



Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 966

**Nunca levamos a desconstrução suficientemente a sério
(sobre afetos, formalismo, e teoria do cinema).
Uma entrevista com Eugenie Brinkema¹**

**Nunca nos tomamos la desconstrucción lo suficientemente en serio
(sobre los afectos, el formalismo y la teoría del cine).
Una entrevista con Eugenia Brinkema**

**We Never Took Deconstruction
Seriously Enough (on affects, formalism, and film theory).
An Interview with Eugenie Brinkema**

Jiří Anger e Tomáš Jirsa

Jiří Anger é pesquisador e professor do Departamento de Estudos Cinematográficos da Charles University em Praga. Também trabalha como pesquisador no National Film Archive em Praga e é editor da revista acadêmica *Illuminace*. É especialista em teoria e história do primeiro cinema, filme de arquivo, *found footage* e crítica videográfica. Seus textos e vídeos foram publicados em revistas como *NECSUS*, *Film-Philosophy*, *The Moving Image*, *[in]Transition* e *Quarterly Review of Film and Video*. Autor de *Afekt, výraz, performance: Proměny melodramatického excesu v kinematografii těla* (Afeto, Expressão, Performance: Transformação do Excesso Melodramático no Cinema do Corpo, 2018). Atualmente, escreve um livro, *Towards a Film Theory from Below: Archival Film and the Aesthetics of the Crack-Up* (Bloomsbury, série Thinking Media), e edita uma obra sobre a digitalização dos primeiros filmes tchecos no National Film Archive. E-mail: jiri.anger@nfa.cz

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3096-5447>

Tomáš Jirsa é Professor Associado de Estudos Literários na Palacký University Olomouc, na República Tcheca, onde dirige o Programa de Doutorado em Estudos de Cinema, Televisão e Teatro. Interessado nas relações entre literatura e artes visuais, teoria do afeto e estudos de videoclipes, suas publicações recentes incluem *Disformations: Affects, Media, Literature* (Bloomsbury, 2021), *Reconfiguring the Portrait* (Edinburgh University Press, 2023), coeditado com Abraham Geil,

¹ Entrevista realizada por Jiří Anger e Tomáš Jirsa e originalmente publicada sob o título *We Never Took Deconstruction Seriously Enough (On Affects, Formalism, and Film Theory) An Interview with Eugenie Brinkema* em *ILUMINACE*, v. 31, n. 1, mar. 2019, p. 65-85. Tradução de Julio Bezerra (Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, MS, Brasil. E-mail: julioarlosbezerra@hotmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5163-0083>).



Traveling Music Videos (Bloomsbury, 2023), coeditado com Mathias Bonde Korsgaard, e *How to Do Things with Affects: Affective Triggers in Aesthetic Forms and Cultural Practices* (Brill, 2019), coeditado com Ernst van Alphen. Seus artigos podem ser encontrados em revistas como *Music, Sound, and the Moving Image*, *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, *Illuminace* e *World Literature Studies*. De 2015 a 2017, recebeu uma bolsa júnior do Instituto Internacional de Pesquisa em Técnicas Culturais e Filosofia da Mídia (IKKM) na Universidade Bauhaus, Weimar, Alemanha; e, em 2019, foi Visiting Scholar na Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA).

E-mail: t.jirsa@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6142-4718>

Resumo: Em entrevista realizada por Jiří Anger e Tomáš Jirsa, a teórica americana Eugenie Brinkema explica sua abordagem formalista ao terror e outros “gêneros corporais”, fala da dimensão ética da violência e os desafios da análise afetiva para a teoria do cinema, ao mesmo tempo em que oferece uma ampla gama de maneiras inspiradoras de como tornar o pensamento através do filme esteticamente generativo e conceitualmente enriquecedor.

Palavras-chave: Eugenie Brinkema; Teoria do Cinema; Formalismo; Afeto; Desconstrução.

Resumen: En una entrevista realizada por Jiří Anger y Tomáš Jirsa, la teórica estadounidense Eugenie Brinkema explica su enfoque formalista del terror y otros “géneros corporales”, habla de la dimensión ética de la violencia y los desafíos del análisis afectivo para la teoría del cine, al mismo tiempo en que ofrece una amplia gama de formas inspiradoras para hacer que el pensamiento a través del cine sea estéticamente generativo y conceptualmente enriquecedor.

Palabras clave: Eugenie Brinkema; Teoría del Cine; Formalismo; Afecto; Deconstrucción.

Abstract: In an interview conducted by Jiří Anger and Tomáš Jirsa, the American theoretician Eugenie Brinkema explains her formalist approach to horror and other “bodily genres”, talks about the ethical dimension of violence and the challenges of affective analysis for film theory, and offers a wide range of inspiring ways to make thinking through film aesthetically generative and conceptually enriching.

Keywords: Eugenie Brinkema; Film Theory; Formalism; Affect; Deconstruction.

Eugenie Brinkema é Professora Associada de Literatura Contemporânea e Mídia no Instituto de Tecnologia de Massachusetts. Formada em estudos de cinema e filosofia na Yale University, e em estudos literários e psicanálise na State University of New York em Buffalo, recebeu seu PhD da Brown University, onde expandiu sua experiência nas áreas de teoria crítica e filosofia continental. Seu primeiro livro, *The Forms of the Affects* (Duke University Press, 2014), trouxe, num impulso crucial, a atenção da teoria do afeto cultural de volta para o que havia sido amplamente negligenciado: a leitura atenta da estética formal. Em sua obra, aderindo a um formalismo radical, ela conjuga detalhadas análises das formas cinematográficas com uma apaixonada discussão teórica que atravessa campos tão diversos como violência, afetos, sexualidade e ética, explorando principalmente três áreas: filmes de terror contemporâneos, pornografia, e um cinema modernista europeu que se baseia na lógica formal de ambos os gêneros.



Além de seu livro, que recebeu Menção Honrosa no Primeiro Prêmio do Livro da Modern Language Association, e teve uma segunda edição publicada em 2015, sua produção inclui inúmeros capítulos e artigos em revistas renomadas como *Angelaki*, *Camera Obscura*, *Criticism*, *differences* e *The Journal of Speculative Philosophy*. Entre os ensaios mais citados estão “Laura Dern’s Vomit, or, Kant and Derrida in Oz” (*Film-Philosophy*, 2011), “Violence and the Diagram; Or, The Human Centipede” (*qui parle*, 2016) e “Irrumation, the Interrogative: Extreme Porn and the Crisis of Reading” (*Polygraph*, 2017a). Ela também coeditou (com Caetlin Benson-Allott) uma edição especial do *Journal of Visual Culture*, ‘The Design and Componentry of Horror’ (2015), para a qual escreveu uma introdução substancial sobre um “horror sem gênero.” Ela também é membro dos conselhos editoriais das seguintes revistas: *The Journal of Cinema and Media Studies*, *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture* e *New Review of Film and Television Studies*. Entre 2018 e 2019, Brinkema foi Visiting Scholar in Media Studies na Universidade de Amsterdã, onde concluiu o manuscrito de um segundo livro sobre a relação do formalismo radical com os extremos afetivos do horror e do amor².

Em contraste marcante com as abordagens predominantes na teoria do afeto, que o entendem como uma experiência imediata e visceral, e contra a afirmação generalizada de que os conceitos de afeto e formalismo são antitéticos, Brinkema postula que os afetos têm formas – no sentido de especificidade e estruturas estéticas únicas que precisam ser entendidas. Ao contrário da identificação comum do afeto tanto com a expressão intencional, quanto com a sensação corporal do espectador, ela volta sua atenção para o trabalho estético e teoricamente generativo das formas. Impensável sem o estilo distinto que ecoa a escrita neológica de Roland Barthes, a crítica aporética de Jacques Derrida e o fascínio do desconstrutivismo pela etimologia, suas leituras transdisciplinares são feitas através das lentes do cinema, da crítica, e da teoria literária, mas também com o pano de fundo da psicanálise lacaniana, da filosofia existencialista e do pós-estruturalismo. Central para sua teoria é o conceito de afeto formal, ou seja, uma “exterioridade que se desdobra em si mesma e se manifesta em, como e com a forma textual” (Brinkema, 2014, p. 25), que permite a um teórico não apenas analisar os afetos cinematográficos operando no nível da estrutura e da composição, mas também afirmar que estruturas e gêneros cinematográficos específicos se assemelham a eles. Oferecendo um relato dos afetos cinematográficos (como o luto em *Funny Games* [1997], de Michael Haneke, com sua luz específica, *misé-en-scène* e temporalidade) para além de suas associações usuais com as

² O livro, publicado em 2022 pela Duke University Press, se chama “Life-Destroying Diagrams” [N.T.].



noções de encarnação, expressividade e espectralidade, Brinkema faz do formalismo uma ferramenta metodológica, explorando sua força especulativa e teórica. Desde *The Forms of the Affects* e a “agradável audácia de seu ataque aos estudos cinematográficos contemporâneos”, como um dos críticos designou o impulso polêmico do livro (Hanich, 2015), o trabalho de Brinkema tem estado fortemente engajado na relação entre estética e ética, ao mesmo tempo em que se move da virada afetiva para uma ênfase mais forte na filosofia contemporânea. Reduzindo as formas aos seus princípios estruturais, como o diagrama ou a rede, a linguagem estética torna-se um terreno especulativo para pensar a ética da violência e do amor.

A entrevista que se segue foi gravada por ocasião da visita da professora Brinkema ao PAF — Festival de Cinema de Animação e Arte Contemporânea, Olomouc, em dezembro de 2018, quando participou como jurada no concurso *Other Visions of Czech Moving Image*³. Em palestra intitulada “*No Reason / Nothing to Express*”, ela apresentou uma leitura atenta da forma toroidal do pneu assassino no longa *Rubber* (2010), de Quentin Dupieux, argumentando que o filme encena um pensamento metaformal de duas teorias concorrentes do afeto: um preso à visão antropomórfica de um coro diegético, e o outro ligado à vida vibrante de objetos não correlacionados — apenas para desqualificar ambos como fundamento para uma crítica ética da violência. Desvendando como a violência é redescrita não como catastrófica, mas catamórfica, ela concluiu que *Rubber* redefine o horror como o terreno no qual uma crítica ética da violência não serve para nada⁴. Nesta entrevista, Brinkema explica sua abordagem formalista ao terror e outros “gêneros corporais”, a dimensão ética da violência e os desafios da análise afetiva para a teoria do cinema, ao mesmo tempo em que oferece uma ampla gama de maneiras inspiradoras de como tornar o pensamento através do filme esteticamente generativo e conceitualmente enriquecedor.

Ao ler seu livro de 2014, *The Forms of the Affects*, que não apenas oferece uma crítica revisionista da virada afetiva recente, mas também apresenta uma abordagem baseada na leitura formalista até então negligenciada pelos defensores da teoria do afeto, surge uma certa curiosidade: como você situaria a

³ Para saber mais sobre as atividades da plataforma cultural e do festival PAF, consulte <http://2018.pifpaf.cz/en>. Esta entrevista faz parte do projeto de pesquisa JG_2019_007, financiado pela Palacký University Olomouc.

⁴ A palestra teve como ponto de partida o capítulo de Brinkema em *How to Do Things with Affects: Affective Triggers in Aesthetic Forms and Cultural Practices* (2019).

teoria do afeto em seu biografia acadêmica, e qual foi o ímpeto que a levou à análise afetiva de filmes? Isso estava de alguma forma relacionada à sua própria experiência espectral, ou melhor, a um descontentamento com uma certa desconsideração das qualidades formais no trabalho de estudiosos do afeto como Steven Shaviro, Laura Marks e Anne Rutherford?

Eugenie Brinkema: Minha formação quando era estudante na Universidade de Yale foi em estudos de cinema e filosofia, e depois me formei em psicanálise pela Universidade Estadual de Nova York, em Buffalo. Depois que descobri que não era uma lacaniana dogmática, fui para o Departamento de Cultura Moderna e Mídia da Brown University, onde trabalhei com obras midiáticas, história e teoria do cinema, embora também estudasse a história da teoria crítica e o cânone filosófico. Contudo, o que de fato me levou para a Brown foi a oportunidade de trabalhar na teoria feminista do cinema. Estudar com algumas teóricas feministas famosas do cinema teve um grande impacto na minha escrita entre 2003 e 2005, quando atravessei por variadas referências ao desejo, ao espectador, à corporeidade e também ao afeto corporificado. Naquela época, havia muitos estudiosos em cinema e estudos literários começando a falar sobre o afeto, e minha primeira intenção era escrever uma tese sobre o afeto na teoria do cinema. Fiquei intrigada com a forma como muitas teorias do cinema, especialmente as abordagens feministas e psicanalíticas, se voltavam para as linguagens do luto e do amor; então, se você pegar, por exemplo, Christian Metz ou Raymond Bellour, poderá ver facilmente até que ponto a teoria e a ontologia do meio estão fundamentadas na linguagem da afetividade. Eu achava que minha tese seria sobre isso.

Então, comecei a ler muita teoria contemporânea do afeto e pensei que isso me ajudaria a falar sobre os afetos na teoria do cinema; *Ugly Feelings* (2005), de Sianne Ngai, tinha acabado de sair, Laura Marks (2000) e fenomenólogos estavam escrevendo na época, muitos estudiosos trabalhavam com Brian Massumi e Gilles Deleuze, e eu mesma voltei a ler o livro de Steven Shaviro, *The Cinematic Body* (1993). Mas, como sou uma leitora atenta, as obras da teoria do afeto e suas análises dos filmes deixaram-me realmente irritada: os filmes eram usados apenas como exemplos convenientes de uma certa “afetividade” que sempre funcionava do mesmo jeito. Todos os gêneros e outras diferenças interessavam menos do que uma certa intensidade visceral à qual aqueles teóricos do afeto continuavam voltando. Embora todos estivessem falando sobre afeto, parecia que todos tinham em mente a mesma coisa, que é a capacidade de algum tipo de excesso sistêmico, algum resíduo, algo inefável que resiste aos sistemas e os rechaça. E eu achava isso tudo muito chato.

Então, percebi que, em vez de discutir os afetos na teoria do cinema, talvez eu devesse explorar os afetos no cinema. Mas eu queria falar sobre diferenças, sobre o que torna uma obra de Michael Haneke diferente de uma obra de Peter Greenaway, diferente de um videoclipe ou de um objeto de serialidade televisual. Adoro a ideia de especificidade e, desde que comecei a pensar sobre filmes e afetos, me vi voltando à metodologia em que trabalho desde os 18 anos, que é a leitura atenta. Eu estava usando cada vez menos um tipo de linha de pensamento intencional, cada vez menos uma linha que era sobre reação espectral e corporificada, enquanto pensava muito mais sobre a construção formal e textual dos filmes e a própria teoria do cinema, mas também sobre o pensamento filosófico em torno da noção de afeto. Assim, a metodologia de certa forma surgiu de uma insatisfação, e a insatisfação também é um afeto. Então, enquanto uma insatisfação teórica com a *screen theory*⁵ nos levou à teoria do afeto, minha insatisfação com a teoria do afeto, analogamente, foi o que me empurrou para uma réplica formalista à teoria do afeto. E, finalmente, o livro que resultou da minha tese foi escrito com uma verve intencionalmente polêmica, e polêmica também é uma forma afetiva: uma forma de raiva. Há algo sobre o afeto que é teoricamente renovável e conceitualmente revigorante, mas o que eu tive que fazer para entender por que deveríamos nos preocupar com o afeto estava vinculado a especificidades textuais: elas formam terreno para questões especulativas.

A teoria do afeto enfrentou uma forte reação nos últimos anos por parte da teoria da arte e da mídia – e principalmente pelas razões que você acabou de indicar: por ser conceitualmente vaga, abstrata, negativa, por não dar atenção suficiente à forma, às vezes por ser obcecada demais por noções como sensualidade e corporificação. No entanto, afeto continua sendo um termo crucial em seu trabalho. Então, o que o torna um conceito tão fascinante e decisivo para analisar os fenômenos culturais e sociais, e por que os afetos ainda são importantes, mesmo com todas essas ressalvas em mente?

EB: Tem a ver com o duplo sentido que sempre é imputado ao afeto; em outras palavras, afetar e ser afetado. Os afetos sempre se movem em duas direções,

⁵ O termo “screen theory” é largamente empregado para designar a produção realizada em torno da revista britânica *Screen* durante a década de 70. Numa convergência entre os estudos do sentido/significado no audiovisual, a linguística, a semiologia, a análise do discurso, a psicanálise e o materialismo histórico, a *screen theory* – uma tensão fértil entre o nome da revista e o substantivo tela, uma alusão à teoria francesa do dispositivo – explorou de diversas maneiras as relações entre o cinema dominante e seu espectador. Entre seus principais autores estão Colin McCabe, Stephen Heath, Laura Mulvey, Jacqueline Rose, e Peter Wollen. [N.T.].

em uma interação mútua de algo, sejam objetos, forças, outros afetos ou corpos. A insatisfação com a emoção como termo na virada afetiva veio do problema etimológico de *emovere*, que implica uma saída, a expressão de algum estado interior pré-existente, e sempre gostei dessa reciprocidade, mas também da simetria que tem algo a ver com forças mútuas relacionadas umas com as outras. Não me considero uma deleuziana, mas leio muito Deleuze, e Deleuze é bastante astuto sobre o modo como forças que se afetam mutuamente sempre dão origem a um novo conceito. E assim o afeto da interação mútua de cor e ritmo, ou cor e linha, em seu livro sobre Francis Bacon (Deleuze, 2003), é o que dá origem a uma espécie de novo conceito, o de sensação. É por isso que me apego à palavra “afeto” – por causa da reciprocidade. Mas eu também a pluralizo, e a razão pela qual sempre falo sobre afetos é que estou sempre tentando encontrar mais particularidades, mais especificidades e mais diferenças.

Parece-me que o único momento em que os deleuzianos realmente traem o espírito de Deleuze é quando transformam o afeto em algo que escapa à diferença; eles oferecem “repetição sem diferença”: como resultado, o afeto tornou-se um termo universal geral, um significante negativo para resistência, algo inefável que escapa aos sistemas de representação. No entanto, mesmo Deleuze em *Lógica da sensação* aponta para essa abordagem quando diz que embora haja uma violência da representação, os monstros e a crucificação, a sensação faz algo diferente. Mas parece-me que não é uma única violência, uma única sensação, uma única resistência; pra mim a coisa só se torna realmente interessante se houver pluralidade, muitos afetos diferentes, e se eles funcionarem de maneiras diferentes. Eu também adoraria ver o quanto poderíamos explorar das diferenças entre, por exemplo, tristeza e nojo, nojo e alegria, alegria e êxtase; adoro pequenas diferenças porque acho que são o que temos de mais próximo do apelo de Deleuze para gerar conceitos, proliferar especificidades e produzir algo novo, algo surpreendente.

Acho que um dos problemas com os primeiros momentos da virada afetiva é que não havia nada de surpreendente. Se você diz que há algo perturbador e provocador que nos aborda de forma problemática e dessubjetivada, isso está longe de ser uma afirmação chocante; mas vinculá-lo a certas especificidades tem o potencial de trazer à tona algo que não prevíamos, e esse mesmo encontro com algo ainda não conhecido é o que o afeto deveria estar nomeando. É aqui que a leitura atenta volta a se tornar um terreno especulativo: não para descrever algo que já está no texto – recebido como mercadoria pelo público –, mas para falar sobre como a própria forma é surpreendente e especulativa, a forma que pode não estar lá, mas é produzida e desdobrada por meio de uma leitura atenta e ativa.

Ao falar de alegria, desgosto, ansiedade, tristeza e de outros afetos, você parece discordar da afirmação de Brian Massumi de que uma vez que os afetos são nomeados, eles são domados, transferidos para o campo do significado e, assim, tornam-se meras emoções⁶.

EB: Discordo totalmente e, de fato, esse é um ponto polêmico. Há um problema real em levar a sério uma teoria deleuziana do afeto; de muitas maneiras, a virada para o afeto me pareceu um movimento regressivo que tentava fingir que a virada linguística não tinha existido. Pareceu-me que tentaram evitar algumas provocações que a desconstrução realmente trouxe para a questão da linguagem. Portanto, não, nomear algo não significa domá-lo; o problema da linguagem e da representação é que nomear algo é uma abertura do adiamento infinito dos signos e, portanto, o início da especulação. Amo as histórias das palavras, suas texturas, o jogo de significação, não porque conduzam a um significado final, mas porque é um desdobramento gerador de outros problemas.

Massumi e eu não compartilhamos uma teoria da linguagem, e acho isso justo. Meu argumento sobre a teoria do cinema é que nunca levamos a desconstrução suficientemente a sério. Nunca levamos o pós-estruturalismo suficientemente a sério. E, na verdade, muito da história da teoria do cinema está na escolha de certos momentos críticos e na saturação de suas implicações. O corretivo que o pós-estruturalismo tentou oferecer à teoria do cinema, especialmente nos últimos dias da teoria do dispositivo, foi exemplificado na ideia de Stephen Heath do espectador como um efeito textual que é contextualizado, construído através do progresso narrativo⁷. E isso foi absolutamente um anátema para o interesse dos estudos culturais da década de 1980 por identidade, corpos, política da diferença, então apenas repassamos isso, concluindo que realmente queremos pensar sobre espectadores mulheres, *queer* e marginalizados porque há política por trás disso. Isso é bom e importante, mas me parece que nunca levamos a pressão do pós-estruturalismo tão a sério quanto a teoria literária teve de fazê-lo.

⁶ Para Massumi, a principal diferença reside no fato de que, enquanto o afeto é uma intensidade virtual e pré-subjetiva, “inqualificada”, “não pertencível ou reconhecível” e, “portanto, resistente à crítica”, a emoção é “conteúdo subjetivo, a fixação sociolinguística da qualidade de uma experiência (...). É intensidade possuída e reconhecida.” (Massumi, 2002, p. 27).

⁷ A atualização pungente de Heath do conceito de sutura com base psicanalítica possibilitou reconhecer o papel que estratégias formais e narrativas específicas desempenham na imersão contínua – ou costura – do espectador no mundo ficcional. Ver, por exemplo, Stephen Heath (1981, p. 19-112).



Sua abordagem crítica baseia-se fortemente na filosofia continental e principalmente na teoria francesa; Roland Barthes, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Jacques Lacan, mas também Sigmund Freud, Søren Kierkegaard e Martin Heidegger estão entre as figuras mais citadas em suas obras. De que forma esse pano de fundo filosófico é frutífero para a análise afetiva dos filmes? E seria sem razão observar que suas leituras críticas e formais são predominantemente informadas pela filosofia e psicanálise europeias – e não por filmes americanos e/ou pelos estudos literários?

EB: A filosofia continental e a psicanálise são definitivamente a tradição na qual estou operando, e eu tenho os meus motivos. Por um lado, é pura escolha: todos nós trabalhamos dentro de alguma tradição crítica e escolhemos determinadas formas de leitura e certas pessoas às quais nos apegamos. A virada para o afeto também dizia respeito a um conjunto privilegiado de interlocutores: tem a tradição cibernética baseada na recepção de Silvan Tomkins e a versão popularizada de Massumi sobre Deleuze – ou melhor, um tipo de leitura deleuziana-guattariana do *afetus* que se popularizou por meio de Massumi e depois se disseminou. Porém, eu também estava muito interessada naquilo que tinha ficado de fora da virada afetiva. Para ela, a psicanálise sempre foi uma espécie de maçã podre, sobretudo quando falamos de teoria do cinema, porque a teoria psicanalítica do cinema era toda sobre uma relação fóbica com o prazer, com a imagem sob suspeita, e, portanto, as teóricas do cinema, como Giuliana Bruno, passando por teóricas do cinema feministas e deleuzianas, e o próprio Shaviro, afirmaram fortemente que era o momento de nos livrarmos da teoria psicanalítica do cinema, que a psicanálise não teria uma teoria do afeto: que ela só falaria sobre estruturas analíticas frias de perversidade e desejo, e que não se tratava realmente de uma experiência intensa e visceral. E isso me deixava louca porque, para alguém como eu, que havia passado dois anos do mestrado sem fazer outra coisa que não ler os *Seminários* de Jacques Lacan, e que achava que Lacan falava de afeto por toda parte⁸, discutindo o afeto em um nível estrutural, oferecendo topologias e diagramas do afeto, me parecia muito estranho dizer que a psicanálise não tinha uma teoria dos afetos. Quer dizer, o que é a psicanálise freudiana senão um estudo da angústia; o que é o estranho familiar ou o inquietante senão o estudo do afeto negativo na história da estética?

⁸ Os 27 livros do *Séminaire* de Jacques Lacan são baseados nas aulas semanais que ele conduziu em diferentes lugares de Paris entre 1952 e 1980; a maioria é traduzida para o inglês e editada por Jacques-Alain Miller.

Então, a minha ideia é dar uns passos atrás e questionar quem havia sido convocado pela virada afetiva e quem havia sido excluído – e por quê. E o que eu queria fazer no livro era ir para os dois lados e dizer: olha, se essas diferentes tradições teóricas nos ajudam a pensar os afetos e seus detalhes formais e textuais, talvez seja também o caso da filosofia e da psicanálise, que são elas próprias campos textuais, que também possuem uma espécie de formalização do afeto em seu próprio pensamento sobre esses termos. Foi isso que me permitiu trazer uma discussão muito robusta sobre a ansiedade de volta ao centro do pensamento lacaniano e freudiano como um problema formal – para Freud, é um problema de interrupção e repetição; para Lacan, é um problema de relação com o movimento e a enervação. Ocorreu-me, portanto, que a psicanálise poderia acabar sendo reabilitada como essencial para a teoria do afeto se formalizássemos o afeto; e se fizéssemos isso, veríamos que se tratava de algo sobre o qual Freud e Lacan refletiram tanto quanto certas obras de arte específicas.

E como para mim a história da filosofia e da psicanálise, mas também os objetos estéticos, estão todos fazendo pensamento, não faço distinções entre eles: os filmes são pensamento e a filosofia também; filmes são textos e filosofia é texto; você pode ler ambos, e o que eu queria era ler as homologias entre eles⁹. É algo sobre o problema da ansiedade e do movimento que a filosofia e a psicanálise estão trabalhando, que os filmes de terror também estão trabalhando; eles têm suas próprias linguagens e formas específicas, mas pensam juntos. Pensar as coisas em conjunto é meu projeto desde que tive idade suficiente para ter consciência de meu projeto intelectual e, em parte, remonta à questão do afeto e do interesse por coisas que se afetam mutuamente. Estou muito desinteressada em usar a psicanálise ou a filosofia como um sistema significante mestre que revela alguma verdade na obra de arte, mas tampouco desejo usar a arte como uma forma de simplificar ou esclarecer conceitos filosóficos de forma descontínua. O único sentido de pensá-los juntos é através de um encontro durante o qual ambos se tornam estranhos para nós, forçando-nos a nos relacionarmos com eles uma vez mais.

É ainda preciso, contudo, sublinhar que estamos falando de tradições muito diferentes. Primeiro, há uma tradição da fenomenologia existencial: trabalho muito com Heidegger, Nietzsche e Kierkegaard, que é um interlocutor incomum, mas o Kierkegaard que amo também é radicalmente impessoal, radicalmente formalista. Na verdade, estou usando-o muito em meu trabalho atual sobre o amor, porque uma das coisas que Kierkegaard faz é abstrair e despersonalizar o amor em seu trabalho

⁹ Esta é também uma premissa conceitual do próximo livro para o qual Brinkema contribuiu recentemente. Ver Eugenie Brinkema (2020).



filosófico. Há também uma tradição psicanalítica de Freud a Lacan, passando pelos novos lacanianos como Joan Copjec e Slavoj Žižek. E depois há outra tradição, porque eu diria que pessoas como Roland Barthes operam em uma espécie de terceira via. Barthes é sempre o intruso, e acho que isso se dá muito devido ao fato dele se movimentar entre as fases estruturalista e pós-estruturalista até que, quando chega em *Camara Lucida* (1981) e suas últimas obras¹⁰, é possível ver que ele realmente se voltou para uma fenomenologia ingênua, que ele fez dela algo seu. Então há algo em Barthes que pode ser empregado para pensar com quase qualquer modelo de pensamento que era dominante na segunda metade do século XX. Sinto-me de certa forma mais próxima dele como alguém que se move entre os sistemas de pensamento que o permitem expressar algo num determinado momento, e também como alguém que está profundamente atenta à linguagem; Barthes sempre se considerou um escritor tanto quanto um pensador, e definitivamente não um filósofo. Há momentos em que também penso em mim mesma como uma escritora sobre cinema, e esta é também uma maneira pela qual a forma e a linguagem desempenham um papel na minha escrita teórica sobre cinema.

Um dos principais argumentos elaborados em sua abordagem formalista é que a teoria do afeto não prestou atenção suficiente na questão da forma. Sua noção de forma pode, no entanto, parecer bastante ampla e um tanto complicada. Por um lado, envolve propriedades tradicionais da forma cinematográfica, como luz, cor, ritmo e duração; por outro, por forma entende-se também a forma toroidal em *Rubber* (2010) de Quentin Dupieux, ou mesmo conceitos abstratos como, por exemplo, o desenho da morte no filme *Premonição* (James Wong, 2000). O que exatamente constitui uma forma que lhe interessa, seja a forma que é “carregada autoafetivamente”, ou um afeto formal que “ganha corpo nos detalhes de formas visuais específicas e estruturas temporais” (Brinkema, 2014, p. 37), como você diz?

EB: Preciso desenredar duas fases do meu pensamento, porque de um lado está a forma como trato a forma no primeiro livro, *The Forms of the Affects*, e, do outro, estão os ensaios posteriores que você citou e que comporão meu futuro livro, quando realmente aprofundo minha relação com a forma. No primeiro livro, tudo o que eu realmente quis dizer com formalismo foi a proibição negativa de reduzir o ato de ler a

¹⁰ Para as obras posteriores, ver, sobretudo, os cursos de palestras no Collège de France de 1976 a 1979 (*O Neutro*; *A Preparação do Romance*; e *Como Viver Juntos*).

uma questão de tema ou a uma presunção de um encontro textual geral com o espectador. Então, me aproximei bastante dos elementos usuais de investigação minuciosa (linha, cor, *misé-en-scène*, montagem, ritmo, duração) que são fundamentados em noções muito tradicionais de análise formal. Como podemos analisar formalmente a grade de cores estruturalista em *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* (1989)? É algo que alguém em 1968 ou 1938 teria reconhecido como uma leitura formal do filme. E então, em determinado momento, o que se tornou interessante para mim foi como essas qualidades formais mudam ao longo do tempo de maneiras que são homólogas a um tipo de pensamento gastronômico de qualidades e como isso se relaciona com o nojo. Em *Mar aberto* (Chris Kentis, 2003) interessei-me pelo problema dos blocos de espaço, inspirando-me na escrita de Noël Burch (1979) sobre o cinema japonês, e novamente, isso é algo que qualquer um teria reconhecido da história da teoria do cinema. O livro estava tentando ser bastante polêmico sobre a questão do afeto, mas um tanto convencional sobre como lemos a forma: a maneira como leio elipses, ausência de forma e outros problemas de especificidade textual seria reconhecível para alguém de 50 anos atrás que também estava pensando sobre a forma de uma obra de arte específica.

Em meu segundo livro, estou tentando levar o problema ainda mais longe, e o que fiz é transformar a forma de um problema amplo para uma dialética entre aparência e essência. O que realmente me interessa na palavra forma é algo sobre o qual Raymond Williams fala em *Palavras-chave* (2015): ele diz que o problema da forma é que ela abrange todo um sentido de algo que é externo e superficial, ou seja, a forma de um objeto, ou uma forma externa que lhe é dada, mas na história da filosofia o termo forma também significou a substância e o princípio essencial, eterno e determinante de algo (Williams, 2015, pp. 93–95). Ele afirma que a tensão está entre a forma ligada ao superficial e inerente à aparência e a forma que é fundamento. Algo que venho pensando em meu novo livro é como podemos voltar à história do formalismo na história das ideias, na história da estética, e realmente reencontrar um formalismo que seria a base do pensamento especulativo.

Usei a expressão formalismo radical no primeiro livro, mas estou realmente voltando a ela no segundo. A raiz da palavra radical é *radix*, significa a raiz, a mesma de que fala Martin Hägglund (2008) em relação ao ateísmo radical; então, qual é a raiz do pensamento formal? Que tipo de raízes ela poderia oferecer para questões especulativas? O que estou tentando neste livro é expandir a forma para incluir outros problemas de aparência visual e textual. Então, *Premonição* também é sobre a ideia de *design*. *A centopeia humana* (Tom Six, 2009) é sobre o diagrama. *O segredo da cabana* (Drew Goddard, 2012) trata da relação entre a grade e a mesa. Esses

problemas da forma estética aparecem em uma manifestação estética específica, eles têm forma, podem ser analisados em termos de linha e espaço, mas também são formas no sentido de que são estruturas, dão origem a ideias e jogam com a tensão.

De certa forma, estou sendo mais escorregadia com o termo, mas também tento expandir o que significa ler filmes formalmente. Diz respeito a ler a forma dos filmes, luz, montagem, etc, mas também pensar sobre como formas abstratas como toroide, lista, desenho, diagrama ou grade operam também como um tipo de pensamento. Pude voltar a várias teorias formalistas diferentes, por exemplo, da história da arte, e uma das minhas favoritas é a definição do pintor neoclássico Maurice Denis de 1890: ele nos lembra que antes de uma pintura se tornar um cavalo de batalha, ela é essencialmente linhas em um plano, uma superfície plana¹¹. Antes de algo ser uma representação do horror e da ecologia e da devastação da Terra, é também uma forma toroidal, também uma escuridão e uma leveza, um problema de espaçamento, do gráfico e do mórfico.

Então, parte do meu esforço é reduzir as coisas às formas. Se no primeiro livro a ideia era que precisávamos prestar atenção à forma, no segundo estou olhando para a maneira como formas específicas como o diagrama ou a grade podem de fato abrir relações realmente complicadas com a ética e a violência.

Um dos gestos provocativos de sua crítica ao que você chama de “afeto intencional” é enfatizar que os afetos não devem ser identificados com a corporificação de espectadores ou críticos, muito menos com uma expressividade emocional. E, no entanto, o corpo ainda desempenha um papel significativo em suas análises (por exemplo, o cadáver e a refeição canibal na obra de Greenaway, *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*, ou o corpo como um objeto catamórfico em *Rubber*). Em que circunstâncias o corpo pode operar como forma afetiva?

EB: Muitas vezes me perguntam: ok, mas como você realmente se sente quando assiste ao filme XY? Como você se sente quando assiste *A centopeia humana*? Como você se sente quando assiste *Funny Games*? E geralmente tento ler o que está implícito nessa pergunta: falo sobre Foucault e nosso desejo de produzir confissões como um modo de dizer a verdade, e também acho que há um componente

¹¹ “É bom lembrar que uma imagem – antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou alguma anedota – é essencialmente uma superfície plana coberta de cores reunidas em uma determinada ordem” (Denis, 1890).

de gênero nessa pergunta, porque o que se está realmente pedindo é que se faça uma espécie de testemunho de uma posição de sujeito como uma criatura corporificada – que é sobreposta por muitas histórias interessantes e complicadas. Então, geralmente me recuso a responder e dou uma resposta realmente desagradável, tentando desconstruir a pergunta. Claro que chorei em filmes, estremei e tive reações corporificadas; só não acho que essas reações sejam tão interessantes. Na verdade, não acho que elas sejam especulativamente generativas; eu ficaria intelectualmente mortificada em produzir uma espécie de relato diário, porque simplesmente não consigo imaginar que alguém mais se interesse pelo que meu corpo faz. E eu acho uma coisa muito estranha ficar chamando certas posições intelectuais para dar conta de produzir um discurso desses. Então, essa não é uma maneira inteligente de me perguntar sobre o que eu realmente penso sobre os corpos.

A maneira inteligente de fazer essa pergunta é como você a formulou. O seja: o que é um corpo em um pensamento formalista do afeto? E a resposta para mim seria que o corpo também é uma forma. O que acontece quando lemos o corpo? Para mim, esta é a história da psicanálise; a figura ou o sintoma é uma leitura do corpo. O corpo é uma profusão de signos que devem ser interpretados, e Freud nos diz que a análise é basicamente interminável: não saímos dos empecilhos e tiques e da cacofonia sintomática do corpo, não porque o corpo seja o *locus* do sentido, mas porque o corpo é o *locus* do potencial sublime no mundo. Então, eu falo muito de corpo, mas corpo pra mim é sempre uma questão de forma.

E, então, o interessante para mim é o que diferentes gêneros e campos fazem com o corpo. Por exemplo, horror, pornografia e melodrama são sempre considerados os gêneros corporais proeminentes, porque todos nós lemos Linda Williams (1991), e essa tem sido uma heurística muito útil para pensar sobre os gêneros que abordam o corpo e suas respostas miméticas. Mas o que é importante para mim é que o melodrama, o terror e a pornografia se relacionaram de maneiras muito diferente com o corpo. Mesmo no nível etimológico, eles são obviamente distintos: melodrama refere-se à música, ao som e ao sonoro; pornografia refere-se à escrita; o horror refere-se a uma transformação do corpo. O corpo melodramático é de fechamento e vazamento, algo que não pode ser suficientemente profuso como expressão erótica, por isso vaza pelas costuras, em lágrimas que saem em momentos inoportunos ou soluços que escapam dos lábios. Para mim, não se trata de um corpo, mas de um sistema que tem momentos de fuga, que tem possibilidades de excesso.

O terror é o gênero que trata o corpo como uma forma que pode ser destruída criativamente. O que *Rubber* encena é a destruição máxima dos corpos como possibilidades esteticamente generativas. Daí a pergunta: poderíamos ler isso como

um problema para uma ética da violência? Se um conjunto de pessoas achar que sim, podemos; caso contrário, e se perdermos a perspectiva antropocêntrica, poderemos ainda falar sobre isso? O horror formaliza o corpo para submetê-lo à máxima modificação formal, ou seja, à destruição. Mas do ponto de vista da forma, é uma modificação generativa e, como tal, um problema real para a ética.

E a pornografia me parece a mais profundamente investida na formalização dos corpos – o que um corpo é para a pornografia é um campo de planos e buracos, e a pornografia que mais me interessa escrever sobre é a do gonzo extremo, que joga continuamente com a plasticidade do corpo e o coloca como um problema de aberturas. Recentemente, escrevi um longo ensaio (Brinkema, 2017a) sobre Max Hardcore, que se esforça por tomar os corpos das mulheres e fazer coisas como colocar um tubo que tem uma extremidade conectada a um funil dentro delas, fazendo-as vomitar no funil, usando o funil para mijar em seus corpos, brincando com um espéculo para abrir o corpo, etc. Isso nada mais é do que o entendimento do corpo como um campo formal que pode ser aberto, reconstruído e movimentado, e o que me intriga na pornografia não é que ela faça as pessoas gozarem, mas que ela seja um esforço para pensar o corpo como algo que é infinitamente modificável e renovável formalmente, capaz de alcançar qualquer fetiche ou reconfiguração específica que alguém possa desejar ver.

De certa forma, falo do corpo o tempo todo, mas acho que a abordagem formalista também permite ver como o corpo é uma coisa entre tantas outras, e que certos gêneros são obcecados por ele – não para ressituar a subjetividade, nem mesmo para investi-lo de materialidade, mas, ao contrário, para investir o corpo com a topologia de uma forma específica. E a teoria feminista que me influenciou fala sobre o corpo como uma forma, uma forma de discurso, uma forma de pesquisa científica, uma forma de performance. Costumo me interessar mais pelo conceito estético do corpo como uma forma, mas geralmente me parece que, uma vez que você se afasta do afeto corporificado, consegue falar sobre o corpo de uma maneira mais surpreendente.

Então, pensar o corpo como forma leva mais a seus desdobramentos conceituais e operações estéticas do que a uma exploração de seus efeitos viscerais e transmissões afetivas?

EB: Quando falamos apenas sobre afeto e experiência corporificada, estamos perdendo um modelo mais complexo do corpo. Justamente porque pensamos, por exemplo, que falar de horror é falar de *horrere* – cabelos eriçados na nuca. Mas



mesmo uma leitura rudimentar da psicanálise nos diria que o momento em que gritamos é, na verdade, uma libertação do horror – é a catarse, a possibilidade de drenar o afeto. Quando na verdade o horror está nos momentos em que algo não acontece, quando algo não chega. Acho que quando registramos o que o corpo faz usando o vocabulário recebido, domesticamos um encontro verdadeiramente perturbador. Estamos fazendo isso para reificar e também mercantilizar recompensas afetivas, então acho que o horror se torna muito menos assustador quando falamos sobre horror e gritos da mesma forma que a pornografia se torna muito menos interessante quando falamos sobre orgasmos. Hoje em dia, parece tão sexy na academia falar sobre fluidos corporais e tremores, mas acho que é apenas uma forma de familiarizar algo para o qual ainda não temos um nome.

Passemos à sua análise do filme de terror *Rubber*, que se baseia na relação entre um modo afetivo específico (horror) e a forma concreta (forma toroidal do pneu assassino). Como você descreveria a lógica que une essas figuras? E quão importante é a noção de que *Rubber* talvez esteja mais do lado de uma desconstrução altamente grotesca e paródia do horror do que um filme que seguiria as convenções do gênero de terror e os efeitos emocionais que ele produz?

EB: Uma coisa com a qual tive que lidar no início do projeto do terror foi se eu queria falar sobre gênero ou não. Gênero é um problema conceitual desastroso, então fui até *A lei do gênero* (1992), de Derrida, onde ele diz que o gênero marca uma participação que não é um pertencimento, uma participação que não é exaustiva¹². E decidi que o problema do gênero nunca seria eliminado. Eu uso a palavra 'horror', então já estou nomeando o gênero, não posso fugir de sua história sobrecarregada, mas também não queria acabar com o círculo empírico onde só falamos de terror como o que é já foi definido pelas propriedades do gênero previamente determinadas. Eu tenho brincado com a ideia de uma relação entre o gênero e o geral. Gênero está ligado à ideia de gênero, *genus*, e pertencimento, então estou tentando contrapô-lo à ideia de generalidade, que não seria sobre pertencer a algum tipo de conjunto, mas sim sobre irredutibilidade.

Uma maneira pela qual estou pensando sobre os textos de terror como tendo algo em comum é que o horror atesta a irredutibilidade da violência. E isto me permite

¹² “Todo texto participa de um ou vários gêneros, não há texto sem gênero, há sempre gênero e gêneros, mas tal participação nunca equivale a pertencimento.” (Derrida, 1992, p. 230)

falar de *Rubber*, que é um filme que pode não horrorizar, provocar estremeceamentos e gritos, mas que no entanto se envolve nesta irredutibilidade. Ele me parece tomar essa violência como um problema de interação toroidal com o mundo. Tal abordagem me permite falar sobre *Premonição* e *A centopeia humana*, mas também sobre obras de vanguarda que jamais trataríamos genericamente como horrores tradicionais. E eu realmente não me importo com o que se coloca sob essa rubrica; você poderia dizer que *Funny Games* é um filme de terror, e o próprio Haneke disse que era uma paródia do filme de terror; não me interessa se isso é verdade do ponto de vista do gênero. *Rubber* coloca um problema real do que fazemos com a violência após o fim do humano, seja o fim literal do humano na perspectiva antropocêntrica, mas também o que poderíamos fazer depois do fim do humano na teoria crítica. Se nos voltarmos para a ontologia orientada a objetos, o realismo especulativo, o novo materialismo ou a matéria vibrante, se quisermos ser pós-humanos, qual é a sua crítica à violência, que tipo de ética da violência esses sistemas de pensamento podem realmente oferecer, ou eles não contribuem em nada? O que me intrigou foi a possibilidade de manter a crítica da violência mesmo após o fim do humano. *Rubber* impõe uma questão sobre a interação dos objetos no mundo sem nos permitir falar de violência, uma violência segundo a qual a destruição da forma humana indicaria apenas a criação de formas novas e diferentes – embora tampouco nos obrigue a manter o humano vivo. Isso me levou de volta à questão da forma, algo que está lá e não está, algo que está constantemente nos lembrando de sua presença, isto é, de fato, esvaziando o filme de uma posição crítica, permitindo que ele seja *quase* nada, nem uma crítica da violência, nem uma total ausência de crítica, uma espécie de quase crítica da violência, um pensamento do ético sem retorno à linguagem humanista da ética – que grande parte das pessoas costuma fazer. Estou interessada no horror pressionando uma crítica à violência, e *Rubber* literaliza isso.

Não apenas horror, mas afetos negativos em geral – luto em *Funny Games*, de Michael Haneke, nojo nos filmes de Peter Greenaway e David Lynch, ansiedade e dor em *Mar aberto* – recebem muita atenção em suas obras. Existe algo que os torna particularmente adequados para o seu método de análise formalista? Ou é mais uma questão de suas preferências espectatoriais, fascínio pela violência ou preocupações éticas?

EB: Às vezes, quando tenho que descrever para reitores o que eu faço, digo que trabalho com a ética e a estética do extremo. Costumo falar de polaridades –

horror e amor, repulsa e alegria; em outras palavras, uma compreensão convencional das extremidades. Mas também costumo trabalhar em outras extremidades: por um lado, concentro-me no cinema de arte modernista europeu, como Haneke e Greenaway; por outro, também sou fascinada pelo mais baixo do horror mais tosco e pela pornografia gonzo extrema. Nunca escrevi sobre um filme indicado ao Oscar: simplesmente não costumo trabalhar em um registro cultural médio e também não trabalho em um registro afetivo médio, embora não haja razão para que você não possa fazer isso formalmente. Por exemplo, sei que alguns estudiosos usaram minha teoria de um afeto formal para falar sobre tédio, constrangimento e outros afetos menores¹³. Quando pensamos no extremo, é simplesmente algo levado às suas últimas conclusões, algo pressionado ou restringido por um sistema. Essa é uma das razões pelas quais não faz diferença se é gonzo extremo ou cinema de arte modernista: ambos precisam levar algo a uma espécie de limite estético. E, do mesmo modo, a ansiedade e a alegria não me interessam por serem casos-limite de um sujeito extático, mas por serem estruturas que levam um certo pensamento formal ao limite.

Mas, tendo dito isso, essa questão sobre o fascínio é realmente intrigante, porque há duas maneiras de responder a ela. Em algum nível, todos nós escrevemos sobre o que nos fascina no sentido da linguagem comum, mas na verdade estou escrevendo agora sobre o fascínio em um sentido mais teórico, e é um problema realmente interessante. Ao fazer pesquisas sobre o tema, descobri aleatoriamente um prefácio que Derrida escreveu para o livro de Alain David, *Racisme et antisémitisme* (2001), no qual David faz uma leitura do racismo e do antissemitismo em relação à visibilidade e à forma visível. Na verdade, Derrida diz que a fenomenologia do racismo e do antissemitismo do autor se resume a um fascínio pela forma, a um fascínio excessivo por uma forma visível, por um *eidós*. Então, comecei a explorar a violência e seu fascínio pela forma, que também é um problema real para pensar a arte e o horror, e me perguntei se também haveria uma maneira pela qual os fascínios da própria filosofia pelas formas, pelos éticos e metafísicos, pelas formas do pensamento, fossem uma espécie de redução violenta a princípios (a violência da metafísica leva à formalização de certos tipos de problemas, por exemplo).

Uma coisa que a leitura da forma exige é estarmos atentas no sentido de verificar se há violência nessa metodologia. Quer dizer, há coisas que o formalismo não nos deixa falar, e há uma agressão nessa leitura reductiva. Eu acho que isso é necessário. Trata-se da base do pensamento especulativo, mas é preciso reconhecer

¹³ Para uma dessas elaborações conceituais, ver, por exemplo, Nick Salvato (2016).

isso. O fascínio pela forma é algo compartilhado por diferentes compromissos ideológicos, políticos e éticos, e devemos levar isso a sério.

O que surge como outro aspecto marcante do seu método é uma ênfase contínua na etimologia das palavras e conceitos (por exemplo, como o significado contemporâneo de horror é determinado pela evolução da palavra latina *horrore*). De onde vem esse fascínio pela linguagem e suas raízes, e como isso se relaciona com detalhes formais em mídias supostamente “não textuais” como o filme?

EB: Um dos relatos de leitura que recebi de *The Forms of the Affects* dizia: “Gosto muito do livro, mas não suporto que ela escreva texto em vez de filme”. Sim, você vai me ouvir dizer texto em vez de filme e detalhes textuais em vez de detalhes fílmicos. Um poema de Anne Carson, um romance de Beckett, uma peça de Shakespeare, um anúncio de algum coletivo anônimo, é tudo texto. De certa forma, tem a ver com meu treinamento semiótico: sinto-me à vontade para falar. Eu falo sobre textos porque o termo abre um conjunto mais promíscuo de objetos, mas também me permite ler filosofia e teoria à minha maneira.

Quando comecei a escrever sobre cinema na graduação, sempre arriscava argumentos que o professor nunca tinha ouvido antes. Ficava satisfeita com essa necessidade de traduzir imagens em movimento baseadas no tempo em palavras em uma página, e a tradução ativa me pareceu frustrante, mas também desafiadora. Naquela época, também comecei a ler *The Analysis of Film* (2001), de Raymond Bellour, que ainda é uma das minhas obras favoritas da teoria do cinema. O livro começa com o problema de se escrever sobre cinema: Bellour descreve os filmes como “textos inatingíveis” e diz que a teoria do cinema pode produzir apenas um sombreamento inadequado da própria obra. O que ele quis dizer com essa afirmação é que críticos e teóricos vão ao cinema para assistir a um filme que talvez nunca mais vejam e, no entanto, precisam escrever sobre ele. E quando você está fazendo uma análise simbólica detalhada como ele tentava fazer, isso parece impossível.

Então, você tem todo esse momento na teoria do cinema quando as pessoas se lembram mal das coisas. No início de seu *The World Viewed* (1979), Stanley Cavell observa algo como: “vou me lembrar mal dos meus filmes, mas minhas más memórias fazem parte do que o filme significou para mim”¹⁴. Essa ideia da teoria do cinema

¹⁴ “Eu menciono isso como [...] um pedido de desculpas pelas memórias que podem emergir; e como



existindo em uma relação oblíqua com o objeto do filme foi incrivelmente emocionante para mim. Porque se o texto era inatingível, então tal obliquidade apresentava uma oportunidade para a teoria do cinema ser mais do que um texto, ser seu próprio objeto positivo estético que existe não para explicar o filme, não como seu adjunto, mas como outra coisa que pensa com o filme. Mesmo antes de eu ter o vocabulário para explicar isso, antes de ler Deleuze e pensar sobre a filosofia como uma geração de conceitos, achei profundamente intrigante a ideia de que meu trabalho de teoria do cinema poderia ser seu próprio objeto estético generativo.

No entanto, tratar filmes como textos significa levar a linguagem muito a sério, e até hoje não permito que os alunos incluam clipes em suas redações. Eu os forço a tomar uma posição sobre como eles usam a linguagem para falar sobre objetos de imagem baseados no tempo, e alguns deles realmente odeiam isso. Eles querem colocar uma foto, um clipe inteiro, e não ter que fazer uma análise minuciosa que é uma tradução, ou improvisação na tradução, que tem etimologias e histórias e adiamentos de significados potenciais. Eles não gostam disso... eu amo isso. Eu acho que é a coisa mais legal do mundo e tento ser experimental na minha escrita para tornar isso agudo. Eu uso tais restrições em meus escritos teóricos o tempo todo: por exemplo, meu ensaio "Sophie Calle's Secrets" (Brinkema, 2017b), escrito como uma homenagem ao *Discurso de um amante* (1977), de Barthes, foi concebido como uma entrada enciclopédica alfabética e altamente poética de problemas, usando o alfabeto como uma restrição arbitrária para pensar problemas de sigilo e amor. E no meu ensaio (Brinkema, 2012) sobre *Dogtooth* (2009), de Yorgos Lanthimos, que é todo sobre o problema do paradigma, do exemplo, eu constantemente introduzia exemplos para complicar o argumento enquanto o fazia.

Eu também presto atenção à especificidade das palavras porque não conseguimos escapar da linguagem. Muitos estudiosos estão tentando nos tirar da virada linguística, mas as palavras que escolhemos determinam o que pensamos sobre o mundo e como o interpretamos. Eu adoro etimologias porque tendemos a revelar as complicações e adiamentos das palavras à medida que as usamos; mesmo que seja apenas o primeiro ou segundo nível de descompactação, há uma espécie de dívida etimológica que é importante expor. Também tento brincar com o ritmo: às vezes, os revisores de texto ficam profundamente frustrados comigo porque gosto de longas frases acumulativas que constantemente reafirmam e ligeiramente reformulam ou permutam as coisas. Provavelmente passo mais tempo lendo Samuel Beckett e

uma confissão de que algumas memórias falhas não abalarão minha convicção no que eu disse, já que estou tão interessado em saber como uma memória deu errado quanto em por que as memórias certas ocorrem quando ocorrem." (CAVELL, 1979, p. xxiv)



Anne Carson do que a maioria dos teóricos do cinema, porque realmente quero pensar sobre a linguagem como pensamento performativo, e não como um documento neutro ou quase científico ou descritivo.

A estratégia de "ler a forma" que você defende e elabora pode parecer um tanto paradoxal quando considerada no contexto da evolução dos estudos de cinema e ímpeto inicial antitextual, antirrepresentacional e antissemiótico da virada afetiva. Existe alguma diferença fundamental entre a sua leitura de *Rubber* (e de outros filmes como textos) e a abordagem dos estudiosos da *screen theory* das décadas de 1970 e 1980? E, em caso afirmativo, de que maneira essas leituras diferem precisamente?

EB: Estou mais do que feliz em repudiar décadas de teoria do cinema – o que aconteceu nas décadas de 1980 e 1990 com o surgimento da fenomenologia e a versão herdada da versão de Deleuze da teoria do cinema. Estou mais do que feliz em colocar isso entre parênteses e dizer que o que era valioso sobre a *screen theory* era que se tratava de *Theoria*, uma maneira de ver de forma diferente. A questão de saber se ainda podemos ter tal teoria em nossos tempos é realmente importante. A *screen theory* foi um esforço para se generalizar uma teoria do aparato cinematográfico que funcionasse em qualquer situação, que desse conta do espectador como efeito de textos específicos, e que também fosse específica, por exemplo, em como um melodrama difere de um faroeste. O que aconteceu nas décadas de 1980 e 1990 foi uma mistura do movimento pós-teoria cognitivista de David Bordwell e Noel Carroll, além de muito trabalho fenomenológico, que à sua maneira também foi pós-teoria. Muitos estudos culturais, feminismo, teoria *queer*, e estudos sobre deficiência assumiram o que realmente se tornou pós-teórico. As pessoas estavam dizendo que se tratava do fim da Grande Teoria e dos grandes paradigmas explicativos. Mas o que estamos vendo agora é justamente a virada afetiva se tornando uma grande teoria, uma explicação ostensiva de como tudo funciona – mas sem conectá-la às especificidades textuais que nos permitem dizer a diferença entre um melodrama e um faroeste, ou dar conta do trabalho da cor em um objeto estético específico, ou pensar a partir de e com o ritmo como um problema interessante por si só.

Agora há um interesse pelo realismo especulativo, que também aspira a uma teoria dominante. Não tenho problemas com grandes teorias, mas a questão é: se tentarmos pensar com o vocabulário da OOO, como continuaremos fazendo perguntas, como continuaremos como disciplina, como continuaremos conversando?



Você realmente precisa de filmes para mostrar que eles estão demonstrando uma teoria anterior do que é o Antropoceno? Ou quaisquer outras obras de arte para afirmar que estão demonstrando o aceleracionismo? Não, então não faz sentido fazer coisas e escrever teoria, porque então você pode apenas fazer uma descrição de humanidades digitais de como o objeto A combina com os traços da teoria B. Isso é muito chato e não é como a vida criativa funciona, nem nos parece interessante viver em um mundo assim.

Acho que o que aconteceu com a *screen theory* foi que não havia tanta promiscuidade teórica quanto poderia haver. Havia a linha lacaniana/althusseriana dominante, mas outros caminhos também poderiam ter sido seguidos. Metz começa em Freud e segue uma certa vertente do pensamento psicanalítico, mas se ele tivesse atravessado Donald W. Winnicott, poderíamos ter hoje uma história diferente da teoria psicanalítica do cinema. Começamos com a premissa de que o espectador representa um efeito do texto, mas se realmente colocássemos o texto sob uma pressão desconstrutiva mais rigorosa, poderíamos ressuscitar a ideia de que a teoria do aparato não era uma teoria totalizante, mas uma exploração geral de coisas que foram parar em muitas direções surpreendentes. Talvez o corpo pudesse ter sido pensado como forma em uma teoria de aparato mais ampla, e então os estudos culturais não teriam que descartar completamente o papo sobre forma.

No entanto, o que eu queria fazer com meu primeiro livro não era reciclar a *screen theory*, mas ir além e perguntar: o que acontece se forçarmos os *insights* do pensamento psicanalítico ou pós-estruturalista? Devemos parar de ser tão neoliberais com nossos compromissos teóricos. Não basta dizer: “hoje sou um teórico *queer* e amanhã serei um novo materialista” e escolher o que é localmente conveniente. Temos de levar a teoria a sério e ver aonde ela nos leva, não como um conjunto de ferramentas ou como uma forma de simplificar as coisas, mas como algo que revela coisas que ainda não sabemos.

Vamos voltar à sua abordagem geral que separa os afetos das questões de expressividade, corporificação e respostas emocionais, e os explora como detalhes textuais e “exterioridades que se desdobram”. Com essa definição em mente, os afetos podem ser localizados além ou em algum outro lugar além das inflexões do nada – como sugerem suas análises em relação à lágrima não expressiva em *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960), *misé-en-scène* em *Mar aberto* ou o círculo plano em *Rubber*?



EB: Sim, e de fato no livro de terror acabo falando bastante sobre uma linguagem de atestação positiva. O que me interessa em *Rubber* é esse toroide, enquanto em *A centopeia humana* é essa atestação de um diagrama, enquanto em *O segredo da cabana* é a grade e a mesa. Embora eu ainda esteja atenta à generatividade das formulações negativas, a linguagem da atestação desempenha um papel distinto nesse projeto. Eu tento não usar a palavra presença sem estar ciente dos problemas sobrecarregados do termo, mas eu levo a sério o modo como um “estar lá” visível e um “em processo” são problemas de forma. E *Rubber* histeriza e literaliza isso ao fazer a violência ressoar com uma forma mórfica que se move constantemente pelo quadro, constantemente enquadrando sua própria excisão que nos dá um grande nada que é também um algo. Usei a linguagem do nada e do “não suficiente” e do “não-cena” no primeiro livro, enquanto no meu segundo livro falo muito sobre atestados de alguma coisa; mas é sempre algo formal, como diagrama ou grade, que atrapalha.

O que realmente me fascina no horror é sua superconfiança na figura do monstro, que se liga etimologicamente às palavras *monstrum* e *moneo*, signos do assombro – o monstro mostra alguma coisa. É instigante ver o que acontece quando falamos sobre o que essa forma demonstra, exhibe, que tipo de signos ela atesta. Por exemplo, algo está faltando em *Premonição*, e esse algo é a morte, mas se torna uma espécie de fato ontológico da existência na franquia de terror, e está ligado ao design. Em *A centopeia humana*, o cientista maluco, curiosamente, está constantemente se desculpando por ter que fazer isso, mas é um processo de pesquisa e experimentação, então a violência está do lado desse diagrama de investigação científica. Em *Rubber*, algo está literalmente faltando – causalidade, interioridade, subjetividade –, e ainda assim está tudo lá. Eu me interesso pelo que acontece quando o horror perde o monstro, como um retorno do recalcado ou como algo que ameaça a normalidade, e se torna, ao contrário, algo sobre a própria monstração, demonstração de um processo formal. Não perco completamente o monstrativo, apenas perco o monstro.

O que é uma surpresa revigorante para um leitor da teoria contemporânea do afeto é sua preocupação com o realismo especulativo em seu texto sobre *Rubber*. Que benefícios advêm de pensar o realismo especulativo e modos afetivos específicos, especialmente o horror? Você acha alguns dos teóricos e filósofos que escreveram sobre o horror da perspectiva orientada a objetos e de



uma relacionalidade – seja Graham Harman, Eugene Thacker ou Dylan Trigg – inspiradores para o seu trabalho?

EB: Explorando um pouco mais a questão de como é realmente ser um pneu matador, *Rubber* demonstra a “vida secreta das coisas”, como diria Ian Bogost (2012). Mas o próprio filme é uma réplica crítica a esses modelos teóricos porque coloca a questão da perspectiva humana e não humana na dualidade de coro e toro. Para mim, *Rubber* é muito mais interessante do que a maioria dos pensadores realistas especulativos. O que é interessante é como os filmes de terror podem realmente intervir em debates teóricos e impasses, especialmente sobre materialidade e outras coisas, mas oferecem algum tipo de réplica – e *Rubber* faz exatamente isso. Se rasgar meu gramado é o mesmo que rasgar meu filho, realmente não temos nenhum problema com isso? Se quisermos investir em uma teoria da materialidade para podermos falar sobre a destruição do meio ambiente, sobre a vitalidade das pedras e do gramado, isso realmente significa que estamos dispostos a invalidar certas teorias filosóficas de violência e ética? O filme está colocando uma questão com a qual tais sistemas filosóficos deveriam trabalhar. Da mesma forma, agora estou trabalhando em *O segredo da cabana*, e o filme também especula sobre as mesmas operações que governam o pensamento aceleracionista. Ele faz perguntas sobre extensibilidade, sobre um modelo de acuidade de sistemas do capitalismo tardio e como isso realmente seria de fato caso levássemos a coisa ao limite; e o faz através da redução de seu mundo a um de Antigos e Burocratas, e por meio de uma variedade de níveis narrativos hipotáticos. O trabalho é, portanto, uma espécie de experimento mental sobre esses problemas filosóficos. E acho muito produtivo pensar em filmes como experimentos mentais sobre problemas filosóficos, desde que também consideremos a filosofia como uma série de experimentos mentais sobre problemas estéticos. Desde que ambos os aspectos sejam mantidos ao mesmo tempo, algum trabalho generativo pode surgir disso.

Falando em horror, muitos estudiosos do OOO estão falando sobre H. P. Lovecraft; basta citar o livro *Weird Realism* (2012), de Graham Harman, mas acho o trabalho de Lovecraft em si muito mais instigante do que os usos que foram feitos dele. Dos pensadores que você mencionou, Thacker é o meu favorito: ensino bastante sua trilogia *Horror of Philosophy* (2011, 2015b e 2015c) em sala de aula e também gosto de seu livro *Cosmic Pessimism* (2015a). Thacker estabelece uma homologia conceitual entre horror e filosofia, e então lê os horrores como obras de filosofia e a filosofia como obras de horror; ele permite que se mova nos dois sentidos, o que é metodologicamente muito bonito e atraente. Embora ele não fale muito sobre a

especificidade estética, quando o faz, fá-lo de uma forma produtiva que considero muito formalista. Quando ele discute o *Inferno* de Dante (1304), ele se concentra na topologia, em camadas e arranjos esquemáticos do espaço, em um problema filosófico específico do vazio etc. O que mais gosto de fazer com Thacker é levar a sério suas tipologias; sua distinção entre o mundo-conosco, o mundo-para-nós e o mundo-sem-nós é uma heurística incrivelmente útil para discutir filmes de terror, que falam sobre o mesmo tipo de tipologia. Meu único problema é que, assim como ele está ficando muito radical em sua leitura de terror e filosofia, ele recai em uma compreensão muito convencional do gênero. Sua versão de horror é em grande parte gótica, metafísica, lovecraftiana, e ele provavelmente não reconheceria *Rubber* como horror nessa linguagem. O horror só funciona para ele quando se trata de tentáculos, mas não tanto ao operar com arranjos esquemáticos. No geral, tratar o horror como uma metafísica negativa é estimulante (outra obra que aponta nessa direção é *Dark Deleuze* [2016], de Andrew Culp); no entanto, quando você toma o horror apenas como uma dimensão puramente negativa da filosofia, como um vazio ou nada, você também potencialmente se apropria do horror como categorias binárias predeterminadas, e isso pode ser um problema.

Passemos agora ao seu próximo livro, que você está terminando como *Visiting Scholar* na Universidade de Amsterdã. Até que ponto isso será uma continuação de seus argumentos e metodologia anteriores? O que de *The Forms of the Affects* você gostaria de desenvolver mais; e haveria, em contraste, alguma armadilha anterior que você deseja evitar?

EB: *The Forms of the Affects* parecia ser sobre afeto, mas realmente era minha carta de amor para a forma. O novo livro deveria ser sobre forma, mas é, na verdade, um esforço para pensar sobre o ético, um compromisso com a linguagem estética como um terreno especulativo para pensar sobre a ética. Ele retoma o argumento anterior, mas também está tentando empurrá-lo para outras direções. No primeiro livro, falei sobre formalismo simplesmente para recuperar a leitura atenta dentro da virada afetiva. No novo livro, argumento que formalismo radical também tem a ver com não falar das maneiras convencionais pelas quais pensamos sobre violência e, em vez disso, exige que levemos a sério um certo tipo de redução a princípios básicos, e, em seguida, descubra o que significa pensar sobre a destruição máxima do corpo, ou, no caso do amor, uma espécie de endividamento máximo das figuras entre si. Não falo muito sobre a teoria do afeto, pois presumo que as pessoas tenham lido o



primeiro livro e saibam de onde venho. Meus interlocutores para este livro são *As obras do amor* (1998), de Søren Kierkegaard, Bernhard Siegert (2015) e outros teóricos da mídia alemães que escrevem sobre a grade, teóricos da arquitetura e do design que lidam com o diagrama, mas também alguns dos estudiosos da OOO. Também devo muito ao pensamento de gênero e generalidade de Derrida. Na verdade, o livro dialoga mais com a filosofia contemporânea do que com a teoria do afeto.

A outra diferença reside no fato de que o primeiro livro foi um projeto positivo: termino insistindo que ainda não sabemos o que a forma pode fazer. Este segundo livro é muito mais polêmico e questiona o que podemos dizer sobre o ético de um ponto de vista formalista radical.

O resultado líquido é que não podemos dizer todo tipo de coisa sobre o ético: por exemplo, a acusação de Richard Rorty à ética da alteridade de Levinas era que ela era meramente um “formalismo vazio”, e a crítica de Theodor Adorno à teoria de Kierkegaard do amor é que seu formalismo frio e cruel agia “para com todos os homens como se estivessem mortos” (Adorno, 1989, pp. 22-23). São ideias que formam posições éticas realmente duras que o formalismo torna visíveis em obras de horror, amor e filosofia. E nas polaridades e extremos afetivos, vemos uma espécie de exigência ética muito difícil de alimentar. Um exemplo seria a sugestão de Levinas de que temos uma dívida para com o Outro, que um filme como *A centopeia humana* literaliza e concretiza radicalmente. O que significa ter uma dívida com o Outro? Significa que você será costurado ao Outro, viverá e morrerá apegado a eles, estará diagramaticamente ligado ao Outro. É a irreduzibilidade da violência que está presente não só na filosofia de Levinas e na história da metafísica, mas também no filme de terror como atestado visual manifestado no diagrama. E isso deve nos deixar muito desconfortáveis.

Referências

ADORNO, Theodor W. On Kierkegaard's Doctrine of Love. In: BLOOM, Harold. **Modern Critical Views**. New York: Chelsea House, 1989. p.19-34.

BARTHES, Roland. **Camera Lucida: Reflections on Photography**. Nova York: Hill e Wang, 1981.

BELLOUR, Raymond. **The Analysis of Film**. Bloomington: Indiana University Press, 2001.



BENSON-ALLOT, Caetlin, BRINKEMA, Eugenie. The Design and Componentry of Horror. *Journal of Visual Culture*, v. 14.3, 2015.

BOGOST, Ian. **Alien Phenomenology, or What It's Like to be a Thing**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

BRINKEMA, Eugenie. Laura Dern's Vomit, or, Kant and Derrida in Oz. *Film-Philosophy*, v. 15.2, p. 51-69, 2011.

_____. 'Dogtooth', issue on Distance. **World Picture**, v. 7, outono 2012. Disponível em: http://www.worldpicturejournal.com/WP_7/Brinkema.html. Acesso em: 09/07/2023.

_____. **The Forms of the Affects**. Durham: Duke University Press, 2014.

_____. Violence and the Diagram; Or, The Human Centipede. *qui parle*, v. 24.2, p. 75-108, 2016.

_____. Irrumation, the Interrogative: Extreme Porn and the Crisis of Reading. **Polygraph**, v. 26, p. 130-164, 2017a.

_____. 26 more or less: Sophie Calle's Secrets. *In: HULDISCH, Henriette. (org.) An Inventory of Shimmers: Objects of Intimacy in Contemporary Art*. Munich, London, New York: DelMonico Books / Prestel, 2017b. p. 28-37.

_____. (Nearly) Nothing to Express : Horror : some Tread : a Toroid. *In: ALPHEN, Ernst van; JIRSA, Tomáš. How to Do Things with Affects: Affective Triggers in Aesthetic Forms and Cultural Practices*. Leiden: Brill, 2019. p. 81-98.

_____. Colors without Bodies: Wes Anderson's Drab Ethics. *In: HERZOGENRATH, Bernd (org.). Practical Aesthetics*. Nova York e Londres: Bloomsbury, 2020. p.73-82 .

_____. **Life-Destroying Diagrams**. Durham: Duke University Press, 2022.

BURCH, Noël. **To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1979.

CAVELL, Stanley. **The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film**. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

CULP, Andrew. **Dark Deleuze**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: The Logic of Sensation**. Londres e Nova York: Continuum, 2003.

DENIS, Maurice. Definition of Neotraditionism. **Art et Critique**, ago. 1890.

DERRIDA, Jacques. **Jacques Derrida: Acts of Literature**. Londres e Nova York: Routledge, 1992.

_____. La forme et la façon (plus jamais: envers et contre tout, ne plus jamais penser ça 'pour la forme'). *In: DAVID, Alain (org.) Racisme et antisémitisme: Essai de philosophie sur l'envers des concept*. Paris: Ellipses, 2001. p. 7-28.

HÄGGLUND, Martin. **Radical Atheism: Derrida and the Time of Life**. California: Stanford University Press, 2008.



HANICH, Julian. Review of Eugenie Brinkema: *The Forms of the Affects*. **Projections: The Journal for Movies and Mind**, v. 9, n. 1, p. 112-117, 2015.

HARMAN, Graham. **Weird Realism: Lovecraft and Philosophy**. Winchester: Zero Books, 2012.

HEATH, Stephen. **Questions of Cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

KIERKEGAARD, Søren. **Works of Love: Kierkegaard's Writings, XVI**. Princeton: Princeton University Press, 1998.

MARKS, Laura U. **The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses**. Durham: Duke University Press, 2000.

MASSUMI, Brian. **Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation**. Durham: Duke University Press, 2002.

NGAI, Sianne. **Ugly Feelings**. Cambridge: Harvard University Press, 2005.

RUBBER. Direção: Quentin Dupieux. Canadá: 2010.

SALVATO, Nick. **Obstruction**. Durham: Duke University Press, 2016.

SHAVIRO, Steven. **The Cinematic Body**. Minneapolis: Minnesota University Press, 1993.

SIEGERT, Bernhard. **Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real**. New York: Fordham University Press, 2015.

THACKER, Eugene. **In the Dust of This Planet: Horror of Philosophy**, vol. 1. Winchester: Zero Books, 2011.

_____. **Cosmic Pessimism**. Minneapolis: Univocal Publishing, 2015a.

_____. **Starry Speculative Corpse: Horror of Philosophy**, vol. 2. Winchester: Zero Books, 2015b.

_____. **Tentacles Longer Than Night: Horror of Philosophy**, vol. 3. Winchester: Zero Books, 2015c.

WILLIAMS, Linda. *Film Bodies: Gender, Genre, Excess*. **Film Quarterly**, v. 44, n. 4, p. 2-13, 1991.

WILLIAMS, Raymond. **Keywords: A Vocabulary of Culture and Society**. Oxford: Oxford University Press, 2015.

Recebido em: 23/06/2023. Aprovado em: 26/03/2023.