ao campo *queer* uma dimensão bastante original, justamente ao depositar na encruzilhada esse campo teórico, com herança em Paul B. Preciado, com o feminismo radical de Maria Galindo. O texto também recupera expedientes do pensamento interseccional, com foco, em referencial brasileiro, e analisa três realizações brasileiras atuais - *Perifericu* (Nay Mendl, Rosa Caldeira, Steffany Fernanda e Vita Pereira, 2019), *blasFêmea* (Linn da Quebrada e Marcelo Caetano, 2017) e *Veias de fogo* (Coletivo Carnaval no Inferno, 2020) - oferecendo evidências concretas daquilo que movimenta o texto. Assim, o “experimento” conceitual das “corpas-enqueerzilhada” é um aporte estimulador para outras análises, justamente por valorizar a dimensão topográfica/espacializante fortemente embasada racialmente e periféricamente, bem como nos investimentos de invenção de corpos e sexualidades que os filmes fazem vibrar.

O artigo de Gabriela Machado Ramos de Almeida, *Corpo paisagem território: pornografia e pornotopia em As filhas do fogo, de Albertina Carri*, apresenta uma reflexão bastante original em sua elaboração, ao entrelaçar a experiência espectatorial de quem escreve, com a verticalização das questões que esse gesto implica. Trata-se de um pensamento contemporâneo contundente, tanto em relação às perguntas que mobilizam o pensamento e, principalmente, o quadro de autores e conceitos que são acionados para a análise fílmica. Escolha acertada do objeto e da análise, portanto, que traz para o debate acadêmico as potências do pornô feminista e orienta uma leitura disruptiva de corpos e prazeres nas paisagens habitadas pelo filme. Finalmente, em *Mobilidade noturna no cinema brasileiro contemporâneo: spectralidades na cidade 24-*

horas, Sara Brandellero apresenta uma análise pormenorizada do longa metragem *Breve Miragem de Sol* (Eryk Rocha, 2019, Brasil) e traz para o centro da análise o que se nomeia como os “estudos da noite” em desdobramentos significativos. O texto traz uma trama conceitual bastante envolvente que sustenta sua argumentação, ao mesmo tempo que análise de um filme pouco trabalhado academicamente colabora no aspecto inovador da reflexão e incrementa as abordagens espacializantes, tão cara às contribuições dos autores e autoras desse dossiê.

Referências

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo, SP: CosacNaify, 2004.
- BAZIN, A. *O que é cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas, SP: Papyrus, 2015.
- FREITAS, Kênia. *Afrofuturismo. Cinema e música em uma diáspora intergaláctica*. (Catálogo). São Paulo: Caixa Cultural, 2015.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.), *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro, RJ: Edições Graal: EMBRAFILME, 1983.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação: como extensões do homem*. São Paulo, SP: Cultrix, c1964.
- SEXTON, Jamie (2006) A CULT FILM BY PROXY, *New Review of Film and Television Studies*, 4:3, 197-215
- YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded cinema*. Toronto e Vancouver: Clarke, Irwin & Company Limited, 1970.