

Corpo e afeto: Atualizações do regime de atrações no cinema brasileiro contemporâneo

Mariana Baltar

Universidade Federal Fluminense, Brasil
marianabaltar@id.uff.br
<https://orcid.org/0000-0002-2314-2015>

RESUMO Este artigo parte de uma observação geral de parcela significativa do cinema brasileiro contemporâneo de cunho mais autoral para defender o que tenho identificado como atualizações e permanências do regime de atrações. Desdobrando o importante conceito de *cinema de atrações*, tangencia-se uma reflexão sobre a centralidade do corpo na contemporaneidade, especialmente em relação a questões de gênero e racialização, abordando também as dinâmicas e interconexões entre atrações e narrativa e como estas mobilizam engajamentos afetivos entre corpo do filme e corpo do espectador. Argumento que, nesta atualização do regime de atrações, o gesto e as performances (dos corpos em cena e da interação destes com o corpo fílmico) acabam por operar um efeito afetivo que promove uma força disruptiva no tecido narrativo, convocando, desse modo, um outro olhar e um outro vocabulário analítico, mais em sintonia com teorizações vinculadas ao afeto, corpo e sensações.

PALAVRAS-CHAVE Cinema de atrações; cinema brasileiro; corpo; narrativa.

Introdução

No recente cinema autoral brasileiro, inúmeras e marcantes cenas de performances de dança, de música e/ou de encontros sexuais parecem suspender o desenrolar do enredo convidando o público ao que parece ser um outro regime de espetatorialidade. Neste artigo, busco apontar e refletir sobre o que tenho chamado de “permanências do regime das atrações” (Baltar, 2018 e 2015) neste cinema e audiovisual, mostrando como tal atualização se presentifica na materialidade das obras. Para tanto, inicio os argumentos com um panorama do tema, partindo de breves comentários analíticos a algumas obras recentes. Em seguida, detenho-me na síntese teórica do conceito de *atrações*, propondo

definir, a partir do debate com Tom Gunning (2006) e outros teóricos, o *regime expressivo das atrações*, para então, em outro tópico teórico no artigo, refletir sobre as relações entre regime de atrações e afeto. Por fim, executo um exercício analítico mais detalhado com base no filme *Boi neon*, de Gabriel Mascaro (2015).

Minha hipótese mais geral é de que, nesta atualização do regime expressivo das atrações, o gesto – dos corpos em sua interação entre si, da própria câmera e do corpo fílmico¹ – acaba por mobilizar um efeito afetivo que promove uma força *suspensiva* e potencialmente *disruptiva* no tecido/regime narrativo. A ideia de suspensão da narrativa evoca o argumento de João Victor Leal (2016), ao apontar, a partir das análises fílmicas, passagens em que o regime narrativo parece se colocar em suspenso, sendo momentaneamente interrompido pela presença de um outro regime estético, que tenho nomeado de “regime expressivo das atrações” (Baltar, 2018 e 2015). Nesse sentido, os gestos e as performances constroem um modo de expressar os corpos na tela que mobilizam o espectador, a partir de afetos e engajamentos sensorio-sentimentais – algo que não é de toda novidade se considerarmos que, ao longo da história do cinema, o corpo e a sensorialidade foram centrais nas vanguardas, em musicais e em melodramas, para citar apenas alguns exemplos.² Contudo, meu argumento é que, no contexto do cinema contemporâneo, este endereçamento direto ao corpo do espectador, mobilizado por tais momentos do regime das atrações, encarnam a centralidade do corpo como arena de tensões políticas cotidianas.

Argumento que há uma permanência do regime de atrações no cinema narrativo contemporâneo e que tais presenças podem ser percebidas através de dois grupos de elementos primordiais, embora não exclusivos: (1) inserções no tecido fílmico de performances do corpo – sejam estas performances musicais, de dança, de luta, de encontros sexuais; e (2) um uso específico de *tableaux*. A presença de inserções, especialmente associadas a performances musicais, não é exatamente nova no cinema

¹ A expressão “corpo fílmico” indica o alinhamento teórico com uma perspectiva de inspiração fenomenológica do cinema, tal como indicado em autoras como Sobchack (2004), Del Rio (2008), e Rutherford (2011). Ela pressupõe tratar os elementos característicos do aparato cinemático – aspectos visuais e de câmera, elementos sonoros, instâncias da encenação – como um corpo.

² Em minhas pesquisas sobre as permanências e atualizações do conceito de cinema de atrações, do qual o presente artigo busca fazer uma síntese mais geral, tenho reiterado uma correlação entre os conceitos de atrações e afeto (ex. Baltar 2019, 2018 e 2015). Esta correlação será mencionada e trabalhada aqui de modo mais pontual devido aos limites do escopo do artigo.

contemporâneo, produzindo efeito análogo ao que descrevo nesse artigo.

Em sua dissertação de mestrado, Carolina Amaral (2014) identifica, em filmes de cineastas como Pedro Almodóvar ou Tsai Ming Liang, passagens de números musicais que a autora define como “extramusical”. Amaral (2014) chega a aventar que estes momentos extramusicais aludem à ideia de atrações contudo, a autora não avança uma análise do conceito e não desdobra tais implicações. Aqui, argumento que a inserção extramusical em filmes narrativos faz parte de um movimento maior que não se restringe a performances musicais, mas que se conecta também com performances de dança, encontros sexuais, corpos em ação que, em relação ao corpo fílmico, se mostram carnal e sensorialmente ao corpo da espectadora e do espectador. Tais momentos de performances de dança, de sexo, de ações corpóreas são cada vez mais frequentes no cinema contemporâneo. Por sua duração singular (não são meras aparições rápidas) e por sua visualidade diferenciada, instauram, ainda que momentaneamente, um outro regime estético e, portanto, espectadorial. Meu argumento é que ao instaurar outro regime estético, a presença dessas passagens intensifica a captura sensorial de nossos corpos de espectadores, catalisando engajamentos afetivos.

Notas panorâmicas para um certo cinema *atraccional* brasileiro

O intenso, e tenso, equilíbrio da convivência cotidiana pontua o desenvolvimento da narrativa em *Pendular* (2017), filme dirigido por Júlia Murat. A obra se centra nos conflitos entre uma bailarina e um escultor que decidem dividir um galpão industrial como espaço de moradia e de criação. O filme é permeado por performances de dança que, mais do que representar o trabalho da personagem, conseguem expressar, sintetizar e antecipar os conflitos do enredo. Assim, em *Pendular*, o regime expressivo do corpo complementa de modo singular o regime narrativo do desenvolvimento da trama, convidando a uma captura e a um endereçamento direto ao corpo da espectadora realizado através do regime sensorial e corpóreo das performances. Em uma das performances de dança que pontuam a obra, a coreografia apresenta um par e pauta-se por gestos com os quais o bailarino responde ao estímulo do outro bailarino, com movimentos rigorosamente organizados pelo equilíbrio e pela força mútua da dupla dançante. Tal coreografia se repete por duas vezes no filme: na primeira vez, sem sucesso, antecipando os

descompassos do casal protagonista; já na segunda repetição, quando os dançarinos harmonizam seus gestos, a sequência coreográfica sintetiza o ponto de inflexão na trajetória da personagem, expressando, através da força sensorial da dança, como transformar as ações invasivas e ressentidas do protagonista masculino em força criativa e em vetor de ruptura de padrões patriarcais de diminuição do feminino.

Pendular não é único em usar de modo intenso inserções de performances de dança. Outras obras do cinema autoral contemporâneo brasileiro, notadamente aquelas que tangenciam questões de gênero e racialização, inserem no fluxo das suas narrativas passagens onde o corpo se performa para o corpo fílmico capturando nossa atenção e nosso corpo de espectador. Um exemplo é *Corpo elétrico* (Marcelo Caetano, 2017), que mistura repertórios culturais massivos e um tipo de interação entre corpo e câmera que nos convida a experimentar o prazer das relações entre os personagens e suas interações dentro e fora do ambiente do trabalho na fábrica de costura da região do Bom Retiro, em São Paulo. No filme, os conflitos de raça e classe se fazem presentes, mas são desencadeados pelas interações afetivas dos corpos. A partir dessas interações, intensificadas em cenas de encontros festivos, *Corpo elétrico* nos propõe um jogo poderoso de quebra de expectativas, nos levando a esperar a eclosão da raiva e da intolerância que tem cercado os modos de vida gays, lésbicos, trans, e de pessoas negras de classes populares. Porém, o que seria o *locus* habitual da cena de intolerância se transmuta em afeto, em estar junto, em prazeres e carícias.

Uma cena ícone deste filme de Marcelo Caetano é o longo *travelling* que acompanha a caminhada dos personagens pela rua – uma noitada com amigos da fábrica. Nela, primeiro vemos o protagonista Elias (assistente do patronato que transita entre os operários) sozinho no quadro. Aos poucos, seus colegas – personagens singulares em toda a sua diversidade de tipos e modos de vida – vão entrando em quadro, se chegando, rindo, conversando e se abraçando enquanto caminham pela cidade. A cena, cujos movimentos de câmera e movimentos dos corpos em cena exercem uma força atracional em si, sintetiza as diversas outras passagens ao longo do filme em que as diferenças sociais, raciais e de gênero estão presentes, mas de modo não conflituoso ou tenso. Tais passagens oferecem aos nossos olhos de espectadores o espetáculo utópico que parece ser o ponto nodal da obra.

Em *Tinta bruta* (2018), de Filipe Matzembacher e Márcio Reolon, o estilo muda radicalmente, para nos convidar a contemplar e a deixar-nos

seduzir pelos encontros afetivo-sexuais de Pedro e Leo (interpretados por Shico Menegat e Bruno Fernandes, respectivamente) em que a carnalidade dos gestos é saturada pelo neon das tintas e pelo *slowmotion*. Na obra, os encontros entre Pedro e Leo são encarnações de liberdade, autoaceitação e autoexpressão, momentos para se ser o que se é através da ação expansiva do corpo em movimento, enfrentando, com isso, o olhar opressor e homofóbico da cidade. O arco narrativo de Pedro indica que as performances do “garotoneon” (nome do seu avatar na rede social onde faz os shows) são a zona de conforto onde ele consegue expressar seus desejos. Contudo, fora das redes, Pedro evita olhares, retrai-se e isola-se. Mas ao se performar no encontro amoroso com Leo, Pedro se abre gradativamente para além dos shows na webcam, reencontrando-se com a sociabilidade na cidade, até que, na cena final, embora as expectativas românticas do casal se desfaçam, ele se lança na pista de dança sob o mesmo tom da luz negra que ilumina os shows da internet, contudo sem os jogos mercantis voyeurísticos que marcavam estas interações. Mesmo sem Leo, Pedro reencontra a liberação expressiva de si.³

Exemplos como os descritos acima não são poucos no atual cinema narrativo brasileiro. Encontramos outras passagens de natureza análoga às mencionadas em obras muito diversas entre si, mas que em comum têm a presença intensa e significativa de passagens de expressões corporais para a câmera que parecem encarnar nas performances tensionamentos políticos de gênero e raça. Assim, embora diversas entre si, há algo de fundamentalmente comum em filmes como *Esse amor que nos consome* (Allan Ribeiro, 2012); *Mate-me por favor* (Anita Rocha Silveira, 2015); *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013); *Amor, plástico e barulho* (Renata Pinheiro, 2015); *Batguano* (Tavinho Teixeira, 2014); *Doce amianto* (Guto Parente e Uirá dos Reis, 2013); *A seita* (André Antônio, 2015); *Inferninho* (Guto Parente e Pedro Diógenes, 2018); *Ilha* (Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2018); *Bixa travesty* (Claudia Priscilla e Kiko Goifman, 2019); *Meu nome é Bagdá* (Caru Alves de Souza, 2021); e *Vento seco* (Daniel Nolasco, 2020). Também em curtas metragem como *Estudo em vermelho* (Chico Lacerda, 2015); *Como era gostoso meu cafuçu* (Rodrigo Almeida, 2015); *Pouso autorizado* (Áquila Jamille, 2019); *Uma*

³ Como veremos, a dança também é a atração em *Boi neon*. Ao longo do filme, três sequências de coreografias de corpos em movimento aparecem antecipando e pontuando um imaginário animalesco que está também trazido pelo desenvolvimento do enredo.

paciência selvagem me trouxe até aqui (Érica Sarmet, 2021); *Negrume* (Diego Paulino, 2018); ou *À beira do planeta Mainha soprou a gente* (Bruna Barros e Bruna Castro, 2020). Embora não analise todas estas obras no presente artigo, focando-me mais detidamente em uma delas, meu argumento geral é de que o que há em comum a tais obras é a atualização do regime expressivo das atrações.

Tais obras mencionadas aqui, de modo introdutório e, intencionalmente, panorâmico, partem de uma peculiar adesão a um regime narrativo, muitas vezes próximo da linguagem clássica, sem abandonar a perspectiva mais autoral que informa seus processos de distribuição e circulação. Embora não vá analisar, propositadamente, todas essas obras, o panorama indica que elas operam uma atualização da lógica das atrações que rearticula a centralidade dos corpos (os presentes na tela e os dos espectadores) e reestabelece dinâmicas de engajamento afetivo entre corpo do filme e corpo do espectador, desse modo corroborando a hipótese levantada na introdução do artigo sobre a atualização do regime expressivo das atrações. O engajamento afetivo convocado em passagens como as citadas acima exerce, no corpo espectral, o que quero chamar de “força atracional”, com isso suspendendo, ainda que momentaneamente, o regime narrativo, e com este provocando um tensionamento. Proponho nomear essas passagens de *inserts* de atrações, pois elas são inserções de um regime outro, complementar e interconectado com o regime narrativo, a que chamo de *regime expressivo das atrações*. Uso o termo *insert* para nomear estas passagens nos filmes narrativos onde o regime de atrações irrompe, instaurando um desvio na narrativa, para ressaltar o caráter de inserção de uma passagem de natureza distinta do regime narrativo, distinção que se torna explícita material e temporalmente.

Os *inserts* demarcam, assim, uma diegese singular (e, de certo modo, quase autônoma) que tensiona a diegese narrativa. Inserções sempre existiram no cinema – basta lembrar o que o próprio Christian Metz define como “inserções explicativas” (Metz, 2008), tais como as cartelas de texto ou intertítulos ou os planos que retiram o objeto da cena para explicá-lo. No entanto, as inserções de atrações são aquelas que irrompem a partir do investimento no maravilhamento dos corpos dados a ver em suas performances, trazidas para a cena com toda a força da sua duração temporal no interior do tecido fílmico ou nas interrupções do fluxo narrativo através do uso de *tableaux*. Em ambos os casos (pela duração radicalmente alterada ou pelo *tableau*), os corpos dos sujeitos

em cena se colocam em relação ao corpo fílmico como uma suspensão e/ou tensão com o regime narrativo, com isso capturando, afetiva e sensorialmente, o corpo do espectador.

Há um diagnóstico de fundo maior que diz respeito às relações entre cinema e corpo e ao próprio lugar político e cultural que a dimensão do corpo ocupa no contemporâneo. Este lugar é marcado pela centralidade do sensorio (considerando toda a gama de instâncias que este abarca e que se vincula ao campo do sentimental e do sensacional) e por aquilo que Jurandir Freire Costa (2004) chama de “cultura somática”, caracterizada por intensa alteração na percepção cultural do corpo em direção à revalorização deste nos processos de construção e disputas de subjetividades na dimensão da experiência cotidiana. Tal diagnóstico também está em consonância com o que Christoph Türcke (2010) identifica como uma mudança de paradigma no entendimento do mundo – um paradigma das sensações, onde a realidade cotidiana é cada vez mais atravessada por uma crescente busca sensacional e pela valorização do sensorio como esfera de saber e de dinâmicas socioculturais. Assim, mais que uma dimensão físico-científica, o corpo e o sensível são uma arena de disputas político-estéticas que se travam através do corpo e pelo corpo. A imagem do corpo em ação, como síntese carnal, tem papel privilegiado no jogo político e, portanto, ocupa mais e mais espaço na cultura audiovisual, que vai reencontrar nas matrizes narrativas de um cinema centrado no corpo – os “gêneros do corpo”, como definiu Linda Williams (2004) – sua fonte mais constante de referências e apropriações.

Esse contexto geral impacta fortemente o campo audiovisual. Em alguma medida, as narrativas traduzem, no corpo fílmico, tais questões através de uma ênfase na intimidade, no indivíduo e no cotidiano como *locus* de expressão (e tensão) cultural e subjetiva. No contemporâneo, cada vez mais, as esferas do sensorial e do sentimental se veem atavicamente vinculadas à imagem do corpo, como se este conferisse carnalidade às sensações e emoções. Cumprem, assim, o que Richard Dyer (1985), ao escrever sobre a eficácia política e estética da pornografia, entendeu como uma reeducação dos desejos, que se dá através da produção de um saber corporal do corpo.⁴

⁴ A articulação entre afeto e atrações me permita refletir sobre como tal contexto mais geral atravessa as obras audiovisuais contemporâneas, sobretudo as que se estruturam sob um regime narrativo, aderindo

O objetivo principal desse artigo é fazer síntese teórica do que tenho definido como regime expressivo das atrações, defendendo-o como aparato conceitual e analítico; explicitando e destrinchando suas óbvias correlações com o conceito de cinema de atrações (conceito este proposto por Tom Gunning no início dos anos 1990, conforme explico mais adiante). É importante ressaltar que tenho pensado essas passagens no cinema brasileiro contemporâneo como mobilizações de afetos que capturam nosso sensorio de modo a tensionar aos caminhos engendrados pela própria narrativa. Nesse sentido, seguindo o caminho de autoras como Anne Rutherford (2011), Elena Del Rio (2008), Susanna Paasonen (2011), Vivian Sobschack (2004); busco nas reflexões sobre afeto um aporte para pensar estratégias de mobilizar a atenção do espectador através de um jogo que se processa entre corpos: o corpo nas telas, o corpo da câmera e o corpo do espectador.

Assim, aposto na proposição de que o afeto (entendo-o como potência sensorial mobilizadora dos corpos para os corpos) se presentifica no corpo fílmico como regime de atrações. Os afetos são presentificados como *passagens, eventos, inserts* no tecido fílmico que nos mobilizam de modo a perturbar os significados do narrado. É a partir desse caráter de evento performativo, capaz de suspender as prefigurações de significados (prefigurações essas que embasam o regime narrativo) que o conceito de afeto se coliga ao de regime de atrações, propondo uma construção de gamas de sentidos que se corporifica, se encarna, sensorialmente.⁵

Os comentários analíticos a obras como *Pendular, Corpo elétrico e Tinta bruta* anunciaram, ainda que brevemente, como se dá as inserções do regime das atrações e as implicações afetivas e políticas destas para as obras. No decorrer do artigo, através de uma análise mais dedicada da obra *Boi neon*, demonstrar como tal captura afetiva, mobilizada pelos

majoritariamente aos preceitos do narrar, ou seja, do organizar em lógicas de enredo, de desenvolvimento de personagem a trama e tema da obra.

⁵ Cabe notar que faço uma distinção de efeitos didáticos entre significado e sentido, entendendo ambos em condições de reversibilidade. Significados são prefigurados a partir de operações linguísticas que se processam culturalmente, construções instáveis constitutivamente em disputa no jogo da vida societária. Sentidos são fluidos, instáveis e momentâneos, constituídos carnalmente a partir de sensações e percepções. Entre os significados e os sentidos há um jogo de interconexão fluida que remete às interconexões reversíveis, não hierárquicas, entre corpo e mente, razão e emoção. A experiência subjetiva de cognição e formação do sentido (das coisas, do mundo) não separa essas duas instâncias (por isso insisto que é uma separação de efeito didático) e entre elas existe uma *interconexão dinâmica*. Contudo, proponho que tal distinção pode ser útil para ampliar analiticamente nossa empreitada reflexiva sobre experiências estéticas como as do cinema e audiovisual, onde representações e expressões, cognição e sensações, verbo e corpo coexistem em dinâmicas de tensão que capturam nosso racional e nosso sensorial.

inserts de atrações, acaba por “atenuar” ou “distensionar” os tabus dos encontros afetivo-sexuais que atravessam o filme. Com isso, as passagens que instauram o regime expressivo das atrações, na obra de Gabriel Mascaro, reforçam os deslocamentos de papéis de masculinidades e feminilidades, que são também tematizados no regime da narrativa.

De um cinema de atrações para um regime expressivo das atrações

Falar de *regime de atrações*, e não apenas de *cinema de atrações*, amplia a dimensão especificamente material deste conceito e o alia a uma rede mais complexa que envolve o corpo fílmico (sua materialidade), mas também dispositivos que engendram modos de endereçamento do espectador centrados na dimensão sensorial e afetiva. Além disso, apontar a existência (permanências e pervasividades) de um regime expressivo nos permite enfatizar o deslocamento analítico e observar elementos do corpo fílmico que nos convidam a pensar e a sentir a partir de gestos, coreografias e ritmos. Nesse sentido, esta aposta teórico-analítica se alinha com o campo teórico do cinema que mais recentemente se tem inspirado no diálogo com a fenomenologia e a teoria dos afetos para desenvolver uma reflexão e uma análise que chame a atenção para essa percepção sensorial das obras, sem que com isso exclua ou se oponha à tradição de análise narrativa, mas que, pelo contrário, a complemente.⁶

O cinema de atrações reafirma, justamente, as dimensões performáticas e sensoriais dos corpos em cena. O conceito foi desenvolvido inicialmente por Tom Gunning e André Gaudreault (Gunning e Gaudreault 1986a; Gunning 1986) para pensar o regime estético do primeiro cinema (grosso modo até 1910). Mais recentemente, Gunning (2006, 382) considera que o conceito deve ser pensado para além do marco temporal do primeiro cinema, comentando que o cinema de atrações não desaparece com a hegemonia do filme narrativo, mas sobrevive nas vanguardas, no gênero musical e no cinema comercial de efeitos especiais. Ao se debruçar sobre o conceito proposto por Gunning,

⁶ Há uma virada sensorial e afetiva que tem impactado sobremaneira o campo dos estudos de cinema e audiovisual com abordagens que privilegiam questões de encenação, expressão, sensações e afeto alinhadas com autores como Vivian Sobchack (2004), Thomas Elsaesser e Malte Hagener (2010), Elena del Rio (2008), Anne Rutherford (2011), Steven Shaviro (2015), Nicole Brenez (1998), Erly Vieira Jr (2020) e Thalita Bastos (2016). Meus trabalhos também são pautados por essa virada afetiva.

Thomas Elsaesser argumenta que o cinema das atrações consegue exercer uma espécie de captura da atenção do espectador por não se focar na progressão linear da narrativa, com isso conduzindo a “uma especial economia de atenção e envolvimento sensorial” (Elsaesser 2006, 207 minha tradução). É por essa amplitude – ao mesmo tempo material e da ordem da experiência de espectadorialidade – que me parece pertinente pensar em termos de regime de atrações, um regime no qual o chamado cinema de atrações tal como caracterizado pelo primeiro cinema e pelas vanguardas seria sua síntese mais exemplar.

No início dos anos 1990, as noções de *cinema de atrações* e *estética do espanto* (*aesthetics of astonishment*) agitavam o campo de discussões do cinema no contexto anglo-saxão. Isso porque, conforme argumenta Linda Williams (1997), implicavam uma mudança no paradigma da centralidade do olhar (*gaze*) que dominou a teoria cinematográfica até então, produzindo a percepção de que as lições da experiência espectadorial do primeiro cinema nos fazem pensar em experiências contemporâneas análogas. Tenho me empenhado em pensar essa ideia de *regime de atrações* como peça-chave para refletir sobre as estratégias de mobilização da atenção do espectador através de um jogo que se processa entre corpos: o corpo na tela, o corpo da câmera, e o corpo do espectador (Baltar 2018). Entendo que atrações e narrativa são sim regimes distintos (e não meramente opostos), que podem conviver, e efetivamente o fazem, num mesmo tecido fílmico. Assim, deve-se pensar esta convivência como uma série de relações dinâmicas de equilíbrio instável entre dois regimes estéticos.

As atrações se sustentam em sua capacidade de mostraçã mais do que no narrar (a dimensão narrativa entendida como *storytelling*). Tal faculdade do mostrar é ressaltada no comportamento explicitamente demarcado, diria exibicionista, do corpo fílmico – como por exemplo, no comportamento quase coreográfico dos movimentos de câmera na relação com os corpos em tela; ou na inserção de modo singular e de significativa duração de sequências de *performances* dos mesmos corpos em tela encarando e interagindo com o olhar da câmera e, correlatamente, com o nosso olhar de espectadores. No interior do filme narrativo, o regime de atrações aparece como *inserts* que são singularizados, visto que se distinguem visualmente do resto do filme, instaurando de modo explícito uma diferença com fluxo narrativo. Tal diferença se dá no plano da visualidade e encenação, mas também no plano da duração deste *insert*, que também altera a experiência temporal

proposta pelo fio narrativo. Assim, a inserção de atrações traz o espetáculo do corpo da personagem em ação, mas também mobiliza de modo forte o caráter espetacular e “maravilhante” da interação entre o corpo da câmera e o corpo na tela. Quando Gunning define cinema de atrações, lembra que ele:

solicita diretamente a atenção do espectador, incitando visualmente a curiosidade, suprindo o prazer através da excitação do espetáculo – o evento único, seja ficcional ou documental, que é de interesse em si mesmo. A atração a ser mostrada pode ser de natureza cinematográfica, como os primeiros close-ups (...) ou os filmes de efeito, nos quais a manipulação cinematográfica (slowmotion, inversão, substituição, justaposição) fornece a novidade do filme. (...) É um endereçamento direto ao público, no qual a atração é oferecida ao espectador (2006, 384, minha tradução).

O termo foi inspirado na formulação de Sergei Eisenstein de *montagem de atrações*, método de encenação para teatro que o realizador, em textos posteriores, quase sugere transpor para o cinema. Conforme explicou, num texto de 1923, “atração”, para o autor-cineasta russo, significa “todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial e psicológica (...) com propósito de nele produzir certos choques emocionais” (Eisenstein 1983, 189). Há uma correlação deste com outro artigo em que Eisenstein elabora algumas ideias sobre a importância do movimento expressivo dos corpos dos atores no palco (e posteriormente nos planos), no sentido de causar choques emocionais para “orientar o espectador numa determinada direção” (Oliveira 2008, 118). Conforme ressalta Vanessa Oliveira (2008), é peculiar que Eisenstein reconheça nos procedimentos de entretenimentos populares (e sensacionalistas) – como o teatro excessivo e expressivo do horror e do grotesco cômico do Grand-Guinol, das performances do music hall e do circo – a inspiração para sua montagem de atrações. E é por esse reconhecimento, do poder de engajamento de tais cenas e performances na relação com o espectador, que Gunning vai recuperar o termo atrações.

Assim, a ideia de atrações reúne três concepções correlacionadas: (1) a dimensão de performance; (2) a associação de ideias – já que se trata de encenações expressivas que podem libertar o teatro do “jugo da figuração ilusionista e da representação” (Eisenstein 1983, 191); e (3) a capacidade de provocar agitação (excitação) no espectador. As atrações, portanto, compreendem duas acepções: por um lado, um ato de

performance – cuja autonomia relativa é preservada ainda que em sua inserção no interior do tecido fílmico narrativo; e, por outro, uma relação com o espectador – seja a partir da espetacularização do corpo fílmico (a performance do corpo da câmera como espetáculo e atração), seja pelo teor valorativo do que está a ser mostrado (o corpo na tela encarnando o real do mundo, suas alteridades, seu cotidiano e intimidade). Conforme argumento, as atrações estão, portanto, no corpo fílmico e devem ser entendidas como performance e intensificação do efeito afetivo e de maravilhamento (*astonishment*) do próprio espetáculo cinematográfico. Pensar as atrações em sua relação dinâmica com o regime narrativo – e com isso, portanto, pensar as atrações em um filme marcadamente narrativo – é ressaltar o caráter de suspensão e/ou desvio-disruptura do fio narrativo.

Ao trabalhar, de modo mais específico, as relações entre atrações e o gênero musical, Pierre-Emmanuel Jaques (2006) reitera que as atrações configuram irrupções no interior de um filme estruturado pelo regime da narrativa integrada e que, enquanto tal, apresentam-se como espetáculo puro (*pure show*). Segundo o autor, as atrações literalmente irrompem a narrativa e com isso, acabam estabelecendo uma relação especial com o espectador que, “longe de negar sua presença, procura confrontá-las”, e assim, “ao nos apontar, as atrações tentam nos perturbar, surpreender, provocar e até arrebatá-lo” (Jaques 2006, 282 minha tradução). Já Scott Bukatman (2006) faz uma aproximação entre os conceitos de atrações e *prazer visual* com base numa releitura, menos marcadamente psicanalítica, do conceito que Laura Mulvey sugeriu para o cinema clássico. Para este autor, há algo em comum entre atrações e prazer visual: a faculdade de ambos interromperem, pela força excessiva das performances dos corpos nas telas, o tecido narrativo. São passagens de força “espetacular”, “disruptiva” e “vulcânica” (Bukatman 2006) que compõem a presença das atrações e do prazer visual nos filmes. Segundo Bukatman, esta força reside no excesso cuja lógica responde à ordem espectacular do instante, no sentido em que as performances dos corpos são tratadas como passagens, instantes e eventos no fílmico – não raramente com efeitos cinematográficos de *slowmotion* e ênfases de iluminação e cores – e que, por isso, constituem um ténue equilíbrio entre a potência domesticadora da narrativa e o prazer disruptivo e exibicionista (enquanto possibilidade de dar e dar-se a ver) da atração.

Afeto encarnado em *inserts* e passagens de atrações

“Há alguma dúvida de que estamos plenamente imersos numa epistemologia do afeto?”, pergunta Eugenie Brinkema (2014, xi, minha tradução) logo no início de seu livro. A frase da autora ecoa a percepção geral de que o termo ‘afeto’ tem adquirido cada vez mais usos no campo da teoria contemporânea. O afeto como conceito aparece no campo do cinema em consonância com o que Patrícia Clough (2007) chamou de *virada afetiva* (*affective turn*) a partir do final dos anos 1990 – uma tendência no pensamento social que veio reenquadrar seus focos de observação a partir do campo afetivo, exaltando um vocabulário em torno de termos como “sensações”, “emoções” e *embodied experiences*.⁷ Nesse sentido, o corpo, em seus aspectos mais carnis vinculados a sensorialidades, emoções e desejos, passa a ser entendido como vetor, efeito e instrumento de disputas políticas, sociais e culturais. De lá para cá, o conceito vem sendo tratado como relacionado a reações sensoriais e partilhas de sensações ou como um estar junto que conforma, por tal partilha, novos sentidos de comunidade e de multidão.

Há um contexto histórico de base maior que responde por esta virada afetiva, que diz respeito ao lugar do indivíduo, do privado e da intimidade no cenário contemporâneo. De certo modo, um cenário onde se percebe o imbricamento entre as noções de público e privado, a centralidade da intimidade como esfera de legitimidade e autenticidade, e o desejo, quase que pulsante, de ver e ser visto. É a partir desse cenário que o campo dos afetos, das emoções e do sensório ganha mais espaço (pese embora suas trincheiras teóricas e contradições internas). É também nesse horizonte que se pode entender a tendência contemporânea para a criação de narrativas cinematográficas e audiovisuais cada vez mais intensificadas no seu desejo de “falar” e mobilizar o corpo dos espectadores.

De uma maneira geral, as leituras sobre afeto no campo do cinema são tributárias do entendimento deleuziano de Spinoza. É nesse contexto que se insere a reflexão de Elena Del Rio no livro *Powers of Affection* (2008), que realiza uma ampliação do pensamento de Deleuze sobre afectos e perceptos, percebendo o afeto como intimamente associado à

⁷ Ou *experiências encarnadas*. Aposto na tradução de *embodied* para “encarnado”, pois o termo português veicula, de modo mais cabal, as reflexões sobre *embodiment* que dizem respeito a ações que são vividas e apreendidas através e pelo corpo.

força da expressão da performance do corpo como presença no filme, mas também o filme como corpo no sentido do poder de mobilização (e afetação) do encontro entre corpo-fílmico e corpo de espectador.⁸ Para Del Rio, o *afeto* se expressa no corpo fílmico como eventos, onde os *gestos*, instantes e passagens desviam nosso olhar e sensações:

(...) a erupção de momentos afetivo-performativos é uma questão de constante distribuição flutuante de graus de intensidade entre duas séries de imagens: aquelas pertencentes a estruturas narrativas inteligíveis e aquelas que desorganizam essas estruturas com a força de eventos afetivo-performativos. (Del Rio 2008, 15, minha tradução)

Relembremos as bases da discussão do afeto. Spinoza desenvolveu a sua teoria dos afetos em *Ética*, uma empreitada teológica e concreta sobre a regência ética da vida humana.⁹ A muito grosso modo, a teoria geral dos afetos é ação e reação no sentido em que o afeto é a capacidade de, ao ser afetado pelo outro e pelo mundo, agir no outro e no mundo.¹⁰ Como Rose de Melo Rocha sublinhou, para Spinoza, o conceito de ética está “justamente associado àquilo que aumenta nossa potência de agir” (Rocha 2010, 200). É na *Definição 3* da terceira parte do livro (“A Origem e a natureza dos afetos”) que o filósofo se dedica à questão da natureza e da virtude dos afetos, sobre os quais argumenta a partir das leis da natureza, seguindo o mesmo método que usou para tratar as questões de Deus e da mente (nas partes 1 e 2) e refutando a mera ideia de que a

⁸ Meus caminhos para o afeto são tributários de duas leituras do termo: a realizada por Elena Del Rio em seu livro *Powers of Affection* (2008); e a empreendida por Susanna Paasonen em *Carnal Resonance* (2011). O uso e a reflexão das autoras fazem o termo mais circunscrito em sua presença audiovisual e ao mesmo tempo não o restringe à exclusividade de certos tipos de textos vinculados ao regime das artes (e nesse sentido, mais Paasonen que Del Rio). As reflexões de Paasonen indicam como o vocabulário do afeto é importante para refletir sobre obras e experiências audiovisuais não necessariamente enquadradas dentro dos pressupostos narrativos, como é o caso do campo do pornográfico. Nos meus estudos sobre pornografia, aposto na dinâmica das atrações e do afeto a partir da dimensão de *ressonância carnal*, tal como define Paasonen, que organiza todo feixe de experiências com o espectador, busco analisar como disputas políticas de visibilidade, de empoderamento, de dissidências e desconstruções se dão atravessadas justamente por essa ressonância carnal. Aqui, por exemplo inclui-se minhas pesquisas a partir do conceito de *pornificação de si* e sua relação com o lugar dos femininos e das feminilidades no jogo do pornográfico. Esta é uma outra dimensão das relações, atrações e afeto empreendidas na pesquisa que não estão contempladas neste artigo. Nesse sentido, ver Baltar, 2018.

⁹ Não me arvorar a me colocar como leitora profunda de Spinoza e sem dúvida um mergulho nas suas reflexões e em seus comentadores fora do campo específico do cinema deve trazer diversas outras nuances sobre sua teoria dos afetos e a relação com a *Ética*, inclusive no que tange a dimensão teológica presente na obra.

¹⁰ Brian Massumi (1995 e 1987) lembra que Spinoza faz uma distinção entre *affectus* (afeto) e *affectio* (afecção), onde o primeiro é a capacidade de afetar e ser afetado, intensidade pré-pessoal que corresponde à passagem de um estado de experiência do corpo para outro, aumentando ou diminuindo a capacidade de ação dos corpos. Já a afecção indica o estado de encontro entre dois corpos afetados.

mente tem poder absoluto sobre os afetos. Na sua definição: “[p]or afeto compreendo as afeções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, às ideias dessas afeções” (Spinoza 2016, 98).

Seguindo essas pistas, tomo a ideia de afeto como um movimento que se tece, no âmbito do fílmico, em direção à mobilização das sensações do espectador. Tal movimento se dá como uma expressão que se ampara no corpo e para o corpo, sendo este, contudo, um corpo que ultrapassa o desejo de representação e que se sustenta na performance, entendida aqui nos termos elaborados por Elena Del Rio (2008), ou seja, como um evento expressivo:

Enquanto a representação é mimética, a performance é criativa e ontogênica. Na representação, a 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 Rio 2008, 4, minha tradução)

Para esta autora, embora sejam distintos, há entre afeto e emoção uma interconexão fluida: “Afeto precede, dá as condições para, e ultrapassa uma particular expressão humana de emoção (...) emoção, no entanto, atualiza e concretiza a maneira como o corpo as vezes é afetado” (Del Rio 2008, 10, minha tradução). Ao entender afeto e emoção como interconectados, Del Rio consegue ampliar suas referências deleuzianas e as correlaciona a reflexões sobre obras narrativas nas quais as cargas de emoções dão a tônica. Assim é que a autora propõe uma articulação do afeto a partir de obras tão marcadamente narrativas e representacionais como as melodramáticas, analisando de que maneira as passagens afetivo-performativas no interior do melodrama operam como forças disruptivas da construção da narrativa e ultrapassam o que foi consagrado pela tradição do gênero que prefigurou, em representações, dinâmicas morais sobre os corpos (seus papéis de feminilidade, masculinidade, etc.).

Del Rio é categórica em afirmar que o aparato conceitual e analítico dos afetos é especialmente impactante “no campo dos estudos de gênero, do afeto nos modos em que os corpos negociam, equilibram ou desequilibram, relações de poder entre outros corpos” (Del Rio 2008, 210, minha tradução). É sem dúvida nesse impulso de desviar nosso olhar e atenção sensorial para as prefigurações dos padrões culturais de

masculinidades e feminilidades que se insere as mobilizações de afeto instauradas pelas atrações em *Boi neon*, obra que escolhi para pormenorizar como corpo analítico do presente artigo.

Nosso corpo animal: as quebras de expectativas em *Boi neon*

Boi neon acompanha o cotidiano de um grupo de viajantes do circuito das vaquejadas do Nordeste. As viagens do caminhão, a rotina individual, as relações para sobrevivência em meio ao trabalho pesado com o gado, os espetáculos populares e o círculo lucrativo do negócio do gado são vistos através do olhar do grupo formado pelo peão e estilista Iremar (Juliano Cazarré), pela dançarina e motorista de caminhão Galega (Maeve Jinkings), por sua filha Cacá (Alyne Santana), pelos outros peões, Zé (Carlos Pessoa) e o vaidoso Junior (Vinícius de Oliveira), e pela vendedora de cosméticos e segurança de fábrica Geise (Samia de Lavor). Neste cotidiano, o imaginário da cultura do macho sertanejo é constantemente desestabilizado, não apenas pelas situações do desenvolvimento do enredo, mas sobretudo pelos gestos dos personagens. Estudos recentes em torno do filme salientam tais aspectos. Carvalho e Moraes (2017) argumentam que a ambiguidade do desenho do personagem Iremar constrói uma masculinidade múltipla que tensiona o que os autores entendem como um arquivo do paradigma heteronormativo. Dialogando com o texto seminal de Judith Butler, “Problemas de gênero”, também Dieison Marconi (2018) ressalta o que chama de “fraturas”, representadas pelas ambivalências de gênero no filme. Essas importantes leituras do filme acabam por se centrar nos aspectos representacionais da obra, nas trajetórias e construções dos personagens no enredo. Aqui, quero argumentar que tais questões estão igualmente expressas e saturadas no modo afetivo com que a obra reelabora gestos e coreografias em inserções de sequências de atrações que reorientam nossa percepção das personagens, fornecendo uma moldura carnal e sensorial para apreender o que, em outro contexto, seria representado e percebido como tabu.

Encontramos dois importantes exemplos de atrações em *Boi neon* nos *inserts* das performances do homem com o cavalo e da dança grotesco-erótica da personagem feminina Galega. Tais inserções sedimentam de modo cabal o movimento do filme que está expresso também no plano do enredo e que procura a todo o momento tensionar expectativas da performatividade de gênero, lembrando que as paixões que movem os

corpos têm caráter animalesco e atravessam as necessidades e as restrições sócio-culturais do cotidiano. Chama a atenção neste filme que os planos são majoritariamente abertos e com a câmera frontal, a não ser nas cenas onde o roçar dos corpos dos humanos e dos animais, e de uns com os outros, ocupa o centro da ação. É o caso da cena em que Iremar tira as medidas de Galega no espaço apertado da cabine do caminhão. Nessa cena, os corpos de Iremar e Galega operam gestos e movimentos expressivos que serão recuperados e reiterados mais adiante no filme, no encontro afetivo-sexual de Iremar com a personagem Geise e, de certo modo, também na performance coreográfica do homem com o cavalo. Se na cena entre Iremar e Galega, o diálogo e as inflexões da encenação *dessexualizam* a sequência, quando as mesmas poses são retomadas em outras interações, a carga sexual é recuperada. É importante notar a repetição desses gestos e poses, pois elas encarnam e presentificam, no corpo fílmico, o tema que perpassa *Boi neon*.

Os *inserts* de atrações – as performances para onde se converge a coagulação erótica e harmônica dos corpos humanos e dos animais – acontecem numa visualidade explicitamente distinta do restante do filme, nomeadamente, do ponto de vista da luz e do comportamento do som, e acentuam o caráter espetacular da cena que se apresenta, em sua força atracional, para o deleite do olhar do espectador. A posição destes *inserts* no filme é importante, antecipando e ao mesmo tempo reenquadrando as duas performances sexuais mais culturalmente provocadoras da obra de Mascaro: a masturbação do cavalo (para roubar o precioso semen do garanhão a ser leiloado no rentoso circuito das vaquejadas) e o encontro afetivo-sexual do personagem Iremar e Geise, com seu estado avançado de gravidez. Não por acaso uso o termo “tabu” para adjetivar essas duas cenas sexuais. A alusão a práticas sexuais envolvendo animais e performances sexuais com mulheres grávidas são dois dos repertórios do vasto mundo das imagens pornográficas que estão associadas ao seguimento do mercado pornográfico chamado “bizarro”. Essa é uma longa discussão que envolve uma reflexão sobre as tensões culturais e históricas que organizam, em jogos morais e políticos, os processos de segmentação do campo pornográfico.¹¹ Por ora basta lembrar que, no contexto hipersegmentado da pornografia online, não

¹¹ Remeto nesse sentido aos trabalhos do pesquisador brasileiro Jorge Leite Jr.

se encontram cenas envolvendo animais nem mulheres grávidas.¹² Tais cenas circulam por outro mercado (algumas vezes, inclusive, de forma ilegal, na maior parte dos países), para onde se reservam as práticas que nem a pornografia convencional absorveu. O que quero apontar, aqui, é que estes dois *inserts* de atrações (as performances da dança e a coreografia da destreza do homem com o cavalo) mobilizam afetos que acabam por neutralizar o caráter “tabu” das cenas sexuais.

A cena do encontro afetivo-sexual entre Iremar e Geise dura quase 8 minutos: câmera parada, eixo frontal em plano médio, os corpos delineados em contraluz suave permitem-nos ver um pouco mais que sua silueta. É o mesmo tipo de contraluz que marcou outros *inserts* de atrações, em especial na performance coreográfica e harmoniosa entre o homem e o seu cavalo e na última performance de dança de Galega. Nesta última, que se localiza imediatamente antes da sequência do encontro afetivo-sexual entre Iremar e Geisa, Galega usa o novo figurino criado por Iremar, desse modo performando-se como agente e senhora do seu corpo e de sua própria pornificação para os olhares e deleite da plateia. A performance de Galega e o encontro de Iremar e Geise me parecem formar entre si um laço afetivo. Ambas as cenas acontecem muito próximo do final do filme e são praticamente um fechamento.¹³ No diálogo com o regime expressivo das atrações, elas acabam por operar o que Del Rio vaticina como o grande movimento político do afeto: “os momentos afetivos-performativos (...) alteram a ênfase nos corpos organizados, escravos da moralidade e da representação, para a potência ética e criativa do corpo expressivo” (Del Rio 2008, 16, minha tradução).

Considerações finais

Em *Boi neon*, os *inserts* de atrações reafirmam, de certo modo, o que se coloca no plano narrativo, o que, a princípio, seria um paradoxo em relação a toda minha argumentação traçada até aqui de que tais passagens

¹² Refiro-me ao chamado “netporn”, onde supostamente todas as práticas sexuais estão devidamente classificadas e indexadas (em *tags*) e disponíveis ao consumo/deleite do público em portais como Redtube ou Pornhub.

¹³ Embora seja preciso dizer que a narrativa de *Boi neon*, em consonância com as narrativas contemporâneas, apresenta a mesma lógica desdramatizada do fluxo cotidiano dos personagens que caracteriza os realismos afetivos contemporâneos – portanto, sem a presença de elementos comuns às narrativas clássicas, como intrigas fortes, viradas de *plot* e fechamento.

mobilizam afetos e forças disruptivas em relação ao plano narrativo. Contudo, chamo atenção de que, no caso de *Boi neon*, o vetor disruptivo das atrações não se dá por contradição com o que a trama já nos apresentou, mas pela requalificação e pelo reenquadramento, de ordem moral, política e emotiva, que as mesmas tornam possível convocar. Seguindo essa linha de reflexão, termos clássicos da teoria do cinema como *espetáculo* e *prazer visual* são repensados na sua correlação com o afeto, a partir da dimensão performativa e da força suspensiva e disruptiva (em relação ao regime narrativo e à representação) que se sustenta na capacidade de afetação mobilizada pela expressão do corpo em ação no corpo fílmico. Concluo, com Del Rio, que afetos são, portanto, “os poderes do corpo” (Del Rio 2008, 8, minha tradução).

Embora tenha detalhado analiticamente o que se processa em *Boi neon*, percebo que tal uso de inserções de um regime expressivo das atrações também está presente em uma parcela do cinema narrativo contemporâneo, conforme apresento nas páginas iniciais deste artigo. O movimento de incluir *inserts* que instauram e atualizam o regime expressivo das atrações é um diálogo problematizado e rico que estes filmes narrativos operam com outras tradições de performances e encenações. Basta lembrar as tradições vanguardistas, a videodança e as videoinstalações ao longo da história do cinema. Contudo, o que há de singular, na presente proposta, é que as inserções do regime de atrações no interior do filme narrativo evocam a dimensão política da intimidade e do corpo presentificando e encarnando o debate de gênero e racialização (ainda que esta última não tenha o mesmo destaque em *Boi neon*).

São inserções de performances calcadas nos corpos e para os corpos, nos convocando para, através do sentir e das sensações, reconfigurar saberes e verdades, inclusive sobre o corpo. Do amplo panorama de exemplos do cinema e audiovisual contemporâneos que conclamam o regime de atrações, os que mais me interessam são os que o fazem para reconfigurar lugares do feminino e das performatividades hegemônicas de gênero, nos lembrando a dimensão carnal animalésca dos corpos e dos prazeres que não se aprisiona nas convenções culturais dominantes.¹⁴

¹⁴Entre as obras mencionadas no início do artigo, os exemplos mais pertinentes dessa reconfiguração do feminino e das performatividades hegemônicas de gênero seriam, além de *Boi neon: Tinta bruta*, *Inferninho*, *Doce amianto*, *Corpo elétrico*, *Pendular*, *Bixa travesty*; além de uma profusão instigante de produções em curta metragem tais como *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* e *Negrume*.

Por isso entendo que, nesses casos, tais inserções operam uma força político-disruptiva.¹⁵

O cinema e o audiovisual contemporâneo colocam um desafio teórico-metodológico e problematizam a análise textual na forma como ela tradicionalmente se desenvolve no campo dos estudos de imagem e som. Todo o arcabouço que os estudos de narrativa nos emprestaram parece não dar conta da complexa rede de afetos e sensações que é mobilizada em obras onde o regime narrativo não é hegemônico na organização material do filme ou quando este regime está em franca coexistência, tensionada ou não, com outras lógicas não propriamente narrativas. Uma articulação teórica entre afeto e atrações me parece fértil para uma reflexão sobre as tensões e reversibilidades entre o regime narrativo (entendido como trama, enredo e a capacidade de contar e estruturar histórias) e o regime expressivo (entendido como domínio da visualidade, da dimensão performática, do corpo sonoro, dos gestos e ritmos) no campo do audiovisual. A atração está para o afeto assim como a narrativa está para a emoção, pois do mesmo modo em que há uma interconexão fluida e estado de reversibilidade constitutiva entre afeto e emoção (onde um não é sinônimo do outro e nenhum é redutível a si mesmo); o mesmo pode ser dito sobre as relações entre atrações e narrativa. O afeto se “encarna” em passagens que desorganizam os corpos dados na representação do mundo. Podem ser momentos raros e pontuais no filme, mas têm a força de redirecionar nosso corpo espectral, não apenas em relação ao restante da tessitura narrativa, mas também em relação ao mundo histórico. As atrações permeiam cada vez mais o cinema e audiovisual contemporâneo. Este artigo buscou compor um corpo textual para minhas reflexões sobre tais momentos nas obras em que *inserts* de atrações não apenas nos capturam, mas nos chacoalham.

¹⁵ Cabe ressaltar que o regime das atrações não está restrito a obras explicitamente narrativas e ficcionais. Podemos perceber seus rastros em obras documentais mais performáticas, como nos já mencionados *Negrume* ou *Bixa travesty*.

Agradecimentos

As reflexões desse artigo foram desenvolvidas a partir dos diálogos travados nos encontros do grupo de pesquisas do Nex – Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais, com apoio da Faperj (através do programa Cientista do Nosso Estado, 2021-2024). Agradeço afetuosamente todas as partilhas e debates com pesquisadores do Nex, bem como aos alunos das graduações e pós-graduação da UFF que me ouviram e inspiraram ao longo dos últimos anos.

Referências

- Amaral, Carolina Oliveira do. 2014. *O extramusical: performances musicais do cinema narrativo contemporâneo*. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Niteroi: PPGCOM/UFF.
- Baltar, Mariana. 2019. *Realidade lacrimosa*. Niteroi: Eduff.
- _____. 2018. “Corpos, pornificações e prazeres partilhados.” Em *Revista Imagofagia*, 18: 564-588.
- _____. 2015. “Atrações e prazeres visuais em um pornô feminino.” Em *Significação: Revista de cultura audiovisual* 42(43): 129-145.
- Bastos, Thalita. 2016. *Eventos de afeto: A expressão pós-colonial no cinema europeu contemporâneo*. Tese de Doutorado em Comunicação. Niteroi: PPGCOM/UFF.
- Brenez, Nicole. 1998. *De la figure en général et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma*. Bruxelas: De Boeck Université.
- Brinkema, Eugenie. 2014. *The Forms of the Affects*. Durham: Duke University Press.
- Bukatman, Scott. 2006. “Spectacle, attractions and visual pleasure.” Em *Cinema of Attractions Reloaded*, organizado por Wanda Strauven, 71-82. Amsterdão: Amsterdam University Press.
- Carvalho, Rodrigo S. Fontanini de e Moraes, Ricardo Gaiotto de. 2017. “O desfile do Boi Neon: arquivos em movimento.” Em *Ridphe_R: Revista iberoamericana do patrimônio histórico-educativo*, 3(1): 145-155.
- Clough, Patricia. 2007. *The Affective Turn: Theorizing the social*. Durham: Duke University Press.

- Del Rio, Elena. 2008. *Deleuze and the Cinemas of Performance. Powers of Affection*. Edimburgo: Edinburg University Press.
- Dyer, Richard. 1985. "Male Gay Porn Coming to Terms." *Jump Cut, A Review of Contemporary Media*, n.º 30: 27-29.
- Eisenstein, Sergei. 1983. "A Montagem de atrações." Em *A Experiência do cinema*. Organizado por Ismail Xavier, 187-198. Rio de Janeiro: Graal.
- Elsaesser, Thomas. 2006. "Discipline through Diegesis: The Rube Film between 'Attractions' and 'Narrative Integration'." Em *Cinema of Attractions Reloaded*, organizado por Wanda Strauven, 205-223. Amesterdão: Amsterdam University Press.
- Elsaesser, Thomas e Hagener, Malte. 2010. *Film Theory. An Introduction through the senses*. Nova Iorque/Londres: Routledge.
- Freire Costa, Jurandir. 2004. *O vestígio e a aura. Corpo e consumismo na moral do espetáculo*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Gunning, Tom. 2006. "The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde." Em *Cinema of Attractions Reloaded*, organizado por Wanda Strauven, 381-388. Amesterdão: Amsterdam University Press.
- _____. 1986. *The Cinema of Attractions: Early film, its spectator and the avant-garde*. *Wide Angle* 8: 3-4.
- Gunning, Tom e Gaudreault, André. 1986. *Le cinema des premiers temps: un défi à l'histoire du cinema?* Gendai Shiso – Revue de la pensée d'aujourd'hui.
- Jaques, Pierre-Emmanuel. 2006. "The Associational attractions of the musical." Em *Cinema of Attractions Reloaded*, organizado por Wanda Strauven, 281-288. Amesterdão: Amsterdam University Press.
- Leal, João Vitor. 2016. "A imagem interessante: cinema e suspensão narrativa." Em *Significação: Revista de cultura audiovisual*, [S. 1.], 43(45): 289-308.
- Marconi, Dieison. 2018. "Problemas de gênero no sertão pop de Boi Neon." Em *Farol – Revista de estudos organizacionais e sociedade*, 5(14): 1314-1327.
- Massumi, Brian. 1995. "The Autonomy of Affect." Em *Cultural Critique*, 31: 83-109.

- _____. 1987. "Notes on the Translation and Acknowledgements." Em: *A Thousand Plateaus: Capitalism and schizophrenia*, organizado por Deleuze, G. e Guattari, F., xvi-xix. Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press.
- Metz, Christian. 2008. "A grande sintagmática do filme narrativo." Em *Análise estrutural da narrativa*, organizado por Roland Barthes et al, 210-217. Petrópolis: Editora Vozes.
- Mulvey, Laura. 1989. *Visual and Other Pleasures: Language, discourse, society*. Londres: MacMillan.
- Oliveira, Vanessa Teixeira de. 2008. *Eisenstein ultrateatral. Movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein*. São Paulo: Perspectiva.
- Paasonen, Susanna. 2011. *Carnal Resonance – Affect and online pornography*. 1a. ed. Massachusetts: MIT Press.
- Rocha, Rose de Melo. 2010. "Políticas de visibilidade como fatos de afecção: que ética para as visualidades?" Em *Famecos*, 17(3): 199-206.
- Rutherford, Anne. 2011. *What Makes a Film Thick? Cinematic affect, materiality and mimetic innervation*. Nova Iorque: Peter Lang.
- Shaviro, Steven. 2015. *O corpo cinematográfico*. São Paulo: Paulus.
- Sobchack, Vivian. 2004. *Carnal Thoughts Embodiment and Moving Image Culture* Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- Spinoza, Bento de. 2016. *Ética*. [tradução de Tomaz Tadeu]. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Türcke, Christoph. 2010. *Sociedade excitada – filosofia da sensação*. Campinas/SP: Editora da Unicamp.
- Vieira Jr, Erly. 2020. *Realismo sensório no cinema contemporâneo*. Vitória: EDUFES.
- Williams, Linda (org). 1997. *Viewing Positions. Ways of seeing film*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Williams, Linda. 2004. "Film Bodies: gender, genre and excess." Em *Film Theory and Criticism*. Organizado por Leo Braudy e Marshall Cohen, 727-741. Nova Iorque/Oxford: Oxford University Press.

Filmografia

- À beira do planeta Mainha soprou a gente.* [curta-metragem, digital] Dir. Bruna Barros e Bruna Castro. Brasil. 2020. 13 minutos.
- A seita.* [longa-metragem, digital] Dir. André Antônio. Brasil. 2015. 70 minutos.
- Amor, plástico e barulho.* [longa-metragem, digital] Dir. Renata Pinheiro. Brasil. 2015. 85 minutos.
- Batguano.* [longa-metragem, digital] Dir. Tavinho Teixeira. Brasil. 2014. 74 minutos.
- Bixa travesty.* [longa-metragem, digital] Dir. Claudia Priscilla, Kiko Goifman. Brasil. 2019. 75 minutos.
- Boi neon* [longa-metragem, digital] Dir. Gabriel Mascaro. Brasil. 2015. 101 minutos.
- Como era gostoso meu cafunu.* [curta-metragem, digital] Dir. Rodrigo Almeida. Brasil. 2015. 15 minutos.
- Corpo elétrico.* [longa-metragem, digital] Dir. Marcelo Caetano. Brasil. 2017. 95 minutos.
- Doce amianto.* [longa-metragem, digital] Dir. Guto Parente e Uiros Reis. Brasil. 2013. 70 minutos.
- Esse amor que nos consome.* [longa-metragem, digital] Dir. Allan Ribeiro. Brasil. 2012. 80 minutos.
- Estudo em vermelho.* [curta-metragem, digital] Dir. Chico Lacerda. Brasil. 2015. 16 minutos.
- Ilha.* [longa-metragem, digital] Dir. Ary Rosa, Glenda Nicácio. Brasil. 2018. 96 minutos.
- Inferninho.* [longa-metragem, digital] Dir. Guto Parente e Pedro Diógenes. Brasil. 2018. 82 minutos.
- Mate-me por favor.* [longa-metragem, digital] Dir. Anita Rocha da Silveira. Brasil. 2015. 101 minutos.
- Meu nome é Bagdá.* [longa-metragem, digital] Dir. Caru Alves de Souza. Brasil. 2021. 86 minutos.
- Negrume.* [curta-metragem, digital] Dir. Diego Paulino. Brasil. 2018. 22 minutos.

Pendular. [longa-metragem, digital] Dir. Julia Murat. Brasil, Argentina, França. 2017. 108 minutos.

Pouso autorizado. [curta-metragem, digital] Dir. Áquila Jamille. Brasil. 2019. 15 minutos.

Tatuagem. [longa-metragem, digital] Dir. Hilton Lacerda. Brasil. 2013. 108 minutos.

Tinta bruta. [longa-metragem, digital] Dir. Filipe Matzembacher e Márcio Reolon. Brasil. 2018. 117 minutos.

Uma paciência selvagem me trouxe até aqui. [curta-metragem, digital] Dir. Érica Sarmet. Brasil. 2021. 26 min.

Vento seco. [longa-metragem, digital] Dir. Daniel Nolasco. Brasil. 2020. Duração: 110 minutos.

Body and Affect: Updating the regime of attractions in contemporary Brazilian cinema

ABSTRACT Based on the analysis of a significant portion of contemporary Brazilian auteur cinema, this article identifies recurrent mechanisms for displaying bodies that update and perpetuate a regime of attractions. Elaborating on the key concept of *cinema of attractions*, the article reflects upon the centrality of the body in contemporary culture, particularly issues of gender and racialization, while also addressing the dynamics and interconnections between attractions and narrative, and how they mobilize affective engagements between the cinematic body and the spectator's body. The article argues that such an update and reclaim of the regime of attractions places a peculiar focus on gestures and performances (of bodies onscreen and their interaction with the cinematic body), which end up operating an affective engagement that promotes a disruptive force in the narrative fabric, thus demanding different analytical procedures and vocabulary, more in tune with the theorizations of affect, embodiment and sensations.

KEYWORDS Cinema of attractions; Brazilian cinema; body; narrative.

Recebido a 01-12-2021. Aceite para publicação a 15-05-2023.