

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**

**MARCAS DE UM REALISMO SENSÓRIO
NO CINEMA CONTEMPORÂNEO**

**ERLY MILTON VIEIRA JUNIOR
Rio de Janeiro, Março de 2012**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**

**MARCAS DE UM REALISMO SENSÓRIO
NO CINEMA CONTEMPORÂNEO**

**Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Comunicação e Cultura
da Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como requisito parcial para a obtenção
do título de Doutor em Comunicação.
Orientador: Prof. Dr. Denilson Lopes.**

**ERLY MILTON VIEIRA JUNIOR
Rio de Janeiro, Março de 2012**

ERLY MILTON VIEIRA JUNIOR**MARCAS DE UM REALISMO SENSÓRIO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob orientação do Professor Doutor Denilson Lopes, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor Na linha de pesquisa Tecnologias da Comunicação e Estética

Avaliada em 20 de março de 2012.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Denilson Lopes
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Orientador

Prof. Dr. Maurício Lisovsky
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dra. Andréa França
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof. Dr. João Luiz Vieira
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dra. Mariana Baltar
Universidade Federal Fluminense

**Ao Edu (*in memoriam*),
por ter me inspirado durante esses anos todos.**

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Denilson Lopes, por toda a confiança, atenção e generosidade durante esses quatro anos de pesquisa e, principalmente, pelas importantíssimas contribuições e instigantes questionamentos levantados durante todo o processo.

À minha mãe, Heleni Novaes Vieira, pelo apoio dado durante todos estes anos, e principalmente ao Eduardo Freire de Mello (*in memoriam*), por toda a paciência, por todos os sacrifícios, por toda a força e carinho que recebi em cada etapa deste trabalho, e por ter estado sempre junto comigo, desde o início de tudo.

Aos amigos que me apoiaram durante todo esse processo, das mais diversas formas. Em especial ao Rodrigo Parra, Alex Luz, Pablo Cruces, Letícia Braga, Tadeu Capistrano, Robério Silva, Gilmar Monte, Julio Fagundes, aos coletivos Gaiola e Crème de La Crème, e principalmente à Gabriela Alves, grande incentivadora desde a elaboração das primeiras hipóteses do projeto de pesquisa.

Aos professores da Eco-UFRJ, que muito contribuíram, com questionamentos e sugestões de leitura, para o desenvolvimento desta tese: Maurício Lissovsky, Consuelo Lins, Suzy dos Santos, André Parente, Kátia Maciel, bem como aos professores-visitantes Andréa Molfetta, Tânia Montoro, Jesús Martin-Barbero e José Luiz Aidar Prado.

Aos professores Andréa França, João Luiz Vieira, Mariana Baltar, Maurício Lissovsky, Consuelo Lins e Tadeu Capistrano, por aceitarem participar desta banca de defesa, tanto como titulares quanto como suplentes.

Aos colegas de curso da UFRJ: Patrícia Rabello, Juliano Gomes, Ericson Saint-Clair, Simone do Vale e Fernando Cocchiarale, por todas as conversas e sugestões, dentro e fora de sala de aula.

Aos pesquisadores Julio Bezerra, Camila Vieira da Silva, André Keiji Kunigami, Luiz Carlos Oliveira Jr e Luísa Marques, por partilharem da árdua tarefa de investigar este universo fílmico em comum, e por me servirem como preciosa referência bibliográfica acerca de um cinema que ainda está se construindo.

Aos colegas do GT “Cinema, Transculturalidade, Globalização” da Socine, em especial à Ramayana Lyra, Ludmila Carvalho e Ângela Prysthon, pelos comentários e sugestões recebidos.

Aos colegas do Departamento de Comunicação Social da Ufes, por todo o apoio intelectual, afetivo e logístico para que eu pudesse cursar as disciplinas do doutorado, bem como redigir o texto da tese, em especial ao Cleber Carminati, Daniela Zanetti, Fábio Goveia, Alexandre Curtiss, Ismael Thompson, Fábio Malini e Gabriela Alves. Também agradeço à Marilene Mattos (Faesa) e a Manuela Santos Neves (Faculdade Novo Milênio) pelo apoio na etapa inicial do processo.

Aos meus orientandos de iniciação científica, TCC e participantes do subgrupo de pesquisa que mantenho dentro do GRAV (Grupo de Estudos Audiovisuais – Ufes), por partilharem de diversas inquietações teóricas em comum: Guilherme Rebêlo, Ronalson Vargas, Daniel Vilela, Larissa Fafá, Sidney Spacini, Lucas Schuina, Honório Filho, Eduardo Madeira, Ítalo Galiza, Caian Viola. Também agradeço aos alunos que frequentaram a optativa “Estéticas do Cinema Contemporâneo”, ministrada no curso de Comunicação Social da Ufes no semestre 2009/2, cujos debates em sala de aula foram essenciais para o redimensionamento das hipóteses desta pesquisa.

Ao Rodrigo de Oliveira, pelas proveitosas conversas a respeito de teoria e crítica cinematográfica, bem como à equipe de realização da mostra “Bem-vindos ao cinema contemporâneo” (realizada em 2011 no Centro de Arte da Ufes), evento crucial para a reta final deste trabalho. E também a todos os frequentadores da mostra, pela riqueza das colocações realizadas durante os debates referentes a vários dos filmes aqui estudados.

À Capes, pelo apoio financeiro concedido durante os primeiros meses desta pesquisa.

RESUMO

O que aproxima filmes realizados por realizadores tão diversos entre si, como Lucrecia Martel, Apichatpong Weerasethakul, Claire Denis e Hou Hsiao-Hsien, entre outros? Em comum, tais obras possuem essa predileção por uma forma de narrar marcada pela sobrevalorização de uma certa sensorialidade múltipla e centrífuga, promovendo uma reinserção corporal no espaço e tempo do cotidiano, observado por esses filmes de forma microscópica, sob um fio narrativo esgarçado e propositalmente diluído. Aqui, a elipse temporal, a composição de ambiências e a ambigüidade visual convidam o espectador a imergir na narrativa fílmica através de uma nova relação do olhar que convida a primeiramente sentir, para apenas depois racionalizar. Acredito que essas sejam as características de um novo realismo, de caráter sensório, que vem emergindo transnacionalmente desde o final da década de 90, no panorama do cinema contemporâneo. Este trabalho propõe investigar as principais características desse realismo, em especial o papel do corpo como mediador da experiência espectral aqui proposta, em termos espaciais, temporais e sonoros. Para isso, analisamos 24 filmes, realizados entre 1999 e 2009, por dez diretores representativos dessa vertente cinematográfica: Apichatpong Weerasethakul, Claire Denis, Gus Van Sant, Hou Hsiao-Hsien, Jia Zhang-Ke, Karim Aïnouz, Lucrecia Martel, Naomi Kawase, Pedro Costa e Tsai Ming-Liang.

ABSTRACT

What do movies by the likes of Lucrecia Martel, Apichatpong Weerasethakul, Claire Denis and Hou Hsiao Hsien have in common, considering those movie makers have so little or nothing in common? They all seem to have a predilection for a narrative style marked by the overvaluation of a certain kind of multiple sensoriality, promoting a body reintegration in the space & time of the everyday life, looked into microscopically by these movies in a frayed narrative approach. The temporal ellipsis, environmental composition and visual ambiguity invite the spectator to immerse in the film narrative in a different perspective, meant to be, firstly, felt and then rationalized. I believe those are the characteristics of a new sensorial realism that has been transnationally emerging in the contemporary cinema scenario since the end of the 90's. This work proposes an investigation of the the main characteristics of this "realism", especially the role of the body as a mediator of the spectator experience hereby proposed, in spatial, temporal and sound terms. 24 movies by 10 important directors of this scene, made between 1999 and 2009, have been analyzed: Apichatpong Weerasethakul, Claire Denis, Gus Van Sant, Hou Hsiao-Hsien, Jia Zhang-Ke, Karim Aïnouz, Lucrecia Martel, Naomi Kawase, Pedro Costa and Tsai Ming-Liang.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
1.1 Um outro cinema?	11
1.2 Por uma experimentação estética do real	17
1.3 Dos objetivos e da proposta metodológica	22
1.4 Da divisão de capítulos	27
2. A ESTÉTICA DO FLUXO E A EMERGÊNCIA DO REALISMO SENSÓRIO	32
2.1 Primeiros esboços	32
2.2 Um cinema da realidade?	38
2.3 Corpos e afetos de um realismo sensório	40
2.4 Os fluxos da paisagem	49
2.5 Um cinema do tempo presente?	51
3. AS INSERÇÕES DO CORPO NA ESFERA COTIDIANA	57
3.1 Uma breve definição de cotidiano	57
3.2 Repensando o cinema do corpo	68
3.3 Por uma mise-en-scène do corpo cotidiano	75
3.4 Corpos e cronotopias da intimidade	80
3.5 Um cinema à flor da pele?	87
4. CORPOS, ESPAÇOS E PAISAGENS	95
4.1 De passagem: corpos em trânsito nas paisagens urbanas	95
4.1.1 A passarela se foi?	96

4.1.2	Naturezas-mortas na paisagem em processo	101
4.1.3	Do sonambulismo entre paredes imaculadas	106
4.1.4	Dos fluxos mixados à paisagem	113
4.2	Afetos transitórios: cronotopias e heterotopias da espera	116
4.2.1	Os corpos distópicos de Tsai	118
4.2.2	A reescrita do corpo: de Hermila a Suely	120
4.2.3	A experiência limítrofe do deserto	126
4.3	Sobre florestas e rostos: paisagens transbordantes	130
4.3.1	Da fisionomia da paisagem	134
5.	TEMPO, PLANO E FLUXOS: ALGUMAS ANOTAÇÕES SOBRE O PLANO- SEQUÊNCIA.....	137
6.	CORPOS E PAISAGENS SONORAS	160
6.1	Uma outra escuta	160
6.2	Dos usos criativos da acusmática e dos pontos de escuta	165
6.3	É possível falar de uma escuta háptica?	175
6.4	Coda: sobre o uso de canções populares na trilha sonora	183
7.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	190
8.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	198
	ANEXOS.....	210
	ANEXO A – FICHA TÉCNICA DOS FILMES ANALISADOS.....	211
	ANEXO B – FICHAS BIOFILMOGRÁFICAS DOS CINEASTAS.....	227

1. INTRODUÇÃO

1.1 Um outro cinema?

É noite, à beira das florestas que circundam o vilarejo de Nabua, no nordeste da Tailândia. Em meio ao vento que balança suavemente as copas das árvores, um tubo de luz fluorescente ilumina fracamente um pequeno descampado. Aos poucos, vemos alguns clarões rasgando o negrume quase absoluto: aparentemente, raios ou fogos de artifício. Após longos segundos de incerta e inquietante contemplação, eles se revelam como uma série de imagens esbranquiçadas, projetadas numa grande tela armada nesse mesmo descampado. Em certo momento, vemos a tela bastante próxima: atravessada pela luz, a textura de seu tecido revela-se, quase a ponto de ser tocada. O som das explosões faz-se bastante presente, enquanto a noite continua a cair – e aos poucos emergem silhuetas humanas, recortadas contra a tela, e iluminadas por uma outra luz, alaranjada, que se move próxima ao chão. Depois de alguns segundos, finalmente percebemos se tratar de uma espécie de jogo semelhante ao futebol, no qual uma bola em chamas é chutada por um grupo de jovens aldeões, posicionados entre nosso ponto de vista e a tela que ao fundo continua a projetar os clarões. Um plano geral nos dá a visão das três fontes de luz: a lâmpada tubular, as imagens projetadas na tela e a bola de fogo, que deixa por vezes um breve rastro na rasteira vegetação que se espraia pelo solo.

Após sermos apresentados, sem maiores cerimônias ou explicações, aos elementos que engendram a ação contida na cena, resta-nos acompanhar, com alguma proximidade, o movimento da bola de fogo chutada incessantemente pelos jogadores: um desenho de luz que insiste em rasgar a escuridão. O barulho das explosões agora se confunde ao som dos chutes na bola que, por vezes, atinge a tela de projeção, inflamando-a. Primeiro, o fogo arde em pequenas áreas, até finalmente a combustão atingir a totalidade de sua superfície. Nessa hora, revela-se uma nova fonte de luz, frontal ao nosso ponto de vista: a do projetor, revelado à medida que as chamas consomem a superfície de projeção. O clarão outrora projetado no tecido agora pulsa diante de nossos olhos, reverberando, quase imperceptível, na fumaça que deriva da queima, enquanto ainda ouvimos algumas explosões a ressoarem nas caixas de som conectadas ao equipamento de projeção.

Durante cerca de dez minutos, acompanhamos o desenrolar dessa cena, conduzida por um quase imperceptível fio narrativo. Contudo, somos convidados a partilhar de uma intensa

experiência sensorial, quase hipnótica, ao seguirmos os movimentos das diversas fontes de luz enquadradas pela câmera. Alguns planos mais aproximados sugerem uma certa tutilidade da imagem, e o desenho de som, mesclando em sutis gradações os ruídos das explosões projetadas com os sons da partida de futebol e o ambiente da floresta, conduz a uma outra experiência auditiva, em que os sons pedem para ser desvendados cuidadosamente. O tempo cronológico (pouco menos de dez minutos) já não importa mais: embarcamos numa espécie de presente eterno, que nos é apresentado aos poucos (à medida que as figuras tornam-se distinguíveis em meio à penumbra), e que só se esvai ao final desse trânsito contínuo de afetos e intensidades que se efetua diante de nossos olhos, ouvidos, pele... em suma, de todo nosso corpo.

A descrição que empreendi acima corresponde a *Phantoms of Nabua*, curta-metragem realizado pelo tailandês Apichatpong Weerasethakul em 2009¹. Em meio à imersão proporcionada por um olhar atento, quase como uma lente de aumento voltada para um banal evento cotidiano, somos transportados para um outro espaço-tempo narrativo, no qual poucos dados racionais nos são disponibilizados (potencializados, no caso, pela ausência de diálogos), e o que sabemos da cena nos é dado pela investigação intuitiva que empreendemos a partir dos diversos estímulos sensoriais difusos e reticulados, sobrevalorizados no decorrer do filme. Se, por um lado, parece uma saída “natural” deixar de lado, ainda que por alguns instantes, o olhar racional/psicologizante que rege o aparato de leitura de imagens em movimento ao qual estamos mais acostumados nas narrativas cinematográficas, por outro, a abertura à valorização da dimensão sensorial, a partir da experiência propositalmente dispersiva proporcionada por um filme como o de Weerasethakul, amplia uma sensação de “estar-com” ou “estar no mundo”, que nos transporta para junto da cena. Essa proximidade dar-se-ia não no sentido da imersão física que as tão alardeadas tecnologias tridimensionais hollywoodianas deste início de século nos proporcionam, mas sim ao instaurar um outro pacto de cumplicidade entre espectador e imagem, distinto tanto do existente no cinema clássico quanto das diversas vertentes do cinema moderno. Nesse novo pacto, estabelece-se uma troca de intensidades que nos dá a sensação de acompanhar o evento registrado pela câmera a partir de uma apreensão do fluxo de micro-acontecimentos cotidianos que o compõem, como se ele nos atravessasse também.

¹ Disponível em <<http://vodpod.com/watch/5136075-phantoms-of-nabua>>, acesso em 10/01/2012.

Eu poderia ter escolhido descrever outras cenas, de outros filmes realizados em diversas regiões do planeta, para iniciar esse texto. Por exemplo, a investigação a princípio desinteressada que a câmera faz numa oficina tipográfica abandonada, passeando por entre as prensas e ferramentas, por dentro e por fora dos cômodos, até se deparar com duas crianças que iniciam uma brincadeira, e segui-las enquanto correm por entre becos, bosques e ruas, até parar por alguns instantes como se ela também, à maneira de um corpo humano, precisasse retomar o fôlego (*Shara*, da japonesa Naomi Kawase, 2003). Ou o jovem que atentamente escuta e grava sons numa estação, enquanto trens vão e vem, atravessando o quadro, corrigido pelas sutis flutuações de uma câmera, em modulações que se aproximam de uma respiração (*Café Lumière*, do taiwanês Hou Hsiao Hsien, 2003). Ou ainda os exercícios físicos, reprisados, um a um, pelos corpos dos soldados da legião estrangeira em treinamento, acompanhados por movimentos mínimos e também flutuantes da câmera, que assumem, após uma série de repetições, um caráter quase hipnótico, podendo se prolongar de uma ação para outra – como, por exemplo, o exercício da corda bamba, ao qual se segue uma panorâmica através dos varais de roupas secando ao vento que sopra no deserto (em *Bom trabalho*, da francesa Claire Denis, realizado em 1999).

Em comum, tais cenas (e filmes) possuem essa predileção por uma forma de narrar na qual uma certa multissensorialidade dispersiva é valorizada como dimensão primordial para que se estabeleça uma experiência estética espectral capaz de atentar para a variedade de tempos e ritmos simultâneos da esfera cotidiana. Com isso, convoca-se o tempo presente no espectador numa lógica narrativa que, em lugar de se explicar tudo com ações e diálogos aos quais a narrativa está submetida, adota um certo tom de ambiguidade visual e textual que permite a apreensão de outros sentidos inerentes à imagem. Ou seja, trata-se de uma outra pedagogia do visual e do sonoro (muitas vezes aliado a uma certa dose de tatilidade na imagem, aquilo que Laura Marks denomina uma “visualidade háptica”), que nos convida a reaprender a ver e ouvir um filme, para além de uma certa anestesia de sentidos que as convenções do cinema hegemônico há muito promovera em nossos corpos de espectadores – mesmo o contemporâneo, com suas desconstruções narrativas pós-modernas e choques perceptivos proporcionados pela tridimensionalidade. E, por que não dizer, em nossos corpos de consumidores, já que o sentido da cidadania, no capitalismo global, praticamente se confunde com nossa inserção numa sociedade de consumo em que tudo, principalmente a imagem, se assume como mercadoria.

Para se referir a esse conjunto de narrativas audiovisuais, parte da crítica cinematográfica adotou o termo “cinema de fluxos” ou “estética do fluxo” (expressão cunhada por Stéphane Bouquet, num artigo publicado na *Cahiers du cinema*, em 2002). Sob esse rótulo, são comumente incluídos filmes realizados a partir do final da década de 90 do século XX, em que podemos observar uma série de outras possibilidades de construção temporal, outras formas de se apreender o tempo como experiência e não como mero encadeamento linear/cronológico, como se fossem alternativas a uma certa tendência de homogeneização da experiência individual operada em escala global – e traduzida, de certa forma, em boa parte da produção cinematográfica hegemônica.

De certa maneira, esse pensamento já se encontra delineado em alguns textos de crítica cinematográfica publicados na última década, em sua maioria resenhas produzidas por jornalistas e críticos em algumas revistas impressas e eletrônicas (*Contracampo* e *Cinética* seriam os exemplos mais visíveis no cenário brasileiro) e blogs especializados. Contudo, muitos desses trabalhos restringem-se a uma visão concentrada em um determinado filme ou realizador, em textos redigidos e publicados no calor da hora, por ocasião da exibição dessas obras em festivais e retrospectivas ou de sua entrada em circuito comercial.

A falta de uma discussão mais aprofundada deste assunto no campo da teoria do audiovisual foi um dos motivos que me levaram a iniciar esta pesquisa, de modo a poder obter um aparato teórico que conferisse densidade conceitual e contextualizasse o que seria essa estética do fluxo, a fim de evidenciar semelhanças e diferenças acerca das construções espaço-temporais presentes nesse conjunto de filmes – e da respectiva mediação corporal que as envolveria, através dos elementos da linguagem audiovisual, possibilitando-me pensar os dispositivos que lhes são inerentes.

Tal estética, de certo modo herdeira das construções espaço-temporais de um Antonioni ou Bresson nas décadas de 50-60, e do “cinema do corpo” do norte-americano John Cassavetes (nos anos 60-70-80), seria facilmente identificável, por exemplo, em trabalhos de cineastas asiáticos contemporâneos, como Hou Hsiao Hsien, Apichatpong Weerasethakul, Tsai Ming Liang, Jia Zhang-Ke, Naomi Kawase, bem como em realizadores de outros países, como o português Pedro Costa, a francesa Claire Denis, a argentina Martel, e até mesmo em alguns filmes do norte-americano Gus Van Sant (a trilogia que compreende os filmes *Gerry*, *Elefante* e *Últimos dias*) e do brasileiro Karim Aïnouz (em especial *O céu de Suely*). Embora alguns críticos incluam filmes de outros realizadores dentro dessa rubrica (Kar-Wai, Ferrara,

Dardenne) ou excluam outros (como Zhang-Ke e Costa), decidi optar pela manutenção desse recorte, a partir das características elencadas como constituintes dessa estética (em especial, os diversos aspectos que envolvem o que denomino “realismo sensório”) e melhor aprofundadas nos capítulos seguintes desta tese.

Temos então um cinema marcado pela ênfase numa reinserção corporal no espaço e tempo do cotidiano, presentificado, traduzido como experiência sensorial mediada pela linguagem audiovisual. Aqui, a elipse temporal e a ambiguidade visual, desencadeadoras tanto de inquietudes quanto de delicadíssimos alumbramentos, conduzem a um dispositivo de produção de incertezas, intensificado pela composição de imagens e ambiências que desarmam o espectador, convidando-o a imergir no espaço-tempo cênico através de uma nova relação do olhar que convida primeiramente a sentir, para apenas depois racionalizar.

Estamos, portanto, distantes tanto da atitude de crença numa imagem subordinada à ação cênica, tão característica do cinema clássico (e que ainda se estende por grande parte da produção audiovisual contemporânea, em especial a de cunho industrial), quanto da noção de realismo proposta por Bazin ou do permanente estado de desconfiança crítica proposto pelas experimentações de linguagem que abundavam em diversas vertentes do cinema moderno. Inclusive evito, neste trabalho, a polêmica diferenciação entre o dito cinema moderno e a suposta emergência de um cinema contemporâneo, radicalmente distinto do regime de imagens proposto pelo primeiro. Se tal postura diverge da encontrada na maioria dos textos que discutem a estética do fluxo, ela se faz por uma certa necessidade de cautela, já que o conjunto de filmes aqui analisado, embora faça um investigação das inflexões entre real e ficcional distinta das empreendidas por vários cineastas modernos, não necessariamente se constitui como uma ruptura do que lhe antecedeu – e nesse sentido, concordo com as colocações de Adrian Martin (2008) acerca da continuidade do cinema moderno nas propostas surgidas nos últimos vinte anos.

Acredito que tal cinema parta de linhas já iniciadas por diversos cineastas, durante o século XX, para recolocar suas questões sob uma outra ótica. Por exemplo, poderíamos traçar toda uma genealogia da sobrevalorização da sensorialidade no cinema, iniciando talvez nas vanguardas francesas da década de 20 e passando por cineastas chaves do cinema moderno, como Tarkovski, que muito explorou o sensorial como alternativa ao vínculo causa/reação tão caro ao domínio da imagem-movimento deleuziana. Contudo, acredito que o que marca o conjunto de filmes contemporâneos aqui analisado é o fato de que temos, pela primeira vez na

história do cinema, um conjunto transnacional de filmes que confirmam um papel central à adoção de uma proposta de uma experiência sensorial multilinear e dispersiva, não mais ligada a uma decantação/condensação ou, do contrário, a uma desconstrução/negação do fio narrativo, mas sim a uma lógica de diluição narrativa a partir do diálogo com os diversos e quase invisíveis espaço-tempos simultâneos que constituem a esfera cotidiana (ou seja, uma sensorialidade mais centrífuga que centrípeta).

Também nos diferenciamos de várias vertentes contemporâneas, como por exemplos as empreitadas de desconstrução narrativa propostas por uma certa cinematografia pós-moderna de narrativas fragmentárias, múltiplas e não-lineares, seja no diálogo com outras modalidades audiovisuais (como o videoclipe, a publicidade, os quadrinhos e os videogames) ou na adoção de uma atitude neo-barroca (como em Greenaway ou Cronenberg). Nos afastamos, ainda, de um *ethos* auto-referencial, presente tanto num cinema que se debruça sobre sua própria história para se enovelar em intermináveis intertextualidades, quanto no metacinema tão explorado a partir da década de 90, em especial no seu diálogo entre ficção e realidade (sejam as estilizações dos roteiros de Charlie Kaufman ou o insólito jogo de artifícios camuflados de um Abbas Kiarostami).

Trata-se, sim, de estabelecer uma nova relação com o real, não no sentido traumático como o percebido por Hal Foster (1995), pautado por uma espécie de choque perceptivo que cobre um espectro cinematográfico também bastante amplo, que vai das provocações de David Lynch e Lars Von Trier às tinturas naturalistas que colorem alguns momentos de filmes como *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, ou *Hunger*, de Steve MacQueen, tão exaltado por seu hiper-realismo. O que proponho analisar aqui é um outro cinema sensorial, que opera no âmbito de uma investigação sutil e microscópica do cotidiano, numa espécie de “real em tom menor” (LOPES, 2007) de poética sussurada, situado na esfera do comum e do ordinário.

Aqui, a primazia por uma narrativa do tempo presente é outra, completamente diversa da imagem-sensação (REGO, 2008) do cinema de ação de Hong Kong (John Woo, Tsui Hark), ou das imagens-sensacionais (REGO, 2008) produzidas pela Hollywood contemporânea (como *Miami Vice* ou a franquia do *Homem Aranha*), que serviriam de embrião para a lógica de imersão ergonômica de uma tecnologia tridimensional atualmente vendida com bastante alarde, como “um gigantesco passo adiante” na experiência cinematográfica pela indústria cinematográfica. Em lugar desse cinema que literalmente “envolve” o corpo do espectador por todos os lados, quase sem possibilidade de recusa à sua experiência imposta de fora pra

dentro, a estética do fluxo parece-me uma alternativa de diluição das fronteiras entre o “dentro” e “fora”, na qual o corpo do espectador é convidado, sim, a experimentar o real em suas minúcias, em suas quase imperceptíveis modulações, deixando-se atravessar/afetar aos poucos pelas zonas de intensidade que migram pelos corpos e espaços filmados, num processo de gradual descoberta através dos estímulos oferecidos aos órgãos do sentidos. Daí minha afirmação de haver nesse cinema uma nova pedagogia do ver, ouvir e (por vezes) tatear a própria materialidade das imagens. Numa época em que o sensorial é espetacularizado (e muitas vezes anestesiado), valorizar o aspecto micro em lugar do macro soa-me como um sugestivo convite à subversão da lógica industrial.

Com este trabalho, pretendo me aprofundar em tais questões, para poder discutir, dentro da possibilidade de um conjunto de filmes de caráter transcultural/transnacional, as formas através das quais tais narrativas proporcionam uma inserção corporal no tempo e espaço fílmicos diversa daquelas operadas por outras vertentes do cinema. Isso se justifica pela hipótese central de meu projeto de tese, na qual, **no conjunto de filmes aqui elencado (e costumeiramente batizado pela crítica de “cinema de fluxo”), o corpo (e aqui me refiro tanto aos corpos filmados quanto às suas reverberações numa câmera que também se assume como corpo, bem como no do espectador), ao ser apropriado pela linguagem audiovisual, passaria a exercer o papel de mediador entre as dimensões espaciais e temporais, em especial no âmbito do cotidiano.**

1.2 Por uma experimentação estética do real

Assim sendo, temos aqui uma série de palavras-chave, em torno das quais versará esta pesquisa: corpo, espaço/tempo, cotidiano. Ao pensarmos esse cinema de fluxo como uma possibilidade de equivalência, dentro do audiovisual contemporâneo, de uma experimentação estética do cotidiano, cabe aqui delimitar, ainda que brevemente, que concepção estou adotando do termo “experiência estética”. Se Morin já afirmava que o consumo dos produtos da cultura de massa se dá pela esfera do estético, o que justificaria a intensidade com a qual as mídias afetam diretamente a sensibilidade contemporânea (inclusive fabricando temporalidades, o que novamente nos remete à narrativa cinematográfica), podemos pensar tal experiência como uma propriedade relacional que envolve um sujeito da percepção e um objeto cujo potencial estético torna-se perceptível (VASQUEZ, 1999) a partir de uma

compreensão pragmático-performativa (FRANÇA & GUIMARÃES, 2006) enraizada na mesma esfera cotidiana em que atuam os meios de comunicação (e o próprio cinema). O próprio termo experiência, ao retirar o sujeito de si e transformá-lo, pressupõe uma integração do estranho/novo ao que se é familiar, alargando e enriquecendo o que até então se constituía, para o indivíduo, como um limite de todo real possível. Neste caso, a relação experimental se faz diretamente no aqui-agora, no tempo presente de um cotidiano do qual, ao dele falarmos, mencionamos “um trabalho de construção do lugar do indivíduo no mundo” (BRETAS, 2006).

Beatriz Bretas ainda afirma não se tratar de um saber que se queira constituir como hegemônico, mas como possibilidade de se construírem novos sentidos para inserir o homem no mundo. Isso nos aproxima da proposta de uma estética como possibilidade de existência, definida por Denilson Lopes a partir de uma questão ética acerca de como intervir no mundo:

“A recuperação da estética na atualidade passa menos pelo elogio monumentalizador das (neo)vanguardas do que pela aproximação da arte a uma vida cotidiana, marcada pelas imagens midiáticas, fundamentais para entender a cultura contemporânea” (LOPES, 2007: 23).

Contudo, esse enraizamento no real, assume-se aqui como uma estratégia de arejamento que nos distancia do realismo traumático e inassimilável/irrepresentável proposto por Foster em seu livro *O retorno do real*. Daí a proposta por um “real em tom menor” como “espaço conciliatório” e “possibilidade de encontro” (LOPES, 2006: 125), habitado por um corpo que se dissolve na paisagem, não como mero observador nem como agente desconstrutor a revelar a mecânica de seu funcionamento a partir de uma série de argumentações analíticas, racionalmente compartimentadas e isoladas – por isso mesmo muitos críticos olham para o cinema de fluxo como atravessado por uma certa dissolução narrativa, mas nunca uma desconstrução. Lopes propõe que pensemos numa poética do cotidiano, da sutileza, da delicadeza, um olhar sobre essa multidimensionalidade que reveste as pequenas coisas, fugindo de espetacularizações, alegorias e neo-naturalismos (2006: 137) e que se concentre na própria efemeridade e instabilidade do próprio presente – olhar esse que eu identifico como essencial na instauração dessa estética cinematográfica do fluxo que aqui pretendo investigar, a partir da proposta de um “realismo sensorial”, que lanço no primeiro capítulo desta tese, como espécie de lógica interna específica dessa vertente cinematográfica.

Assim sendo, temos a segunda hipótese desta pesquisa, na qual afirmo que **o conjunto de filmes aqui analisado, ao lançar um olhar sobre o cotidiano, o faz a partir da construção**

de um espaço-tempo como experiência de sobrevalorização sensorial, cuja lógica interna ocorreria a partir da adoção de uma espécie de “realismo sensorial”, de natureza dispersiva e multilinear, que esgarça os fios narrativos e se faz essencial para a mediação espaço-temporal empreendida pelo corpo (aqui entendido sob a tripla acepção de que falo na hipótese anterior).

A própria adoção do termo fluxo, aqui, talvez só herde, do uso mais popularizado que o termo recebe no pensamento comunicacional contemporâneo, as qualidades inerentes ao próprio ato de fluir: sua instabilidade, volatilidade, efemeridade, tão características da esfera do cotidiano. Distancio-me aqui da ideia de um fluxo ininterrupto e exponencialmente acelerado proporcionado pelas “novas” tecnologias da informação de uma sociedade reticular (o que marcaria, por exemplo, a acepção do termo “estética do fluxo” adotada por pesquisadores como Priscila Arantes), decorrente da compressão espaço-temporal tão apontada pelo pensamento pós-moderno que, para autores como Castells (2002), reconfiguraria a própria ideia do tempo como um eterno presente intemporal a intensificar da própria lógica de consumo, tensionada entre a efemeridade da obsolescência programada e uma falsa sensação de eternidade e saciedade² - uma concepção inclusive bastante generalista, embora bem-intencionada em sua denúncia, mas que ignora uma série de tensionamentos e hibridismos decorrentes do contraste entre a ascensão de uma utópica cultura globalizada e as particularidades étnico e sócio-culturais de cada contexto local, pautado por percursos de modernidade tão diversos entre si (como nos apontam autores como Appadurai (2004) e Canclini (2000)).

Enxergo, portanto, um outro sentido, inclusive bastante subversivo, nessa predileção por narrativas calcadas no tempo presente proposta pela vertente cinematográfica que investigo nesta pesquisa (e nisso constitui minha terceira hipótese): em lugar de um esvaziamento do

² Segundo Castells (2002), comprimir o tempo até o limite equivaleria a fazer com que a sequência temporal e o próprio tempo desaparecessem, abrindo espaço para uma cultura onde coexistissem, simultaneamente, o eterno e o efêmero, num universo de temporalidade não-diferenciada de expressões culturais – daí ele propor conceito de “tempo intemporal”. A esse presente, que Martín-Barbero denomina “autista” (2001: 35), e que Virilio denomina “permanente” (1993: 11), alia-se a debilitação do passado, da consciência histórica, acima citada (ele deixa de ser parte da memória para se converter em ingrediente de pastiche, perdendo sua capacidade de relativizar e iluminar retrospectivamente o presente), bem como uma “flagrante ausência de futuro” (MARTIN-BARBERO, 2000: 141), pós-utópica, que “nos instala em um presente contínuo, numa sequência de acontecimentos que não consegue se cristalizar em duração e sem a qual, adverte Lechner, nenhuma experiência consegue criar um horizonte de futuro” (MARTIN-BARBERO e REY, 2001: 35). Barbero conclui que, com isso, “nos enchamos de projeções, já não há mais projetos” (idem, op.cit). Assim, a tal “febre de memória”, detectada por Huyssen (2000) e retomada por Martín-Barbero, seria a expressão de uma necessidade de ancoragem temporal, em sociedades cujas coordenadas espaço-temporais foram radicalmente rearranjadas nesse processo de presentificação.

sentido histórico do tempo em prol de uma adesão irrefreada às supostas benesses da globalização (como afirma Jameson acerca do contexto pós-moderno), **o espaço-tempo do “realismo sensorial” proporcionaria ao espectador a possibilidade de uma pausa, a adoção de um outro olhar/sentir que busque resistir não só a essa aceleração desenfreada, mas também ao apagamento sistemático das memórias (sócio-culturais inclusive) dos espaços e corpos, nas mais diversas partes do planeta, proporcionadas por uma espécie de homogeneização, em escala global, da experiência cotidiana** – há muito reiterada pelo capitalismo imaterial³. Ou seja, falo aqui de **uma construção heterotópica** (FOUCAULT, 2001), no sentido de se assumir como um contra-posicionamento real, não-utópico, uma reconfiguração hierárquica ou “*revés localizable*” (MARTIN-BARBERO, 2006) dentro da narrativa fílmica, **e de seus desdobramentos estéticos**. Estabelece-se aqui um *locus* de diferença, a ressignificar o “espaço praticado” (para utilizar o termo de Michel Certeau), com base na desconstrução de relações já estabelecidas, numa experimentação de novos modos de relações sociais no cotidiano, território por excelência do exercício da cidadania.

Esse espaço diferenciado, fraturado, instaurado dentro de um contexto de investimento biopolítico dos corpos e propício para a irrupção de alteridades, seria parte de um conjunto de construções heterotópicas (e heterocronológicas), de intervenções dentro da própria cultura e de suas relações sociais, locais de produção de outras subjetividades, do contato com aquilo que nos escapa: o outro. Dessa forma, podemos pensar as heterotopias, segundo Foucault, como uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos, espaços diferenciados, porém jamais utópicos, realizados na própria concretude cotidiana: uma construção incessante de platôs, panoramas, paisagens que, num contexto de trocas incessantes em que o imaginário é constantemente alimentado pelo fluxo transnacional de imagens midiáticas (APPADURAI, 2004), assumem seu caráter de transcultural e cosmopolita⁴.

³ Embora autores como Arjun Appadurai afirmem que homogeneização e globalização não sejam propriamente sinônimos, podemos, num primeiro momento, partir dessa premissa para iniciarmos nossa discussão, uma vez que “a globalização requer o uso de uma série de instrumentos de homogeneização (armamentos, técnicas publicitárias, hegemonias linguísticas e maneiras de vestir) que são absorvidos pelas economias políticas e culturais locais apenas para serem repatriadas como diálogos heterogêneos de soberania nacional, livre iniciativa e fundamentalismo em que o Estado desempenha um papel cada vez mais delicado”. (APPADURAI, 2004: 63).

⁴ Inclusive, evita-se aqui pensar em dicotomias como centro/periferia ou primeiro/segundo/terceiro mundo, por acreditarmos, tal como afirmam Shohat e Stam (2006:57), que tais concepções não só mascaram heterogeneidades e contradições, como também ignoram as possíveis diferenças e semelhanças entre as diversas “comunidades de sentimento transnacionais” (APPADURAI, 2004), minimizando assim um contexto de intensas trocas transculturais entre grupos situados exatamente nas cada vez mais fluidas fronteiras do “capitalismo

Decerto, também estamos falando de imagens que já nascem mercadorias – afinal, não sejamos ingênuos: tais filmes autorais, embora não se enquadrem no segmento *blockbuster* da indústria global, são pensados pra exibição num circuito internacional de festivais e salas auto-denominadas “de arte” que, embora tenha um público relativamente restrito, também possuem seus requisitos mercadológicos, o que influencia diretamente a estética e a abordagem temática desses filmes junto às oscilações de gosto de suas plateias. Contudo, se comparados aos filmes dos circuitos hegemônicos, talvez a ênfase desse cinema em buscar ambiguidades narrativas e visuais, ao sobrevalorizar os aspectos não-rationais (e sensoriais) da imagem, seja uma instância central para o estabelecimento de uma experiência diferenciada (e daí a ideia de heterotopia), na qual o leque de sentidos que o espectador pode extrair de uma imagem seja mais amplo do que em outros filmes, permitindo assim uma interação menos impositiva e mais livre para a construção simbólica e frutiva a partir da narrativa cinematográfica.

Além disso, ao nos concentrarmos no estudo de alguns filmes de diretores específicos (e não de cinematografias nacionais, ou nas filmografias completas de cada autor), pretendemos estabelecer outras conexões possíveis entre tais obras, pois acreditamos ser possível pensar que esse conjunto aqui elencado, ao centrar sua temática nas questões do cotidiano e do afeto, talvez possibilite a produção de uma comunidade de imagens que transcende a dimensão do nacional, numa espécie de diálogo cosmopolita entre as “paisagens transculturais” (LOPES, 2007) da contemporaneidade.

Creio que tal diálogo, atravessado por uma série de particularidades e hibridismos regionais, aponte para uma experiência cosmopolita que, em lugar de falar de desterramento, desenraizamento, assume-se como um reconhecimento do “estar no mundo” (mais uma vez, eu reforço: tais filmes são pensados para a exibição no circuito dos grandes festivais internacionais). Daí a recorrência, nesse conjunto de obras audiovisuais, da imagem do corpo flutuante em meio à paisagem – esta concebida como “uma forma de viver à deriva, entre o banal e o sublime, a materialidade do cotidiano e a leveza do devaneio” (LOPES, 2007: 136).

Espaços de reconfiguração identitária, nos quais deixamos vestígios: a paisagem, segundo Nelson Brissac Peixoto (1996), modifica-se pelas experiências das pessoas, suas memórias e

flexível” (para utilizar o termo cunhado por Castells). Por exemplo: seria-nos impossível pensar, por exemplo, China, Índia, Rússia, Brasil e boa parte do Sudeste Asiático como periferias, não só pela importância desses países na economia global, quanto na produção e troca de bens culturais e informacionais.

afetos, contrapondo-se aos espaços impessoais. Essa reintegração cotidiana dos espaços aos afetos permite o estabelecimento de novos sentidos, novas conexões simbólicas, a transcenderem as esferas do local, do nacional, do continental, acentuando o processo de trocas culturais entre comunidades de sentimento geograficamente distintas entre si: a noção de “paisagens transculturais” nos propõe uma alternativa metodológica possível para se pensar o cinema contemporâneo, muito além de categorias já desgastadas como cinematografias nacionais e gêneros, assumindo o caráter de fluidez e hibridismo que marca indelevelmente o imaginário contemporâneo, e que em muito nos servirá para analisar o caráter transcultural desse cinema do realismo sensorio. Paisagens que transbordam por toda a experiência do espectador, que não mais as contempla, e sim as percorre trocando afetos, memórias, impressões, passando a fazer delas sua própria habitação.

1.3 Dos objetivos e da proposta metodológica

Esta pesquisa tem como objetivo principal identificar e analisar as formas através das quais uma certa vertente do cinema contemporâneo, denominada pela crítica de estética do fluxo, promove uma reconfiguração da relação entre corpo, espaço e tempo (principalmente a partir do olhar voltado para a experiência cotidiana), apropriados pela linguagem cinematográfica dentro de uma lógica que privilegie um certo “realismo sensorial”, a partir da análise de um conjunto transnacional de filmes ficcionais, realizados por dez cineastas contemporâneos, entre 1999 e 2009.

Outro objetivo vinculado a este projeto é o de, a partir de uma detalhada revisão bibliográfica, fornecer substratos teóricos para discutir os pressupostos estéticos inerentes à estética do fluxo, uma vez que tal conceito, embora amplamente utilizado por uma parcela da crítica cinematográfica contemporânea para definir um conjunto de filmes (embora heterogêneo) com propostas estéticas afins, ainda carece de uma certa precisão teórico-metodológica. Daí a necessidade de compilar a literatura referente ao termo e de traçar uma possível genealogia de seus pressupostos estéticos com base em textos teóricos referentes ao cinema moderno e contemporâneo.

Um terceiro objetivo seria o de perceber e analisar a contraparte estética de um processo de construção de heterotopias narrativas que materializam, no cinema do “realismo sensorio”, uma certa postura de resistência política à homogeneização da experiência cotidiana que

permeia os pontos de vista apresentados nesse conjunto de filmes, estabelecidos a partir de experiências híbridas e muitas vezes transnacionais. Dessa forma, também pretendemos demonstrar a importância das narrativas ficcionais audiovisuais como espaços privilegiados na discussão da vida social neste início de século, em especial nas relações entre espaço, tempo e corpo, em meio à interação entre paisagens transculturais contemporâneas.

Para a execução deste trabalho, será necessário realizar, como primeiro procedimento desta pesquisa, uma reflexão acerca das relações entre espaço, tempo e corpo na esfera cotidiana ocorridas no contexto da produção audiovisual contemporânea, de modo a conferir densidade teórica à proposta de uma estética cinematográfica do fluxo. Tal reflexão será esboçada num capítulo inicial da tese, dedicado a desenvolver o conceito de “realismo sensorio” e agregá-lo como instância central na conceituação dessa estética.

Nos quatro capítulos seguintes, procederemos à análise dos produtos audiovisuais escolhidos, levando em consideração a experiência estético-comunicacional existente no processo de significação do filme, ou seja, aliando a análise de linguagem e conteúdo à percepção do circuito social em que os meios se inserem. O corpus de filmes foi escolhido com base nas filmografias de dez diretores que, a meu ver, enquadram-se, ao menos em parte do período compreendido entre 1999 e 2009, dentro do conjunto de características (elencadas e mais aprofundadamente discutidas no primeiro capítulo desta tese) que configuram a estética do fluxo, em especial a valorização de uma dimensão sensorial numa construção narrativa que conjugue a inserção corporal na materialidade do espaço-tempo cotidiano.

Integram este rol, inicialmente, vinte e quatro filmes, realizados pelos seguintes diretores:

- o taiuanês Hou Hsiao Hsien (*Millennium mambo*, *Café Lumière* e *A viagem do balão vermelho*);
- o malaio-taiuanês Tsai Ming Liang (*Que horas são aí?* e *A passarela se foi*);
- o tailandês Apichatpong Weerasethakul (*Eternamente sua*, *Mal dos trópicos*, *Síndromes e um Século* e *Phantom of Nabua*);
- a japonesa Naomi Kawase (*Shara*, *A floresta dos lamentos* e *Nanayo*);
- o português Pedro Costa (*Juventude em Marcha*);

- a argentina Lucrecia Martel (*Pântano, A menina santa e A mulher sem cabeça*);
- o chinês Jia Zhang-Ke (*Em busca da vida, O mundo*);
- a francesa Claire Denis (*Bom trabalho e Desejo e obsessão*);
- o norte-americano Gus Van Sant (a trilogia composta por *Gerry, Elefante e Últimos dias*);
- e o brasileiro Karim Aïnouz (*O céu de Suely*).

A escolha por filmes realizados a partir do final da década de 1990 faz-se por se tratar de um período no qual, a meu ver, as características que identifico como da estética do fluxo ou do realismo sensorio estejam presentes de forma mais visível no conjunto da obra desses realizadores (embora, no caso de Denis ou Hou Hsiao Hsien, algumas delas já estejam presentes em vários dos filmes realizados durante a década de 90).

Lembramos que, apesar do elevado número de obras listadas (vinte e quatro), nossa análise não se concentrará num tour-de-force exaustivo sobre cada título, mas sim em evidenciar possíveis conexões temáticas e estéticas dos filmes com base numa divisão de capítulos calcada nas relações entre cinema, corpo e espaço-tempo que perpassam o realismo sensorio na produção audiovisual contemporânea. Trata-se, portanto, de um corpus possível, uma lista inicial que pode não ser analisada em sua totalidade, mas que proporciona um tensionamento não apenas de estilos de realização específicos a cada um dos dez cineastas elencados, mas também os pontos de vista políticos e (trans)culturais que atravessam esse conjunto.

Assim sendo, a metodologia aqui adotada incluirá, especialmente a partir do segundo capítulo, uma mescla de análise estética e fílmica, aliada a ocasionais investigações de contextos sócio-culturais e identitários inerentes à produção dos filmes e uma certa dose de reflexão teórica que por vezes recorra ao repertório das ciências sociais, da teoria estética e da filosofia para ampliar os conceitos que emergirem da contraposição entre filmes tão diversos, no decorrer dos capítulos seguintes. Tal conjunção metodológica, que alia uma reflexão conceitual à ocasional análise de alguns enquadramentos, ângulos, movimentos de câmera e elementos sonoros e de montagem, vem do fato de ser-me impossível deixar de lado tanto os usos dos elementos formais da linguagem audiovisual, quanto o contexto cultural em que o filme é produzido, por conta de minha dupla condição de ser, ao mesmo tempo, pesquisador e

realizador audiovisual – inclusive pelo fato de que minha opção pela pesquisa acadêmica pauta-se, desde o mestrado, pela necessidade de um aprofundamento teórico após uma iniciação audiovisual ocorrida primeiramente no campo do fazer prático.

Cabe reforçar que, quando necessário, arriscarei traçar pequenas genealogias para situar algumas dessas questões no próprio contexto histórico do cinema e visões de mundo assumidamente cosmogônicas ou não – inclusive demarcando as diferenças entre o que denomino realismo sensório e o cinema moderno ou outras vertentes do cinema contemporâneo. Tais diferenças poderão, por exemplo, dar-se em termos da relação entre cinema e corpo, dos usos de elementos formais como o plano-sequência ou o plano geral (de duração alongada), ou das abordagens do cotidiano através da história do cinema. Conforme veremos adiante, essas categorias serão bastante exploradas nos subcapítulos, uma vez que, a meu ver, exigem uma contextualização mais precisa, que ressalte as possíveis diferenças entre o corpus fílmico analisado e outros movimentos, períodos históricos ou escolas cinematográficas.

Inclusive, a escolha do rol de filmes a ser estudado passa, primordialmente, por um viés autoral (afinal, resalto que são dez cineastas contemporâneos) que, contudo, não pretende se restringir a uma abordagem da autoria como espécie de “camisa de força”, na qual os pressupostos de um estilo rigidamente demarcado impeçam que me arrisque a contrapor filmes tão distintos entre si sem sair das tão temidas “marcas autorais”. Creio que a própria ideia de autoria aqui passa por um outro viés, no qual a preferência por determinados temas e usos dos elementos da linguagem audiovisual não se restringe a um conjunto de escolhas oriundos da genialidade de um autor-criador – até porque estamos falando de um cinema industrial, ainda que autoral, que se submete, como dito anteriormente, às pressões e preferências do circuito exibidor que se organiza em torno dos grandes festivais internacionais. Por outro lado, vale ressaltar que, em sua maioria esmagadora, esses filmes não estrearam nos cinemas brasileiros, tendo sua exibição restrita a festivais e mostras, embora gozem de uma relativa fortuna crítica em revistas impressas e (principalmente) eletrônicas e blogs, além de um público que, embora numericamente reduzido, consome tais produtos com uma certa avidez, impulsionada muitas vezes pelo download de filmes pela internet.

Além disso, o trabalho desses dez realizadores passa por diversos contextos de produção e circuitos de difusão: temos, por exemplo, o cinema independente norte-americano, do qual o

nome de Gus Van Sant ainda hoje é uma de suas *griffes* mais representativas (o que o configura como uma espécie de indústria paralela no panorama audiovisual dos EUA); ou realizadores totalmente independentes, como Pedro Costa ou Zhang-Ke, que alternam trabalhos produzidos com poucos recursos próprios e financiamentos de instituições e fundos internacionais voltados para o cinema autoral; ou ainda casos como o de Hou Hsiao Hsien, que inicia sua filmografia dentro da indústria cinematográfica popular taiwanesa da década de 70, apropriando-se de procedimentos estilísticos desta (como o uso da teleobjetiva) para, no decorrer das décadas seguintes, ressignificá-los dentro de um estilo bastante pessoal de *mise-en-scène*, num percurso assumidamente autoral.

Embora não seja o foco central de nossa discussão, não podemos ignorar tais condições, bem como algumas características identitárias locais – inclusive as experiências analisadas por teóricos dos estudos culturais em cada região, em especial os autores do sudeste asiático. Fazer isso seria restringir o alcance da análise para aquém das possibilidades de confronto entre tais identidades em constante reconfiguração e os pontos de vista críticos e bastante pessoais que tais realizadores imprimem a seus filmes. Por isso mesmo, acredito que a escolha desse viés autoral, sem radicalismos, pode permitir flexibilizar possíveis nuances estéticas em comum aos filmes, nesse processo de construção heterotópica que coloco como uma das hipóteses trabalhadas por esta pesquisa.

Se essa opção metodológica soa, a princípio, como uma abertura um pouco exagerada para abordagens tão distintas entre si, o que tanto pode ser configurar como um risco aqui assumido, como também uma possibilidade de investigar tais filmes sob um viés multifacetado. Acredito que isso possa me levar bem adiante na tentativa de encarar a multidimensionalidade de um cinema mutante, que se faz no presente em que o analiso, à medida que os cineastas estudados costumam reconfigurar seus estilos pessoais a cada filme, inclusive levando em conta mudanças nos meios de produção entre uma empreitada e outra. Incluo aí algumas experiências transnacionais – como os filmes *Café Lumière* e *A viagem do balão vermelho*, de Hou Hsiao Hsien, realizados fora de seu país natal (respectivamente, no Japão e na França), ou *Nanayo*, de Naomi Kawase, filmado na Tailândia e que parte da premissa de um suposto desconhecimento idiomático para instaurar uma nova forma de comunicação/comunidade junto a seus personagens de nacionalidades tão distintas.

Além disso, não pretendo reduzir o cinema do realismo sensório, no decorrer da minha investigação, a um receituário estilístico cristalizado e engessado (uma cartilha de cacoetes

para se fazer um cinema contemporâneo ultra-*cool* e de reduzidíssimo prazo de validade), mas sim tentar levantar possíveis empreitadas que busquem uma reconfiguração, ainda que momentânea e de pequeno alcance, da linguagem audiovisual a serviço dessa nova forma de narrar que acredito aproximar filmes de nacionalidades e propostas autorais tão distintas entre si.

Em lugar de pensá-la como um nascente gênero cinematográfico, prefiro me apropriar da afirmação do crítico Luiz Carlos Oliveira Jr, que considera tal proposição estética como um “comportamento do olhar” (OLIVEIRA, 2006): ou seja, muito mais uma reflexão sobre um certo estado das coisas na sua própria efemeridade cotidiana do que um gênero de características, *plots* narrativos e universos diegéticos possíveis já pré-definidos. Penso nela como uma tentativa, dentro do fazer cinematográfico contemporâneo, de se apreender sentidos em um mundo em constante transformação e movimento, a partir da adoção de um ponto de vista narrativo que privilegie, junto ao espectador, um “estar-com” e a possibilidade de se “sentir junto” suas pulsações e modulações.

1.4 Da divisão de capítulos

O percurso da nossa investigação estrutura-se em cinco capítulos, nos quais pretendo primeiramente conceituar o que seria esse realismo sensorio que, acredito eu, marcaria o denominador comum entre os filmes comumente arrolados sob a rubrica da estética do fluxo, para em seguida pensar suas inflexões dentro de quatro esferas: as inserções corporais no espaço-tempo cotidiano; a relação espacial entre corpos e paisagens; a construção do tempo dentro do plano fílmico; e a utilização dos elementos da linguagem sonora na intensificação dessa experiência sensorial proposta pelos filmes analisados.

No primeiro deles, intitulado “A estética do fluxo e a emergência do realismo sensorio”, pretendo empreender uma revisão crítica do que a crítica cinematográfica denomina “estética do fluxo”, a partir da bibliografia disponível acerca desse conceito, em especial compilando e confrontando algumas das características identificadas pela crítica cinematográfica em alguns textos publicados em revistas eletrônicas e catálogos – além da série de artigos publicada na *Cahiers du cinema*, a partir de 2002 (por autores como Bouquet, Lalanne e Joyard), na qual estão as primeiras utilizações do termo (e que seriam um ponto de partida para os textos publicados por críticos de revistas brasileiras como a *Contracampo* e a *Cinética*, durante boa

parte da última década). A ideia aqui é conferir um aprofundamento teórico que permita dar maior densidade ao termo, de modo que ele possa ser uma categoria central no percurso desta pesquisa.

Nesse capítulo, eu amplio a discussão acerca das principais características dessa proposição estética, como o “retorno da crença na imagem” (MONASSA, 2004), a partir de um “arejamento do olhar” (OLIVEIRA JR, 2006; 2009) e da valorização da dimensão sensorial, da qual decorrer uma reconfiguração do estatuto do plano nesse cinema, rumo a uma certa “diluição narrativa” (MARQUES, 2008a). A partir disso, empreendo uma breve leitura da relação entre corpo e sensorialidade (inclusive no âmbito da visualidade háptica), baseada numa revisão bibliográfica (MARKS, 2000; 2002; BARKER, 2009; SHAVIRO, 1993), que também leva em consideração a concepção spinoziana de corpo como um fluxo de intensidades e afetos (DELEUZE & GUATTARI, 1996), a ser melhor aprofundada no capítulo seguinte. Também recorro à ideia de “realismo afetivo” (SCHØLLHAMMER, 2005), para desenvolver a proposta de um realismo “sensório”, de modo a sistematizar melhor essa primazia do sensorial nesse conjunto de narrativas, apenas citada e não aprofundada pelos críticos acima estudados.

No capítulo seguinte, denominado “As inserções do corpo na esfera cotidiana”, busco aprofundar, a partir de exemplos, breves genealogias e da definição de algumas categorias de análise, as relações apontadas no capítulo anterior, acerca de como a minha proposta de um “realismo sensório” opera no processo de imersão dos corpos (filmados e espectatoriais) no espaço-tempo cotidiano. Inicialmente, discuto o conceito do cotidiano como uma instância do processo comunicacional, em especial nas narrativas audiovisuais contemporâneas, para em seguida exemplificar como esse cinema se apropria do cotidiano para instaurar sua experiência narrativa (como exemplos, comento os filmes *Café Lumière* e *A viagem do balão vermelho*). Em seguida, faço uma breve recapitulação histórica do que seria um “cinema do corpo” (com base nas genealogias traçadas por DELEUZE, 1990 e PARODI, 2004), de modo a pensar possíveis antecedentes, no contexto do cinema moderno (Bresson, Cassavetes, Pialat, Ozu), das concepções corporais presentes no cinema do realismo sensório, em especial dialogando com a mutação do “corpo gasoso” proposta pelo pesquisador argentino Ricardo Parodi. Em seguida, detenho-me sobre algumas construções do corpo cotidiano nos filmes analisados por esta pesquisa, bem como de eventuais construções cronotópicas que dialoguem com o terreno da intimidade e do espaço da casa, instância primeira da experimentação

estética do cotidiano em nossas vidas. Aqui, são comentados os filmes: *O céu de Suely*, *Shara*, *Nanayo*, *Últimos dias*, *Pântano*, *Em busca da vida* e *Que horas são aí?*

Por fim, detenho-me sobre a visualidade háptica, proposta por Laura Marks, para investigar as marcas de um realismo sensorial presentes no cinema de Naomi Kawase e Claire Denis (em especial *Bom trabalho* e *Desejo e obsessão*), a partir de um tensionamento entre distância e proximidade, sujeito perceptivo e objeto, olhar (*gaze*) e roçar (*graze*), ou seja, de uma lógica perceptiva em que o sensorial é assumidamente, o ponto de partida da experiência de produção/apreensão de sentido na imagem.

O próximo capítulo busca discutir a relação entre corpos e espaços a partir da categoria das “paisagens” – sejam elas paisagens urbanas (PEIXOTO, 1996), a se reconfigurar o tempo todo num mundo em constante mobilidade e mutação; as paisagens das florestas, misteriosas em sua multidimensionalidade não tão racionalmente apreensível assim; o rosto como paisagem (a partir de uma leitura de Aumont, em seu livro *El rostro en el cine* (AUMONT, 1998); e, indo além da dimensão física e visual dessa categoria, as paisagens transculturais (APPADURAI, 2004), com seus fluxos migratórios e midiáticos. Aqui, tal relação marca o processo de uma construção heterotópica, um *locus* de resistência a ser apreendido, dentro do realismo sensorial, pela nova forma de ver/ouvir/sentir que ele nos propõe. Em cada subcapítulo, pensamos tal questão sobre uma diferente perspectiva: o trânsito dos corpos no espaço urbano (em filmes como *A passarela se foi*, *Café Lumière*, *O mundo*, *Em busca da vida* e *Juventude em marcha*); as cronotopias e heterotopias da espera, do período entre uma migração e outra (vide *O céu de Suely*, *Que horas são aí?* e *Gerry*); e a correlação entre rostos e florestas, duas categorias de paisagem tão complexas, polifônicas e inesperadamente assemelhadas (nos filmes *Floresta dos lamentos*, *Mal dos trópicos* e *Eternamente sua*).

Na sequência, temos um capítulo que busca repensar a relação espaço-tempo a partir de um procedimento largamente utilizado no cinema do realismo sensorial: o plano-sequência. Num primeiro momento, faço uma breve contextualização dos usos desse recurso da linguagem audiovisual na história do cinema, traçando inclusive uma brevíssima genealogia dentro do cinema moderno. Em seguida, investigo algumas possibilidades apresentadas pelos filmes do realismo sensorial para discutir como se faz a mediação corporal dentro de cenas estruturadas num único plano, com estudos de caso calcados em filmes de Hou Hsiao Hsien, Tsai Ming-Liang e Jia Zhang-Ke.

O último desses capítulos é dedicado à relação que se estabelece, dentro do cinema do realismo sensorio, aos corpos e paisagens sonoras. Uma vez que vários dos filmes analisados possuem intrincados desenhos de som, que os tornam importantes instâncias desencadeadoras do processo de imersão proposto pelo realismo sensorio, acho necessária uma investigação da dimensão sonora desse cinema. Neste caso, parto de uma discussão sobre possíveis usos diferenciados dos sons acusmáticos (aqueles cuja fonte não é vista em cena, embora em sua maioria sejam de origem diegética) e da proposta de uma “escuta háptica” (a partir do conceito lançado por Laura Marks), para tentar entender essa experiência sensorial diferenciada, principalmente nos filmes de Lucrecia Martel, Hou Hsiao Hsien, Apichatpong Weerasethakul e Naomi Kawase.

Por outro lado, não podemos deixar de pensar no trânsito efetuado entre paisagens sonoras e afetivas, quando da utilização de música pop nas trilhas sonoras, algo já há muito tempo constante no cinema asiático – pensemos nos usos transnacionais das trilhas sonoras em filmes de Hou Hsiao Hsien, Apichatpong Weerasethakul, Jia Zhang-Ke, ecoando diretamente nos filmes de Claire Denis ou nas versões brasileiras para canções internacionais que recheiam a trilha sonora de *O céu de Suely*. Acredito que a intercambialidade entre paisagens sonoras e ideopaisagens (no sentido proposto por Appadurai) possa operar como uma importante vertente no diálogo com as referências transculturais e as trocas cosmopolitas, vistas nos capítulos anteriores, uma vez que a trilha sonora pop pode conferir sentido aos espaços, preenchendo-os de afetos e memórias.

Por fim, empreendo, a título de conclusão do trabalho, uma reflexão acerca da confirmação das hipóteses apresentadas e da metodologia e do recorte adotados, no sentido de percebermos em que medida a opção por uma leitura transcultural revela algo que não se obteria caso tivéssemos feito nossa análise filme a filme, separadamente, bem como o que essa leitura ganha ao retirar os filmes tanto de seus contextos nacionais quanto das filmografias individuais de seus realizadores e contrapô-los uns aos outros, buscando outras aproximações temáticas, estéticas e éticas.

Como anexos a este trabalho, proponho incluir algumas fichas bio-filmográficas dos dez diretores estudados, bem como as respectivas fichas técnicas dos 30 filmes analisados. Acredito que tais anexos possam dar uma contextualização mais precisa dos filmes e realizadores, sem ter que interromper o fluxo da análise para apresentar detalhadamente cada um deles durante a redação da tese. Além disso, as informações contidas nessas fichas

poderão servir como parâmetros para se mensurar o alcance proposto pelo item “considerações finais”, uma vez que esta tese se propõe a evitar leituras filme a filme, contrapondo-os a partir dos eixos temáticos propostos.

Uma última observação faz-se necessária: a opção por dedicar capítulos separados às categorias “espaço” e “tempo” neste conjunto de filmes analisados é feita por questões metodológicas, apenas para facilitar o desenvolvimento das abordagens propostas. Contudo, vale lembrar que a dissociação absoluta entre espaço e tempo, no decorrer deste trabalho, não é um pressuposto de nossa metodologia, visto que, mesmo nos capítulos específicos de espaço e tempo, a ênfase numa categoria não exclui a outra: impossível pensar a inserção do corpo nas paisagens sem levar em consideração a experiência temporal que as envolve, bem como não dá para falar de plano-sequência reduzindo-se somente ao tempo ou ao espaço, apesar de ambos, tomados separadamente, serem ótimas portas de entrada para se iniciar uma discussão.

2. A ESTÉTICA DO FLUXO E A EMERGÊNCIA DO REALISMO SENSORIO

2.1 Primeiros esboços

Uma observação mais apurada das diversas vertentes do cinema contemporâneo permite-nos observar a emergência de um conjunto transnacional de filmes e realizadores que, embora possuam pesquisas estéticas e métodos bastante diversos, conjugam de alguns pontos em comum na maneira com que lidam com instâncias como espaço-tempo narrativo, linguagem audiovisual, relação corpo dos atores/câmera e efeitos de realidade, entre outros elementos. Por mais que sejam distintos entre si, o cinema corporal (“à flor da pele”), de Claire Denis, os planos–sequência em teleobjetiva no qual a câmera flutua milimetricamente de Hou Hsiao Hsien, a inquieta câmera-corpo de Naomi Kawase e as desconcertantes ambiências dos filmes de Apichatpong Weerasethakul possuem em comum um modo de se relacionar com o cinema, a realidade e a linguagem que não mais podem ser entendidos através do instrumental de análise com o qual a teoria até então lançara mão para compreender os cinemas clássico e moderno, além de boa parte da produção contemporânea.

Trata-se de um cinema no qual a dimensão racional já não é mais a porta principal para se lidar com a experiência que se propõe ao espectador. Aqui, cabe ao sensorial um papel decisivo nesse processo, antecedendo muitas vezes ao pensamento, na tentativa de se apreender aquilo que críticos como Luiz Carlos Oliveira Junior definem como uma “presença invisível, fantasmática” a rondar a imagem⁵ (OLIVEIRA, 2006: 27).

Para tentar dar conta desse novo “estado das coisas” que circunda esse conjunto de obras audiovisuais, podemos observar a utilização, em inúmeros textos críticos publicados em revistas impressas e *on line*, de uma série de termos incomuns (ao menos no âmbito da crítica tradicional) que muitas vezes tangenciam o poético e o abstrato. Tomemos, por exemplo, as

⁵ Contudo, esse tipo de afirmação, tomada isoladamente, poderia também ser aplicada a vários outros realizadores de diversos períodos da história do audiovisual, tanto nas poéticas do realismo quanto do artifício: Epstein, Tarkovski, Mizoguchi, Kieslovski e até mesmo Bill Viola (para citar alguns exemplos) possuem obras que se encaixam nessa apreensão sensorial do invisível e fantasmático no real, assim como Denis, Van Sant ou Weerasethakul. O que se defende aqui é que, no conjunto de filmes analisados por esta tese, tal procedimento opere sob outra chave de investigação. Daí a ênfase na adoção de uma inserção corporal numa sensorialidade multilinear e dispersiva, que dialogue com a multidimensionalidade espaço-temporal do cotidiano, e esteja atrelada a uma lógica de diluição narrativa e arejamento do olhar, que acredito ser característica do realismo sensorio que, a meu ver, demarca a estética do fluxo no cinema contemporâneo (e que, de certa forma, está evocada, ainda que apressadamente, nos textos críticos que abordam a estética de fluxo). Tais particularidades dessa sobrevalorização do sensorial serão desenvolvidas no decorrer deste capítulo e do seguinte.

descrições que Luisa Marques, na monografia “Corpos em fluxo”, faz acerca dos filmes de Claire Denis: “*um cinema centrífugo, de evaporação, fragrância*” (MARQUES, 2008a: 37); “*filmado com mais arejamento dos espaços*” (2008a: 38, acerca de *Bom trabalho*); “*o corpo entre a matéria e a fragrância, materializado e transgressivamente desmaterializado*” (2008: 10). Ou ainda a fala de Tatiana Monassa, no debate sobre cinema contemporâneo publicado na revista eletrônica *Contracampo*, edição de número 78: “sensação de ondulações contínuas e não de ‘sobes e desces’ organizados” (*apud* GARDNIER et al, 2006: 1). Ou ainda Luiz Carlos Oliveira Junior, no mesmo debate, acerca dos filmes de Gus Van Sant: “A rarefação da narrativa de *Last Days* e *Elefante* é uma outra forma de afirmar uma imagem que obedece às velocidades internas dos corpos que a habitam.” (*apud* GARDNIER et al, 2006: 1).

Podemos enumerar vários outros exemplos, extraídos de críticas publicadas em revistas como as brasileiras *Contracampo* e *Cinética*: expressões como “corpo virtual/volátil” (acerca de *Last Days*); “troca de energias vitais e cinéticas” (em *Shara*); “experiência de preenchimento sensorial”, “encantamento físico do corpo” e até mesmo a exigência de uma certa “virgindade do olhar” (termos utilizados para se descrever o cinema do tailandês Weerasethakul). Mesmo em artigos teóricos, decorrentes de análises menos imediatistas, expressões como “geografia movediça” (BEZERRA, 2009) ou “gasoso da imagem” (SILVA, 2009) costumam ser utilizadas para descrever e analisar essa experiência aparentemente inédita que tal conjunto de filmes propõe.

Se, por um lado, em sua liberdade poética, algumas dessas expressões possam carregar uma certa dose de imprecisão teórica (até por terem sido muitas vezes cunhadas em textos críticos publicados no calor da hora, logo após alguma exibição desses filmes em festivais de cinema), por outro elas traduzem um sentido de urgência e apontam para a necessidade de se criar um novo aparato conceitual para lidar com um outro cinema, diverso tanto da narrativa clássica quanto do cinema moderno. Um cinema que, mesmo dentro do panorama audiovisual contemporâneo, revela-se um recorte bastante específico e não-hegemônico, um caminho possível para se reconfigurarem as relações entre suas imagens e a realidade com a qual elas dialogam.

Na crítica cinematográfica brasileira, em meados da primeira década do século XXI, cunhou-se o termo “cinema de fluxos” ou “estética do fluxo”, como uma espécie de rubrica que agrupasse tais obras audiovisuais – apesar dos próprios autores que o utilizam afirmarem não se tratar de uma estética propriamente dita, mas sim um “comportamento do olhar”

(OLIVEIRA, 2006), a desafiar a noção tradicional da *mise-en-scène*. Embora não se trate de uma gramática audiovisual visivelmente delimitada (e nem pretenda sê-la), a estética do fluxo opera por uma série de atitudes com relação à imagem, aos corpos filmados e o domínio do real a partir de uma valorização do sensorial que, se não supera o pensamento lógico, ao menos o antecede e a ele se equipara, no âmbito da experiência espectral.

Podemos afirmar que este cinema que dialoga com a fluidez e efemeridade de um mundo cuja profusão de sentidos e sensações pede-nos uma intensa imersão corpórea na realidade e na multidimensionalidade cotidiana, fazendo esgarçar a trama narrativa até reduzi-la a alguns fiapos, que sirvam de porta de entrada para tal experiência. Acredito que isso esteja evidente, por exemplo, na fala da crítica Tatiana Monassa, em seu texto “Cinema-mundo”, publicado na edição 66 da *Contracampo*:

“A imagem cinematográfica como mediadora privilegiada entre o espectador, entregue ao prazer de se ir ao seu encontro, e o mundo, físico e vivo. Entregues às imagens que pulsam, podemos então pulsar junto com elas e senti-las em toda sua intensidade”. (MONASSA, 2004: 1).

Assim, comparações com a *drone music*⁶, como propõe o crítico Ruy Gardnier, assumem-se como tentativas de se traduzir esse novo regime de imagens, pautado por uma certa construção de ambiências pelas quais se dá o percurso narrativo do filme: “O *drone* privilegia não a melodia, mas as notas em sua sonoridade, duração, variação... da mesma forma que esse cinema privilegia não a narrativa, mas o ritmo, a intensidade, a duração, a atmosfera” (GARDNIER et al, 2006). Daí a impressão de se compartilhar de um constante estado de embriaguez da câmera em seu percurso pelos espaços e corpos, “como se estivesse disposta a detectar fendas, fissuras, pelas quais pode se violar um segredo” (SILVA, 2009) – ou seja, uma atitude de tentar apreender o que seria esse “algo mais”, essa presença invisível (traduzida pelos poéticos e deliciosamente imprecisos termos críticos acima mencionados) que reveste as imagens desse cinema, proporcionando uma intensa sensação de “estar no mundo”, aqui e agora, muitas vezes transbordando os limites do próprio quadro.

Mas talvez a afirmação que melhor defina esse recorte que a estética do fluxo imprime ao cinema contemporâneo seja a de Tatiana Monassa, ainda no artigo acima referido, segundo a

⁶ Estilo musical minimalista, derivado das experimentações do músico LaMonte Young (solo ou com o grupo The Dream Syndicate) na década de 60, e que nas décadas seguintes, hibridizar-se-ia com gêneros tão diversos quanto a *ambient music* (em especial a parceria entre Brian Eno e Robert Fripp e o duo Stars of the Lid), o rock (em especial o *shoegazing* do começo da década de 90, além de parte do disco *Metal Machine Music*, lançado em 1975 por Lou Reed), a música eletrônica (o primeiro álbum do Kraftwerk e alguns trabalhos do Aphex Twin e do Coil) e até mesmo o metal de bandas como Sunn O))) e Boris.

qual estaríamos testemunhando um retorno da “crença na imagem, como afirmação da crença no mundo” (MONASSA, 2004: 1). Se o cinema clássico era pautado nesse contrato em que o espectador acreditava no que a imagem (subordinada à ação cênica) oferecia, e um certo cinema moderno atesta a ruptura desse *modus operandi* (instaurando um estado de constante desconfiança crítica acerca da linguagem e aparato cinematográficos), Monassa afirma que esse novo conjunto de filmes, que aposta numa fisicalidade do corpo como elemento central em sua relação com a câmera, parte dessa crença nas potencialidades da imagem para instaurar uma experiência totalmente nova junto ao espectador: a de dialogar sensorialmente com os transbordamentos de um mundo que é pura mobilidade e fluidez, no qual cineasta, espectador, câmera e atores estão imersos e também em movimento⁷ – e talvez aqui eu fizesse uma ressalva: em lugar se acreditar plenamente na imagem, lembremos que, para o espectador do início do século XXI, já familiarizado tanto com os códigos da narrativa clássica e das diversas vertentes do cinema moderno, não aderiria a uma crença desmedida, mas sim a uma espécie de “acreditar desconfiando”, mas ainda assim, muito mais disposto à fruição do real que se apresenta diante dele do que diante de várias propostas narrativas autorais e desconstrutivas dos anos 60, 70 e 80.

A possibilidade de se pensar uma linguagem cinematográfica do fluxo tem origem numa série de artigos publicados por críticos da *Cahiers du Cinema*, a partir do começo da década passada. Um dos marcos iniciais dessa corrente seria o texto de Stéphane Bouquet, “Plan contre flux”, publicado na edição 566, de março de 2002. Nesse artigo, Bouquet usa a expressão “estética do fluxo” para falar de um conjunto de narrativas contemporâneas constituídas a partir de sensações, desdobrando-se num trabalho de câmera capaz de explorar a relação corpo/espço dentro de uma experiência do tempo como atmosfera. Segundo Luiz Carlos Oliveira Junior, Bouquet chega a propor uma distinção entre “estetas do plano”, interessados em erigir uma organização, uma “ordem” do mundo confinada aos limites espaciais e temporais do plano (Ozon, por exemplo), e “estetas do fluxo”, “mergulhados na desordem empírica das aparências, na confusão dos sentidos, na indistinção, na intercambialidade das coisas” (OLIVEIRA, 2009: 28).

⁷ Se tal concepção, de certo modo, possui fortes parentescos com a proposição de Serge Daney (2007) acerca de um “terceiro estado da imagem”, no qual se constrói uma relação unicamente entre espectador e imagens que deslizam entre si, vale lembrar que estamos distantes do cinema maneirista (e de sua total desconexão do espectador com o mundo) a que o crítico se refere em seu artigo: a meu ver, o cinema do realismo sensorial, longe de um “isolamento”, promoveria uma fruição corporal desse mundo, a partir de um reaprendizado espectral da apreensão do mesmo através dos órgãos do sentido que revestem nossos corpos.

Se a proposta de Bouquet opunha o fluxo ao conceito tradicional de plano, Jean Marc Lalanne, no artigo “C’est quoi ce plan?” (“Que plano é esse?”, publicado na edição 569, de junho de 2002), vai retomá-la para identificar não uma recusa, mas uma ressignificação do conceito de plano na contemporaneidade:

“Um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens na qual se abismam todos os instrumentos clássicos mantidos pela própria definição da mise-en-scène: o quadro como composição pictural, o *raccord* como agente de significação, a montagem como sistema retórico, a elipse como condição da narrativa”. (LALANNE, 2002: 26, tradução de Ruy Gardnier).

Para exemplificar, Lalanne usa o filme do chinês Jia Zhang-Ke, *Prazeres desconhecidos* (2002), ao reconhecer nele um escoamento do tempo dentro do plano (ele chega a usar a metáfora de uma “hemorragia interna”), de modo que a montagem assume o papel minimalista de “juntar, como vagões, imponentes planos-sequência: verdadeiros blocos de granito indivisíveis”. A elaboração desses *tableaux*, híbridos de plano fílmico e quadro pictórico, verdadeiras paisagens contemporâneas, implicaria numa nova relação entre a câmera e o corpo dos personagens, seus afetos, seus deslocamentos no espaço e tempo. Cabe, por fim, a Olivier Joyard, no artigo “C’est quoi ce plan? [la suite]” (“Que plano é esse? [a continuação]”), publicado na edição 580 da *Cahiers du cinema* (junho de 2003), apontar a continuidade dessa tendência de um retorno ao plano como um lugar de construção primeira de uma radicalidade da visão, ao comentar os filmes apresentados naquele ano em Cannes e observar paralelos com certos procedimentos narrativos presentes nos filmes analisados no ano anterior por Lalanne. A respeito de *Elefante* (2003), de Gus Van Sant, ele comenta:

“O plano não é mais um mergulho subjetivo no mundo de um personagem. O que marca o fim de um plano no filme é apenas raramente a decisão do personagem, sua chegada a um destino, mas a intervenção de elementos exteriores: um adolescente passa no quadro, um acontecimento se produz, e o filme se bifurca acompanhando um outro trajeto, segundo o mesmo modo visual. A ideia de uma boa duração e da construção do plano como um crescendo não mais acontece em *Elefante*: uma temporalidade difusa se inventa, um ritmo novo que não tem começo nem fim.” (JOYARD, 2003, tradução de Ruy Gardnier).

Poderíamos afirmar que essa estética do fluxo e da sensação seria facilmente identificável, por exemplo, em trabalhos de diversos cineastas asiáticos realizados a partir de meados da década de 90, como Hou Hsiao Hsien, Apichatpong Weerasethakul, Tsai Ming Liang, Jia Zhang-Ke, Naomi Kawase, bem como em realizadores contemporâneos de outros países, como o português Pedro Costa, a francesa Claire Denis, o norte-americano Gus Van Sant

(especificamente na trilogia formada por *Gerry*, *Elefante* e *Últimos dias*), a argentina Lucrecia Martel, o brasileiro Karim Aïnouz (em *O céu de Suely*), entre outros⁸.

Dentre os elementos que constituiriam tal estética, destaco aqui a ênfase numa reinserção corporal no espaço e tempo do cotidiano, num redimensionamento da relação câmera/ator que justificaria tanto certa predileção de planos-sequência em que o escoamento do tempo como duração e experiência (ou seja, uma produção de “eternos presentes” a cada plano) se torna claramente perceptível, quanto a adoção de um tom narrativo no qual as ações dos personagens seriam muito mais apreendidas pelo espectador como desencadeadoras de afetos e sensações do que julgamentos, proporcionando uma espécie de *flanêrie* (no sentido benjaminiano do termo) do olhar. A isso podemos somar uma composição de imagens e ambiências (inclusive muitas vezes dotada de uma forte componente transcultural) que valorizaria uma fluidez intersequencial, num contexto no qual a elipse temporal (em especial a incerteza a respeito do tempo decorrido entre uma cena e outra) e a ambiguidade (tanto visual quanto narrativa) poderiam ser pensadas como opções estéticas centrais. Gostaria, contudo, de atrelar esse cinema à noção, desenvolvida por este trabalho, de um *realismo sensório* (inspirado no “realismo afetivo” proposto por Schölhammer), calcado em atos perceptivos através dos quais se desdobra a experiência corpórea nos diversos âmbitos: o dos corpos filmados, o corpo do próprio filme e o do espectador. Desenvolverei, a seguir, cada uma dessas afirmações, de modo a pensar como tal conjunto de filmes se apropria de elementos que, de certa forma, já estavam presentes em outros momentos da história do cinema, mas que agora, ressignificados, caracterizam esse novo regime de imagens da contemporaneidade.

⁸ Esse recorte ainda assim, é bastante polêmico, de acordo com as características presentes na conceituação de cada autor. Alguns críticos, por exemplo, excluem Zhang-Ke e Pedro Costa da lista, outros acrescentam nomes como os cineastas Wong Kar-Wai e Tsui Hark, além de filmes como *O Novo Mundo* (2005), de Terence Malick, ou ainda os irmãos Dardenne (pela câmera colada à epiderme dos corpos filmados) e Abel Ferrara. Optei, contudo, por manter o recorte centrado na lista acima, uma vez que é no trabalho desses realizadores que identifico mais claramente o conjunto de características que reconheço como pertinentes à “estética do fluxo”. Como veremos a seguir, o conceito de um realismo sensório, que proponho para o debate acerca dessa estética, faz-se crucial para minha opção em excluir certos filmes e cineastas e incluir outros. Além disso, vale reforçar que vários desses realizadores reconfiguram suas proposições estéticas a cada novo filme, o que tanto pode reforçar o recorte apresentado quanto, em alguns casos, apontar um flerte talvez passageiro do realizador com alguns elementos do “cinema de fluxos” (como aparenta ser, atualmente, o caso de Gus Van Sant, já que em seus trabalhos seguintes, como *Paranoid Park* e *Milk*, outras foram as linguagens utilizadas, bastante diversas da trilogia que os antecedeu).

2.2 Um cinema da realidade?

Em primeiro lugar, cabe explicar que o realismo a que nos referimos aqui foge de concepções fenomenológicas que marcam as proposições de André Bazin na década de 50 (bem como as de Siegfried Kracauer no livro *Theory of film*, de 1960)⁹. Bazin, em seu artigo “A evolução da linguagem cinematográfica”, publicado em 1958, dividia o cinema entre realizadores que comungavam de uma crença na realidade (marcada pela valorização da *mise-en-scène* na articulação das ações dentro do plano-sequência), herdeiros de Lumière, e os partidários da crença na imagem (linhagem inaugurada por Meliès), ou seja, a interferência direta do realizador no material fílmico através, por exemplo, do uso de elementos da montagem – pensamento que atravessa toda uma escola formalista na teoria cinematográfica, como Eisenstein, Balázs, e até mesmo Metz e os semióticos. Contudo, Steven Shaviro (1993) propõe abandonar essa dicotomia plano X montagem (citando o filme *A chinesa* (1967), de Godard, no qual o personagem de Jean-Pierre Léaud rejeita a tradicional oposição Lumière/naturalista X Meliès/fantasia) e abolir a descontinuidade entre esses dois domínios, como condição fundamental para se pensar uma leitura da teoria cinematográfica sob o viés do corpo e de sua dimensão sensível.

Tal proposição, ainda que aparentemente utópica, no campo do cinema clássico e do moderno, começa a ganhar forma quando nos voltamos para algumas vertentes contemporâneas como a do realismo sensorio. Quando pensamos no cinema de Hou Hsiao Hsien, por exemplo, a ideia da *mise-en-scène* como uma espécie de escritura da efemeridade cotidiana parece ganhar forma. Neste caso, trata-se de um outro realismo, diferente da *mise-en-scène* clássica que se propunha como um ordenamento do real subordinado aos limites da cenicidade (OLIVEIRA, 2006) – o próprio olhar torna-se mais arejado, os encadeamentos narrativos afrouxam-se, submetidos à apreensão sensorial dos eventos captados pela lente de uma câmera que parece flutuar por sobre a realidade retratada, permeável a diversos elementos para além do que se está enquadrando.

Para Oliveira Junior, Hou Hsiao Hsien retorna à atitude dos pioneiros do cinema: “a apreensão sensível do mundo em movimento, um mundo ao qual ele, Hou, pertence, está imerso, não o podendo representar senão de um ponto de vista e de um instante infinitamente passageiros” (OLIVEIRA, 2009: 27). Contudo, ainda segundo o crítico, não se trata de uma

⁹ Iremos discutir mais profundamente os parentescos e as distinções do realismo sensorio com as concepções de realismo dos anos 40/50/60 (Zavattini, Bazin, Kracauer) um pouco mais adiante, ainda neste capítulo (ver páginas 53-56).

adesão total ao aleatório, mas sim de uma afirmação do estilo do cineasta exatamente onde se julgaria não haver *mise-en-scène*, evidenciando uma discreta e minimalista coreografia de elementos visuais e sonoros que irrompem no fílmico, a partir de modulações sutis de luminosidades, movimentos da câmera e dos corpos, pulsações não apenas visuais mas também sonoras (não à toa, cineastas como Hou Hsiao Hsien, Lucrecia Martel e Apichatpong Weerasethakul lançam mão de desenhos de som dos mais sofisticados dentre os do cinema mundial contemporâneo).

Afinal, estamos tratando de um cinema que volta seu olhar para a microscopia da dimensão cotidiana, em que os eventos dramáticos podem ser afetados (e por vezes até encobertos) pela irrupção de pequenos acasos a serem captados pelo olhar arejado que se propõe à câmera aqui assumir. Mas o que vem a ser, propriamente, o cotidiano?

Segundo uma definição de Blanchot, é aquilo que escapa: “o cotidiano é o suspeito que sempre escapa à clara decisão da lei, mesmo quando esta busca perseguir, pela suspeita, toda maneira de ser indeterminada: a indiferença cotidiana” (BLANCHOT, 2007: 236). E talvez seu caráter de fugidivo e inapreensível, decorra de sua ambígua condição: uma banalidade que “é não obstante também o que há de mais importante” (idem, 2007: 236), uma espontaneidade em que o estagnante e o corrente da vida se confundem, com suas variações mínimas em meio às aparentes repetições. Nunca visto, apenas revisto, estranho por dissipar o familiar sob o extraordinário, um movimento imóvel, não-dissipado, inapercebido (e só percebido quando já é outro). Uma experiência enraizada no presente, que nos remete, da mesma forma que ao caráter flutuante da *flânerie* benjaminiana, também ao *Livro do desassossego*, do guardador de livros Bernardo Soares, heterônimo de Fernando Pessoa: “Vivo sempre no presente. O futuro, não o conheço. O passado já o não tenho. Pesa-me um como a possibilidade de tudo, o outro como a realidade de nada” (PESSOA, 2006: 129).

Por não ter começo nem fim aparentemente delimitáveis, e estar marcada por uma multidimensionalidade (BURKITT, 2004), já que seus diversos microeventos ocorrem aleatoriamente em caráter de simultaneidade (e por isso mesmo, deslizariamos de uma dimensão a outra), a experiência cotidiana assume-se como fértil terreno a ser explorado pelo cinema do realismo sensorial. Não que já não houvesse incorporações anteriores do cotidiano pelo cinema – e aqui, as referências são várias, desde o olhar milimétrico e quase silencioso de Yasujiro Ozu, confessa referência para cineastas como Hou e Kawase, até experiências radicais da modernidade, como os filmes de seis, oito horas de duração de Warhol e a

sucessão de eventos banais nos planos alongados de Chantal Akerman em seus primeiros filmes, especialmente em *Jeanne Dielman, 23 Quai de Commerce, 1080 Bruxelles* (1975). Contudo, podemos dizer que, nesta vertente do cinema contemporâneo, a adoção de um olhar que tende ao microscópico e que se deixa guiar pelas sutis modulações de detalhes sonoros, cinéticos e luminosos no interior da cena recoloca a questão do cotidiano sob outra perspectiva narrativa: a que assume o caráter sensorial como ponto de partida para a irrupção de alumbramentos capazes de abrir a percepção do espectador para além do anestesiado olhar que já não percebe a riqueza multidimensional de um mundo em constante mobilidade. Daí pensarmos num tipo de plano em que o corte não seja dado pelo final da ação, mas sim por elementos que apontem para o cessar ou para a migração espaço-temporal dos afetos irrompidos junto ao espectador durante os eventos filmados/presenciados.

2.3 Corpos e afetos de um realismo sensório

Afeto, por sinal, é um termo bastante recorrente ao se falar da estética do fluxo e de sua dimensão sensível. Em diversos textos críticos, abundam referências à questão dos corpos e afetos/afecções, seja por uma matriz spinoziana ou mesmo deleuziana.

Contudo, antes de nos determos em tais matrizes, proponho primeiramente uma outra aproximação. Karl-Erik Schøllhammer (2005), ao discutir o realismo nas artes e literatura contemporâneas¹⁰, fala de uma “estética afetiva”, contraposta à estética do efeito praticada a partir do final do século XX (e traduzida em especial no “realismo traumático” identificado por Hal Foster em seu livro *The return of the real*, de 1994). Trata-se aqui de uma experiência que operaria através de “singularidades afirmativas e criativas de subjetividades e inter-subjetividades afetivas” (2005:219). Nela, a obra de arte torna-se real “com a potência de um evento que envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo” (2005: 219). Ao dissolver a fronteira entre a realidade exposta e a realidade esteticamente envolvida, esse “realismo afetivo” traria a ação do sujeito para dentro do evento da obra.

¹⁰ Acerca da idéia de realismo proposta por Schøllhammer, cabe aqui citar uma fala concedida em uma entrevista, bastante elucidatória de como o realismo contemporâneo não repete o caráter naturalista de seu antecessor no século XIX: “O realismo contemporâneo está definido por linguagens estratégicas de representação, que apontam aos limites da representação e tentam trazer para dentro da obra algo alheio a esses limites, ou seja, a realidade tal qual, como experiência ou como fato documental” (Entrevista concedida à revista digital *Digitagrama*, n. 4, 2007, editada pela Universidade Estácio de Sá e disponível no endereço: <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero4/entrevista.asp>>, acesso em 22/05/2010).

Esse tipo de “suspensão” entre o eu e o outro, de “entre-lugar” por onde transitam e transferem-se afetos, poderia encontrar paralelo no cinema contemporâneo, a partir da exploração do sensorial (óptico e háptico, vide uma certa poética do tátil nos filmes de Kawase, por exemplo) como portas de entrada para a imersão do espectador na fugacidade do instante presente em que se desdobra a ação fílmica. Daí minha proposição de um “realismo sensorio”, espécie de equivalente cinematográfico desse realismo afetivo, e que talvez dele se diferencie exatamente por valorizar mais uma adesão irrestrita à convocação do tempo presente nas construções cronotópicas audiovisuais de um cotidiano multidimensional e rico em estímulos sensoriais dispersivos (e por vezes letárgicos), do que pela estratégia de rememoração dos sentidos (e ativação do tempo passado) proposta pelas instalações de Rosângela Rennó, citadas por Schøllhammer como exemplos desse realismo afetivo.

Em ambos os casos, contudo, é a valorização desses aspectos sensíveis que produz a aproximação entre sujeito e obra¹¹. Afinal, tais aspectos propõem um diálogo imediato com a alteridade na própria dimensão do corpo, sem a necessidade de se organizar como estruturas e precedendo o sentido linguístico: “sentir implica o corpo, mais ainda, uma necessária conexão entre o espírito e o corpo” (SODRÉ, 2006: 13).

Tal conexão nos aproxima à concepção de afeto proposta por Spinoza em sua *Ética* (parte III, definição III): “Por afeto, entendo as afecções do corpo pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou reduzida, assim como as ideias dessas afecções”. (proposição XI, pág. 197). Para Spinoza, essas variações de intensidade da potência corporal promovidas pelos afetos é que constituiriam a força-motriz que rege as relações que regem o dualismo corpo/alma e que poderíamos estender aqui também para a paridade eu/outro(s). Assim sendo, podemos pensar o corpo como um continuum de intensidades variáveis, capazes de afetar outros corpos e modificar suas potências.

Podemos pensar o cinema de fluxos como embebido por tal lógica, uma vez que seu caráter assumidamente sensorial permite que sensações e afetos transbordem por entre corpos (filmados e espetatoriais) e espaços. Corpos povoados por intensidades, que os adentram a partir da pele, já que estamos falando de um cinema que lida com uma relação física entre câmera e atores. É esta situação de fisicalidade (conjugada a uma percepção através do corpo inteiro), que permite a sensação de um “estar no mundo” e por ele deixar-se atravessar, que

¹¹ Ainda que, no caso do realismo sensorio, a convocação de tais aspectos se faça com uma materialidade muito mais presente do que nas imagens virtuais evocadas pela memória afetiva, tão característicos do realismo proposto por Schøllhammer.

tanto nos remete à conferência de Merleau-Ponty, “O cinema e a Nova psicologia” (1945), texto fundador de toda uma linhagem de estudos sobre cinema e corpo¹².

Essa concepção do corpo como superfície deslizante e povoada por intensidades também está presente em Deleuze e Guattari, ao falarem do corpo sem órgãos (CsO), proposição filosófica inspirada em Artaud (que o menciona em seu texto *Para acabar com o julgamento de Deus*, 1947) e na *Ética* spinoziana. Falamos aqui de um “grau zero do corpo”, despido de significâncias e revelado na conexão de desejos e fluxos. Para Deleuze e Guattari, o CsO é uma espécie de platô, região de intensidade contínua (ao contrário do organismo, loteado por hierarquizações decorrentes dos processos de sedimentação e coagulação de energias que deixam de fluir). Desfazer o organismo e aderir ao CsO seria, portanto, “abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidades, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor” (DELEUZE & GUATTARI, 1996: 22).

Se o corpo sem órgãos assume-se como uma utopia desejante, ao menos ele serve como ponto de partida para os estudos de Steven Shaviro acerca dos afetos entre o corpo sensível e o cinema. Em seu livro *The cinematic body*, de 1993, ele conjuga do mesmo espírito deleuziano de “mergulhar no impensado do corpo” para propor uma “estética das intensidades do corpo” na qual o cinema operaria como uma tecnologia de intensificação das sensações corpóreas, desestabilizando e multiplicando, ao mesmo tempo, os efeitos da subjetividade. Shaviro demonstra como o cinema produz reais efeitos no espectador (e não apenas apresenta a ele reflexões fantasmáticas, como propõe uma linhagem de leituras teóricas que se baseiam na teoria lacaniana), para daí explicar como se dá uma imersão do espectador na materialidade fragmentada e na “profundidade sem profundidade” (no texto original, “*depth without depth*”) da imagem – e aqui podemos nos aproximar da experiência de imersão que um filme de um Hou Hsiao Hsien ou um Apichatpong Weerasethakul nos provocam, seja no espaço urbano multiforme atravessado por inúmeros trens em *Café Lumière* ou na densidade misteriosa e fascinante da floresta de *Mal dos trópicos*. Trata-se, ao mesmo tempo, de um estar aqui e lá, na poltrona da sala de cinema e na superfície da imagem, percebida por toda extensão desse corpo ambivalente, que “não é um objeto de representação, mas uma zona de intensidade

¹² Daí derivam várias vertentes, desde os estudos feministas de Laura Mulvey e Mary Ann Doanne, até os estudos fenomenológicos de Vivian Sobchack, passando ainda por toda uma escola que estuda a noção de espectadorialidade e uma série de estudos sobre corpo e sensorialidade, como *The cinematic body* (Steven Shaviro, 1993), *The skin of the film* (2000) e *Touch* (2002), ambos de Laura Marks, e *The tactile eye* (Jennifer Barker, 2009). Os autores desta última vertente constituem um dos principais referenciais teóricos desta pesquisa, ao tratarmos da relação entre corpo e cinema.

afetiva, um ponto de ancoragem para a articulação entre paixão e desejos, um território de contínuo esforço político” (SHAVIRO, 1993: 266)¹³.

Para Shaviro, imagens produzem fluxos de tempo e sensorialidades, num processo de fascinação visual que, como nos recorda Tadeu Capistrano, seria uma pré-condição da produção de subjetividade no cinema, e não sua consequência, já que as percepções construídas pelo filme engendram um poder de “galvanização espectral” (CAPISTRANO, 2003: 14), ativando e acelerando o corpo sensível do espectador. Shaviro, desse modo, nega uma concepção metafísica do olhar e da presença (1993: 46), em prol de uma valorização da fisicalidade/sensorialidade/corporeidade na experiência de se assistir a um filme.

É partindo de um princípio bastante próximo que Laura Marks, em seu livro *The skin of film*, vai propor uma visualidade “háptica” (do grego *haptesthai*, tocar) como alternativa à hegemonia de uma visualidade “óptica”, dependente da separação entre o sujeito que vê e o objeto e calcada na distância existente entre estas duas instâncias para se constituir. Já a visão háptica (inspirada no uso que Reigl e Deleuze fazem do termo) tende a percorrer a superfície do objeto: mais inclinada para o movimento do que para o foco, mais aproximada ao roçar (*graze*) do que ao olhar (*gaze*) (MARKS, 2000: 163), forçando o observador a contemplá-la por si só, microperceptivamente, fazendo ativar os saberes e memórias que carregamos em nossos corpos e sentidos. Trata-se de uma espécie de insubordinação da mão (e da pele) ao olho, num espaço que tradicionalmente se constitui como opticamente organizado (a tela cinematográfica, ou qualquer outra superfície de projeção/exibição audiovisual).

Assim sendo, o háptico não só desperta a memória corporal, mas também faz confundir sujeito e objeto, anulando distâncias, com seu olhar de proximidade extrema, feito lente de aumento. Como propõe Jennifer Barker (2009: 32), o toque (do latim *contigere*) remete também a uma certa “contigência”, no sentido etimológico que o termo carrega (ainda que quase esquecido nos dias de hoje) de ser uma “afinidade material entre duas ou mais coisas”

¹³ Vivian Sobchack afirma, em seu livro *Carnal thoughts: Embodiment and public image culture* (2004), que não experimentamos filme algum apenas com os olhos. Para ela, nós vemos, compreendemos e sentimos os filmes com todo o nosso corpo, com base num aparato sensorio que se constrói a partir de um saber culturalmente acumulado. Inclusive, é durante esse processo que cabe ao corpo o papel de confundir perceptivamente as duas instâncias, “espectador” e “espaços de representação”, subvertendo, à medida que assistimos a um filme e nos envolvemos em sua experiência estética, as noções dentro e fora de quadro como espaços excludentes entre si. A partir dessa lógica, em lugar de pensarmos o espaço do espectador como instância separada do que se projeta na tela, temos a possibilidade de se criar um *locus* espectral híbrido, a ser escolhido livremente por quem se submete à experiência de assistir a um filme. Daí a pergunta: ver somente com os olhos, ou com todo o corpo?

(no caso, os corpos do espectador, do autor e do filme). Pensemos aqui na câmera quase grudada à epiderme em diversos momentos dos filmes de Claire Denis, talvez o exemplo mais visível dessa hapticidade traduzida em planos-detelhe reveladores do potencial hipnótico dos mínimos movimentos do corpo (como em *Bom trabalho*), num roçar erotizado que fascina até mesmo nos momentos mais sangrentos e supostamente repugnantes de *Desejo e obsessão*. Pensemos também na imobilidade corporal e no desequilíbrio quase vertiginoso que permeiam a cena à beira da piscina em *Pântano*, de Lucrecia Martel, espécie de preâmbulo a potencializar o incômodo causado pela quebra das taças que caem no chão, quase ao final da sequência. Por outro lado, essa ativação háptica das memórias do corpo podem potencializar mudanças mínimas no registro de luz de um plano nos filmes de Hou Hsiao Hsien, como quando se abre uma cortina em meio a um longo plano-sequência em *Adeus ao sul* (quase uma lufada de calor a roçar a pele do espectador imerso na dinâmica da cena, ainda que por alguns instantes) ou na pulsante luz artificial que se reflete no teto de vidro da cena de sexo em *Millennium Mambo*¹⁴.

Se retomarmos a ênfase no cotidiano, no banal, num “real em tom menor” (LOPES, 2007), quase sussurrado que demarca o conjunto de filmes aqui analisado, também podemos identificar, nessa predileção em se direcionar o olhar da câmera para micro-percepções, uma espécie de contemplação meditativa que cria uma zona de indistinção – ao se manipular dessa maneira o espaço e o tempo fílmicos, suspender-se-ia a percepção ordinária, convidando o espectador a abrir-se para uma sensorialidade *extra*-ordinária, intuitiva, quase clarividente: a macro-percepção do ordinário quando essa imagem “crua” é projetada na tela. Tal percepção, inclusive, é potencializada pela valorização de sua natureza dispersiva e multilinear, dialogando diretamente com a lógica de diluição narrativa tão comum ao conjunto de filmes aqui analisado. Em meio a tantas minúcias, muitas vezes testemunhamos, na duração do plano, as marcas visíveis do desgaste dos corpos no tempo e no espaço, induzidas pela câmera, que a tudo registra. Em meio a imagens que roçam, esculpe-se o tempo no filme, no corpo do personagem, para enfim reverberar na corporeidade do espectador.

O próprio retorno a uma atitude de crença na imagem pede uma nova postura não só espetatorial, mas também narrativa: daí pensarmos numa “câmera-corpo”, em especial no cinema de Naomi Kawase, como nos propõe Camila Vieira da Silva (2009), a apreender

¹⁴ Embora nem todos os filmes analisados nesta pesquisa comunguem dessa visualidade háptica (que, a meu ver, restringe-se exatamente aos exemplos citados nesse parágrafo), optei manter a hapticidade no conjunto das características que associo à estética do fluxo, de modo a permitir algumas interessantes reflexões sobre a sobrevalorização sensorial que essa vertente do cinema contemporâneo promove.

sensorialmente a intensidade da experiência que captura, possibilitando uma mediação pulsante junto ao espectador contemporâneo. Cabe a essa câmera escoar por entre o transbordamento de afetos entre todos esses corpos filmados e o próprio corpo do espectador, investigando, como afirma Camila Vieira da Silva, o “gasoso da imagem”: aquilo que lhe é invisível, mas que a atravessa como uma disposição sensorial (SILVA, 2009).

Passeando por entre os espaços, sem nunca buscar cristalizar ou petrificar as transições e nuances de intensidades decorrentes desse encontro entre corpos diversos, essa câmera vai construindo uma relação bastante física com o mundo que retrata. Daí a autora apresentar o conceito de uma câmera-corpo, ora letárgica, ora em estado de embriaguez, produzindo imagens plenas de leveza e estranhamento, percorrendo espaços e superfícies: “a compreensão do cinema como um corpo, na medida em que a câmera se comporta como um corpo sensível em contato com outros corpos que compõem a matéria filmada (objetos cênicos, os corpos dos atores, etc.)” (SILVA, 2009: 2). Por explorar minuciosamente o corpo na tela, a câmera-corpo afeta o próprio espectador, promovendo seu encontro com a alteridade (os outros corpos visto no filme), numa forma mais intensa do que a própria linguagem verbal (e nisso, um filme como *Nanayo*, da própria Kawase é muito mais do que uma simples metáfora desse estado das coisas).

Com a câmera-corpo, talvez nos aproximemos da proposta de Delorme, em seu artigo “Le lois de l’affection” (publicado pela *Cahiers du Cinema* em fevereiro de 2006): um cinema preocupado em abolir toda fronteira (inclusive entre o real e o imaginário), “justo à embriaguez”. Daí, como diz Luiz Carlos Oliveira Junior, ser “absolutamente compreensível que Claire Denis trate o real e o onírico com o mesmo teor ontológico (cf. *Desejo e obsessão, O intruso*), que misture cinema fantástico com o mais cru dos realismos ao ponto da indistinção entre uma coisa e outra, e que filme corpos indecisos entre uma realidade carnal e um estado vaporoso” (OLIVEIRA, 2009: 29). Tal afirmação, eu ainda arriscaria, poderia se estender às aparições de espíritos fantasmas e animais falantes no cinema de Apichatpong Weerasethakul, à maneira como Van Sant “filma” a desencarnação do espírito do protagonista de *Últimos dias*, ou aos momentos que beiram o (hiper)realismo fantástico na relação menino/balão em *A viagem do balão vermelho* (2007), de Hou Hsiao-Hsien.

Neste caso, não precisamos reduzir a noção de realismo a uma perspectiva naturalista, tal qual pregava a concepção vigente do século XIX. Afinal, estamos falando da utilização de “efeitos de real” (FOSTER, 1994) para se criar uma experiência afetiva que envolva espectador e obra

– ainda que, nesse caso, tais efeitos sejam produzidos por elementos que fogem à nossa ideia de uma realidade concreta e racional, ou que dialoguem com a dimensão do sobrenatural e do mítico. E aqui, muitos dos efeitos de realidade produzidos por este cinema advém de um “vigoroso retorno de uma tatilidade que a era do CGI (das imagens geradas do computador) tenderia a anestesiar” (OLIVEIRA, 2006: 27). É essa sensação de tatilidade/haptcidade/proximidade, de tentar apreender de alguma forma o que há de volátil nessa imagem que talvez torne tais imagens tão presentes e intensas¹⁵.

Ao se propor uma leitura da estética do fluxo através de uma concepção sensória do realismo, cabe aprofundar conceitualmente a ideia de corporeidade na relação estabelecida entre corpos e espaços. É o que propõe Luisa Marques, em seu artigo “O corpo que dança e o corpo dos filmes” (2008b), publicado na edição 91 da revista eletrônica *Contracampo*, ao comparar passagens do livro *Movimento Total*, do filósofo português José Gil, com os corpos perambulantes pelos espaços fílmicos, minuciosamente acompanhados pelas flutuações da câmera nessa vertente do cinema contemporâneo. Marques destaca, em especial, a imagem evocada por Gil (2001) de se tirar o peso do corpo e ao mesmo tempo manter a ligação com a terra: “Algo que os cineastas atingem talvez trabalhando incessantemente o corpo dos atores, suas relações com o espaço e com a câmera. Não se trata exatamente do corpo carnal, de *flesh*, mas talvez mais de superfície, de peles e poros que sentem sol e brisa” (MARQUES, 2008b: 2).

Para melhor situar o realismo sensório dentro de uma linhagem de cinemas do corpo no cânone moderno, podemos aqui partir de uma série de genealogias (a serem melhor desenvolvidas e analisadas num capítulo posterior). Uma primeira linhagem deriva da primazia concedida ao gesto corporal como desencadeador de afetos e organizador da dinâmica interna da cena: aqui, o cinema de John Cassavetes e Maurice Pialat (em especial *Aos nossos amores*) é uma referência central, por exemplo, nos filmes de Claire Denis – embora ela amplie esse cinema corporal ao trabalhar também uma certa materialidade traduzida numa certa percepção háptica da carne (MARTIN, 2008).

¹⁵ Esse desejo de se apreender a volatilidade do real também se desdobra, sob outra chave, em filmes que buscam apreender outras dimensões do real, para além de sua concretude (como o fantasmagórico e o mágico), como alguns trabalhos de Apichatpong Weerasethakul (em especial *Mal dos trópicos* e *Tio Boonmee que pode recordar suas vidas passadas*) ou Gus Van Sant (*Últimos dias*), sem contudo fazer uso das convenções do cinema fantástico ou mesmo do realismo mágico literário (cunhado a partir dos estudos de Franz Roh na década de 20) – uma vez que, aqui, a irrupção do espiritual ou sobrenatural faz-se a partir da própria dimensão sensorial (visual e sonora) do real, como se imergisse da concretude das imagens e constituísse um registro paralelo da realidade.

Por outro lado, temos outra linhagem, derivada do tratamento rígido e desarticulador proposto por Bresson ao conceber o corpo do ator como “modelo” a ser esvaziado e preenchido minuciosamente, conforme o “manuseio” operado pelo cineasta: os corpos desencontrados e patéticos dos personagens de Tsai Ming Liang (que muitas vezes remetem também à comédia corporal de Jacques Tati e Buster Keaton) e a ausência deliberada de memórias corporais nos corpos migrantes de Jia Zhang-Ke são assumidamente calcados na matriz bressoniana, à qual podemos também associar como herdeiros os corpos ora em deterioração (*No quarto de Vanda*) ora fantasmagóricos (*Juventude em marcha*) dos filmes de Pedro Costa. Cabe destacar, contudo, que a matriz bressoniana, nesses três casos, difere de outra possibilidade, também herdeira de Bresson, presente na crueza da câmera seca, colada ao corpo, “reagindo a eles quase instintivamente” (MARQUES, 2008a: 14), da qual os irmãos Dardenne sejam seu mais conhecido exemplo.

Uma terceira possibilidade é a dos corpos cotidianos, apresentados sem sobressaltos ou espetáculos, e neste caso podemos nos deter sobre os herdeiros de Ozu, em especial Hou Hsiao Hsien e Kawase (embora suas câmeras “flutuantes” operem num registro diverso da visualidade de planos fixos do mestre japonês), mas também no minimalismo milimétrico dos gestos que atravessa a *mise-en-scène* de Tsai Ming-Liang e outros asiáticos como Hong Sang Soo e Edward Yang (MARTIN, 2008). Mas também podemos perceber um outro olhar sobre o cotidiano, que paga tributo diretamente à banalidade dos corpos objetificados de Andy Warhol. Se, no caso do cineasta/artista visual norte-americano tal objetificação vem de uma extrema extensão da duração do plano (o que faz com que Shaviro afirme que, em lugar de representar o real, Warhol “entra” no real), podemos perceber essa mesma banalização dos corpos na imobilidade dos “corpos cansados” (AMADO, 2009) de Lucrecia Martel, ou no misto de leveza e estranhamento presente nos filmes de Apichatpong Weerasethakul.

Em qualquer das três linhagens, trata-se de uma inserção dos corpos no espaço calcada na construção de planos que, ao retratarem o aleatório de um fragmento do mundo em movimento, assumem-se como errantes e flutuantes, sem adotarem um tom psicologizante ou moralizante dos eventos retratados – aliás, falar da dimensão psicológica na caracterização dos personagens nesse cinema soa um tanto quanto inadequado, já que os personagens muitas vezes estão em construção durante os eventos com os quais seus corpos interagem, não servindo assim a regras dramáticas pré-estabelecidas (BRAGANÇA, 2007a). O que temos aqui são planos de fruição que, ao valorizarem a presença física dos corpos, novamente estão na contramão da virtualização proposta pelo cinema tecnológico dos CGI.

Aqui, uma ideia central é a de “preenchimento”, como nos propõe Oliveira (2006: 29): em lugar do espaço lacunar ou dispersivo do cinema moderno, temos um espaço que se permite atravessar por afetos e sentidos. Esse preenchimento muitas vezes é potencializado pelas paisagens sonoras, verdadeiros amplificadores do sentimento de fluidez e efemeridade que perpassa esse cotidiano deslizante. Se tal condição permite uma supervalorização da conexão sensorial, antecedendo a própria formação de significados (vide diversos momentos nos filmes de Weerasethakul, como o travelling que se aproxima de um exaustor, ao final de *Síndromes e um século*, por exemplo), ela também consolida o caráter de errância e fluidez dentro das imagens: “Não se trata de formas estáticas tão passíveis de análise. Essa sensação do fluxo nas artes trabalha muito mais a partir de modulações, intensidades, algo entre a música e a física. Trata-se menos de pensar o mundo e mais de reagir a ele” (MARQUES, 2008a: 20).

Para Luisa Marques, esse tipo de cinema opera através de uma “diluição narrativa”, que ela contrapõe à “desconstrução narrativa”, blocada e lúdica que caracteriza outros cinemas contemporâneos (como, por exemplo, os filmes de Iñárritu, Lars Von Trier ou Michel Gondry). Essa diluição permite que se valorizem elementos sensoriais, como ritmos, durações, texturas, luminosidades, indicativos da fluidez tão perseguida pela estética do fluxo.

Um exemplo marcante está no já citado curta-metragem de Apichatpong Weerasethakul, *Phantom of Nabua*, à medida que acompanhamos o movimento daquela massa luminosa esférica que arde continuamente (a “bola” do jogo praticado entre os rapazes), flutuando por entre os diversos pontos do quadro. A pouca iluminação (concentrada na pouca claridade gerada pela bola, e por alguns clarões que vez por outra cortam o espaço, projetados numa tela estendida atrás dos jogadores) faz com que nosso olhar se desprenda da banalidade do ato captado pela câmera, e mergulhe num transe sensorial que se traduz em pequeno alumbramento quando finalmente a bola atinge uma tela (cinematográfica?) que se situa atrás de onde supostamente estaria o goleiro. Acompanhamos a tela se incendiar, como se toda a imagem fosse uma grande abstração dotada de transbordante energia cinética a impulsionar o movimento da bola luminosa. Mergulhados nesse transe, por vezes somos surpreendidos pelos clarões que o projetor lança sobre a tela, remetendo a uma imaginária tempestade tropical, não num sentido aterrorizante, tão banalizado pelo cinema de horror, mas como uma surpresa sensorial, um piscar de luz estroboscópica a rasgar a penumbra num ligeiro e fugaz clarão.

2.4 Os fluxos da paisagem

Se, por um lado, a estética do fluxo lida preponderantemente com essa dimensão sensória do real, não podemos nos esquecer de outra questão espacial, diretamente ligada às temáticas recorrentes deste cinema enraizado no presente: a constante reconfiguração das paisagens (em sua maioria) urbanas, como tradução de um permanente estado de tensionamento entre uma emergente cultura global e as particularidades locais. Nesse contexto, a relação dos corpos filmados com os espaços e paisagens é fundamental para a investigação sensorial da câmera-corpo. Afinal, as paisagens, mais que instâncias geográficas, são construções imaginárias/artificiais/culturais, capazes de tornar espaços impessoais em lugares de vivência, modificados por nossas experiências, memórias e afetos (PEIXOTO, 2004). É nelas que deixamos rastros, ao reinterpretarmos o visível com as formas oriundas do nosso arsenal simbólico, dando uma ordem à percepção do mundo, uma vez que elas já estão ligadas a “muitas emoções, a muitas infâncias, a muitos gestos” (CAUQUELIN, 2007: 31). E é quando interagimos com elas que vivenciamos um incessante processo de construção de identidades, a partir da integração do espaço ao afeto (LOPES, 2007), fazendo ativar os saberes e memórias que carregamos em nossos corpos e sentidos.

No caso das paisagens urbanas, um outro fator se faz imprescindível para que elas sejam melhor compreendidas: o seu caráter de transitoriedade e multiplicidade, constitutivo de seus fluxos e fraturas. Marcada por um cruzamento entre diversos espaços e tempos, a paisagem contemporânea, como afirma Nelson Brissac Peixoto é um vasto lugar de trânsito, entre o visível e o invisível, esgarçando o próprio tecido urbano: “as passagens são a arquitetura da cidade das imagens” (PEIXOTO, 2004: 233). Para o filósofo, trata-se de um campo vazado e permeável por cujas franjas e interstícios transitam as coisas, estabelecendo inusitados entrelaçamentos (PEIXOTO, 2004: 13).

Contudo, à página 269 de seu livro *Paisagens urbanas*, ele também lança a pergunta: será que poderiam esses novos horizontes urbanos, com suas construções cotidianas e transitórias, adquirir a consistência e a perenidade das grandes paisagens? Se por um lado o horizonte urbano pode vir a aparecer com o peso e a permanência das cordilheiras e desertos, por outro lado é característico da cidade moderna a ausência de monumentos facilmente reconhecíveis, em meio ao conjunto de arranha-céus e edifícios de apartamentos a tomar o horizonte com a imponência dos despenhadeiros e florestas, recortando-o diretamente contra o céu.

A cidade de pedra e concreto parece construída, num primeiro momento, para durar para sempre. Contudo, essa capacidade do espaço urbano ser “dotado de espessura e permanência” (PEIXOTO, 2004: 271) é contraposta ao próprio caráter fugidio, nômade e obsolecente da modernidade, o que faz da cidade, no fundo, tão quebradiça como o vidro, repleta de “símbolos de caducidade e fragilidade” que confirmam o destino de toda paisagem urbana: tornar-se ruína, para enfim ser afetivamente lembrada pelos que a experienciaram, enquanto ao mesmo tempo é substituída por novas edificações também transitórias, ainda a serem habitadas. Como afirma Nelson Brissac Peixoto: “É à medida que se destrói que a cidade aflora como permanência. As paisagens urbanas estão sempre em devir”. (PEIXOTO, 2004: 271).

Anne Cauquelin, ao definir a paisagem como um “conjunto de valores ordenados em uma visão” (CAUQUELIN, 2007: 16), evidencia o caráter cultural desse tipo de construção, da ordem do artifício, inserida num processo de “educação permanente dos modos de ver e sentir” (CAUQUELIN, 2007: 14). Para utilizar a definição do indiano Appadurai, é na disjuntura entre as paisagens contemporâneas que se estruturam os fluxos globais. Se, para o antropólogo indiano, é possível conceber uma tipologia de paisagens contemporâneas a partir de uma noção da imaginação como instância das mais centrais na economia global, podemos pensar os espaços urbanos, midiáticos e virtuais, conforme aponta Denilson Lopes (2007), como “lugares de conflito” (expressão tomada emprestada de Cauquelin), de modo que, mais do que definir estaticamente uma paisagem, faz-se necessário pensar as modalidades através das quais ela atua como prática cultural (MITCHEL apud LOPES, 2007).

Podemos perceber isso em exemplos bastante distintos desse cinema do realismo sensório, como por exemplo, na exploração de uma dimensão de transitoriedade nos deslocamentos espaciais operados pelos personagens migrantes (*O mundo, Em busca da vida, O céu de Suely* e *35 doses de rum*) e nas reconfigurações do espaço urbano, numa constante redefinição de suas paisagens (*The skywalk is gone, Em busca da vida, Juventude em marcha*). Também podemos incluir aqui a concepção do espaço urbano como uma partitura sensorial polifônica (*Café Lumière* e *A viagem do balão vermelho*), o contraste entre os cronotopos do lar e da intimidade e o mundo exterior (em especial nas situações de impasse criadas em alguns filmes de Lucrecia Martel), ou ainda na irrupção de paisagens midiáticas em espaços que tendem à rarefação, como o deserto em que se desenrola a ação de *Gerry*, filme de Gus Van Sant – vide as menções, nos poucos diálogos do filme, ao programa de TV *Wheel of fortune* e a um videogame sobre a conquista de Tebas, que ilustram o quanto tais imagens midiáticas estão

presentes na esfera cotidiana, de modo que, mesmo na ausência física desses meios, os personagens sentem necessidade de fazer-lhes referência, indicando uma intensa experiência por eles mediada, a transbordar a memória dos corpos e sentidos.

2.5 Um cinema do tempo presente?

Ao voltar seu olhar para o cotidiano, esta vertente do cinema contemporâneo assume-se como um conjunto de narrativas calcadas na tentativa de capturar o presente. Contudo, não falamos daqui de um certo pessimismo com relação ao que alguns teóricos definem como um processo de compressão espaço-temporal e presentificação em larga escala, operado pelas tecnologias da informação e comunicação – como, por exemplo, a ideia de “tempo intemporal” de Manuel Castells (2002), ou as “febres de memória” identificadas por Huyssen (2000), decorrentes de uma conversão do passado a mero banco de dados, nem a produção midiática de um presente “autista” (MARTÍN-BARBERO e REY, 2001), fabricado para não durar e ser substituído por outro presente retirado direto das prateleiras de uma sociedade de consumo.

No cinema que analisamos aqui, a primazia do presente se configura justamente como uma reação à emergência desse universo temporal indiferenciado, que engendra a cultura hegemônica do instantâneo e do imediato. A ideia aqui é romper com o espaço-tempo anestesiado e automatizado da presentificação pós-moderna, fruto do acelerado ritmo da sociedade do consumo, e conceber um outro tempo, que embora também não seja linear e cronológico, caracteriza-se primordialmente por promover uma experiência repleta de plenitudes e esvaziamentos, na qual personagens e espectador estabelecem uma ligação corpórea e sensorial com o espaço em que a ação se desenrola. Um tempo-espaço múltiplo e fraturado, que eu aproximaria daquilo que Andréa França denominou de “novas narrativas dissensuais”, realizadas a partir de uma divergência (em lugar de convergirem para uma unidade), de uma noção deleuziana de tempo como série, “que deve gerar um devir como potencialização, um devir que transpõe e dissuade fronteiras, efetuando metamorfoses” (FRANÇA, 2003: 133).

Para a autora, a modulação serial permite travessias e ligações transversais, “em meio a uma narrativa cujo movimento libera-se de seu poder de síntese e reconhecimento para explorar devires insólitos, passagens afetadas pelo tempo” (FRANÇA, 2003: 135). Dessa forma, podemos pensar tais narrativas dissensuais como aberturas para uma experiência de mundo

marcada não mais pela convergência de conflitos do cinema clássico, mas sim por movimentos de desterritorialização, “na transição de fronteiras e limites, sempre deslocáveis” (FRANÇA, 2003: 135). Nelas, o acontecimento é fabricado no próprio movimento do filme: “a imagem cinematográfica é o acontecimento, a sua metamorfose, porque ela o produz do seu próprio interior, nas passagens entre os espaços, os ritmos, as sonoridades, os deslocamentos” (FRANÇA, 2003: 140).

Dá ressignificar o plano alongado, seja sob a forma de *tableaux* como em Zhang-Ke ou de molduras flutuantes do real (Hou Hsiao Hsien). Não mais veículo de manifestação de um realismo revelatório marcado por uma continuidade narrativa e perceptiva (Bazin), nem um risco de naturalização da imagem cinematográfica a serviço do consumo (Pasolini), muito menos um recurso desnaturalizante (como nas surpreendentes coreografias de Miklos Jancsó), ou uma possibilidade de expressar uma cosmovisão de coletividade presente nas comunidades andinas (Sanjinés): no cinema do realismo sensorial, o plano-sequência, embora assuma novamente um papel central, reconfigura-se desta vez como um dos mediadores possíveis entre as representações corporais e a diversidade dos tempos e espaços cotidianos. Embora haja um certo diálogo com a profusão de tempos mortos e silêncios que marca um certo cinema moderno do plano-sequência (Antonioni, Akerman, Tár, Angelopoulos, Tarkovski) e com a fascinação pelo banal cotidiano (Warhol), esta retomada do plano-sequência alia-se a uma exploração das pulsações e ritmos internos da cena – a escultura do tempo sobre a qual falava Tarkovski (1998) – para capturar os movimentos de um mundo hiperestimulado multisensorialmente, repleto de eventos efêmeros que nos são fascinantes justamente por sua miudez.

Esta concepção temporal permite que certas questões ganhem abordagens radicalmente novas, como por exemplo a relação entre memória e esquecimento, seja pelo viés do nomadismo (como nos filmes de Tsai Ming-Liang e *O céu de Suely*, de Karim Aïnouz), da transição entre mundos de naturezas diversas (como o concreto e o mítico em *Mal dos trópicos*, o sentido da morte em *Shara* ou a natureza fantástica em *Desejo e obsessão*), da mobilidade de personagens que teimam em prescindir do próprio passado (*A mulher sem cabeça*, *O céu de Suely*) ou, no extremo oposto disso, em retê-lo quando não lhes é mais necessário (*Floresta dos lamentos*, *Em busca da vida*), e da suspensão temporal no instante (idílico ou não) dos amantes (*Blissfully Yours*, *Millennium Mambo* ou diversos filmes de Claire Denis).

Inclusive, a opção pela lógica do fluxo, ressalta Luiz Carlos Oliveira Junior (2006), implica antes uma ressignificação da montagem do que uma diminuição de seu poder: basta ver a força que a montagem em vagões/blocos imprime a sequências inteiras calcadas no jogo de intensidades que se constrói na relação entre câmera e cena nesse conjunto de filmes (e que, com certeza, estaria esvaziada se fosse reduzida aos ditames da decupagem em diversos planos, suprimindo assim os momentos em que afloram suas sutis modulações de intensidade). Trata-se de um caminho bastante diverso, por exemplo, da obliteração espaço-temporal que um Wong Kar-Wai obtém ao fazer uso de recursos de edição oriundos de uma certa estética do videoclipe, mesmo em filmes tão radicalmente intimistas e pessoais como *Amor à flor da pele* e *2046*.

A própria ideia de fora-do-quadro se reconfigura quando levamos em conta os constantes transbordamentos dessas imagens em relação aos limites do quadro (aliás, potencializados pelas indicações sonoras que já há muito extrapolam tais bordas da imagem). Temos aqui uma presença que não se esvai – muito pelo contrário, ela dura por todo o evento registrado, e que, à medida que se estende para além das superfícies enquadradas, obriga a câmera reagir, buscando registrar parte dos afetos que o desenrolar da ação permite migrar pelos diversos platôs espalhados por um espaço cênico que só se define a partir da irrupção desses afetos.

Daí a ideia proposta por Oliveira Junior (2006): o “plano-fluxo”. Não como elemento de gramática cinematográfica, rigidamente demarcado, mas como um “dato sensorial presente em alguns filmes e expresso de acordo com variantes formais” (OLIVEIRA, 2006: 95). Para isso, ele cita o exemplo do plano-sequência do festival em *Shara*, no qual a irrupção da chuva invade o plano sem antecipação visível, tensionando a fronteira entre “o natural e o fantástico, o duradouro e o passageiro, impondo a força do instantâneo, o regime do inesperado” (2006: 73).

O que parece ser um desregramento, na verdade é uma conjunção de intensidades – “um conjunto de eventos energéticos que se aglutinam e se dissipam” (OLIVEIRA, 2006: 78) – de modo que o corte indica não a delimitação da ação, mas a dispersão dessas energias em cena. Aqui, o fora-de-campo é sempre um possível contaminador do espaço cênico, agindo de maneira imprevisível, dentro da dinâmica interna de uma cena que se constrói somente no momento de sua captação pelas lentes da câmera: “um reenvio constante do filme para além dos limites do enquadramento” (OLIVEIRA, 2006: 85). Mais uma vez, dentro/fora, eu/outro são instâncias que se confundem, a partir de transbordamentos que se assumem como

sintomas desse contato com um real cuja fluidez incessante torna-o impossível de reter, tanto por entre nossos dedos quanto na tentativa de fixá-lo na materialidade fílmica do plano.

De certo modo, continuamos dentro daquilo que Bonitzer identifica como uma natureza centrífuga do espaço da tela cinematográfica (ao contrário do caráter centrípeto do quadro pictórico, que aponta o tempo todo para o que retrata): “Desde Bazin, sabemos que a tela funciona não como a moldura de um quadro, mas como um *cache* que só mostra uma parte do acontecimento” (BONITZER, 2007: 81). E, se também não estamos distantes de um certo aspecto da concepção baziniana de um real ambíguo, errante, flutuante e estruturado em blocos (DELEUZE, 1990), cabe lembrar que as questões aqui são outras. De certa forma, o que marcava a inovação do neo-realismo nos anos 40/50 – “a recusa do sentido imposto e do controle, a modéstia diante real, o sentido de um inefável do mundo e de uma profunda incompreensão das causas finais” (AUMONT, 2008a: 72) – não necessariamente são as mesmas questões que movem o retorno ao realismo nesse cinema que surge a partir da década de 90. Ainda continuam (e talvez até de forma mais radical), segundo Aumont, a valorização do acidental, o respeito pelo real e a exploração da assignificância do mundo – que, no cinema moderno, era um ponto de partida possível para que o homem e a linguagem operassem sua atribuição de sentido (e, de certo modo, ainda continua sendo central no cinema contemporâneo). Permanece também a “observação exaustiva” e o “olhar paciente e insistente” (XAVIER, 2005: 74) que caracterizam essa confiança na realidade (conforme o modelo neo-realista de Zavattini), que nos faz permanecer demoradamente diante da cena para tentar apreender os ecos e reverberações do real enquanto ele se manifesta.

Afinal, o reconhecimento do real como instância aberta e ambígua já era uma condição central nas concepções de realismo cinematográfico propostas por Bazin, Zavattini ou Kracauer. A própria ideia de uma sensorialidade centrífuga, que proponho como base do realismo sensorio contemporâneo, é uma espécie de desdobramento da própria ideia baziniana da tela de cinema como um espaço também centrífugo, um recorte (*cache*) da realidade, que aponta o tempo todo para os prolongamentos desta no fora-de-quadro – ao contrário do quadro pictórico, que “polariza o espaço em direção ao seu interior” (XAVIER, 2005: 20) – daí, inclusive, pensar-se o movimento de câmera como um dispositivo expansivo, por trazer a possibilidade do espaço fora-da-tela estar o tempo todo na iminência de ser capturado/reincorporado pela lente da câmera (e talvez não no sentido de redimir a realidade dentro do relato fílmico, como propunha Kracauer, mas sim de buscar uma outra aproximação, mais imersiva, mais à flor-da-pele).

Todavia, Aumont questiona o que resta daquela atitude de crença absoluta do real que caracterizava o cinema moderno:

“O que resta dela em *Gerry*, em que um duplo personagem anônimo sente o mais fisicamente a perda no mundo (o labirinto sem muros)? Em *Elephant*, em que as causas são dadas, mas como absolutamente opacas? Em *Last Days*, em que nada tem sentido? Em *Tropical Malady*?” (AUMONT, 2008a: 73).

Talvez a lógica desse cinema seja exatamente a de retomar, num mundo em que os sentidos encontram-se desgastados, um reaprendizado do olhar, um retorno ao sensório como forma de buscar algo que se perdeu após o decantamento de inúmeros processos simbólicos na produção de imagens. É recolocar aquilo que, em outro livro, discutindo as relações entre cinema e pintura, Aumont pergunta, acerca da própria natureza das imagens filmadas: “O que acontece *durante* um olhar? Que relação entre o tempo do olhar e o tempo da representação? Entre o tempo do olhar e o espaço da representação?” (AUMONT, 2004a: 65). O teórico francês nos recorda que a fascinação do plano longo (por sinal, retomado como um dos procedimentos centrais dessa estética do fluxo) “sempre repousou mais ou menos sobre a esperança de que, nessa coincidência prolongada do tempo do filme com o tempo real (e o tempo do espectador) algo de um contato com o real acabe advindo” (AUMONT, 2004a: 66).

Dá talvez a insistência desses cineastas contemporâneos em captar a realidade a partir de uma construção narrativa pautada por blocos afetivos cujo espaço-tempo mostre-se mais esgarçado, que revele a trama e o iminente desfiar, ao acaso, dos elementos que a compõem, como forma de retomar um certo fascínio pelo fato de se estar no mundo, sem necessariamente fazer do enquadramento um espaço privilegiado a partir do qual a cena é limitada, mas como um ponto de vista possível e transitório (OLIVEIRA, 2010: 97). Não uma redução da percepção, mas um transbordamento:

“O que nos interessa aqui é esse ponto-limítrofe da escola rosseliniana: um olhar que se desliga do quadro, não mais se fixa ansiosamente sobre os aspectos ‘importantes’ do mundo, pois prefere estar atento ao insignificante, perder-se no fluxo sensório-temporal da realidade fenomênica. Esse olhar gasta mais tempo que o habitual para transitar de uma porção de espaço a outra, de um corpo a outro, como se quisesse perceber os pequenos eventos que se escondem entre as coisas”. (OLIVEIRA, 2010: 125-126).

Este cinema é um convite a lançar um olhar centrífugo sobre a imagem, uma vez que o movimento aparentemente insignificante e banal, que faz do espectador uma espécie *flanêur* contemporâneo por entre a realidade que transborda desse quadro, pode ser, exatamente por suas qualidades dispersivas, uma porta de entrada para o estabelecimento de uma nova produção de sentidos, desse sentimento de “estar no mundo”. É como se nos fosse

possível, mesmo depois de conhecermos todos os códigos de crença e descrença na imagem implantados por mais de um século de narrativas cinematográficas, clássicas ou modernas, uma segunda chance de termos contato visual com o almoço do bebê, dos Irmãos Lumière, e ela nos soasse como uma primeira vez. Só que agora, mais que nunca, o balançar dos galhos de árvore ao fundo assumir-se-iam tão significantes quanto a ação dos corpos em primeiro plano, e tivéssemos todo o tempo do mundo para flutuar entre um e outro, ao sabor dos afetos que transitam de um ponto a outro da tela. Talvez, neste momento, nada aparente ser mais saboroso que poder deixar o olhar flunar por entre as diversas camadas do cotidiano e de seus corpos em incessante movimento, desapressadamente captados pela câmera. Mesmo que nós, espectadores deste início de século, façamos uso de uma “confiança desconfiada” para acreditarmos nesse real tão convidativo que a tela cinematográfica nos apresenta.

3. AS INSERÇÕES DO CORPO NA ESFERA COTIDIANA

3.1 Uma breve definição de cotidiano

Maurice Blanchot (2007) afirmava que o cotidiano, em sua irrepresentabilidade radical, dissolve estruturas e desfaz formas: ele recusa valor, é o sem sujeito e sem acontecimento. Incessante, não tem começo nem fim – o que revela uma curiosa ambiguidade: ao mesmo tempo estamos nele mergulhados e dele privados. Daí o cotidiano ser, nos termos de Blanchot, “inacessível”: por onde começar, qual a porta de entrada para se perceber e apreendê-lo, sem envolver a parcela percebida de uma aura de acontecimento, evento único, fechado em si? Ou ainda, como questiona Stephen Clucas (2000: 27), de que modo seria possível captar sua banalidade e insignificância sem cair também no banal? Como narrar tal instância, dotar-lhe de um início e de um ponto final, que lhe permita ser apreendida pelas formas discursivas?

Afinal, estamos tratando de uma dimensão da experiência totalmente enraizada ano agora, na qual “o presente deixa-se atravessar pelo passado e pelo futuro, renovando-se em outro presente” (BRETAS, 2006: 30). Trata-se de um saber “não-sabido” (CERTEAU, 1994: 145), um conhecimento sobre o qual seus sujeitos não refletem e que não se pretende hegemônico, operando no âmbito das interações comunicativas de modo a permitir a construção de “novos sentidos para a inserção do homem no mundo” (BRETAS, 2006: 41).

Seigworth (2000) retoma a concepção de Meaghan Morris, acerca do cotidiano como “puro processo em excesso”, numa espécie de dimensão construída e compartilhada coletivamente, para tentar responder à colocação de Blanchot: mais que escapar, o cotidiano excederia, produziria um excesso. Essa inesperada ligação (praticamente um oxímoro) entre banalidade e produção de uma intensidade, seria mediada por uma acessibilidade tão intensa, a ponto de se configurar como algo “sem uma entrada definida”, existindo em termos de uma plenitude quase absoluta: “*it exists at the level of ‘there is’*” (SEIGWORTH, 2000)¹⁶. Daí um excesso, intimamente ligado ao sujeito que vivencia essa dimensão do corriqueiro (o “mistério do mundo” que surge esculpido na banalidade da rua, vista pela vidraça do café lisboeta, noutra passagem do *Livro do desassossego*, de Pessoa) e que, no entanto, não deriva nem de um

¹⁶ Trata-se de um trocadilho intraduzível, daí ter mantido no original em inglês. Traduzindo livremente, seria algo como “ele existe no sentido de uma existência absoluta/invisível e incontestável”.

corpo ou de um mundo em isolamento, mas da banalidade dos movimentos de seu próprio processo.

Uma série de palavras-chave, propostas por Agnes Heller (2008), ainda que num contexto teórico fortemente marcado pelo marxismo de viés luckacsiano, talvez permita demarcar os contornos movediços do cotidiano: heterogêneo (porém hierárquico), espontâneo, provisório (tal qual o rol de juízos práticos e ultrageneralizadores que ele engendra). Ele ainda é caracterizado pela repetição, o ritmo fixo, a rigorosa regularidade que se articula com essa espontaneidade apontada por Heller, ampliada por um contexto de informalidade e ausência de grandes temas.

Contudo, essa repetição e regularidade de hábitos e situações nos permitem compreender apenas uma das facetas da esfera cotidiana. Principalmente se pensarmos que essa periodicidade obedece à uma percepção muito mais intuitiva que cronológica da temporalidade: como nos recorda Burkitt (2004), as práticas e relações mais associadas à vida cotidiana (e aqui ele cita a amizade, o amor, a camaradagem e os processos comunicativos) são mais fluidas e dispersas no tempo e espaço do que as operadas nas instâncias oficiais/institucionais. Além disso, como também afirma Burkitt, a experiência da cotidianidade é multidimensional, de modo que deslizamos constantemente entre as conjunções espaço-temporais de uma dimensão a outra, também de maneira subjetiva e intuitiva¹⁷.

O conceito bakhtiniano de cronotopo (elaborado entre 1936 e 1938 e apresentado postumamente nos artigos “Formas do tempo e do cronotopo no romance” e “O romance de aprendizagem na história do realismo”) pode ser bastante útil na compreensão dessa multidimensionalidade. Inspirado na física einsteiniana, Bakhtin ressalta a indissolubilidade entre tempo e espaço, cujos índices, na literatura, estariam fundidos num todo inteligível e concreto, no qual “o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível, e o espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo e da história” (BAKHTIN, 1988: 211).

¹⁷Em seu artigo “Rethinking everyday life” (2004), Seigworth & Gardiner retomam a crítica ao cotidiano de Henri Lefebvre (em especial a ritmanálise e a “teoria dos momentos”) para traçarem uma leitura possível acerca dessa qualidade de indeterminável/não-reconhecível (*unrecognized*) inerente ao próprio cotidiano, ao mesmo tempo um “nada” aparente, contudo repleto de flutuações polirrítmicas: multiplamente singular em sua totalidade, ele seria uma espécie de terreno sem chão (“*groundless ground*”) da concatenação entre o já vivido e o que se está vivendo (SEIGWORTH & GARDINER, 2004: 141). Essa totalidade se reconstituiria a cada momento, “movendo-se lado a lado com todos os outros momentos do dia-a-dia” (2004: 142), de maneira ondulatória, ao mesmo tempo operando nos níveis macro e micro.

Por permitir ler o “tempo no espaço” e perceber “o preenchimento do espaço sob a forma de um todo em formação, de um acontecimento” (BAKHTIN, 1992: 232), o cronotopo é aplicado por Leonor Arfuch no âmbito da intimidade, dentro de uma descoberta da interioridade como inquietude, desassossego que não é apenas palavra, corpo, imagem ou território, mas também tensionamento entre o público e o privado, no âmbito da confecção de uma identidade cultural.

Podemos associar a consolidação dessa dimensão da intimidade à ascensão do individual como valor hegemônico (SENNETT, 1997; DUMONT, 1993), a partir da emergência da classe burguesa nos primórdios das sociedades disciplinares da modernidade. Nesse contexto, observa-se a instauração de uma esfera onde o privado doméstico, já separado da produção (se pensarmos os espaços privados da casa, como o quarto, a alcova, o gabinete onde se produziam as escritas de si), articula-se ao íntimo, essa “zona incipiente” (ARFUCH, 2005) de onde desponta a nova subjetividade moderna. A intimidade, assim, assume-se como a esfera que mais intensamente nos constitui: não mais uma ideia de privação, mas sim assumindo a dupla função de abranger o doméstico (tangível) e proteger o íntimo (intangível) do assédio de uma sociedade em que se acentuariam, cada vez mais, as rígidas normas de conduta.

Esse processo irá se desdobrar, na contemporaneidade, em uma complexa iconografia afetiva, que envolve uma obsessiva combinação de corpos e imagens (ARFUCH, 2005: 245), na qual o espaço geográfico torna-se biográfico (2005: 248), aberto a uma multiplicidade em que cada presente da atualidade destaca das genealogias narrativas, por sobre a temporalidade da própria vida em geral (2005: 250). Assim sendo, o espaço íntimo da casa se desdobra numa série de cronotopos que traduzem uma experiência fragmentária, a partir de uma presença dos objetos, ao mesmo tempo global e pessoal, já que a própria mediação eletrônica operada pela televisão encampou para si a tarefa da “construção pública de uma ‘nova’ intimidade, que se oferece como um consumo cultural fortemente hierarquizado” (2005: 270).

Uma vez que espaço e tempo estão indissociados da experiência humana (a vida e os cenários nos quais ela se desenvolve), podemos pensar uma relação bastante peculiar entre essas duas categorias, no âmbito cotidiano, dotada de uma investidura afetiva que caracteriza a vivência do lar como um ponto de partida para diversos cronotopos, como os que identificaremos a seguir.

Primeiramente, o conforto da banalidade emoldura uma sucessão de pequenas ações cotidianas, cuja repetição, muitas vezes silenciosa, permeia diversos momentos de filmes como os de Naomi Kawase, Hou Hsiao Hsien, Aïnouz e Lucrecia Martel, por exemplo. Quase sempre são momentos de manuseio de objetos cotidianos, ações muitas vezes automaticamente executadas, quase invariáveis no decorrer dos dias, semanas meses. Como diz Blanchot, “O cotidiano tende sem cessar a entorpecer-se em coisas” (2007: 244).

Um certo comedimento da câmera, ao filmar tais ações, registra todos esses gestos contidos, num desfile de sutilezas que, ao mesmo tempo fascina e entedia, evidenciando a dimensão ordinária desses eventos. O tédio, segundo Blanchot, é o cotidiano tornado manifesto, tendo “perdido seu traço essencial – constitutivo – de ser *inapercebido*” (BLANCHOT, 2007: 241). Porque viver a cotidianidade é submeter-se a uma experiência inaparente, mas ao mesmo tempo não-escondida, por cujo silêncio deslizamos desapercivelmente, talvez murmurantes, tanto na posição de sujeitos quanto de espectadores da ação.

Dá a insistência, nesse conjunto de filmes, de uma atitude que me remete a outra passagem do *Livro do desassossego*: “Monotonizar a existência para que ela não seja monótona. Tornar anódino o cotidiano, para que a mais pequena coisa seja uma distração” (PESSOA, 2006: 187). Fazer emergir, desse aparente não-evento, uma espécie de alumbramento (no sentido empregado por Manuel Bandeira) quase sempre traduzido, nesse cinema do cotidiano, em uma exaltação da delicadeza a partir da dilatação temporal do instante¹⁸, do corriqueiro que se apresenta como novo ao ser privilegiado pelo ponto de vista da câmera, permitindo ao espectador uma macro-percepção do que nos é, quase sempre, banal e microscópico.

De certa forma, essa é uma resposta possível à questão lançada por Stephen Clucas (e retomada no início deste capítulo) de como representar o cotidiano sem sucumbir à própria banalidade. É algo bastante próximo ao que ele propõe em seu artigo “Cultural phenomenology and the everyday” (publicado em 2000): “somente ‘aniquilando a escandalosa diferença entre o excepcional e o ordinário’¹⁹ e reconhecendo a singularidade do fenômeno cotidiano como um ponto único de acesso ao desconhecido de nossa história e cultura, podemos nos abrir para o microevento como possibilidade produtiva, e não como negação”. (CLUCAS, 2000: 27).

¹⁸ Um alumbramento cujo espaço-tempo faz-se “no chão do mais humilde cotidiano, de onde o poético, como um sublime oculto, pode ser desentranhado” (ARRIGUCCI, 1990: 128-129).

¹⁹ Aqui, Clucas faz uma citação explícita do livro de Julio Cortázar, *A volta a o dia em 80 mundos*, originalmente publicado em 1967.

Nessa lógica de não-espetacularização das ações e corpos filmados, bastante presente no conjunto de filmes que incluo sob a rubrica do realismo sensório, a narrativa visual muitas vezes resgata o olhar flutuante do *flanêur* benjaminiano que, com seu anonimato e quase imprevisível mobilidade corporal, ora assume-se como espectador do mundo, ora como imprescindível ator de vários dos microeventos que eclodem simultâneos e quase silenciosos. Daí essa câmera que desliza nos interstícios dos diversos espaços-tempos que coexistem, segundo Burkitt (2004) na esfera cotidiana: lançar seu olhar para tal dimensão seria justamente chamar atenção para um presente inconcluso, em permanente estado de conclusão. Em filmes de cineastas como Hou Hsiao Hsien e Naomi Kawase, por exemplo, é comum uma sensação de flunar e deixar-se atravessar pelos mais diversos afetos que daí emergem, para quem sabe se ressensibilizar o olhar diante do comum, tal qual já se via nos filmes de Ozu nos anos 40/50/60.

Essa mirada da delicadeza, identificada por Denilson Lopes na poética do cineasta japonês, estabelece um diálogo, não do “olho no olho”, mas “tanto com o espaço e os objetos quanto com as pessoas que estão nele” (LOPES, 2010: 242-243). Trata-se de se associar a uma existência mínima, com seus “breves e pequenos momentos de beleza, num mundo empobrecido e marcado pelo trabalho e pelo tédio da rotina” (LOPES, 2010: 243), que preenchem a desdramatização proposta por Ozu, jamais aproximada à indiferenciação, mas sim à ideia de se lançar ao mundo um olhar marcado pela sutileza.

É essa talvez a chave para tentarmos dialogar com a ambiguidade narrativa de filmes como *Café Lumière*, de Hou Hsiao Hsien. Aqui, o expediente necessário para o espectador dialogar com a ação cênica em muito nos remete às definições de cotidiano lançadas no início deste capítulo: somos lançados no espaço-tempo em que os eventos se desenrolam, sem que nos sejam dadas de antemão uma série de informações que, numa narrativa audiovisual clássica seriam fundamentais a compreensão do que se desenrola na tela. Em lugar de oferecer respostas fáceis sobre o que está ocorrendo na cena, ou o que se passa na estória (perguntas às quais, durante o filme inteiro somos constantemente confrontados, sem obtermos respostas muito claras), Hou prefere nos deixar navegar por uma série de acontecimentos banais que, aos poucos, podem ou não nos situar no contexto da trama – ou melhor, dos fiapos de trama que, totalmente esgarçados, aparentemente conduzem o roteiro.

Nem tudo, nos filmes do cineasta taiuanês é claro ou facilmente compreensível (e talvez nem seja tão necessária assim essa compreensão quase onisciente, tão cara à espectadorialidade

clássica): como afirma o crítico Adrian Martin (2008), sempre nos perguntamos se o que vemos é real, sonho, *flashback*, *flash-forward*, comentário do diretor ou até mesmo algo distinto disso tudo – e nisso, ainda segundo Martin, Hou talvez seja um legítimo herdeiro da ambiguidade narrativa que permeou o cinema moderno dos anos 50-60-70.

Todavia, essa ambiguidade está diretamente relacionada ao deliberado ocultamento de informações durante boa parte do filme (em especial do que se chama de *backstory*, ou seja, os dados referentes ao passado dos personagens). Tomemos o exemplo de *Café Lumière*: demoram-se 27 minutos até Yoko comentar sobre sua gravidez; 88 minutos para sabermos que se trata de uma gestação no terceiro mês; 45 minutos para descobrirmos que a pessoa que supomos ser sua mãe, na verdade é sua madrasta. Sem contar que não podemos afirmar ao certo se a jovem está grávida desde antes do início do filme, graças ao permanente estado de incerteza com relação ao tempo intersequencial, situação tão característica dos filmes de Hou Hsiao Hsien. Como mensurar três meses, ou a passagem de qualquer outro período temporal, em qualquer um de seus filmes, cujas elipses são deliberadamente marcadas por essa proposital imprecisão?

Inclusive a preferência pelo encadeamento de pequenas ações cotidianas, dessas que poderiam se repetir quase que invariavelmente todos os dias, em muito ajuda a obliterar essa percepção do tempo decorrido, reforçando o caráter presentificado de cada segmento narrativo que compõe o filme. Em lugar de “ação” (palavra que sugeriria o desenvolvimento de uma curva dramática clássica no roteiro fílmico), Adrian Martin prefere o termo “atividades” para se referir ao que acontece em cena. Os filmes de Hou estão repletos delas, aquelas “simples tarefas” que, numa narrativa televisiva, apenas serviriam para conferir um grau maior de realismo à cena – ou, nos filmes de Preminger, agiriam como gestos expressivos de uma dimensão psicológica inerente ao personagem. Em filmes como *Café Lumière*, essas tarefas até podem cumprir ambas as funções, “mas na maioria das vezes se transformam em eventos ou espetáculos por si mesmos” (MARTIN, 2008: 190).

A importância dada a elas inclusive teria, como assinala o crítico Antoine de Baecque, um papel fundamental na organização do plano fílmico na obra de Hou. Formais ou informais, as atividades cotidianas, bem como os pequenos rituais (refeições, negociações, velórios), ou ainda os momentos de “tempo perdido” (esperas, deambulações, conversações, porres e ressacas), compõem um amplo conjunto de cerimônias que ofereceriam ao plano uma composição visual e rítmica por entre a qual ele teria que se desenvolver: “vazios e cheios,

movimentos e inabilidades, manchas de cor, superfícies opacas ou transparentes” (BAECQUE, 2010: 34).

Um filme como *A viagem do balão vermelho* é totalmente construído nesse trânsito entre microacontecimentos simultâneos e as modulações que o olhar faz ao flunar por entre eles. Pensemos na cena em que o menino entra num café e joga fliperama, totalmente filmada do lado de fora da vidraça, como se estivéssemos na varanda do estabelecimento. Iniciada com o menino e a babá ainda do lado de fora do estabelecimento (esta, com sua handy-cam, filma algo, enquanto ele entra no recinto, para depois segui-lo), rapidamente a imagem revela suas diversas camadas diante da nossa silenciosa observação. Percebemos, sem necessariamente haver uma clara hierarquização de sentido, ao menos três eventos simultâneos, capturados pela vidraça enquadrada no écran: o menino que brinca no fliperama, supostamente em primeiro plano (ou segundo, porque aos poucos percebemos imagens semi-transparentes refletidas no vidro que nos separa dele); a silhueta de uma pessoa que está parada à porta, num terceiro plano, e o vai e vem de carros na rua, um pouco mais ao fundo. Enquanto nossos olhos decidem em qual dos três ou quatro eventos irão se fixar, vemos a figura de Song, a babá, transitar por todos esses estratos, até se aproximar novamente do menino e filmá-lo. O movimento de seu corpo, que primeiro aparece num quase imperceptível reflexo, para aos poucos tornar-se mais presente aos nossos olhos (quase como se acompanhássemos sua quase mágica materialização), contrapõe-se à fisionomia do menino, marcada pelo olhar fixo e concentrado numa tela de jogo eletrônico que não vemos e, por estarmos do outro lado do vidro, sequer conseguimos escutar.

Enquanto isso, os carros passam no fundo da tela, mas a massa semitransparente de luzes e cores que se desloca no enquadramento, da esquerda pra direita, em alta velocidade e com algum ruído (principalmente quando passa um veículo branco), pode ou não desviar nosso foco de atenção para alguma outra das ações que ocorrem simultaneamente durante o longo plano em que a cena se estrutura. E, dada a imprevisibilidade desse movimento de veículos, não-controlado narrativamente (afinal, é o espaço-tempo do cotidiano urbano), os afetos que proporcionam essa mudança de foco do olhar do espectador podem aflorar em qualquer parte da cena, nos mais diversos (inclusive mínimos ou máximos) graus de intensidade. Mesmo havendo os dois personagens a protagonizar o plano, as atividades que eles desenvolvem são desdobramentos desse esgarçado fiapo narrativo que estrutura o filme. Ao mesmo tempo em que (aparentemente) nada de “importante” ocorre, diversos microeventos acontecem, cada qual produzindo um tipo de afetos excessivos (para usar a concepção blanchotiana de

cotidiano), que cada espectador poderá apreender de forma diferente. Cada um desses eventos pode ou não interferir na percepção global da cena: o que talvez defina isso é a intensidade com que eles produzirão efeitos num espectador ora atento, ora disperso – tais eventos assumem-se, assim, como potenciais estímulos a uma iminente *flânerie* do olhar.

E, exatamente por serem apresentados ao espectador de forma bem menos hierarquizada do que na organização cênica clássica (os objetos e corpos subordinados à ação) ou moderna (os objetos e corpos subordinados à ideia, à cosmovisão do diretor traduzida em estratégias anti-ilusionistas de evidenciação do aparato fílmico), tais elementos/acontecimentos filmados permitem-nos vislumbrar sua efemeridade como uma espécie de interface do mundo, um forma de se tentar capturar o invisível que permeia a presença cotidiana: “O efêmero capta tempo nos fluxos imperceptíveis e nos intervalos das coisas, dos seres e do existente. Tudo que está ‘entre’ e pode escapar à presença do presente. Implica assim uma estratégia existencial ou política atenta ao imprevisível” (BUCI-GLUCKSMANN, 2006: 21).

É nessa abertura para o efêmero que o olhar de Hou Hsiao Hsien para a multidimensionalidade cotidiana traduz-se no convite a uma fruição da múltipla sensorialidade dispersiva que caracteriza a elaboração de seus planos. Em seus filmes, os vazios são espaços para onde pode inesperadamente migrar não apenas a ação, mas também os afetos, seja por uma luz que se acende num canto e esvazia a atenção do outro, onde até há pouco desenrolava-se uma suposta atividade principal da cena. Como na cena em que um breve diálogo entre duas mulheres se desenrola no apartamento de Suzanne, enquanto escuta-se o desenrolar da aula de piano do menino, em outro andar do prédio. Uma leve corrigida da câmera, não anunciada previamente e quase imperceptível, no meio do diálogo, nos revela (ou faz lembrar, já que o tempo intersequencial é ambigualmente indefinido) que o cozido ainda está no fogo. Ele é denunciado pela sutil fumaça que se levanta da panela, e que pode ou não desviar nosso foco de atenção para ela, da mesma forma que o som do piano também pode fazê-lo com relação ao diálogo banal e corriqueiro.

Essa constante circulação de energias e afetos pelos diversos pontos do quadro (fazendo do plano um lugar de experiência, como afirma Baecque), é potencializada, ao menos em termos visuais, por uma especificidade técnica: a predileção de Hou Hsiao Hsien por lentes de longa distância focal, aproveitando os três recursos que, segundo Bordwell (2008), elas possuem: o foco curto, o espaço comprimido (que dá uma sensação de imagem chapada) e o estreito ângulo de visão proporcionado. Nos filmes mais recentes de Hou, em especial *Millennium*

Mambo, Café Lumière e Three Times, acredito que podemos observar um direcionamento desses elementos em favor de uma sensação de câmera flutuante por entre elementos que podem irromper no quadro (ainda que desfocados) a qualquer momento. E essa flutuação, conjugada à valorização de eventos transitórios, potencializa, no espectador, a adoção desse “olhar *flâneur*” que se desloca pelos diversos estratos visuais orquestrados por essa sofisticada *mise-en-scène*:

“A paciente câmera de Hou, pousada num canto do cômodo, acompanha com suaves movimentos de *pan*, o deslocamento dos personagens, e reforça um olhar que parece aguardar as coisas acontecerem. O apartamento de Suzanne é quase sempre mostrado de um mesmo ângulo. E assim criamos uma intimidade com a cozinha, com a mesa no meio da sala, com a porta de entrada... O mesmo ponto de vista. Funciona assim: como a janela de um vizinho que cansamos de ver, porém sempre do mesmo jeito e nunca além disso. Uma forma aparentemente simples de filmar, mas que esconde uma complexa encenação: como no momento em que, ao mesmo tempo, Simon fala ao telefone, um homem cego afina o piano e Suzanne discute violentamente com o vizinho. Aqui, a *mise-en-scène*, mesmo complexa, transmite uma simplicidade e uma verdade comoventes” (NUNES, 2010: 145-6).

Outra questão que norteia esse olhar cotidiano nos filmes de Hou Hsiao Hsien (e, que em maior ou menor medida pode também se estender a outros realizadores aqui estudados, como Tsai Ming-Liang, Naomi Kawase, Pedro Costa ou Apichatpong Weerasethakul), está numa prevalência das situações sobre o desenrolar de histórias com começo, meio e fim claramente definidos, tal como aponta o crítico Tony McKibbin, em artigo publicado em 2006 na revista cinematográfica online *Senses of Cinema*. Para McKibbin, a narrativa cinematográfica clássica seria pautada por uma dinâmica de manipulação do binômio expectativa/frustração (como quando esperamos que o rosto do vilão seja revelado em algum momento adiante). Contudo, no cinema de Hou, não há tal expectativa, de modo que a frustração é muito mais fenomenologicamente imediata. Basta lembrarmos do início de *Café Lumière*, em que Yoko conversa longamente com alguém que está fora do quadro (talvez um vizinho). A cena acaba, e nada da câmera nos revelar quem era. Quando finalmente tal pessoa nos é mostrada, cerca de uma hora depois de decorrido o filme, já perdemos totalmente o interesse em desvendar quem seria aquele personagem *off-screen*.

Outra característica que também pode ser vista nos filmes de todos os dez cineastas abordados neste trabalho é o fato de que o foco no cotidiano não se dissocia do momento histórico, mas também não possui pretensões metonímicas com relação aos acontecimentos sócio-políticos (daí Bordwell afirmar que Hou consegue recortar um enclave de intimidade em meio aos principais eventos da história de Taiwan). É como se as duas instâncias (o social e o íntimo)

se afetassem o tempo todo, ainda que nosso foco concentre-se no mais pessoal desses registros, tal qual vivemos cotidianamente. Como declara o próprio cineasta, em entrevista concedida em 1998 aos críticos da Cahiers du Cinema: “Gosto de capturar momentos bem particulares que exprimem algo de geral. Acho que se olharmos um detalhe com bastante insistência e acuidade, conseguimos perceber aquilo a que ele se liga” (BAECQUE et LALANNE, 2010: 55).

Nem metonímico, nem metafórico, muito menos alegórico (três possibilidades bastante exploradas pelas mais variadas correntes narrativas do cinema moderno): aqui, o compromisso com o cotidiano pauta-se por uma “concretude densa” (BORDWELL, 2008: 306). A postura de observador pode, à primeira vista, distanciar-se da ação mas, como afirma Bordwell, aqui “o afeto não é eliminado, mas destilado” (2008: 249). E as lentes de longa distância focal, associadas à visualidade pautada por múltiplas camadas no plano, abrem possibilidades diversas, como por exemplo a flexibilização de quando e onde o espectador poderá descobrir a existência de um determinado objeto displicentemente (e, por que não, estrategicamente) posicionado no plano – procedimento que, inclusive, pode ser encontrado, ainda que de forma embrionária, desde os tempos do New Taiwan Cinema, como na cena do bilhete esquecido na janela do trem em *A grama verde da casa*, filme realizado por Hou Hsiao Hsien em 1982. Para Bordwell, o impulso do cineasta em encher o plano de detalhes, para em seguida obscurecê-lo, “parece incentivar-nos a apreciar as puras composições pictóricas” (BORDWELL, 2008: 281). E, acrescento eu, permite-nos transitar por tais elementos ao sabor de afetos que sempre se encontram na iminência de irromper junto ao espectador, sem necessariamente evidenciarem um ponto pré-determinado para que isso ocorra.

De certa forma, essa apresentação crua do cotidiano, sem espetacularização e sem adornos já se fazia presente no cinema do japonês Yasujiro Ozu, desde a década de 40. Neles, vemos a adoção ostensiva do presente como tempo narrativo, com seus vazios e uma câmera estática que acentua o constante movimento dos corpos de personagens imersos num *hic et nunc* praticamente despido de *plot* aparente. A elipse é adotada como princípio narrativo, inclusive com ocasionais elipses-surpresa, como destaca David Desser (1997) ao citar a discussão dos pais, em *Era uma vez em Tóquio* (1953), referente a uma troca de trem em Osaka, a fim de visitar o filho mais novo (que vive e trabalha nessa cidade). A referida visita acaba ocorrendo, porém fora do espaço fílmico, uma vez que a cena seguinte, ao contrário da expectativa criada pelo diálogo, já ocorre em Tóquio, na casa do filho mais velho. Para Desser, preparar o espectador para uma cena que nunca ocorre seria uma estratégia bastante provocativa, ainda

mais se a cena realmente ocorreu *off-screen* e foi elidida. Neste caso, acredito ser possível percebermos como a elipse nos filmes de Ozu, sempre pautada pela sobriedade do corte seco como marca de mudança espaço-temporal, contribui para um esgarçamento do tempo intersequencial, ressignificando positivamente a imprecisão de seu dimensionamento por parte do espectador – abrindo caminho inclusive para que esse procedimento possa ser usado de forma mais arriscada por cineastas contemporâneos assumidamente herdeiros (ou não) do cineasta japonês, como Hou Hsiao Hsien, Naomi Kawase²⁰ e tantos outros.

Também a dimensão emocional da cena, em Ozu, deriva dos próprios personagens, com suas expressões contidas, e não da câmera (fixa e muitas vezes baixa), posicionada como pessoa sentada no tatame da sala de estar, o que nos remete à tranquilidade e ao conforto de um típico lar japonês. Esse comedimento na construção dos personagens, que muito influenciaria o cinema autoral do leste asiático (especialmente a partir da década de 80), também valoriza a relação que se estabelece entre os corpos e os objetos na *mise-en-scène* proposta pelo cineasta japonês. Trata-se aqui de objetos “hipersituados” (BORDWELL & THOMPSON, 1990), que transbordariam seu óbvio papel de representação cotidiana para competir com a ação cênica pela atenção do espectador – vide o célebre plano do vaso, em *Pai e filha* (1949) e a suspensão temporal que ele provoca no fluxo narrativo.

De certa forma, o cinema de Ozu pode ser facilmente considerado um dos antecedentes (diretos ou indiretos) dessa predileção do cinema do realismo sensório pelo espaço-tempo cotidiano e pela relação que se dá entre os corpos, os objetos e a banalidade dos microacontecimentos corriqueiros. Antes, contudo, de nos aprofundarmos sobre a forma com que esses “corpos cotidianos” se constroem nessa vertente do cinema contemporâneo, creio que cabe uma breve recapitulação de algumas linhagens de um cinema moderno que privilegiem o corpo como instância significante, de modo a podermos traçar com mais precisão uma genealogia dos questionamentos que recortam o corpo como um objeto central na experiência do realismo sensório.

²⁰Cabe aqui um interessante paralelo traçado por Keiji Kunigami entre esses dois nomes tão peculiares do cinema japonês: “O cinema de Kawase, ainda que se aproxime de Ozu por sua temática geral da família e seu olhar voltado para o cotidiano, antes de tudo afasta-se por dois procedimentos que são fundamentais na sua proposta: a desconstrução de uma geometria do olhar e a radicalidade subjetiva de suas explorações estéticas e narrativas” (KUNIGAMI, 2011: 185).

3.2 Repensando o cinema do corpo

Quando se fala da inserção dos corpos filmados no espaço-tempo cotidiano²¹, uma série de referências do cinema moderno, bastante distintas entre si, são evocadas para dialogar com os autores contemporâneos elencados neste estudo: Cassavetes, Pialat, Antonioni, Bresson, Warhol, Akerman, e o já citado Ozu, cada qual constituindo uma peculiar concepção do corpo como desencadeador de suas narrativas fílmicas. Corpos como territórios de conflitos e trocas de intensidades, em torno dos quais se organiza todo o plano fílmico, seja na primazia do gesto em Cassavetes e Pialat, no minimalismo e comedimento da encenação em Ozu, na teatralização excessiva do banal em Warhol ou no esvaziamento de qualquer dimensão psicológica nos modelos/não-atores de Bresson.

Se buscarmos ecos dessas concepções corporais dentro do realismo sensorio contemporâneo, veremos diversos caminhos possíveis. O modelo bressoniano encontra ecos no trato empreendido por Tsai Ming-Liang no corpo de seus atores, em especial Lee Kang-Sheng (ainda que por vezes também nos remeta a Buster Keaton, como veremos no subcapítulo 3.3), bem como no processo de contemplação do da decadência físicos das personagens, empreendido por Pedro Costa (*No quarto de Vanda, Juventude em marcha*) – em especial a figura de Vanda, nos dois filmes, ou a de Ventura no decorrer do último²². Já a *mise-en-scène* do gestual praticada principalmente por Pialat aparece em alguns momentos da cinematografia de Claire Denis. Dentre os herdeiros da abordagem minimalista do cotidiano, podemos pensar na câmera-corpo de Kawase, na observação (embebida por uma confessa atitude herdada do zen) empreendida por Hou Hsiao Hsien em diversos filmes e nos ecos dessa investigação nos íntimos momentos de espera da protagonista de *O céu de Suely*, de Aïnouz. Por fim, podemos pensar num diálogo entre os corpos objetificados que Warhol filmava (bem como com a tradição do cinema underground nova-iorquino) tanto na trilogia de

²¹ Como este trabalho, em especial por abordar uma dimensão sensorial da experiência cinematográfica, por vezes aborda várias categorias de “corpos” em sua argumentação (os corpos filmados, o do espectador, e a própria câmera como uma espécie de corpo), acho que cabe aqui deixar claro que este subcapítulo refere-se primordialmente a uma genealogia dos corpos filmados e de sua inserção em filmes que priorizem a dimensão cotidiana, tanto no cinema moderno quanto no contemporâneo.

²² Aliás, Bresson é uma forte referência em diversos cineastas contemporâneos, como Bruno Dumont, os irmãos Luc e Jean-Pierre Dardenne e Aki Kaurismaki, (ou, se retornarmos aos anos 60/70, vemos isso em diversos filmes de Straub/Huillet e Chantal Akerman, ou em obras recentes de Godard, como *Elogio do amor*), e os já citados Pedro Costa e Tsai Ming-Liang, além de Jia Zhang-Ke e Kiarostami, que já confessaram essa influência em diversas entrevistas (embora, no caso do cineasta iraniano, tal referência seja contestada por alguns críticos – como, por exemplo, em MOCARZEL, 2011: 8-10).

Gus Van Sant quanto na estranha leveza com que Weerasethakul filma as figuras humanas em cena.

Em todas essas concepções, faz-se bastante forte a ideia deleuziana do corpo como uma zona de intensidades, um território de irrupção dos afetos, onde se inscrevem os signos de uma vida vivida, enlaçando passado e presente, permitindo a “coexistência virtual de épocas através dos gestos, das atitudes cotidianas reveladoras, quase instintivas, de um ‘antes’ e um ‘depois’ do corpo” (AMADO, 2009: 229). Inclusive, a genealogia traçada por Deleuze em seu *Cinema II: A imagem-tempo*, em meados dos anos 80, é pioneira numa série de estudos sobre a possibilidade de existir um cinema moderno que coloque o corpo como uma instância central no processo de produção de sentidos.

Deleuze não o via como necessariamente um antagonista do cinema cerebral de Resnais e Kubrick, mas sim como uma outra possibilidade que, em lugar de uma primazia do racional, propõe um mergulho no corpo para atingir o impensado e, conseqüentemente, a vida – daí, antes de mais nada, a necessidade de “montar a câmera sob um corpo cotidiano” (DELEUZE, 1990: 227). Um corpo que contenha o antes e o depois, o cansaço e a espera, nele inseridos, segundo o filósofo francês, pela atitude cotidiana. Não um corpo cerimonial, ritualizado, de filmes como os de Carmelo Bene, Maya Deren ou Kenneth Anger, mas o corpo banalizado, cotidianizado, tanto nas cerimônias teatralizadas de Warhol e Morrissey (pensemos no isolamento de gestos e expressões faciais nos *close ups* hiperbólicos de filmes como *Kiss e Sleep*, por exemplo) quanto na liberdade gestual dos corpos de Cassavetes e Pialat. Para Deleuze, a grandeza da obra de Cassavetes consistia não apenas em desfazer o trinômio “história/intriga/ação”, mas também o espaço, para chegar às atitudes, ao tempo impresso nos corpos, ao pensamento inscrito na vida – daí ele afirmar que os personagens não devem vir da intriga, mas ela que deve por eles ser secretada (DELEUZE, 1990: 231).

Se o cineasta norte-americano talvez seja quem melhor traduza, em termos audiovisuais, a proposta deleuziana de se mergulhar no impensado do corpo, cabe nos indagar o que, afinal, seria esse mergulho. Pensemos em como seus personagens conseguem transitar, inconscientemente, dos estados mais suaves às reações mais violentas e intensas. Mais do que buscar subterfúgios psicologizantes, o cinema de Cassavetes concede aos gestos a potência que ativa os corpos filmados. Por um lado, não nos é dada de antemão a história prévia dos personagens, bem como não sabemos aquilo que eles pensam ou sentem, ou suas intenções (LAMARE, 2009); por outro, a lógica de improvisação “disciplinada” (CARNEY, 2001),

permite a esses corpos uma intervenção direta no roteiro fílmico. O próprio cineasta declarava em entrevistas que, em lugar do ator respeitar as marcas pré-determinadas dos refletores, a luz é que deveria seguir o movimento dos corpos – daí a ideia de uma narrativa que emane dos personagens: tudo parece surgir dali, mas não caoticamente. Essa experimentação das intensidades do corpo, captada por uma câmera que permite espaço livre para o ator deslizar pelo quadro fílmico em constante modelagem.

Daí os longos planos terem, segundo Adrian Martin, uma função de unidade altamente volátil: para se abrirem a vetores de qualquer direção, “colidindo entre si e espalhando-se por diferentes trajetórias” (MARTIN, 2008). Exatamente por isso, Martin considera o realismo de Cassavetes mais expressionista que naturalista, num sentido de que tudo parece suspenso no tempo quando os afetos eclodem em cena.

Se, na genealogia que se traça a partir de Cassavetes, o gestual é valorizado, pensemos na Nouvelle Vague (em especial Truffaut e Godard) como um fértil terreno para esse cinema das atitudes corporais e das posturas, que irá aflorar com toda sua brutal intensidade na geração francesa que surge no final da década de 60, com *A infância nua* (1968), de Maurice Pialat, bem como nos filmes de Garrel, Doillon e Eustache – nesse último, sob a forma de um “cinema da voz” que, antes de tudo, assume-se como parte imaterial desses corpos filmados.

É também a partir do jogo de intensidades engendrado ao redor dos gestos corporais que os filmes de Maurice Pialat, como *Aos nossos amores* (1983) e *Loulou* (1980), organizam suas cenas. Trata-se de um cinema que não deixa de ser narrativo, fazendo-o contudo de uma forma muito aberta, “sujeita a descontinuidades consideráveis, atravessada por inefáveis alteridades” (AMIEL, 2010: 95). Aqui, da mesma forma que nos filmes de Cassavetes, a permeabilidade ao acaso, à improvisação dos atores que faz irromper o real, é um *modus operandi* central numa lógica que rejeita ao máximo o uso de psicologismos na composição dos personagens. Daí decorre a impressão de que, nos filmes de Pialat, a montagem costuma dar a impressão de tatear ao redor da narrativa, ao sabor da intensidade com que desprende-se energia em cada um desses blocos brutos que são as cenas filmadas. Ao organizarem-se, como afirma Vincent Amiel, como um conjunto de linhas discordantes, ainda que ordenadas sob uma série de ecos que encadeiam os planos entre si²³, tais blocos são precursores da “montagem em vagões” que os críticos da *Cahiers du Cinema* deste início de século

²³ Essa é a definição de “montagem de correspondências” para Amiel, que considera Pialat um claro exemplo dessa concepção de montagem cinematográfica (cf. AMIEL, 2010).

(Bouquet, Lalanne, Joyard) vão identificar em alguns filmes de cineastas do fluxo (como Zhang-Ke, por exemplo)²⁴.

Um curioso contraponto surge nos filmes da belga Chantal Akerman (em especial *Jeanne Dielman, 23 Quai de Commerce, 1080 Bruxelles*, realizado em 1975), que mostrariam, como novidade, segundo Deleuze, as atitudes corporais como signo de estados de corpos distintos da personagem feminina. O masculino, para Deleuze, seria, nesses filmes, reduzido a uma dimensão histórica e social, e colocado no entorno do feminino que, em seu silêncio, revelaria mais que os constantes relatos de si empreendidos pelos corpos masculinos até então hegemônicos no cinema:

“Parado ou no espaço, o corpo da mulher conquista um estranho nomadismo que lhe faz atravessar idades, situações, lugares (...) Os estados do corpo segregam a lenta cerimônia que religa as atitudes correspondentes e desenvolvem um *gestus* feminino que capta a história dos homens e a crise do mundo” (DELEUZE, 1990: 235).

O filósofo francês, ao demarcar um possível território para esse cinema, valoriza uma certa indecidibilidade do corpo, que estaria associada à própria passagem da vida, e talvez fosse essa a direta oposição entre esse “cinema do corpo” moderno e a imagem-ação. Enquanto esta pressupõe toda uma organização hodológica do espaço, ou seja, uma distribuição dos fins, obstáculos, meios, subordinações, prevalências e repugnâncias, subordinados aos esquemas sensório-motores da ação, esse cinema corporal de Akerman, Cassavetes, Pialat e da Nouvelle Vague valoriza uma série de tensões e fluxos de energia corporal marcados pela imprevisibilidade de sua irrupção. Tratar-se-ia de um espaço pré-hodológico que, contudo, não remeteria a uma indecisão do espírito, mas à indecidibilidade do corpo que Deleuze tanto valoriza nesse cinema: “O obstáculo não se deixa determinar, como na imagem-ação, em relação a objetivos e meios que unificariam o conjunto, mas se dispersa numa ‘pluralidade de maneiras de estar presente no mundo’, de pertencer a conjuntos, todos incompatíveis e, no entanto, coexistentes” (DELEUZE, 1990: 243).

²⁴ Já Michelangelo Antonioni, embora não elencado no rol do cinema corporal deleuziano, serve como um interessante contraponto a essa lógica. Com seus vazios silenciosos que preenchem volumosas porções de aridez em seus planos-sequência, o cineasta italiano muitas vezes buscava registrar um tempo interior dos personagens em contraste com o deserto emocional do capitalismo industrial dos anos 60/70 – daí ele afirmar que o ator, mais que compreender, precisava ser o personagem, e seus corpos funcionariam como “espaços em movimento”, tal qual ele confessara a Jack Nicholson por ocasião da filmagem de *O passageiro: Profissão Repórter* (1975). Essa relação entre tempo e corpo, proposta por Antonioni, de certa forma pode ser vista, sob outra chave, em alguns cineastas contemporâneos que trabalham com o plano de duração bastante estendida, como Tsai Ming-Liang e Jia ZhangKe, que acrescentam aqui um estilo de direção de atores fortemente inspirado na desdramatização proposta pelo uso de “modelos” (não-atores) no cinema bressoniano.

O pesquisador argentino Ricardo Parodi também compartilha dessa lógica deleuziana que recusa a oposição corpo/pensamento, acreditando que é no corpo que o pensamento deve mergulhar para atingir o impensado, essa potência “capaz de desestabilizar a organização institucional do corporal” (PARODI, 2004: 73). Daí pensar, a partir dos pressupostos desse “cinema do corpo”, uma cartografia de suas mutações na imagem-tempo, de modo a aprofundar a investigação sobre esse “cinema do corpo” (e suas vertentes) proposta por Deleuze. Parodi crê que, ao contrário do acúmulo de “poses” circunscritas à organização laboral (o corpo produtivo do capital, tão caro ao cinema da imagem-ação), o cinema moderno prefere a apresentação do corpo em si, com todas as intensidades, câmbios e choques de força que a partir daí podem aflorar. Em lugar das poses imóveis das divas hollywoodianas, Parodi prefere o CsO (corpo sem órgãos) deleuziano. Nada da perfeição do CcO (corpo com órgãos) apolíneo, esse organismo dissecado e docilizado, como nos filmes de Leni Riefenstahl, em que atletas em poses esculturais (*Olympia*) ou exércitos em desfile e massas que aplaudem (*O triunfo da vontade*) estão organizados geométrica e simetricamente dentro dos limites quadro. Aqui, há uma nítida preferência por um corpo lacunar, misterioso, não-controlável, que passaria sucessivamente por quatro mutações bastante diversas entre si.

A primeira delas, como identifica Parodi, ainda ocorre nos domínios da própria imagem-movimento. Trata-se da construção do conceito de primeiro plano na linguagem audiovisual²⁵. Ao se configurar como um espaço no qual a intensidade cinematográfica pode enfim irromper de maneira direta, o *close up*, por dotar os rostos filmados de uma legibilidade extrema, traz uma perigosa potencialidade de desorganização do corporal, muitas vezes tornando o rosto uma espécie de sistema fechado autônomo e fortemente expressivo. Ao predominar no enquadramento, ele parece descolar-se do corpo e perigosamente “existir por si só, fora do movimento e do sentido” (AUMONT, 1998: 69). Talvez por isso ele tenha sido amplamente rechaçado pelo público em tempos pré-griffithianos – já que, de certo modo, coube ao cineasta americano domar a selvageria do *close up* dentro de uma gramática clássica de gradação das intensidades da imagem corporal.

Parodi acredita que, nesse caso, o primeiro plano, ao engendrar tal singularidade do rosto, é capaz de “evocar essa outra potência que degrada o todo, as molduras e os sistemas fechados” (PARODI, 2004: 83). Teríamos então um rosto intensivo, aberto, que, para usar os termos

²⁵ Vale lembrar a diferenciação entre os termos *close up* (o primeiro plano do rosto) e *insert* (os planos-detalle), existente na língua inglesa, e aqui adotada para comentar a análise de Parodi, basicamente calcada na exploração das potencialidades do recorte espacial do rosto pelo plano fechado.

deleuzianos, escaparia à organicidade do CcO: como a experiência extrema proporcionada pelo filme *A paixão de Joana D'Arc*²⁶ (1928), de Carl Theodor Dreyer, em que a afecção que brota incessante dos rostos filmados seria levada a um limite extremo, em que o espaço se tornaria uma espécie de abstração, menos até que um mero pano de fundo, alheio ao fluxo de intensidades cenicamente engendradas.

Esse rosto, deleuzianamente concebido como uma tela branca e ocasionais buracos negros, opõe-se radicalmente à cabeça do CcO, incapaz de existir autonomamente sem seu respectivo corpo. Essa seria, portanto, a primeira mutação apontada por Parodi – e que poderia se estender para além do primeiro plano facial, como nos planos-detelhes de mãos batendo carteiras, num espaço visual também tornado abstrato, no *Pickpocket* (1959) de Robert Bresson. Aqui, o espaço-tempo se define pelas relações de movimento que decorrem dos encadeamentos dos planos que registram tais gestos, numa concentração narrativa fortemente calcada nos corpos captados pela câmera.

Bresson recusava uma série de procedimentos comuns à linguagem cinematográfica de seu tempo, em prol de uma certa desdramatização: evitava travellings (no máximo permitia à câmera raros movimentos panorâmicos), posicionava preferencialmente a câmera à altura dos olhos, minimizava o emotivo, recusando a atuação, que para ele só servia ao teatro – daí o extremo cuidado em “ensaiar” milimetricamente os atores não-profissionais (por ele denominados “modelos”) para serem inexpressivos. A intenção principal do cineasta, explicitada em várias passagens de seu livro *Notas sobre o cinematógrafo*, era justamente a de retirar os traços dos maneirismos teatrais para preencher esses corpos dos desejos que nós, espectadores, projetamos nele.

Aliás, os rostos dos personagens bressonianos, desprovidos das emoções teatralizadas, emanando de corpos reduzidos ao status de “quase autômatos” podem ser pensados como um degrau seguinte nessa genealogia, bem como, já numa outra tradição, fortemente emocional (e não mais na esfera do controle bressoniano), estariam os rostos dos personagens de Cassavetes – associados a corpos livres, móveis, inesperados, sempre em iminente colisão. Neste caso, cabe destacar um ponto em comum em diversos estudiosos da obra do cineasta norte-americano (inclusive antagonistas declarados, como Ray Carnes e Adrian Martin), além do próprio Parodi, que afirma ser uma estranha certeza o fato do relato parecer se configurar como secreção direta desses rostos (tal qual afirmara Gilles Deleuze).

²⁶ Também conhecido como *O martírio de Joana D'Arc*, nome com o qual foi lançado em DVD no Brasil.

Uma segunda mutação seria a do *gestus* brechtiano, geralmente associada ao corpo ritualizado (e à cerimônia). Tal categoria também seria central na concepção deleuziana do corpo no cinema moderno, ocupando quase metade do capítulo dedicado ao tema em *Cinema II: A imagem-tempo*. Segundo Ricardo Parodi, o *gestus* supõe um corpo que deixou de ser orgânico: “Trata-se de um corpo condensado no *gestus* e por ele expandido, disperso no tempo, na duração que é a própria vida” (PARODI, 2004: 90). Exemplo disso estaria no cinema feminista moderno, que pretende tirar o corpo da mulher da clássica representação de “pose”, essa estaticidade demarcada previamente ao sabor do desejo e do olhar masculino. Para o pesquisador argentino, o corpo feminino “busca sair do tópico mulher para o devir-multiplicidade-mulher” (PARODI, 2004: 90). E isso estaria, por exemplo, na ruptura com a verticalidade do balé clássico, proposta pela maneira de se filmar horizontalmente as figuras humanas no cinema experimental de Maya Deren, ou ainda na repetição distanciada dos banais microeventos que configuram o opressor cotidiano vivido por Jeanne Dielman, no filme de Chantal Akerman, repetindo-se durante três dias até a reação final da personagem – e o cansaço daquele corpo desdobra-se no nosso, como espectadores, após acompanharmos três horas e meia dessas ações microscopicamente repetidas na tela. Essa dimensão cerimonial, ainda segundo Parodi, pode também estar vinculada aos ritos de reconexão com o devir cotidiano presentes nos filmes de Ozu, bem como nas imagens pulsionais de Nagisa Oshima (pulsão de morte) e Luis Buñuel (no choque entre a pulsão do desejo e a repressão católica).

A terceira mutação, pouco desenvolvida na discussão proposta por Parodi (mas, curiosamente, a mais próxima das narrativas cinematográficas do que denomino realismo sensório), seria a do corpo gasoso. Ele parte dos filmes de Marguerite Duras (*India song*, de 1975; *Aurelia steiner*, de 1979; e *Agatha et les lectures illimitées*, de 1981), bem como de *As três coroas do marinheiro* (Raoul Ruiz, 1983) e *A morte de Maria Malibran* (Werner Schroeter, 1972), para falar de uma tentativa de se atingir um estado nômade do corporal, um corpo em perpétua mutação, devir contínuo, uma “expansão molecular que subverteria todas as figurações”(2004: 94). Parodi fala de corpos impossíveis, decorrentes de um devir desejanter não-psicanalítico, que atingiriam um estado gasoso de CsO, quando não remetessem mais a nenhuma figuração, mas às categorias abertas do desejo, do esquecimento e da memória: um corpo que seria pura intensidade, embebido numa desorganização total, que faria dele ao mesmo tempo visível e invisível.

Parodi chega a mencionar uma quarta mutação, de caráter neobarroco, que talvez pudesse ser associada a um certo cinema maneirista pós-moderno dos anos 80: “dobra sobre dobras, a

imagem cinematográfica também vai se dobrando sobre si mesma ao infinito (PARODI, 2004: 98). Trata-se contudo, de um infinito que não remete à afecção ou à intensidade, mas sim à pura forma, com seu excesso de ornamentos, elementos e informação, o que, segundo o pesquisador argentino, implica um trabalho num limite ao qual nunca se chega a superar ou transgredir, mas a ampliar em si mesmo: como as mutações e os fetichismos corporais nos filmes de David Cronenberg²⁷, a acumulação anárquica nos corpos de Peter Greenaway (principalmente através da presença da palavra, em *O livro de cabeceira*, de 1996), ou ainda a estranheza que ronda os corpos orgânicos em irremediável decomposição nas narrativas de David Lynch (lembramos aqui da orelha decepada, bem como da obsessiva presença de escaravelhos e formigas em *Veludo Azul*, de 1986). Parodi chega a lançar a afirmação de que, nessa decomposição de corpos lynchiana (que também estaria presente em filmes como *A estrada perdida*, de 1997, e *Cidade dos sonhos*, de 2001), talvez seja a corrosão da carne “a única e inefável presença do real diante de um mundo tornado totalmente estranho” (PARODI, 2004: 100).

3.3 Por uma mise-en-scène do corpo cotidiano

Se a categorização proposta por Ricardo Parodi tenta mapear uma série de concepções do corpo presentes no cinema moderno, gostaria de deter meu foco numa dessas categorias, a do “corpo gasoso”, para pensar em certas situações inerentes ao cinema do realismo sensório que, acredito, traduzam melhor esse ideal de um corpo em incessante expansão molecular. Falo, por exemplo, de uma certa valorização da visualidade háptica (subcapítulo 3.5) em cineastas como Denis e Kawase, ou de uma certa retomada (não alegórica, mas sim corpórea) da ideia de fantasmagoria (subcapítulo 5.3) nos filmes de Pedro Costa (*Juventude em marcha*) e Gus Van Sant (*Últimos dias*) ou ainda nos contrapontos entre mobilidade/imobilidade e leveza/peso com que se constroem os corpos nos filmes de Hou Hsiao Hsien, Naomi Kawase, Lucrecia Martel, Karim Aïnouz e Apichatpong Weerasethakul (questão a ser discutida no item 3.3). Aqui, inclusive, é quase impossível não se remeter à expressão “gasoso da imagem”, utilizada por diversos críticos contemporâneos para tentar definir o estado das coisas presente no que eles denominam “cinema de fluxos”, bem como cabe mencionar a

²⁷ Cabe lembrar que o fetichismo, para Parodi, supõe corpos cheios, dotados de uma nova organicidade, uma nova solidez corporal que busca substituir a anterior, como em *A mosca* (1986).

dupla condição da materialidade corpórea do cotidiano, que é ao mesmo tempo gesto banal e rodeado por uma espécie de “presença invisível” (ver subcapítulo 3.1).²⁸

Talvez essa concepção corporal passe por uma inscrição mais arejada dos mesmos na multidimensionalidade cotidiana (ao mesmo tempo tangível e intangível, sólida e gasosa), sob a perspectiva sensorial, dispersiva e multiforme que identifico nesse conjunto de filmes, esgarçando até mesmo o tecido narrativo a ponto de muitas vezes aparentemente se confundir ao próprio devir (múltiplo) do cotidiano. Dentre as diversas estratégias que compõem essa lógica, além das já citadas retomadas da visualidade háptica, da fantasmagoria e da investigação entre cansaço/mobilidade e peso/leveza (da qual deriva a ideia de uma câmera-corpo), podemos citar ainda a ressignificação de certos cronotopos da intimidade (a serem discutidos no subcapítulo 3.4) e a primazia dada ao tempo presente, a partir de uma ressignificação de elementos já presentes na gramática audiovisual (como o plano-sequência e o esticamento do plano geral fixo, a serem melhor debatidos no capítulo 5). Vale ressaltar que muitas vezes esses caminhos têm como ponto de partida certas linhas investigativas já há muito presentes no cinema moderno e que, recontextualizadas e tomadas em conjunto, possam ajudar a desfolhar esse novo comportamento do olhar que marca o realismo sensorial. Ainda que não totalmente descoladas das narrativas audiovisuais das décadas de 50/60/70, tais estratégias ao menos abrem outras possibilidades para se pensar as imagens em movimento produzidas na contemporaneidade (e, no nosso caso, a própria elaboração narrativa dos corpos cotidianizados).

Um filme como *O céu de Suely* pode, num primeiro momento, remeter a toda uma filmografia moderna de personagens que vagam de cidade em cidade, sem destino certo, associados a tramas que se desenvolvem exatamente nas bordas do cronotopo da estrada, nas interrupções de percurso que, em lugar de servirem como descanso e retomada de fôlego para nova perambulação, assumem-se como territórios onde se desenvolvem experiências transformadoras. Geralmente, os corpos de tais personagens traduzem um certo cansaço, uma ressaca das utopias e projeções futuras, uma certa atitude de descrença que potencializa esse devir de instabilidade e transitoriedade que os move em seus percursos fronteiriços. Contudo, o que talvez demarque claramente a diferença entre o filme de Aïnouz de outros autores modernos (como Angelopoulos, Wenders, Jarmusch, Antonioni e tantos outros) seja a

²⁸ Aliás, a grosso modo, poderíamos enquadrar, tanto nesta categoria quanto na herança gestual de Pialat/Cassavetes, Warhol ou Bresson, várias vertentes do cinema ficcional contemporâneo engajado na investigação do real.

tradução dessa experiência corporal vivenciada pelos personagens em algo partilhável sensorialmente pelo espectador.

Como traduzir tal sensação de exílio, que transborda do corpo de Hermila, a protagonista do filme, sem recorrer somente aos expedientes desconstrutivos de linguagem já desgastados por toda uma cinematografia moderna, como o uso de tempos mortos, alguma montagem lacunar que revele a toda hora a presença da câmera como instância discursiva, ou disjunções entre a banda sonora e a imagem, que evidenciem a voz autoral do diretor ao narrar a história? Talvez a saída seja justamente fazer essa câmera mergulhar no cotidiano do qual esses corpos estão ao mesmo tempo inseridos e descolados, fazê-la aderir às epidermes filmadas, sentir os balanços, pulsações e respirações para a partir deles também respirar, com seus próprios pulmões imaginados.

Uma vez que o próprio Aïnouz declara em entrevistas que o que move seus personagens não é a falta, mas sim o transbordamento, talvez a melhor forma de traduzir essa condição seja fazer com que o espectador, num primeiro contato com a imagem, também partilhe dessa sensação de não caber nos espaços, de excedê-los. Daí decorre uma série de cenas que nos fazem observar demoradamente para o rosto que cheira acetona, ou o gelo que derrete sem pressa na boca, e partilhar dessa tentativa dos corpos de dissipar o calor que os rodeia e talvez vencer o tempo imóvel e intransponível, até chegar o mais longe possível – daí o corpo de Hermila desejar empreender tão longa viagem, como manifestado na pergunta que ela faz ao chegar no balcão da rodoviária: “Qual a passagem que a senhora tem pra mais longe?”

Fazer o espectador observar a cena por um tempo a mais que o costumeiro, tempo necessário para que se possa abstrair o sentido dos movimentos corporais e tentar apreender uma espécie de presença invisível que atravessa a imagem. Como na cena que marca o início do trabalho de parto em *Shara* (2003), de Naomi Kawase, fazê-lo escutar os diversos sons emitidos pelos corpos, sejam falas, balbucios, gemidos, cantos e outros mais. Vibrando junto ao corpo feminino que se expande e contrai, cada qual emite o seu próprio som, num tom próprio, ainda que em conjunto possam compor um acorde dissonante, que todavia soará reconfortante pela intimidade cotidiana que ele nos faz recordar. E a câmera, também ela um corpo, a oscilar junto, ajusta o foco em meio a tudo isso, registrando a mãe que dá à luz, rodeada pelos entes queridos, cabeça acolhida pelo colo do marido, como se a troca de calor entre corpos tão familiares saudasse a chegada de um novo integrante ao lar.

Tais narrativas desenrolam-se sem conceder muitas informações prévias a nós espectadores, que efetuamos nossa leitura do que ocorre em cena basicamente a partir dos gestos corporais captados pela lente da câmera. Um filme que leva essa condição ao extremo é *Nanayo* (2008), que nos coloca dentro de uma espécie de Torre de Babel do século XXI. Ao acompanharmos a chegada de uma jovem japonesa à Tailândia (o filme não deixa claro se é uma viagem turística ou uma migração), somos confrontados o tempo todo com a impossibilidade de comunicação verbal entre ela (que, além do japonês, arrisca algumas palavras em inglês) e os tailandeses. Logo no início do filme, supomos que ela está indo para algum hotel ou pousada, e acompanhamos ela pegar um táxi, adormecer e acordar subitamente numa região meio florestal, meio rural. Da mesma forma que a personagem, sabemos pouco (ou nada) sobre o lugar em que o carro estacionou, se ele é realmente o destino inicialmente proposto pela jovem, ou mesmo quais as reais intenções do motorista nesse instante. Tal rarefação de informações desperta uma reação aflita e violenta da parte da jovem (e por nós compartilhada), que a todo custo tenta fugir do que acredita ser uma emboscada. Após alguns minutos de fuga no meio da mata (inclusive cruzando despercebidamente o caminho com um monge que atravessa calmamente uma pinguela sobre um pequeno córrego), chegamos a uma espécie de pousada, onde as pessoas parecem amistosas e dispostas a acalmar o desespero da jovem desconhecida. Depois de alguns minutos, sem ainda obtermos explicações verbais precisas, percebemos se tratar de uma pousada, onde vivem vários personagens: uma senhora de meia-idade, um garoto, o tal motorista de táxi (todos tailandeses) e um francês, que aparentemente está aprendendo técnicas de massagem oriental com a proprietária do estabelecimento.

Não nos serão dadas mais informações sobre o episódio anterior, que acaba por se passar como uma espécie de mal-entendido – e o pouco que será revelado em muito se aproxima da estratégia de escassez informacional comum nos filmes de Hou Hsiao Hsien, como já citamos a respeito de *Café Lumière*. Tampouco fica claro se aquela pousada era o destino inicialmente pretendido para a viajante, embora a partir daí seja nela que a jovem irá se estabelecer, pelo menos até o final do filme. Os personagens tentam se comunicar, em quatro línguas: inglês, francês, tailandês e japonês – nenhuma delas compartilhada por todos, à exceção de algumas raras palavras-chave, quase sempre compreendidas por causa do gesto corporal que acompanha sua emissão. A impossibilidade de comunicação verbal também se estende ao espectador que, na falta de diálogos reveladores, passa a se concentrar na leitura dos gestos

dos personagens, como se comungasse da mesma condição que esses vivenciam cotidianamente, no tempo presente.

E assim, aceita-se o convite do corpo do outro para experimentar as atividades cotidianas partilhadas pelo grupo, como o preparo de alimentos, as massagens, os rituais religiosos e as brincadeiras com a criança, graciosamente suspensa no ar e equilibrada pelas pernas do pai... Entre os personagens, predomina o deixar-se levar, o confiar no outro, ainda que se desconheça o que acontecerá, mesmo que isso possa ocasionar possíveis (e desastrosos) mal-entendidos, como o episódio do táxi. E tal condição se irradia junto ao espectador, que também não tem outra alternativa a não ser deixar-se levar, até chegarmos à procissão musical da cena final, que aparenta ser o ritual de aceitação do menino como futuro monge. Participamos dele sem saber exatamente o que ocorre: é um convite que nos é feito e ao qual só nos resta aceitar. A música e o gingado dos outros corpos regem, de certa forma, as possibilidades permitidas ao corpo da personagem forasteira, que dança, bate palmas, faz graciosos gestos com os braços. A alegria transborda desses corpos, nos movimentos, sorrisos, palmas, até se dissipar...

Se os filmes de Naomi Kawase estão repletos de corpos carregados de uma alegria expansiva que podemos afirmar ser nietzscheana, outras são as potências no corpo em crise do roqueiro Blake (Michael Pitt), protagonista de *Últimos dias* (2005). No filme de Gus Van Sant, a ideia de um corpo também expandido molecularmente, gasoso, nos aproxima da ideia de um desgaste e de um esvaziamento material. Trata-se de um corpo moroso, que perambula pelas cercanias de uma mansão no meio da floresta, em total desconexão com o mundo a seu redor.

Obsessivamente enquadrado de costas pela câmera, enquanto caminha, Blake ora demonstra-se obstinado (buscando gravetos no quintal ou brincando com uma colher na cozinha), ora desmotivado (ao não atender ao telefone que toca insistente, preferindo acariciar a espingarda que traz consigo). Mesmo o comportamento durante a visita de um estranho (no caso o vendedor de anúncios classificados das Páginas Amarelas) é sintomático dessa apatia e morosidade: em lugar de tentar desfazer o equívoco do encontro, uma vez que a pessoa procurada não vive mais naquela casa, Blake deixa o diálogo tentar remar, incipientemente, ao sabor da expectativa do vendedor Thadeus Thomas, que acredita estar conversando com o dono da loja de auto-peças e sequer percebe quando o jovem músico, sentado na poltrona à sua frente, tira o casaco e revela estar trajando um vestido preto semi-transparente (Thadeus inclusive o cumprimenta com toda formalidade e esvaziamento, antes de sair de cena).

Ainda sentado, Blake enterra a cabeça entre os joelhos, quase como se formasse um casulo invisível ao redor do próprio corpo. Inerte, ignora o vendedor que retorna para pegar o volume das Páginas Amarelas esquecido no sofá. Esse estado de quase catatonia irradia-se pela cena seguinte, em que o televisor ligado tenta preencher o quarto semi-vazio com suas paisagens exteriores – no caso, as imagens devaneantes do videoclipe do grupo Boyz II Men, “On Bended Knee”, uma das músicas mais onipresentes no contexto midiático norte-americano em meados dos anos 90 (época em que supostamente se desenrola a trama do filme, livremente inspirada nas últimas 48 horas de vida do roqueiro Kurt Cobain). Nesta cena, remeto-me à proposta de David Morley, em seu artigo “Belongings” (MORLEY, 2001), de se pensar a casa como espaço fantasmagórico atravessado pelos meios de comunicação eletrônicos, a transportarem incessantemente imagens do exterior para o espaço íntimo, ainda que aqui tenhamos uma curiosa inversão: o domínio do inseguro/potencialmente problemático situa-se justamente onde deveríamos ter segurança e calma (a casa, totalmente esvaziada de vínculos afetivos), enquanto que a imagem televisiva, ironicamente, tenta irradiar o imaginário de conforto e afeto tão comumente associado ao ideal de “lar, doce lar”.

Enquanto a exuberância romântica dos vocais R&B ecoam pela sala, a figura esgotada de Blake e sua espingarda como fiel companheira fornecem um curioso contraponto, que se torna mais intenso pelas várias cenas seguintes do filme, ampliando a imobilidade do personagem ao ponto de nos provocar um quase sufocamento, com ajuda da partitura musical sutil (várias inserções de minimalismo eletroacústico, compostas por Hildegard Westerkamp), que se confunde ao badalar de sinos em outros momentos da trilha sonora. É como se o corpo de Blake estivesse numa invisível areia movediça, que por vezes lhe permite ter arroubos de energia, para logo em seguida se abater e retornar à imobilidade, restando-lhe apenas observar apaticamente, de longe, isolado na pequena cabana anexa ao casarão, a partida saltitante de seus companheiros de banda e respectivas namoradas, que saem num passeio de carro pelas cercanias.

3.4 Corpos e cronotopias da intimidade

Se Van Sant nos apresenta um filme em que a morosidade do corpo nos remete a uma espécie de evocação do fantasmagórico, cabe a Lucrecia Martel trabalhar num outro extremo: a concretude dos corpos sedentários em *Pântano* (2001), reduzidos “à clausura e repetição da

cotidianidade doméstica, num mundo ficcional traçado segundo rigorosas coordenadas” (AMADO, 2009: 230). Para o crítico Gonzalo Aguilar, o desejo, nesses personagens, nunca é poderoso o suficiente para sacar seus corpos da apatia, e a queda se produz, portanto, “por decomposição ou degradação” (AGUILAR, 2010: 50).

De um lado, temos o torpor e a anestesia perceptiva dos adultos que passam o feriado na propriedade denominada La Mandragora; de outro, temos agitados corpos infantis/juvenis, que gritam e transitam pela casa, perturbando a calma com “gestos demesurados e vozes estridentes” (AMADO, 2009: 234). Dada sua vulnerabilidade, esses corpos inquietos constituiriam, assim, a única possibilidade de risco e imprevisibilidade frente à pasma geral (tanto que a morte acidental do pequeno Luciano, ao cair do alto de uma escada, perto do final do filme, é bastante sintomática desse estado das coisas). É dessa coexistência de tempos corporais heterogêneos, inclusive, que se constituem as principais tensões presentes no filme da cineasta argentina. Curiosamente, não cabe ao filme discutir como se dá a passagem do estágio de inquietação juvenil para a apatia dos mais velhos (uma vez que esses jovens um dia poderão se tornar adultos, caso sobrevivam a seus riscos), mas sim confrontá-los, mapear a troca (aparentemente irregular) de afetos entre eles.

Aqui, o torpor talvez seja a palavra-chave de um universo permeado por burburinho constante, capaz de encobrir, por exemplo, os sussurros das personagens Mecha e Tali, através dos sons da televisão ligada²⁹, dos latidos, dos diálogos alheios e outras intervenções externas quaisquer – o que talvez prove que o realismo, neste filme, não brote de um olhar documental, ou do improvisado, mas sim de um rigor formal na *mise-en-scène*, acompanhado de um jogo de mostrar e desvelar informações visuais e sonoras que tem muito em comum com os procedimentos adotados pelos outros realizadores que incluem sobre a rubrica do realismo sensório.

Pensemos no estado de embriaguez constante que emana desses corpos horizontalizados (espreguiçadeiras, camas e piscinas são espaços recorrentes neste e em outros filmes de

²⁹ É curioso percebermos como o diálogo com a presença dos meios de comunicação na casa, discutida por Morley (2001), também se faz presente neste filme, em que as imagens televisivas constantemente acompanham os personagens, inclusive provocando essa imobilidade que, segundo Gonzalo Aguilar (2010), impediria a trama de avançar. Para o crítico argentino, tal meio produz uma crença no poder da imagem, quase uma nova religião, de caráter anestésico, tal qual sugerem as imagens do suposto milagre da virgem (cuja transmissão televisiva é avidamente acompanhado pelos personagens do filme de Martel): “Como os crentes que se movem em massa diante das câmeras e rumo ao tanque de água, a grande dificuldade que têm consiste em não poderem separar seu desejo daquilo que vêm e da opacidade que os rodeia (AGUILAR, 2010: 51).

Martel), semi-conscientes e quase letárgicos, não fosse pelos ocasionais alertas de bips e ringtones de telefone celular a reconectá-los, por alguns instantes, à esfera produtiva do mundo. Aqui, a própria câmera, muitas vezes imobilizada, traduz esse espírito de torpor, reforçado pela ambiguidade narrativa e pelo uso da acusmática (a emissão de sons sem a simultânea revelação de sua fonte emissora) no desenho sonoro do filme.³⁰

Em lugar de evidenciar utopias, como os corpos militantes/revolucionários (e verticais) do Tercer Cine latino-americano das décadas de 60 e 70, os corpos de Martel “não comunicam nada senão derrota” (AMADO, 2009: 233) – como a cena do desequilíbrio e queda de Mecha, nos minutos iniciais do filme, já antecipada pela forma desajeitada como os outros adultos manuseiam os copos e taças, em enquadramentos fechados, imobilizantes, capazes de dificultar nossa percepção do todo no entorno da piscina. O que fica, destes planos, e que irá impregnar a percepção do espectador no momento da queda, é a trepidação desses pequenos movimentos e a vermelhidão do líquido contido nos recipientes de vidro que se quebram.

Aliás, é justamente a ausência de *establishing shots* (planos gerais que permitam o espectador se situar espacialmente numa cena), não só nesta sequência inicial, mas na maioria das cenas de *Pântano*, substituídos por um encadeamento descontínuo, fragmentário e instável de planos médios e fechados, que irá não apenas desnortear a apreensão das distâncias e espaços, mas também provocar a sensação de iminência de acontecer algo que não sabemos exatamente o que é. Trata-se de um equilíbrio precário, prestes a se romper, enquanto mal sabemos as dimensões e limites da propriedade em que o filme se desenrola, a distância dela da cidade em que vive Tali – La Ciénaga, por vezes mencionada nos diálogos – ou mesmo se há mais alguém no cômodo ao lado (ou longe dali) enquanto algum dos eventos filmados envolve um ou mais personagens. Some-se a isso uma sensação de que o próprio tempo não avança – aliás, sequer há planos de deslocamento físico de personagens para fora de La Mandragora. Por exemplo, só sabemos que estamos no período do carnaval porque o assunto é mencionado rapidamente por alguém, sem maiores detalhes. Assim, cria-se um tom narrativo asfixiante que, por nos manter sub-informados, deliberadamente impede-nos o acesso a várias entrelinhas narrativas – permitindo, contudo, apreender outros elementos que compõem a atmosfera do local, outros afetos mínimos que transitam por entre os personagens e suas interdições.

³⁰ Cabe aqui conferir uma discussão mais aprofundada sobre os efeitos sensoriais da acusmática neste e em outros filmes de Lucrecia Martel, a ser desenvolvida no capítulo 6 desta tese.

Para David Oubiña (2009), se o cronotopo é o modo como a obra assimila e processaria a percepção de tempo e espaço, podemos afirmar que a cronotopia em *Pântano* parte de uma imprecisão proposital das dimensões de *La Mandragora*, e de suas distâncias, para reapresentá-la como um labirinto de arquitetura cambiante, que pouco se organiza durante o filme, de modo que nos impossibilita precisar quantos são seus cômodos ou como estão dispostos entre si. Sabe-se apenas que “essa casa é um desastre”, segundo a fala do personagem Rafael, marido de Tali.

Oubiña afirma que, neste filme, tempo e espaço passam a assumir-se como um modo de narrar nas entrelinhas:

“O marco espaço-temporal no qual se sucedem os acontecimentos desses dias calorosos de verão não depende, então, do mero registro exterior, mas de uma sutil, porém elaborada construção cronotópica no interior do filme. A imagem não informa tanto sobre um momento e um lugar, mas faz deles um uso expressivo. Ela o manipula de maneira dramática para instalar um tom tão asfixiante quanto perturbador que, em vez de refletir inopinadamente um entorno real, alude aos personagens e às complexas relações entre eles” (OUBIÑA, 2009: 23).

Podemos perceber, a partir daí, uma série de efeitos causados pelo uso da câmera próxima e pela recusa quase sistemática dos *establishing shots* nos filmes de Lucrecia Martel. Além da já citada parcialização dos espaços, desorientando o espectador (os raros planos gerais de situação quando aparecem, nunca estão no início da cena), e de uma também já mencionada sensação de aprisionamento dos corpos quase imobilizados num exíguo espaço *onscreen*, temos o fato de que tais elementos tornam ambígua a apreensão da ação. Em diversos momentos, tal decupagem faz confundir jogos eróticos com ritos cotidianos, criando verdadeiras zonas de incerteza – pensemos, por exemplo, em todas as situações de iminente descoberta do sexo pela protagonista de *A menina santa*. Se a isso associarmos uma predileção pela elipse, impossibilitando estimar o tempo intersequencial (outra constante nos filmes do realismo sensorial), e o uso criativo do som acusmático, talvez esse seja o caminho pelo qual a cineasta argentina busca imprimir densidade a essa dimensão do não-visível, do não percebido, no não-acontecimento que perpassa a experiência cotidiana.

.A importância conferida ao espaço da casa, ainda que desagregada, no filme de Lucrecia Martel nos remete à análise de Leonor Arfuch sobre o que ela denomina “cronotopias da intimidade”, ou seja, as construções narrativas espaço-temporais situadas no território reservado da esfera doméstica. Para Arfuch, tais cronotopias operariam como nítidos enclaves de afetividade no espaço físico cotidiano, tornando-o também um “espaço biográfico”

(ARFUCH, 2005: 248), investido de afetos e memórias por quem o habita. Afinal, tanto em seus espaços de socialização (as salas de estar e jantar, por exemplo), quanto nos de solidão (quartos, alcovas, escritórios e bibliotecas), a casa habitada constitui um *locus* fértil para que se exponham os mais diversos conflitos narrativos, bem como suas entrelinhas, que se desdobram pelo silêncio, carregado de memória, dos objetos oriundos de um lar.

No cinema do realismo sensório, várias são as casas possíveis. Desde o esvaziamento de vínculos que permeia os filmes de Tsai Ming-Liang ou, no caso de *Últimos dias*, a total desconexão entre Blake e a mansão por onde ele perambula, até a profusão, nos filmes de Hou Hsiao-Hsien, de objetos e ações microscópicas que, não-hierarquizados, permitem ao nosso olhar a possibilidade de flutuação de um canto a outro do quadro, ainda que se descole da ação principal – que, muitas vezes, por sua banalidade, nem é tão mais importante assim que o resto dos elementos apresentados no quadro. Neste caso, pensemos em *Café Lumière*: o desenho estampado na toalha de mesa, o flicar da luz azulada da televisão ligada, o jornal na mão do pai que o lê, as ações da mãe na cozinha, tudo nos é apresentado quase em pé de igualdade e, portanto, capazes de competir entre si pela nossa atenção.

Há ainda toda uma tradição contemporânea de construir tramas em casas provisórias, habitadas por migrantes cujas “raízes no ar” (no sentido barthesiano do termo), traduzem, em sua condição de exílio, toda uma tensão entre deslocamento e desenraizamento (ARFUCH, 2005: 281). Tal tensionamento se faz também ao redor da (im)possibilidade de se recriar o lar original em terra estrangeira, a partir de cronotopias de intimidade calcadas nos objetos transportados na bagagem (os “fósseis radioativos” de que tanto fala Laura Marks), oriundos de seus países de origem ou adquiridos em mercados de pulga, como elementos desencadeadores de uma identidade cultural diaspórica³¹. Neste caso, temos desde as habitações dos migrantes (africanos, em sua maioria) que costumam protagonizar alguns filmes de Claire Denis, quanto o “corpo provisório em casa estável” de Hermila, em *O céu de Suely*, ou ainda o conflito que se constrói em torno da realocação, para a região de Casal da Boba, de toda uma comunidade de imigrantes cabo-verdianos e descendentes, antes residentes nas Fontainhas, protagonista dos filmes de Pedro Costa.

³¹ Marks se apropria de um conceito deleuziano para pensar como o cinema permite que passados não-resolvidos surjam no presente da imagem: o fóssil seria “uma imagem cinética que parece personificar um passado que é incomensurável com o presente retratado pela imagem” (MARKS, 2010: 319), ou seja, uma espécie de imagem-recordação viva, irradiante, potencialmente perigosa – um fragmento de lembrança de significado misterioso que emergiria abruptamente na consciência, e que seria capaz de transportar o espectador para outros espaços-tempos a partir da ativação de suas memórias sensórias.

Por outro lado, cabe citar o extremo da impessoalidade nos quartos de trabalhadores no filme de Jia Zhang-Ke, *Em busca da vida*: verdadeiros amontoados de corpos exaustos do trabalho pesado e colchonetes empilhados num canto, em cômodos cuja escassez de objetos (à exceção de um minúsculo aparelho televisor ligado ou de um ventilador ocasionalmente afixado à parede) contribui para traduzir todo um ethos distópico que ultrapassa os limites da cena. Aqui, as paredes desgastadas e enegrecidas de fuligens, mãos sujas e marcas de móveis arrastados constituem todo um inventário de memórias que pertencem não aos operários que dia e noite trabalham na demolição de uma cidade inteira, mas sim a seus antecessores, também proprietários da ferrugem que toma as gigantescas estruturas de metal, a serem inevitavelmente levadas ao chão. Ao contrário dos objetos pessoais tão ostentados pelos personagens de *O mundo*, filme anterior de Jia, não há mais utopias para os personagens, como a fixação num novo mundo repleto de possibilidades, ainda que efetivamente ele seja apenas um parque turístico temático. *Em busca da vida* centra-se nos anônimos nômades que tomam para si o trabalho de apagar as memórias dos espaços que brevemente serão tomados pelas águas, obrigando os moradores a recomeçarem a construção afetiva do lar imaginado numa nova cidade, onde quer que ela esteja situada.

Por fim, ressalto outra possibilidade de adentrar o espaço-tempo reservado da individualidade, exatamente a partir de uma construção cronotópica que valorize a desconexão entre o corpo e a casa, bastante comum nos filmes de Tsai Ming-Liang. Afinal, no cinema do cineasta malaio radicado em Taiwan, o que está em jogo é a exploração de uma visão distópica de um mundo pós-dissolução de laços (afetivos, inclusive). Da mesma forma que pouco sabemos sobre o passado ou futuro dos personagens “sem neuroses ou patologias, traumas ou perdas” (MARTIN, 2008), pouco somos encorajados a perguntar ou a extrair qualquer resposta disso.

Tsai prefere filmar as pessoas sozinhas, em ações privadas e cotidianas: beber água, ir ao banheiro, deitar-se, preparar alimentos, perambular sem maiores avisos, masturbar-se (sem muito erotismo, embora em seus filmes o sexo irrompe súbito e voraz, seja ele um ato acompanhado ou solitário). Ou então, concentrar nas pequenas “catástrofes domésticas” (RUSSO, 2004), como a proteção contra goteiras ou a tentativa atrapalhada de reunir novamente os caranguejos vivos que escaparam pelo chão da cozinha. Em todos esses casos, a simultaneidade entre o angustiante e cômico, muitas vezes de forma keatoniana, beckettiana, ou até mesmo kafkiana dá um curioso tom às cenas, em “ações quase ritualizadas, intensamente físicas e frequentemente enigmáticas realizadas num silêncio quase total” (MARTIN, 2008: 227).

Tal atmosfera acentua-se, se levarmos em conta o conjunto da obra audiovisual realizada por Tsai Ming-Liang, pela repetição do mesmo protagonista, Hsiao Kang (interpretado por Lee Kang-Sheng), ora como um mesmo personagem a continuar as tramas de episódios anteriores (tal qual o Antoine Doinel truffautiano), ora como uma espécie de “alternativa ficcional” (RUSSO, 2004), como se esses filmes fossem mundos paralelos num jogo multidimensional. Em todos esses filmes, contudo, alguns procedimentos físicos se repetem: a comida devorada de maneira quase compulsiva, a água que se bebe vorazmente. O corpo pede. E pronto. Aliás, a expressão mais imediata do cotidiano em seus filmes talvez seja o tempo de se beber um copo ou garrafa de água (RUSSO, 2004: 163).

A preponderância desse estado líquido das coisas desdobra-se em vários níveis, desde a constante iminência de atos como o sexo e o banho – a não ser que falte água, uma espécie de leitmotiv que por vezes pode, como nos lembra Adrian Martin (2008), conduzir tanto à “catástrofe absoluta” (vide *O rio*, de 1998) quanto a “um regime inteiro de perversões” (traduzido tanto nos delirantes números musicais quanto nas cenas brutalmente silenciosas de *O sabor da melancia*, realizado em 2005). Em algumas entrevistas, Tsai chegou a afirmar que vê seus personagens mais como plantas necessitadas de água do que como gente. Água que tanto deve ser consumida quanto expelida, mesmo que sob um interminável choro compulsivo, como na cena final de *Vive l’ amour*, de 1994, a aliviar as tensões internas desses corpos que se hidratam sem parar.

Inclusive o grande anfiteatro em que a personagem chora solitariamente, na cena acima citada, remete a uma certa herança bressoniana na construção dos ambientes cênicos: sempre um uso do espaço público vazio, ressaltando lugares arquitetônicos de passagem, como escadas de lojas de departamento ou shopping centers, uma passarela de dimensões colossais, os corredores de uma estação – e, muitas vezes, fora de campo, surgem passos, a indicar que esses espaços, monumentalizados pelo plano geral fixo, aguardam ser preenchidos pelos corpos em sua materialidade, seu “estar no mundo”. Sempre um contraste entre a imobilidade desses lugares e a transitoriedade das massas de indivíduos circulantes, todos ao mesmo tempo tão diferentes e iguais entre si. Contudo, como nos recorda Eduardo Russo (2004), não há aqui uma intensão de metaforizar esteticamente os espaços, como podemos observar nos filmes de Antonioni nos anos 50-60, que muitas vezes permitem-nos vislumbrar, nos amplos vazios arquitetônicos, uma tradução para a solidão interior de seus personagens.

A direção de atores também deve bastante ao método bressoniano, em especial à ideia de uma ação orientada frente à câmera, sem elaborações psicológicas dos personagens. Pensemos no corpo “troncho” de Lee Kang-Sheng, que tenta se equilibrar para urinar num saco plástico, no silêncio de seu quarto, em *Que horas são aí?* (2001) ou a mulher que destrambelhadamente busca capturar os caranguejos furtivos dispondo panelas e tigelas viradas para baixo no chão da cozinha, em *O sabor da melancia*. Contudo, cabe lembrar que Tsai, mesmo com sua câmera distanciada em plano geral (quase sempre fixo) e sua recusa à caracterização psicológica, ainda assim estabelece uma relação de intimidade (que nos remete, de certa forma, novamente ao Doinel de Truffaut) e cumplicidade com as desajeitadas soluções tomadas pelos personagens para resolver os pequenos entraves cotidianos, soluções com as quais nos solidarizamos exatamente por seu caráter patético e corriqueiro.

3.5 Um cinema à flor da pele?

Uma outra possibilidade de se promover essa construção de um “corpo cotidiano” nas narrativas do realismo sensório talvez possa estar no diálogo que os filmes de certos diretores (em especial Naomi Kawase e Claire Denis) fazem com uma certa visualidade háptica, nos moldes propostos por Laura Marks e comentados no capítulo anterior. Aqui, a valorização de texturas dos objetos filmados muito de perto buscaria uma espécie de ativação do tato, a partir da memória cultural e sensória de cada espectador. Nesse tipo de visualidade, as imagens percebidas são completadas justamente pela convocação da memória e da imaginação, de modo a conferir outros significados ao que se filma em plano-detulhe, para além de explicações racionais.

Imagino que a recorrência à dimensão háptica da imagem, de certa forma, talvez seja uma atualização de certos conteúdos já presentes nas concepções apresentadas, nos escritos de Bela Balázs na década de 1920, acerca do primeiro plano (em especial de sua capacidade de dotar os fragmentos de realidade ampliados no *écran* de uma irrecusável potência de adesão junto ao espectador), bem como remeta a uma certa dimensão de reapresentação revelatória do mundo, implícita no conceito epsteiniano de fotogenia³². Contudo, tais enunciados

³² A fotogenia, conceito abordado por Epstein em *Bonjour Cinema*, publicado em 1921, seria uma propriedade que a imagem em movimento possuiria de revelar o aspecto poético das coisas e seres captados pela câmera. Cañizal, em seu artigo “Cinema e Poesia”, ressalta que “a fotogenia e o ritmo tiram os objetos das sombras para inseri-los na luminosidade dos conflitos dramáticos”: assim, um objeto em cena (e em especial no primeiro plano), dentro da diegese do filme, passa a fazer parte de um universo conotativo que subverte os significados

ressignificam-se aqui num contexto que leva em consideração a memória corporal do espectador na relação afetiva que se estabelece com a imagem fílmica. Como afirma Guliana Bruno, o háptico “constitui o contato recíproco entre o ambiente e nós” (BRUNO, 2010: 30): é ele que, na condição de abstração heterotópica de se assistir a um filme, nos faz recordar que ainda temos um corpo, com toda sua concretude. É pelo toque que apreendemos o espaço e, enquanto interação sensória, o háptico se aproxima da *khinestesis*, essa habilidade do corpo em sentir seu próprio movimento no espaço.

Daí talvez o desejo de tocar, que por vezes retorna explicitamente na filmografia de Naomi Kawase, assuma-se como uma forma de se criar um vínculo entre o que nos rodeia (tanto a cineasta quanto o espectador) e experimentar a tentativa de reter o que nos é fugidivo e efêmero no cotidiano. Esse desejo de tatear o mundo chega a se manifestar de maneira explícita, em alguns documentários – a mão da cineasta a tocar quem se ama, seja o rosto da avó, em *Caracol/ Katatsumori* (1994), ou a tentativa de enxugar com a ponta do dedo uma lágrima que caíra na bochecha do filho recém-nascido, em *Tarachime* (2006), ou até mesmo o intangível (como, novamente em *Caracol*, ela tenta tocar a luz, que acaba por “engolir” seus dedos). Mas também podemos traduzir essa vontade tátil até mesmo no fato dela operar a câmera em seus filmes não-ficcionais, como se aqui o contato com o real fosse mais íntimo e imediato.

Esse duplo desejo (de tocar o material e de reter o que é efêmero) meio que situa Kawase entre dois mundos: “as imagens e os corpos, o peso da desgraça e o evanescente da beleza, aquilo que se quer desprender e o que se deseja reter, o visível e o invisível” (LUCAS, 2008: 36). Daí essa busca, tantos nos filmes não-ficcionais quanto nos ficcionais, por captar ou fabricar momentos únicos, “tensionados à beira do abismo do real” (MURILLO, 2008: 110), que instaurem junto ao espectador essa relação de proximidade excessiva com os objetos e corpos filmados, para enfim dela extrair uma intensidade não quantificável racionalmente.

É também sob uma lógica de exceder e transbordar que se dá a utilização de planos assumidamente hápticos em grande quantidade nos filmes de Claire Denis. Diversos críticos referem-se ao conjunto de sua obra como um “cinema de sensações”, que sobrevaloriza essa dimensão corpórea/material do cinema (BEUGNET, 2007) para dali extrair uma construção

cotidianos. Através da fotogenia, a natureza surgiria como revelação, dissecação de uma epifania manifesta na imprecisão do instante e intensificada através do plano fechado e do encadeamento com outros planos: “o primeiro plano de um revólver não é mais um revólver. Ao se transformar em personagem, ele é desejo ou remorso do ciúme, do fracasso, do suicídio” (CAÑIZAL, 1996: 354).

narrativa em blocos que se encadeiam a partir dos afetos que deles imanam – daí, por exemplo, Saad Chakali (2005)³³, ao comentar um filme como *O intruso* (2004), falar da recorrência, na filmografia da cineasta francesa, de uma montagem “oceânica” de planos, pautada pela dinâmica entre imersão e emersão operada no arquipélago cênico, com suas inúmeras conexões flutuantes, que evocaria o cinema de Cassavetes e Pialat.

E, segundo Martine Beugnet (2004), é através da edição que essa multiplicidade de conexões é criada, sem cronologia estrita ou necessidade de explicar/justificar uma cena: “há sempre potenciais intercâmbios de pontos de vista, proximidades entre personagens sugeridos por cortes gráficos e aparentes paralelos visuais, mais que diálogos ou ações” (BEUGNET, 2004: 23). Tais procedimentos, associados à adoção de uma visualidade grudada às superfícies filmadas, permite elevar as tensões entre o espaço físico e psicológico, a níveis extremos, em filmes como *Bom Trabalho* (1999) e *Desejo e obsessão* (2001).

No caso de *Bom trabalho*, vemos toda uma asfixiante atmosfera de competição, ressentimento, desejo sexual reprimido e exploração dos limites físicos (situações inerentes ao ambiente de treinamento da Legião Estrangeira) constituir-se a partir de uma visualidade que sobrevalorize os contornos e texturas sensuais dos corpos em movimento, dialogando com a beleza e aridez das formas naturais que compõem a concretude material do cenário desértico. Trata-se de uma estilização visual das formas no espaço, conjugada por uma “harmonia quase atonal” (JONES, 2009) a interligar a extensa cadeia de imagens.

Ao som da ópera de Benjamin Britten, tal estilização atinge o nível coreográfico (graças à parceria com o coreógrafo Bernardo Montet no preparo corporal dos atores), conjugando carne, céu, sol, montanhas, deserto numa paisagem que a câmera de Agnes Godard possa explorar muito de perto. Às vezes, numa distância por demais íntima, que nos permita ver a pulsação de uma veia no braço e nos faça apreendê-la como ritmo e textura puros. A repetição incansável e ritualizada dos gestos inerentes ao cotidiano militar, seja nos treinamentos ou nas tarefas de caserna, muitas vezes captados num plano extremamente próximo, por vezes permite uma espécie de suspensão temporal, abrindo espaço para uma abstração sensorial que

³³No texto “A corps ouvert (s)”, disponível em <<http://www.cahiersducinema.com/A-corps-ouvert-s.html>>, acesso em 10/01/2012.

permita ao olhar do espectador deixar-se levar pela flutuação que conduz tais movimentos, tentando acompanhar a liberação da energia corporal que eles provocam³⁴.

Exemplo disso está na cena da dança final, ao som de “The rhythm of the night”, hit do grupo de eurodance Corona. Nela, o sargento Galoup (interpretado por Denis Lavant), numa pista de dança vazia, empreende um tour de force solitário, em que seu corpo, que carrega em si a memória de cada rito corporal repetido incontáveis vezes sob o sol escaldante do deserto de Djibouti, externaliza o excesso de energia acumulada, num processo catártico, desencadeado pela tensão que ronda seu iminente julgamento na corte marcial. Segundo Kent Jones, o *pathos* da cena estaria numa certa solidão e melancolia que permeia toda a tomada, associada à “lenta construção de uma liberação incontrolável” (JONES, 2009:105). Tal processo se consolidaria no momento em que o corpo tomba exausto num canto do quadro, em meio aos espelhos e às luzes piscando, quase desfalecido, como se já não houvesse mais energia vital alguma a percorrer seus órgãos.

Martine Beugnet (2004) afirma que *Bom trabalho* insere-se numa tradição dos filmes de Claire Denis serem protagonizados por personagens que perambulam sem rumo (“*wanderers*”). Em lugar dos migrantes, temos aqui um grupo de homens que recusam sua própria nacionalidade em prol do ingresso na Legião Estrangeira: ou seja, continua aqui toda uma sensação de desenraizamento, de sentir-se passageiro em um território, de *flânerie*. Acredito que isso talvez justifique o fato da câmera, num primeiro momento, assumir um olhar desatento e flutuante pelos espaços, para logo depois render-se à fluidez hipnótica das formas e movimentos que se replicam incessantes, nos planos-detalhes dos corpos que repetem diversas vezes os mesmos exercícios físicos, até o limite da exaustão. Tal mudança de registro visual aproxima-se muito de uma transição entre comportamentos do olhar, que Giuliana Bruno (2002) vai identificar na passagem do óptico para o háptico: o primeiro estaria ligado a uma ideia de *voyeur*, que assiste a tudo distanciadamente, enquanto que o segundo

³⁴ Isso me remete a uma passagem do livro *Movimento total*, de José Gil, na qual ele fala de como produção de sentidos, no âmbito do puramente sensorial, se faz sem a mediação com a linguagem: “‘Como se apreende o sentido de uma maçã? Comendo-a’, escreve Fernando Pessoa. Os órgãos sensoriais, o corpo e as suas funções tecem sentidos com o mundo que só eles estão em condições de compreender imediatamente e sem ‘reenvio’. Qual é o sentido do vermelho? Esgota-se na sua percepção, de imediato e totalmente – e esse sentido revela-se inesgotável pela linguagem. Do mesmo modo, há movimentos corporais que contêm em si a sua significação completa”. (GIL, 2001: 105).

Acho a citação bastante pertinente, uma vez que o pensador português comenta o movimento do corpo dos bailarinos, e estamos falando aqui justamente de um filme em que a construção da mise-en-scène passa por um minucioso trabalho coreográfico junto à movimentação cênica dos atores, empreendido também por um coreógrafo oriundo do campo da dança contemporânea.

estaria diretamente associado ao *voyageur*, um olhar que desliza e passeia pelas superfícies que enxerga.

O *voyageur* estaria associado a uma construção tátil do espaço, que ocorre de forma gradual, à medida que ele é tocado (seja pela ponta dos dedos, ou, metaforicamente, pelo olhar), percorrendo-se a superfície das imagens e suas respectivas texturas – vide, por exemplo, a maneira como nos é apresentada a caverna que os personagens exploram em *Tio Boonmee que pode recordar suas vidas passadas* (2010), de Apichatpong Weerasethakul. Exatamente por situar o espectador numa zona de imersão que, por alguns instantes, pode proporcionar um certo estado de indistinção entre si e o outro, tal condição háptica permitiria um mergulho sensorial nas imagens apresentadas, por exemplo, em *Bom trabalho*, potencializando o estado de quase hipnose provocado pela repetição das mínimas pulsações da carne roçada pela câmera de Agnes Godard em *close ups e inserts* quase abstratos.

Para Laura Marks, as imagens hápticas seriam um tipo tão particular de imagem-afecção, de caráter erótico (num sentido batailleano de dissolução das descontinuidades), na medida em que elas constroem um relacionamento intersubjetivo entre a imagem e quem a vê. Ao convocar o espectador a preencher imaginariamente as fendas entreabertas na imagem, agregando memórias sensuais aos vestígios deixados por essa mesma imagem, temos uma operação de desorganização da distância voyeurista entre quem vê e o que é visto: “o erotismo aproxima tal distância e entrelaça o observador no que é visto” (MARKS, 2000: 184). Daí as irrupções violentas (ou a iminência delas) em *Desejo e obsessão*: trata-se de uma visualidade que nos torna vulnerável ao que vemos, “revertendo a relação de domínio que caracteriza a visualidade óptica” (MARKS, 2000: 185)³⁵.

Talvez por esse potencial perigoso de desorganização das estruturas e hierarquias entre espectador e imagem, implícito na visualidade háptica, tais filmes não a utilizem durante a totalidade de suas cenas, mas justamente aproveitem para explorar a tensão entre os dois regimes de visualidade, permitindo irrupções estratégicas e não muito controláveis da hapticidade dentro do plano. Momentos perturbadores, em que os limites podem se confundir, dissolvendo temporariamente fronteiras. Mas, o que acontece quando se retomam tais limites? Estariam eles mais afrouxados junto ao espectador? Quais novos vínculos se criaram, quais se

³⁵ De certo modo, podemos também pensar essa aproximação entre o erótico e a visualidade háptica em *Madame Satã* (2002), filme de Karim Aïnouz em que a forma com que a câmera quase roça a carne dos corpos filmados, em seus movimentos improvisados e radicalmente centrífugos – que, inclusive deixam a câmera muitas vezes à deriva, por alguns instantes desnorteada, na impossibilidade de prever o movimento súbito e incandescente dos personagens em cena.

romperam? Que pode um corpo, após transitar desavisadamente (e repetidas vezes) entre esses dois domínios? “No momento em que minha pele e a pele do filme são pressionadas a ponto de encobrir uma à outra, o filme se torna acessível e transparente para mim” (BARKER, 2009: 29), afirma Jennifer Barker, numa frase que avisa aos que aqui entram já não ser necessário deixar quaisquer esperanças à porta.

Pensemos nos planos-detalhes de *Desejo e obsessão*, como por exemplo os do corpo seminudo do jovem delinquente que invade a residência de Coré (Beatrice Dalle), instantes antes que seja literalmente devorado por ela. Nesse aparente prelúdio de um ato sexual, temos alguns takes de um abdome coberto de leve e quase invisível penugem (quase ao alcance de nossas mãos), cuja duração se estende pelo tempo que possamos mentalmente acariciá-lo, antes que o ataque faça jorrar uma incalculável quantidade de sangue em cena. Ou ainda os *closes* do marido durante o incêndio que consome o corpo de Coré, totalmente encoberto pelas chamas que, em primeiríssimo plano, quase nos cegam³⁶.

Podemos também partir da cena em que Shane (Vincent Gallo) e June (Tricia Vessey) fazem sexo, numa sequência de obsessivos planos-detalhes de parte do corpo que sugerem uma iminente repetição da carnificina, criando junto ao espectador um clima de apreensão bastante acentuado pelo instrumental da trilha sonora dos *Tindersticks*. O que diferencia tais planos do corpo dos que constariam numa decupagem de filme erótico convencional? Fica a impressão que há algo mais ali, seja no sedoso da penugem, no vermelho contagiante do sangue, na intensidade do amarelo da chama, na frieza da pele asséptica que envolve o púbis da jovem esposa enquadrado tão de perto. Talvez o tempo estendido, talvez a forma de enquadrar, tendendo a valorizar uma pulsação interior que rege os movimentos internos de cada plano (e entre dois ou mais planos), de caráter pendular e coreográfico... talvez por isso tudo tais elementos acabem por causar no espectador um outro tipo de sensação, uma certa cumplicidade perturbadora e não expressável facilmente de maneira racional. Aqui, recorro à afirmação de Martine Beugnet: “o efeito das correspondências e do sensual trabalho de câmera, e a efetiva desestabilização das estratégias convencionais de percepção e ponto de vista resultam na construção de uma prenante atmosfera de ansiedade” (BEUGNET, 2004: 164).

³⁶ Também podemos citar os planos-detalhes que intercalam as cenas de laboratório, inserindo objetos inanimados, porém dotados de uma estranha presença, como os frascos de pílulas, os tubos de ensaio e amostras, compondo verdadeiras “naturezas-mortas”, segundo Martine Beugnet: “imagens que dotam aquela atmosfera de uma impossível imobilidade” (BEUGNET, 2004: 170).

Estimulados por essa atmosfera, permitimo-nos descolar da porção de realidade concreta há pouco mostrada e nos permitimos aderir a tão intensa sensação, para que ela nos conduza, ainda que estejamos extremamente apreensivos – como na cena de sexo do casal, que por isso mesmo conclui-se numa sonora, enclausurada e violenta masturbação empreendida pelo personagem de Vincent Gallo para dar vazão a toda energia corporal acumulada e em ebulição graças à intensidade com que ele sente aflorar o desejo sexual/canibal e com a qual tenta se debater com todas as suas forças.

Pendular, oscilante, coreograficamente à flor da pele: como o barco que ondula nas sequências iniciais de *Bom trabalho*, a câmera flutua por entre *closes* de legionários de torso nu e cabeças raspadas (ou seja, pele pura, totalmente à mostra), ao som do trecho da ópera de Britten que se repete em ostinato. A oscilação nas águas nos faz atentar para a presença dessa câmera no ombro, como se respirasse enquanto capta as imagens. E essa oscilação se desdobra nos mínimos movimentos desses homens, cuja individualidade nos é por enquanto negado conhecer, homens que rastejam no chão sob o emaranhado de arame, que percorrem um atrás do outro os obstáculos da corrida, obrigando a câmera a toda hora subir e descer – ou ainda ir e voltar, de um lado pra outro, em pequenas e repetitivas correções de enquadramento, durante uma corrida num pequeno labirinto. Aqui, até as flexões, aos gritos conduzidas, no chão pedregoso e poeirento, ou as silenciosas marchas em fila indiana são dotadas dessa bruta sensualidade, num verdadeiro contraponto ao movimento ondulado (que aos poucos vai se ampliando) dos ombros e quadris (mais femininos que masculinos), que vão e vem, incansáveis, ao som dos hits tocados na discoteca local.

Por fim, resta ao corpo domado, disciplinado de Galoup, a tarefa de armar impecavelmente a cama, antes mesmo de, com a arma em punho, hesitar um disparo, na iminência de investir contra o próprio corpo. Acompanhamos, em silêncio, a arma ser deitada sobre o abdome, e contemplamos a veia que trepida saltitante, ritmada, ao redor do bíceps do soldado. Ritmo que se desdobra na canção de Corona, dançada numa sala de espelhos que duplica esse corpo, enquanto ele convulsiona no chão e rasteja talvez liberto (ou não) da disciplina do exercício repetido, ainda que preso às 128 bpm do compasso 4/4 do Eurodance. Aqui, a sensação de um transbordamento do corpo é bastante presente, e muito disso se deve à proximidade quase asfíxiante com que a cena anterior é filmada, ressaltando a pulsação interna do corpo de forma a impregná-la na percepção do espectador – a ponto de continuar ditando a intensidade do trânsito dos afetos durante toda a duração da cena seguinte, filmada num plano de corpo inteiro.

Essa tensão que se estabelece entre os planos hápticos, e seu transbordamento nas cenas não-hápticas seguintes, é um dos possíveis caminhos para se permitir uma abertura à experiência sensorial dispersiva que acredito caracterizar o cinema do realismo sensório. Trata-se de um cinema que convida a observar, seja de perto (no caso de Denis e Kawase), concentrando-se numa parcela do corpo que transborda o limite do quadro, ou de longe (como as teleobjetivas de Hou Hsiao Hsien), numa forma de ver pela distância para perceber os diversos espaços-tempos cotidianos de maneira não-hierarquizada, dando ao olhar o livre-arbítrio de sua flutuação dentro do quadro. Em ambos os casos, a observação se faz sempre minuciosa, demorada, como se tais filmes tentassem, assim, capturar a atmosfera que impregna suas imagens.

Talvez a palavra de ordem seja a de demorar o olhar um pouco mais sobre as coisas e os corpos, não como redundante ênfase narrativa, mas com certa curiosidade dispersiva – daí essa minha insistência num olhar flâneur, que não busca organizar o espaço narrativa ou descritivamente, mas deixa-se levar por ele, ao sabor do afetos, lembrando-nos o tempo todo que nossa mediação com o mundo e com as imagens passa primeiro pelo sentir (o quão demoradamente for necessário) para depois racionalizar. A partir daí, podemos pensar numa outra chave para relacionarmos a inserção entre corpos, espaço-tempo cotidiano e as diversas paisagens que daí possam porventura emergir.

4. CORPOS, PAISAGENS E HETEROTOPIAS

4.1 De passagem: Corpos em trânsito nas paisagens urbanas

De que formas o cinema do realismo sensório recolocaria a relação entre os corpos e espaço-tempo fílmico num contexto contemporâneo de contínua reconfiguração global dos espaços e paisagens? Quando penso, por exemplo, em filmes como *A passarela se foi*, de Tsai Ming-Liang, *Café Lumière*, de Hou Hsiao Hsien, *Em busca da vida*, de Jia Zhang-Ke e *Juventude em marcha*, de Pedro Costa, observo que a elaboração do espaço-tempo narrativo opera a partir dos deslocamentos e disjunturas inerentes ao próprio movimento de transmutação das paisagens urbanas. Parto aqui do pressuposto que tal conjunto transnacional de obras audiovisuais busca responder essa questão sob uma dupla chave, que ao mesmo tempo atravessa características estéticas comuns (como as elencadas no capítulo dedicado à estética do fluxo e ao realismo sensorial), mas também leva em consideração as particularidades culturais que norteiam os imaginários locais sob os quais tais filmes são concebidos.

Desse modo, pretendo estabelecer aqui um diálogo transcultural acerca da relação entre os corpos e as paisagens urbanas, não apenas visuais, mas também étnicas, ideológicas e midiáticas, para evidenciar paralelos e diferenças entre as visões apresentadas nos quatro filmes, e assim pensá-las como processos de construções de heterotopias, ou seja, de irrupção de fraturas que apontem para uma alteridade, através de práticas culturais que ressignifiquem as hierarquias de poder que constituem os espaços cotidianamente praticados (e vivenciados pelos corpos dos personagens, da câmera e dos espectadores).

Ao conceber o imaginário como uma prática social/cultural de reafirmação da diferença, Appadurai (2004) propõe que pensemos os marcadores de identidade (inclusive instâncias como tradição e etnicidade) a partir do caráter “escorregadio” que eles assumem num contexto global fortemente afetado pelos fluxos migratórios, bem como pela mediação eletrônica das imagens produzidas pelos meios de comunicação de massa³⁷. Appadurai identifica uma complexa construção transnacional de fluidas paisagens imaginadas (etnopaisagens, tecnopaisagens, financiopaisagens, mediapaisagens e ideopaisagens), em constante estado de disjuntura, através do qual se elaborariam os fluxos globais.

³⁷ Já Canclini, em seu livro *A globalização imaginada*, ao comentar tal colocação de Appadurai, defende o ponto de vista de que a interculturalidade hoje se produz muito mais pela componente midiática dessa equação do que por movimentos migratórios (2003:73).

Três das categorias citadas nessa taxionomia nortearão nossa análise, e aqui cabe retomar a conceituação proposta pelo pensador indiano, para melhor evidenciar suas diferenças. Por “etnopaisagens”, Appadurai identifica a paisagem de pessoas “que constituem o mundo em deslocamento que habitamos”, ou seja, os grupos e indivíduos em movimento. Já as “mediapaisagens” são constituídas pelas imagens e informações produzidas e disseminadas pelos meios de comunicação eletrônicos. Dada sua natureza de narrativas imagéticas a partir de pedaços da realidade, estas possibilitariam aos indivíduos e comunidades a “formação de vidas imaginadas” (APPADURAI, 2004: 54), de modo que estariam intimamente ligadas a outra categoria de paisagens iconográficas – as “ideopaisagens”, concatenações de imagens políticas e ideológicas, vinculadas não apenas aos Estados-nação, mas às comunidades de sentimento transnacionais que se constituem ao redor do planeta.

Nesse fluxo ininterrupto de paisagens imaginadas, podemos perceber um certo caráter de trânsito e transitoriedade, bastante evidenciado nesse conjunto de obras audiovisuais, tanto nos deslocamentos espaciais operados pelos personagens (os migrantes em *Zhang-Ke*, em busca de oportunidades de trabalho em outras cidades; bem como os imigrantes no filme de Costa, ou ainda pessoas que vão e vem de diversos lugares nos filmes de Tsai e Hou), quanto dos deslocamentos operados no próprio espaço urbano, conjugando paisagens em constante mutabilidade – como a passarela “que não mais está lá” (bem como os vendedores ambulantes), em *The skywalk is gone*; o novo e asséptico conjunto habitacional para onde os imigrantes cabo-verdianos são obrigados a transferir sua residência, por conta de um projeto político-social governamental, em *Juventude em marcha*; os trens que vão e vem em *Café Lumière*, fazendo circularem afetos pela megalópole japonesa; e a cidade abandonada às pressas, para dar lugar à represa e a uma nova cidade, um tanto quanto desprovida das memórias e afetos da paisagem anterior, no filme *Em busca da vida*, bastante ilustrativo do avassalador (e pouco humanista) processo de reinvenção da China contemporânea, em busca de um lugar na globalização capitalista.

4.1.1 A passarela se foi?

A jovem Shiang-Chyi retorna a Taipei, após um longo (mas nem tanto) período de viagens. Ela decide procurar pelo vendedor ambulante Hsiao-Kang, de quem havia comprado um relógio antes de viajar (cena retratada no filme *Que horas são aí?*, do qual o curta-metragem

A passarela se foi, realizado em 2002, assume-se como uma breve coda de vinte minutos). Contudo, a passarela em que se localizava a barraca do vendedor, num movimentadíssimo ponto de pedestres, não mais existe, e a constatação disso deixa a personagem absolutamente desorientada.

Para fazer o espectador imergir nessa situação cênica, Tsai faz uso de seis longos planos gerais, com a câmera fixa e sem diálogo algum, totalizando seis minutos de filme. No primeiro deles, Shiang-Chyi, de costas para o espectador, observa o movimento da multidão na ampla calçada, enquanto tenta localizar algo que apenas ao final desse encadeamento de planos saberemos o que é. A metade esquerda do quadro é tomada por um céu azul, sem nuvens, enquanto que um monumental telão, do qual nos apercebemos aos poucos, emite um contínuo fluxo sonoro e visual de anúncios publicitários. No segundo plano da sequência, nossa noção de continuidade é posta em questão quando vemos um inesperado enquadramento de pedaço da fachada espelhada de um edifício, refletindo o céu com algumas nuvens a mais, desta vez sem nenhum som emitido pelo telão publicitário. Só percebemos se tratar do mesmo local porque a jovem entra em quadro, refletida no espelho, dando continuidade ao movimento iniciado no plano anterior.

Essa espécie de contraplano às avessas dá a tônica da sensação de desorientação espacial que seguirá a cada corte, nublando a continuidade espacial, até que chegemos ao sexto plano. Talvez o que crie no espectador alguma sensação de continuidade seja o fluxo interminável dos carros na rua e dos corpos cruzando a calçada o tempo todo, alguns portando sombrinhas para se proteger do sol, outros carregando bagagens, ora diretamente em cena, ora refletidos no jogo ilusionista formado pelas fachadas espelhadas dos edifícios que ameaçam arranhar o *skyline* azul levemente tomado pelas nuvens.

Apenas após cinco longos planos que retratam a frustrada tentativa da jovem de localizar algo que não está mais ali – a passarela, demolida pela administração pública –, bem como de um sexto plano em que ela, seguindo o exemplo de outra mulher, tenta atravessar a rua em meio aos carros, no exato lugar em que deveria estar a construção ausente (porém bastante viva em sua memória, por todos os afetos nela investidos durante os episódios vividos no filme anterior), é que somos apresentados à real motivação dos atos até então captados à distância pela câmera. É num diálogo, desta vez em plano médio, entre um guarda de trânsito e as duas infratoras (que atravessaram em local proibido), que Shiang-Chyi manifesta em palavras toda sua perplexidade pelo fato de que uma construção monumental, que até poucos anos atrás ali

existia, havia desaparecido da paisagem sem deixar rastros, substituída, como afirma displicentemente o policial, por uma discreta passagem subterrânea (afinal, ele mesmo diz que não faz a menor ideia de onde a anterior, da qual sequer se recorda mais, tenha ido parar). Essa nova paisagem, sem a passarela, para nós espectadores acostumados com o filme anterior de Tsai Ming-Liang, é tão inédita quanto para a protagonista. Daí o artifício de nos apresentar a cidade remodelada a partir de um encadeamento labiríntico de pontos de vista, de modo a nos deixar tão desorientados quanto a protagonista, fazendo-nos imergir no aqui-agora cênico, muitas vezes amplificado pela super-estendida duração dos planos.

Decorridos quase oito minutos de filme, já no oitavo plano, filmado da sacada de uma lanchonete situada acima do nível da rua, temos uma visão panorâmica da avenida e do local em que deveria estar a tal passarela, paisagem que a protagonista também contempla, num misto de curiosidade e melancolia, após fazer seu pedido à atendente – por sinal, prejudicado por um obstáculo de natureza também transitória: uma generalizada falta de água na ilha, que impede o preparo de sopas, sucos e outros alimentos líquidos, restringindo em muito as opções do cardápio.

É sob esse olhar melancólico acerca da cidade tecnologicamente remodelada (e de suas paisagens quase irreconhecíveis) que partirá nossa discussão sobre a relação entre corpos e espaços que Tsai Ming-Liang coloca em seus filmes. Afinal, como nos lembra Yomi Braester (2003), toda uma dinâmica histórica de demolição/reconstrução faz parte do imaginário taiwanês. Num primeiro momento, tratava-se de uma necessidade de se apagar as marcas da arquitetura do período de ocupação japonesa, em prol de uma valorização da cultura chinesa e do design modernista. A partir dos anos 70, por outro lado, temos o crescimento de Taipei como metrópole, erradicando as vilas de veteranos – *juancuns* – e as construções decorrentes da decadente atividade ferroviária, substituídas pelos primeiros arranha-céus. Este processo, mesmo com o decréscimo populacional na década de 90, tem sua continuidade com a transição para o status contemporâneo de capital de um emergente tigre asiático. Assim sendo, as políticas públicas de demolição de antigos marcos e monumentos, anteriores à ascensão do Partido Democrata Progressista (PDP) ao poder, no final dos 90, estão indelevelmente associadas à erradicação da memória e à supressão da identidade.

O projeto político do PDP, oposto a essa lógica erradicativa, foi celebrado como uma larga resposta à supressão do passado empreendida pelo KMT (Kuomitang)³⁸ em sua incessante modernização da paisagem urbana de Taipei. Contudo, não se trata de uma prática nostálgica, mas sim de uma adesão à melancolia, se levarmos em consideração o sentido que Denilson Lopes (1999) aplica ao termo. Em lugar de uma tentativa de se reconstituir a continuidade de um passado interrompido, projetado em esperanças futuras, típico das nostalgias, o projeto político da Democracia Progressista taiwanesa assume-se como um verdadeiro enfrentamento da perda, um aprendizado no tempo presente, elaborado a partir da ausência, da constatação do irrecuperável, da emergência de uma sensibilidade fragmentária, menos mítica e totalizante que as utopias (LOPES, 1999).

Essa adesão a um presente “em tom menor” é um elemento central da *beiqing*, uma espécie de melancolia sublime saturada pelo tormento histórico dos habitantes de Taiwan. Gary Xu (2007) nos lembra, inclusive, que a *beiqing* seria a mais importante expressão emocional do Partido Democrata Progressivo taiwanês, ao resgatar a melancolia do exílio em que a identidade cultural taiwanesa se fundara a partir de 1949, ano da independência política da ilha.

Com o surgimento do Novo Cinema Taiwanês, no começo da década de 80, torna-se bastante presente a discussão dessa etnopaisagem melancólica como componente identitário, em especial nas representações cinematográficas da arquitetura da cidade: se, nos anos 60 e 70, como afirma Yomi Braester, a lógica de demolição das edificações estava associada a um certo glamour na ascensão de uma metrópole moderna e cosmopolita (em contraponto ao processo vivido pela China continental), será a partir de filmes como *Ride the wrong car* (Yu Kan Ping, 1983) que se dará uma nova associação entre a construção e destruição de espaços e valores mais antigos³⁹. Em lugar da utopia de poder, esperança e mobilidade social ascendente, temos a adoção de um discurso cada vez mais distópico, que traduz a paradoxal

³⁸ O Kuomitang (KMT), ou Partido Nacionalista, foi o partido deposto pela revolução comunista ocorrida na China continental em 1949, quando seus membros e simpatizantes tiveram que se exilar na ilha de Taiwan. O KMT foi o único partido permitido em Taiwan até o início da década de 80 e governou a ilha até as eleições de 2000, quando o opositor PDP (Partido Democrata Progressista, fundado em 1984) venceu as eleições presidenciais. Em 2008, novamente o KMT elegeu um novo presidente da república.

³⁹ Como afirma Yingjin Zhang (2002), os cineastas taiwaneses da década de 70 tinham uma certa obsessão por imagens que legitimasse a identidade de seu estado-nação como legítimos chineses exilados pelo regime maoísta, como se Taiwan fosse uma China em que a tradição dialogasse com a modernidade de um mundo no inicial estágio de euforia do processo de globalização. Já o Novo Cinema Taiwanês, para o estudioso chinês, irá perceber a urbanização muitas vezes como alienação e desilusão, projetando uma série de dicotomias, “como rural x urbano, tradição x modernidade, inocência x corrupção, estabilidade x desordem” (Zhang, 2002: 305-306), num caleidoscópio de imagens enérgicas, por vezes caóticas, mas dotadas de uma visualidade deveras instigante.

condição de não-reconhecimento mundial da soberania nacional taiwanesa (a partir da exclusão de Taiwan da ONU, nos anos 70) ao mesmo tempo em que ocorre uma intensa integração da ilha à economia global, a partir dos anos 80, na condição de emergente “tigre asiático” centrado na exportação de produtos industriais⁴⁰.

Se a primeira geração desse Novo Cinema buscava a revisão de episódios históricos para evidenciar as raízes históricas desse sentimento de *beiqing* (e daí pensá-lo como uma heterotopia de resistência identitária), Meling Wu irá associar o cinema de Tsai Ming-Liang, que se situaria numa “segunda geração” desse cinema, num contexto “pós-melancólico”, no qual o sentido da distopia urbana e da desconexão entre corpos e espaços seria um modo de se compartilhar uma existência comum a outras metrópoles mundo afora (WU, 2005: 92)⁴¹. Esse *modus operandi* irá embeber os percursos dos corpos, mapeando os espaços percebidos pela câmera, no filmes de Tsai Ming Liang. Vemos isso, por exemplo, quando, em meio ao mar de corpos que transita pelas ruas, Shiang-Chyi ouve o barulho de um despertador (localizado no espaço *hors-champ*), provavelmente oriundo da barraca de algum vendedor ambulante: resquício de outra paisagem afetiva, a mesma em que se inseria, provavelmente, a passarela que com sua ausência dá nome ao filme⁴².

Se as situações propostas por Tsai Ming-Liang, empreendidas em espaços que traduzem uma certa distopia urbana, colocam a iminente irrupção do absurdo à flor da pele, muito disso se amplia por um trabalho corporal bressoniano empreendido junto aos atores, menos dependente da ordem de interpretação que de uma ação, um “movimento orientado e exposto frente à câmera da maneira mais direta possível, não ligada a uma interpretação dramática e muito menos elaborado a partir da psicologia do personagem” (RUSSO, 2004: 153).

Ao mesmo tempo angustiado e patético, solitário e quase emudecido, o corpo Lee Kan Sheng (ator-fetichado de Tsai e intérprete de Hsiao-Kang), evoca uma aura ora embebida na

⁴⁰ Embora a análise dos contextos cinematográficos nacionais não seja uma tônica deste trabalho, acredito que esta breve digressão sobre o Novo Cinema taiwanês seja necessária para compreendermos como se dá a relação entre corpos e espaços na filmografia de Tsai Ming-Liang.

⁴¹ Aqui, o uso do prefixo “pós” não identifica necessariamente uma superação do *ethos* melancólico, mas sim um outro estágio, no qual ele é ressignificado não como um marcador exclusivamente nacional, mas sim como uma conexão transcultural entre visões de mundo afins, em diversas partes do globo terrestre.

⁴² Nelson Brissac Peixoto (2004: 235) nos lembra que as passagens, nas paisagens urbanas, servem para introduzir outros tempos e espaços (um “encaixe de molduras” que permite uma integração da paisagem urbana à “lógica do e” deleuziana a que Peixoto faz referência). Ao compreender as passagens (incluída aí a passarela acima citada) como possíveis zonas de indiscernibilidade e de contágio de significados, Peixoto busca romper com a noção de não-lugar proposta por Marc Augé, ressignificando tais espaços como operações de multiplicação e não de subtração.

incomunicabilidade e no esvaziamento de um Samuel Beckett (ou talvez Antonioni), ora na involuntária e milimétrica comicidade de um Buster Keaton. Muito disso tem a ver com uma certa poética presente nos filmes do cineastas, uma certa “penúria de linguagem” (RUSSO, 2004), um outro tipo de tensão entre tradicional e moderno (se comparado a Ozu, influência confessa de Tsai): um mundo que parece flutuar em um “estado pós-histórico”, em que todos os laços estão destituídos e que perseveram apenas os impulsos mais drasticamente ligados à sobrevivência individual” (RUSSO, 2004: 154). Nessa penúria absoluta, quando finalmente os corpos de Hsiao-Kang e Shiang-Chyi estão num mesmo espaço cênico (no caso, outra passagem: a escada rolante), há um grau de desconexão afetiva e apatia tão grande entre eles, que ambos se cruzam e não se reconhecem (ele está a caminho de um teste para um papel em um filme pornográfico; ela, certamente tendo desistido de procurá-lo, não mais é vista durante o filme).

O plano final do curta, que sucede o episódio do teste a que Hsiao-Kang se submete, consiste numa imagem de uma nuvem no céu azul, em lento flutuar, enquanto ouvimos uma canção dos anos 60, entoada no idioma mandarim, pertencente a um gênero musical propagandístico, o *mingge*, associado frequentemente ao cinema popular taiwanês do mesmo período. A letra fala, num tom “aparentemente” nostálgico, de um “Namping Bell”, som que ecoa numa floresta distante, ouvido somente pelo coração. A ingenuidade *kitsch* da letra, ampliada pela incongruência absoluta com o contexto metropolitano da Taipei deste início de século, dialoga com a paradoxal natureza da imagem retratada: o céu e sua nuvem, inatingível pela mutabilidade dos arranha-céus que compõem a paisagem urbana, ao mesmo tempo que sua “estabilidade” transforma-se paulatinamente, à medida que o vento sopra a nuvem para outra distante fatia da amplidão azul do horizonte.

4.1.2 Naturezas-mortas na paisagem em processo

Se a demolição taiwanesa é parte de uma ambígua dinâmica de identidade cultural nacional calcada na resistência e na melancolia, outras são as variantes que norteiam a reconfiguração em larga escala operada em diversas paisagens da China continental, muito certamente criticada no filme *Still life* (2006), de Jia Zhang-Ke (que no Brasil, levou o título de *Em busca da vida*).

Da mesma forma que Tsai Ming-Liang, Zhang-Ke faz uso de uma certa imobilidade da câmera (às vezes alternada com lentas panorâmicas horizontais), preferencialmente utilizando planos-sequência, a câmera radicalmente afastada dos corpos, retratados em planos gerais e médios que valorizem sua inserção nos espaços. Esse olhar à distância, pautado por uma espera característica da temporalidade cotidiana, ao mesmo tempo que valoriza uma apreensão sensorial da paisagem, permite manter um certo distanciamento crítico na reflexão os problemas de uma China contemporânea em acelerada remodelagem (postura bastante característica da Sexta Geração do cinema chinês, da qual o cineasta é talvez o nome mais proeminente).

Em lugar, contudo de um elogio à nostalgia, o olhar de Zhang-Ke pauta-se por uma desconfiança com relação aos grandes projetos, e prefere deter-se sobre os pequenos dramas cotidianos, o desenrolar do processo de ocidentalização chinês a partir da ótica dos milhões de anônimos que sofrem diretamente seus efeitos mais drásticos. Se em *O mundo* o panorama apresentado era o de uma China buscando um lugar no suntuoso intercâmbio entre paisagens transculturais globais, desta vez o foco é centrado no “outro lado” dessa globalização operada a qualquer custo: um lado em que a migração, muito mais do que uma oportunidade de ascensão social, de integração com o mundo, assume-se como única possibilidade de estar à deriva, para os que continuam à margem, ainda que ela sequer possibilite que se aproximem um milímetro sequer do centro.

Em meio a tudo isso, testemunhamos uma miríade de corpos em trânsito, verdadeiros elementos de uma ampla natureza-morta, etnopaisagem que se assume como uma espécie de anti-cartão postal (ao contrário da paisagem proporcionada pelas quedas d’água, registradas com certa imponência na nota de 10 yuan), indesejado e prestes a ser esquecido. Logo no início do filme, vemos um barco de passageiros, lotado, repletos de anônimos, alguns desfocados, outros indiscerníveis em meio à pouca luz, por entre os quais a câmera passeia numa suave panorâmica, até nos revelar o mineiro Han Sanming, que viaja a Fengjie para reencontrar sua ex-mulher, há vários anos afastada. Já em terra firme, continuamos em meio ao interminável trânsito de corpos desconhecíveis, até sermos conduzidos, descerimoniosamente e, tal qual nosso protagonista, sem direito a recusa, a um espetáculo de mágica barata, bastante desinteressante.

Han traz, em seu corpo silenciado, marcas de apatia, exaustão e embrutecimento que, se não nos permitem saber sobre seu passado, nos dão uma chave para ao menos aceitarmos sua

recusa em estabelecer, ao menos a princípio, uma comunicação com seus futuros colegas de trabalho, os outros trabalhadores envolvidos na demolição daquela cidade milenar que outrora comportara mais de um milhão de habitantes.

Aliás, em Fengjie, demolir é palavra de ordem: escombros e estrondos multiplicam-se, entrevistados e entreouvados pelos vãos do que já fora derrubado pelas máquinas pesadas e pelas ferramentas dos incontáveis trabalhadores braçais. Nada mais os assusta, esses homens já desolados em boa parte de seus afetos. A erradicação da cidade de 2600 anos de idade se justifica pela construção da barragem de Três Gargantas, que trará em troca uma cidade nova em folha, por mais que apague também os afetos e memórias que permeavam as antigas residências, futuramente submersas para sempre.

Uma cena que evidencia bastante esse sentimento surge logo no início do filme, quando Han Sanming é conduzido por um moto-táxi para o local onde ficava a casa de sua ex-esposa. Ele é surpreendido, tal qual o espectador, pelo fato de que a construção da barragem já inundou aquela parte da antiga cidade. Aqui, temos o protagonista em primeiro plano, dialogando com o motoqueiro, ambos enquadrados em plano médio, enquanto as águas ocupam o segundo plano, exatamente onde deveria estar a paisagem ansiada pelo personagem até então, verdadeiro motivo de sua vinda de tão longe. Se esta não é mais visível, resta ainda uma outra paisagem, imponente no terceiro plano: as montanhas tão distantes e intocáveis, por estarem ao mesmo tempo separadas pelas plácidas águas do extenso lago artificial, que dão a falsa sensação de sempre terem estado ali, e encobertas por uma neblina que as torna mais intangíveis ainda. Vale lembrar que, nesse caso, nem essa cordilheira pode ser considerada permanente, uma vez que suas dimensões também foram (e serão) sensivelmente alteradas a partir da elevação prevista do nível das águas em mais de cem metros.

Se pensarmos a paisagem urbana como lugares habitados e investidos de memória, como perceber os afetos presentes no conjunto de ruínas, tomadas por trabalhadores também transitórios, que dali partirão assim que terminarem de remover os últimos escombros? Por mais que ela se assuma como um palimpsesto, pulsante, repleto de vestígios e de novas camadas (como as descobertas arqueológicas, extraídas à medida que a cidade é subtraída de sentidos), temos aqui uma verdadeira contagem regressiva de um esvaziamento de memórias, uma outra melancolia do transitório, desta vez ressignificada como aceitação incontestada do progresso econômico. Comparada à nota de 10 yuan, com sua gravura idealizada, folclorizada e estática das quedas d'água, a transformação a que a paisagem irá se submeter é marcada por

uma operação de absoluta obstrução: afinal, a represa nada mais é do que um bloco monumental de concreto que a tudo torna inóspito. Obstruindo tanto a variedade da paisagem submersa quanto o fluxo incansável da água por dentro de suas estruturas mecânicas, ela consegue subverter a própria noção de espaço e das dimensões – e suas amplas passarelas também soam estreitas quando vistas de longe, esmagadas pela imponência das formas rígida e retilineamente desenhadas.

Não à toa, é nesse cenário de morte anunciada do já vivido que Jia Zhang-Ke decide mostrar a falência de dois passados: o de Han SanMing, em busca da ex-mulher abandonada há mais de dez anos, e o da enfermeira que tenta reencontrar o marido que há dois anos (desde que veio trabalhar na demolição de Fengjie) não mais envia notícia alguma a seu antigo lar. Esse entrelaçamento entre o destino da paisagem e o percurso dos personagens, em que corpos já exauridos e desesperançados perambulam pelo cenário desolado, é bastante ilustrativo de uma preocupação central na obra do cineasta, como ele mesmo afirma em entrevista a Felipe Bragança, na Revista Cinética:

“Eu cada vez mais me acostumo a pensar meus personagens através e nos espaços em que eles vão atuar. Me interessa pensar como as ações humanas todas ficam gravadas, lembradas pelos espaços por onde passam. Esse sentido de atmosfera a ser ocupada e antes já ocupada é que me leva a imaginar o drama de um filme” (BRAGANÇA, 2007c:1).

Curiosamente, esse estado de nomadismo e reconfiguração da paisagem que transborda a natureza-morta desenhada no filme de Jia Zhang-Ke remete a uma outra colocação de Nelson Brissac Peixoto, na qual a cidade contemporânea deixa de ser pensada como um espaço cultural, habitável, para assumir-se como transitória – mais uma instância de despertencimento, um abrigo, do que propriamente um lar. Se a arquitetura só pode ser recuperada como uma “relação entre as coisas”, que envolve a rearticulação da cidade, macro e microscopicamente, “em novos contextos, segundo a experiência, o imaginário e a memória” (PEIXOTO, 2004: 318), permitindo o próprio desenrolar da vida, como reconhecê-la como tal no esvaziamento e na precarização existentes na demolição de uma cidade inteira, e na construção de um novo agrupamento de edificações ao qual Zhang-Ke apenas nos permite vislumbrar de longe, impedindo-nos aqui de qualquer investimento afetivo?

Não mais concebida como espaço de estabelecimento de profundos laços de construção identitária, cabe à cidade servir como cenário da experiência do transitório: daí desconfiar do caráter de novidade das próprias edificações que compõem a nova cidade, tal qual o prédio que, de tão arrojado e destoante do monótono conjunto de edificações, revela-se inexplicável

aeronave a decolar em determinado momento da trama, sem que nenhum personagem aparentemente perceba o insólito da situação. Tal qual seus habitantes, até a paisagem aqui se assume como algo que está constantemente “de partida”.

Aos poucos, Zhang-Ke nos apresenta a nova cidade, ainda que não nos permita vê-la ou senti-la de perto. As luzes da nova ponte, possível novo cartão postal, nos fazem recordar que Han Sanming já está também integrado à paisagem, embora seu lugar seja restrito à cidade destruída, da qual deverá se despedir assim que sua tarefa e a de seus companheiros se concluir; seu corpo, arisco no início da narrativa, agora mostra-se amistoso, incorporando-se no cotidiano da comunidade de trabalhadores temporários à qual se juntou. Contudo, ainda assim essa integração esconde um esvaziamento mais profundo, retomado no reencontro de Han com sua esposa, às margens do Yangtze, dez anos depois de tê-la abandonado para trabalhar em longínquas minas de carvão: o tempo que os separa fora mais que suficiente para atingir de modo irreversível qualquer paisagem afetiva outrora intensamente habitada. Não mais um lar, uma família, mas apenas uma aceitação irremediável da própria solidão. Aqui, a sensação do “tarde demais” eclode em toda sua intensidade, para dali a pouco dissolver no fluxo cotidiano em que cada personagem já havia inserido em suas respectivas vidas.

Aliás, a nova cidade está bastante presente nos périplos empreendidos pela enfermeira, segunda protagonista do filme, por entre os amontoados de fachadas, antigas ou novas, arruinadas ou recém-erigidas, em busca do marido que saiu de casa a trabalho e de quem há dois anos não possui notícias. Ainda assim, tudo é visto de longe, uma vez que ela mesma ainda não se sente parte desse universo (e talvez jamais se insira, consciente de que essa jornada, um breve desvio de seu cotidiano, já está quase no final). Podemos supor que, em lugar de uma flâneurie benjaminiana (em sua origem, um perambular pelo rico campo arqueológico da metrópole), temos aqui um mero ajuntamento de estilhaços de uma imagêrie afetiva que já não lhe faz mais sentido, o que se confirma no momento em que ela finalmente localiza o marido desaparecido. O (ainda?) casal percorre um caminho emoldurado por gigantescas rochas, tendo ao fundo a imponência do lago e das montanhas e uma música nostálgica, que faz com que ambos se abracem e empreendam um cabisbaixo bailado, que se desenvolve por alguns passos até revelar, ao fundo, a monumental estrutura da nova represa. Nesse momento, a utopia do reencontro é fragmentada ao ser revelado o real motivo do encontro: ela ama outro homem, e apenas veio comunicar ao marido que irá partir com seu amante para longe.

Mais uma vez, a sensação do “tarde demais”, embora dali a pouco ela também se dissipe: afinal, pessoas vem e vão, desde que não pare jamais a des/reconstrução da nova cidade (e, como ela, de dezenas de empreendimentos parecidos por todo a extensão quase continental da grande China). Enquanto isso, seus corpos se nutrem do frágil equilíbrio entre elas e a voraz mutabilidade das paisagens: como mostra o sintomático plano final do filme, em que alguém percorre, ao longe, a extensão de uma corda bamba amarrada entre dois prédios, razoavelmente distantes entre si, porém bastante próximos de seu fim.

4.1.3 Do sonambulismo entre paredes imaculadas

Um certo sentido do exílio se restabelece no diálogo estabelecido entre o cineasta português Pedro Costa e a comunidade de imigrantes cabo-verdianos (e descendentes) do bairro das Fontainhas, em Lisboa, numa série de filmes realizados a partir da década de 90. Neles, sem jamais assumir-se um tom sociologizante, somos apresentados a uma comunidade miserável, desesperançosa e viciada, em seus casebres de paredes manchadas pelas memórias e afetos de anos vividos à margem da grande cidade, em sua maioria composta por pessoas que se viram obrigadas a deixarem sua terra natal, décadas atrás, em busca de (não tão) melhores condições de vida. No quinto filme de Costa, *Juventude em marcha* (2006), removidos das Fontainhas por conta de uma política governamental de (suposta) assistência social, esses moradores agora estão alojados nos apartamentos de alvas paredes, janelas padronizadas e nenhuma memória, em Casal da Boba – bairro que, embora não muito distante do antigo reduto, soa como um novo exílio a quem esteve acostumado a vivenciar uma distorção da experiência metropolitana quase sempre restrita às cercanias do gueto favelizado em que outrora fizera de lar.

O novo quarto (branco) de Vanda: Em lugar da precarização do bairro de casebres, combustível da comunidade agora desfeita, temos os personagens dos filmes anteriores isolados, cada qual em seu apartamento branco próprio, e ao mesmo tão igual aos outros. Novas paisagens ainda destituídas de memória e afetos individuais, aos quais seus moradores parecem condenados, sem escolha.

Afinal, eles não ergueram nenhuma das alvas paredes, imaculadas a ponto de intimidar quem encosta o próprio corpo nelas – diferente da parede do museu que sustenta o quadro de Rubens, erguida e rebocada pelas mãos de Ventura, que a considera mais sua do que o próprio

apartamento ao qual deverá em breve se domiciliar. Sequer decidiram ir morar lá: foram realojados em Casal da Boba, num conjunto habitacional construído (sintomaticamente) num local onde funcionara, durante décadas, um antigo lixão de Lisboa. Essa assepsia aproxima os personagens de Pedro Costa a fantasmas, aparições que surgem e desaparecem no plano: “seres desprovidos de consistência, como ‘almas de outro mundo’ que vagam perdidas no espaço e no tempo”. (SENRA, 2008: 97).

Nessa perda do sentido da comunidade, em que todos os “filhos” (naturais ou não) do protagonista-andarilho Ventura encontram-se dispersos (ainda que num mesmo bairro novo em folha), podemos perceber um certo estado de sonambulismo dos corpos. Esse estado é intensificado por um estranhamento dos espaços captados pela câmera, jamais apresentados como reconfortantes: daí o uso recorrente da contra-plongée, associada em vários momentos a um ângulo verticalmente inclinado, raramente aproximando-se dos corpos. Agrega-se a isso o uso de uma luz desnaturalizada e descentralizada, contaminando toda essa assepsia, bem como a adoção de um tempo extremamente dilatado pela longa duração dos planos, sem decupagem interna, nem contra-planos, o corte surgindo apenas após o desenrolar de todo o ritual de aparição/desaparição desses corpos letárgicos.

Ao rerepresentar esses espaços a partir dessa intensificação de um incômodo sensorial junto ao espectador, aproximando-o do que sentem os personagens em cena, Costa assume um novo tratamento do corpóreo em *Juventude em marcha*, confundindo-o com a própria materialidade dos cômodos insuportavelmente ortogonais e das paisagens verticalizadas dos exteriores, imobilizados como molduras dos transbordamentos em cena. Como afirma Felipe Bragança: “Os corpos como pedaços de esquinas e quinas, como objetos. Os pedaços de esquinas como corpos” (BRAGANÇA, 2006:1).

Stella Senra (2008) nos recorda que essa imobilidade do plano provoca um desprendimento da palavra, fazendo a se movimentar de um personagem a outro, sem encadear diálogos, mas sob a forma de duetos – daí ser desnecessária a decupagem de cena calcada no uso do contraplano, procedimento recusado terminantemente pelo cineasta. Além disso, Senra afirma que os olhares dos personagens nunca se cruzam, sequer se conectam aos objetos que contemplam e voltam-se, muitas vezes, para fora do plano, sem jamais recuperar a continuidade espacial a partir do contracampo: “é como se essas cenas estivessem também ‘fora do tempo’, ou que pudessem estar em ‘qualquer tempo’” (SENRA, 2008: 90).

Nesse contexto letárgico, as falas eclodem de maneira “recitada”, não-confessional: “Os filmes de Pedro Costa deixam claro que o processo de desapropriação da linguagem pelo qual passam esses imigrantes os condena, seja ao silêncio, seja a uma fala lacunar, rarefeita” (SENRA, 2008: 88). Um distanciamento que desindividualiza, automatiza: mesmo livre do vício, a vida “limpa” de Vanda traz-lhe um estranhamento, um sentido de sonambulismo, acentuado pela maneira como seu corpo (bem como os dos outros personagens-atores) percorre os espaços fantasmagoricamente – da mesma forma que o fazem as paisagens midiáticas emitidas pela televisão sempre ligada em seu novo quarto. Mais uma vez, na construção de personagens, o método bressoniano tem lugar no cinema contemporâneo: jamais psicologizante, sempre direcionada a uma ação empreendida sobre os corpos, “um encontro entre a simulação marcada e o sonho livre” (BRAGANÇA, 2006: 1) os atores reinventando seus movimentos extraídos do mundo não-ficcional. Como nos recorda Cléber Eduardo, o cineasta português compõe a relação câmera/corpos/espacos “como se a imagem ali fosse estabelecida com régua e compasso, milimetricamente, para depois se deixar a moldura à própria sorte, de modo a injetar sopro de vida na formatação de cada cena” (EDUARDO, 2006: 1)⁴³.

Vagando por um espaço que ainda não reconhece como seu (e que talvez nunca reconhecerá), cabe a Ventura transitar por outros espaços imaginados – a utopia da casinha de lava, a carta outrora enviada à amada que ficara na terra natal, constantemente rememorada nos espaços úmidos, manchados e fétidos da memória (e do imaginário das Fontainhas) porém aquecidos, embebidos da vida pulsante dos imigrantes, parceiros de longa data de uma experiência comunitária de exclusão e exílio⁴⁴.

Assim, Pedro Costa nos propõe compartilhar de uma outra experiência temporal, imersa em ambiguidade: um fluxo narrativo em que nunca se deixa claro o que é real ou imaginário, o que é memória ou tempo presente, real ou ficcional, já que tudo faz-se presente no percurso fantasmagórico de Ventura pelos prédios e pátios de Casal da Boba. À medida que rememora

⁴³ Por vezes, tais corpos têm seus rostos cicatrizados enquadrados em closes assimétricos, que nos remetem, segundo Adrian Martin, aos filmes do casal Straub/Huillet e de Sergei Eisenstein: “hipnoticamente assimétricos, em que uma imperfeição revela toda uma paisagem de personalidade, experiência e desejo” (MARTIN, 2010: 55).

⁴⁴ Afinal, como afirma Costa em entrevista a Francisco Ferreira (disponível no endereço <<http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/03/sentimos-que-ele-ventura-tem-grandeza.html>>, acesso em 10/07/2009), sequer foi permitido que o 25 de Abril deles fosse o mesmo dos portugueses natos: enquanto se comemorava a revolução nas ruas, os imigrantes cabo-verdianos do início da década de 70 escondiam-se em seus guetos, o medo iminente dos ataques violentos de policiais eufóricos, verdadeiros donos do país em que esses africanos viviam e trabalhavam semi-clandestinamente.

a carta enviada décadas atrás à sua amada Clotilde, a cada vez com mais convicção, Ventura transita, mais nostálgica do que melancolicamente, entre o passado assumidamente palimpsestual de paredes engorduradas, imundas, descascadas – sua própria paisagem afetiva, o primeiro exílio, ressignificado depois de três décadas como lar – e o presente, inóspito como as alvas paredes. Um tempo que “avança parado. Não como cansaço – mas como espreita” (BRAGANÇA, 2006:1).⁴⁵

Talvez a preferência de Pedro Costa pelo plano-sequência contribua para que se estabeleça essa zona de indiscernibilidade temporal que nos impede de precisar se os corpos filmados movem-se no presente ou no passado. Trata-se de uma curiosa retomada da ideia de fantasmagoria, embora por um viés que recuse o conforto do refúgio num imaginário nostálgico diante da crueza do presente, como muitas vezes ocorre na tradição cinematográfica.

De uma forma já consagrada nas narrativas cinematográficas, a figura do fantasma costumeiramente pode ser lida como um signo cultural de ausência. Erick Felinto chega a acreditar que ele “represente menos uma manifestação da imaterialidade que um certo desejo de presença, de materializar numa entidade quase palpável o que costuma estar ausente de nossas vistas” (FELINTO, 2008: 18-19). Não à toa, ele costumeiramente assume-se como “um momento congelado do tempo, uma ruptura com a temporalidade linear, uma repetição sinistra” (2008: 21), uma imagem instável, entre passado e presente, irrompendo por retorno e repetição, que está aí para nos lembrar de algo já esquecido. Por se situar num entre-lugar temporal, nem passado, nem presente, o fantasma seria esse “instante de ambiguidade suprema, indecível, irrepresentável, indeterminado” (2008:50), tão retomado no cinema de suspense, horror e ficção científica desde os primórdios de sua história.

Contudo, eu acredito que, no caso de *Juventude em marcha*, a retomada dessa imagética de um entre-lugar temporal convocaria o espectador a embarcar numa cronotopia que indistingue, em vários momentos, as camadas de memória e presença, desejo e materialidade. Assim, cada sequência funcionaria como uma espécie de escavação mais profunda nos corpos e memórias, proporcionando-nos investigar uma série de interdições que eles carregam, e que

⁴⁵ Assim como o próprio tempo da filmagem: 15 meses, reduzidos a 320 horas de material gravado. Aliás, Costa subverte a própria lógica do vídeo digital, ao afirmar que filma para perder e não para ganhar tempo, bem como ao imobilizar a câmera Panasonic tão louvada comercialmente por sua leveza e mobilidade (GUIMARÃES, 2008) – sempre a explorar a ideia de um não-pertencimento dos corpos em relação a um espaço tornado estrangeiro.

povoam de afetos as entrelinhas de seus respectivos relatos. Se não estamos próximos a uma fantasmagoria no sentido tradicional do cinema e da literatura de cunho fantástico, ao menos a adoção desses expedientes fantasmagóricos, sem que necessariamente suas irrupções se expliquem, de certa forma desarma o olhar do espectador para a relação causa/efeito tão cara às narrativas da imagem-ação.

Pensemos, em Ventura, esse ser que, como constantemente declara Pedro Costa em entrevistas, parece carregar em si o bairro todo das Fontainhas, esse espaço que já não existe mais. A forma como ele perambula por entre os prédios de brancas paredes do conjunto habitacional, num híbrido de sonâmbulo e zumbi (tal como o são vários outros personagens do filme) nos levam a constantes indagações, durante boa parte do filme: “Estaria ele perdido nesse espaço, e talvez no próprio tempo?” “O que vemos seria uma projeção em eterno looping do despertencimento, não só dele, mas de vários moradores (seus incontáveis “filhos”), a esse novo bairro de blocos brancos?” Lembremos que a aparência cenográfica oculta o antigo lixão hospitalar em cima do qual foi construído, e que talvez haja gases tóxicos nesse subsolo talvez oco e descolado da concretude da terra firme.

Não à toa, o fato da câmera situar seu olhar abaixo da altura de Ventura, numa implícita atitude de respeito pelas memórias desse homem desgarrado de todo território físico, causa uma curiosa distorção da percepção que nós espectadores temos do espaço⁴⁶. Toda vez que a câmera se dirige ao alto do prédio, somos remetidos à monumentalidade das muralhas de castelos e fortalezas medievais – habitados por corpos melancólicos que dirigem a palavra uns aos outros com uma dicção teatral, em monólogos proferidos num sotaque quase alienígena (incompreensível até para os espectadores portugueses que supostamente compartilham a nacionalidade deste filme), tal qual a mulher de aspecto selvagem surgida numa janela e que, segundo Jacques Rancière (2010), nos evocaria Clitemnestra ou Medeia.

E, em meio a tal cenário de irritante alvura, irrompem por vezes cenas desgarradas, imersas na penumbra, que não se assumem claramente como recordações de um distante passado em Cabo Verde ou da vida recente nas Fontainhas, nem como episódios do presente, nas casas

⁴⁶ Num curioso contraponto à horizontalidade dos planos de um Jia Kang-ke, a angulação no filme de Costa nos faz olhar (fisicamente falando) de outra forma para os personagens: nosso corpo sente a necessidade de se adequar ao deles, causando uma sensação de sempre termos que olhar para o alto e em diagonal, embora isso não seja o suficiente para que retomemos um certo conforto que os planos horizontais cinematográficos, aos quais estamos costumeiramente habituados – e essa frustração e desconforto talvez sejam componentes essenciais para reforçar o caráter de imprecisão e desnaturalização do relato propostos pelo cineasta, causando a impressão de que algo invisível, porém bastante presente nos separa desses corpos que se movem diante de nós espectadores.

vazias do antigo bairro. como por exemplo, as diversas conversas em quartos úmidos, sujos e mal-iluminados, onde afloram trechos inteiros da carta que supostamente Ventura escrevera a sua amada na juventude. Para Comolli (2010), essa escuridão que rodeia os corpos nas bordas do enquadramento seria uma intrusão de potências não-visíveis que já não cabem mais no extracampo, reduzindo assim a área destinada a acolher os personagens.

É curioso notar que esse expediente se repete na cena da visita ao Museu da Fundação Gulbenkian, em que a mesma condição de iluminação assimétrica do quadro, com os corpos emergindo da penumbra, é retomada (aqui somada à presença carregada do vermelho no sofá, num filme quase preto e branco de tão dessaturado cromaticamente). Ventura, a cabeça enfaixada, talvez um curativo e um total desprezo pelo valor financeiro e histórico dos quadros de Rubens e Van Eyck evocados pela fala do empregado do Museu: interessam-lhe mais o pátio e o jardim, já não mais existentes, suas memórias do brejo, das rãs, do ato de limpar e cimentar o terreno, de sua queda num andaime anos atrás – aquilo que ele experimentou ao participar da construção do edifício, num claro confronto de sua história pessoal (que, de certo modo, remete à história dos seus compatriotas) à historiografia oficial, evidenciando como podem ser elaboradas, tanto por portugueses quanto pelos imigrantes, diferentes heterotopias a partir de um mesmo espaço físico.

Nessa cena, emerge um trecho de sua carta: *“Às vezes tenho medo de construir essas paredes. Eu com a picareta e o cimento. Tu com teu silêncio”*. Aliás, a própria retomada, em diversos momentos do filme da recitação de trechos da carta, já se assume como uma manifestação dessa fantasmagoria subvertida que Pedro Costa propõe. Não apenas pela evocação de um passado distante, de alguém e de um lugar que não mais fazem parte da experiência presente do personagem, mas também pelo curioso jogo palimpsestual que se estabelece, a partir da apropriação de trechos inteiros da última carta, enviada em 1944, pelo escritor Robert Desnos, prisioneiro num campo de concentração europeu, à sua amada.

A Carta de Ventura é uma releitura livre do texto do poeta francês, e acaba conjugando uma série de espaços-tempos, distintas camadas narrativas que ela evoca a cada vez que é retomada: a juventude do personagem em Cabo Verde; o sentimento de melancolia do prisioneiro francês, no contexto da Segunda Guerra Mundial; a reimaginação desse sentimento por Pedro Costa, ao propor ao ator que a recitasse, como forma de criar um ponto de contato entre seu mundo e o dos moradores das Fontainhas; e o tempo presente tanto do personagem quanto do ator Ventura, recém-exilado do bairro em que viveu boa parte de sua

vida. Nesse texto, deseja-se presentear a amada com muitas coisas, grandes e pequenos presentes, inclusive coisas cotidianas, como os “cem mil cigarros”, que remetem a uma incessante repetição do banal, do corriqueiro (instância na qual se constrói a materialidade de qualquer grande amor). Contudo, trata-se de um banal também tornado fantasmagórico, ao ser lançado numa temporalidade circular, cíclica, em que ele é repetido exaustivamente a cada releitura da carta (em trechos ou na íntegra) no decorrer de *Juventude em marcha*.

Nesse jogo entre passado e presente, o estatuto ambíguo dos corpos filmados, assumindo-se como “mortos-vivos”, ou evocando a ideia de sonambulismo, traduz aquilo que Adrian Martin (2010) vai denominar “melancolia crepuscular da semivida”, condição que Costa irá traduzir, em seus filmes, a partir do contato com a “experiência dos pobres, dos desalojados, dos drogados e dos espoliados” (MARTIN, 2010: 50). Daí o crítico Cyril Neyrat definir Ventura como “um mártir, um não-morto que atravessa muralhas, saído das trevas atrás das portas para refazer os vínculos da comunidade dispersa, costurando o passado, o presente e o futuro” (NEYRAT, 2008b: 119). Uma frase que Ventura diz a Bete é bastante sintomática disso: “*Vemos muitas coisas nas casas dos mortos*”. Nas paredes das casas das Fontainhas, Ventura extrai significado de cada mancha: na sua, um diabo cavalga um leão; na de Lento, há o passado e o futuro. Contudo, nas paredes brancas do novo apartamento que o Governo pretende lhe destinar, ele enxerga apenas aranhas.

E é nesse apartamento branco, visitado sem esposa e sem família, enquanto o corretor recita o interminável rol de normas e proibições, que o corpo de Ventura mais intensamente sente esse despertencer extremado que ronda a condição de seus pares em Casal da Boba: uma vez que lá não há memórias, esvazia-se o seu papel de “fantasma” a percorrê-las – tanto as memórias que Clotilde jogou fora, junto às mobílias, na cena inicial do filme, quanto as vivências de Fontainhas e Cabo Verde. Memórias refugiadas.

Ele ergue o braço, de costas, distante da câmera, de modo a apontar as aranhas no teto e externar seu desconforto com tantas paredes brancas. Recusa-se a assumir uma moradia concebida como mero apêndice de sua errância. Não à toa, o apartamento novo, que para Vanda é finalmente a possibilidade de ter um lar (ainda que tarde demais, pois ela também está submetida a um esvaziamento de afetos), para Ventura nada mais é do que um dormitório a ser prontamente recusado, jamais um lar.

Aqui, temos uma rara proximidade da câmera, neste filme, à epiderme dos personagens: contudo, os planos próximos assumem-se inesperadamente vazios, dada a mudez do olhar desconfiado e melancólico de Ventura, a fisionomia dura a vagar por entre portas novas em folha, sem fissuras ou manchas que dialoguem com os traços do rosto. Por maior que seja o apartamento de cinco cômodos e um interfone em perfeito funcionamento para se comunicar com o mundo exterior (sem nunca vislumbrá-lo), ainda é pouco para Ventura, que educadamente agradece, jamais disposto a recitar sua carta nesse espaço, uma vez que ela só se faz viva no negrume das camadas amalgamadas da memória.

4.1.4 Dos fluxos mixados à paisagem

Algo que aproxima os três filmes analisados anteriormente, e que muito contribui para um certo desconforto dos corpos no espaço é um certo uso da câmera, quase sempre distanciada e fixa (ou no máximo, entremeada aos ocasionais movimentos panorâmicos nos filmes de Jia Zhang-Ke). Esse sentido da distância na composição de planos-*tableaux*, tão característico da relação entre o cinema do realismo sensorial e o trânsito dos corpos na paisagem, é desafiado, contudo, pelas flutuações e microscopias que caracterizam a câmera-corpo de outro cineasta contemporâneo: Hou Hsiao Hsien. Em especial no seu filme *Café Lumière*, a composição de ambiências a partir de uma visualidade bastante peculiar busca ressignificar o efêmero da paisagem urbana não como fardo (tal qual os filmes acima analisados), mas como uma articulação de intensidades, de plenitudes e esvaziamentos. Trata-se de uma nova educação do ver e ouvir, de sentir pulsações e de se investigar sístoles e diástoles inerentes aos fluxos, gestos e sons dos corpos que habitam a cidade, ampliadas as suas minúcias através da lente da câmera-corpo.

Percebe-se toda uma poética de proximidade e mobilidade da câmera junto a alguns cineastas deste início de século (Naomi Kawase, Karim Aïnouz, Lucrecia Martel, Gus Van Sant, entre outros) que, de certa forma, guardadas as respectivas particularidades de cada autor, decorre das pesquisas visuais empreendidas pelo cineasta taiwanês em cerca de 25 anos de produção fílmica. Se podemos associar o cinema de Hou a um determinado estilo, marcado pelo uso recorrente de alguns elementos da linguagem (por mais que isso soe reducionista), é inegável reconhecer como uma das principais marcas de sua escritura visual o uso de planos-sequência flutuantes, cujos enquadramentos definem-se pelo uso de lentes teleobjetivas (com distâncias

focais entre 75 e 150 mm), ao mesmo tempo respeitando uma certa distância entre o ator e a presença física da câmera (que observa de longe, permitindo uma total mobilidade dos corpos), porém fazendo uso de um olhar intimista e microperceptivo (sempre em zoom), centrado no detalhe cotidiano. Isso permite que Hou lance mão de microrreenquadramentos que o tempo todo se transmutam em outras paisagens, a partir dos menores gestos e movimentos dos personagens, com suas respectivas e sutis mudanças luminosas durante o plano: um monitor de televisão que altera a cor de um rosto, ou um fecho de luz oriundo de outro cômodo a atravessar um frasco de vidro, por exemplo.

Nos primeiros anos da New Wave cinematográfica taiwanesa, os filmes de Hou Hsiao Hsien conjugavam essa visualidade bastante peculiar a um sentido da melancolia bem próximo à *beijing*, em especial em filmes que revisitavam o passado histórico de seu país. Contudo, esse *ethos* vai se transmutar, a partir de *Adeus ao sul* (1996) – e mais radicalmente nos filmes ambientados no presente, realizados a partir de *Millennium mambo* (2001) – num cinema mais abstrato, menos narrativo, “quase experimental na maneira como privilegia a criação de determinadas atmosferas e estados de espírito sobre qualquer outra coisa” (GARDNIER, 2008: 317). Nessa investigação sensorial da imagem, de caráter hipnótico e ébrio, a narrativa se reduz a alguns fiapos, permitindo à câmera-corpo intensificar, junto ao espectador, a experiência imersiva no gasoso, no intangível do cotidiano.

Café Lumière, realizado em 2003, é uma homenagem de Hou Hsiao Hsien ao centenário de outro importante cineasta do cotidiano: o japonês Yasujiro Ozu. Trata-se também do primeiro filme do cineasta taiwanês a ser realizado fora de sua ilha natal. Daí percebermos um outro olhar sobre a paisagem urbana: um olhar investigativo do estrangeiro, para quem a miríade de estímulos sonoros e visuais apresenta-se como novidade a ser fruída. Tal atitude vem plenamente ao encontro do cinema autoral de Hou, marcadamente sensorial e voltado para a investigação do cotidiano. Não à toa, o som, em *Café Lumière*, é um personagem tão central quanto os dois protagonistas, exatamente por permitir uma série de brechas e fissuras, na construção narrativa, para que o espectador possa interagir com a pluralidade de estímulos da urbanidade.

Aqui, temos uma chave para empreender uma possível cartografia do mundo sem fronteiras, medidas ou limites (PEIXOTO, 2004), sem a pretensão de contê-lo numa totalidade. Muitos planos-sequência do filme iniciam-se com a câmera seguindo os personagens no ir e vir interminável da multidão, nas ruas e estações de trem, banhadas pela luz natural com a qual os

espaços são sutil e milimetricamente tingidos. Contudo, a câmera posicionada ao longe (por mais que acompanhe o personagem com certa proximidade, graças ao uso das lentes teleobjetivas), permite que o trânsito dos corpos anônimos interponha-se à ação supostamente central, porém relegada ao segundo plano. Com isso, o espectador talvez hesite entre acompanhar o percurso do personagem em cena ou deixar-se levar pelos fluxos visuais e sonoros que regem a partitura imagética que nos é apresentada. A duração estendida do plano, inclusive, valoriza esse mergulho distraído, valorizando a fruição dos múltiplos eventos (no fundo, nem um pouco secundários) que se desdobram nos fragmentos de paisagem projetados na tela.

Afinal, são fragmentos da décima-primeira cidade mais populosa do planeta, bem como da maior região metropolitana: Tóquio. E, como toda metrópole, ela se constitui num campo “desmedidamente ampliado, para além de toda experiência individual” (PEIXOTO, 2004: 407), impossível de ter seus diversos pontos articulados por um único aparato visual. Hou compreende bem isso, de modo a nunca perseguir, em *Café Lumière*, o sentido da metrópole como cartão postal, mas sim explorando um gigantesco organismo atravessado por múltiplas intensidades. Daí apresentar a paisagem urbana, densa e complexa de Tóquio não como algo extraordinário, mas como ponto de partida para se perceber o ordinário, a vida vivida na escala microscópica, ainda que se esteja numa megalópole.

Ozu também evitava retratar Tóquio no sentido de sua monumentalidade. Contudo, se essa opção pelo banal e corriqueiro vinha de uma crítica ao inevitável choque entre tradição e modernidade na cultura japonesa de meados do século XX, a preocupação de Hou é outra: é a de radiografar o evanescente do tempo presente. Por isso a redução da trama fílmica a um retalho de narrativa, no qual mais fascinantes são os fiapos que dele se desprendem, revelando a natureza da trama que os urde, revelação que é intensificada pela duração alongada do plano até que se dissipem os afetos decorrentes da ação capturada pela câmera. Daí a não-necessidade de um encadeamento intersequencial rigidamente cronológico e racional, assumindo-se como elipses que deixam no espectador a ambígua sensação de nunca saber exatamente quanto tempo decorre entre uma e outra cena do filme.

Aqui, o microscópico torna-se foco prioritário para se investigarem os ritmos imperceptíveis do cotidiano: “Hou sempre se interessou pelas pessoas: como crescem, separam-se da família, mudam-se para a cidade, encontram trabalho e amor, conseguem dinheiro legal ou ilegalmente e se divertem” (BORDWELL, 2008: 247).

Não mais o trem como signo do irreversível avanço da modernidade, como nos filmes de Ozu, mas sim como materialização do fluxo na metrópole, atravessando os vazios entre aglomerados urbanos, ainda que, embora cruzem paisagens tão diversas, não necessariamente conectem pessoas (cujos corpos adormecem e acordam com a balançar aleatório e inconstante dos vagões). Essa conexão talvez caiba a outros elementos que também fluem pelos vãos da metrópole: as ricas paisagens sonoras que ela produz, em meio ao anonimato dos corpos que vão e vem, incansáveis.

Em *Café Lumière*, a mixagem desses fluxos visuais e sonoros perpassa o gasoso da imagem, e nos convida a ver e ouvir, a sentir antes de racionalizar. A sequência final do filme, em que os dois protagonistas se encontram num vagão de trem, ilustra bem esse estado das coisas: sem sobressaltos ou clímaxes narrativos, apenas uma silenciosa cumplicidade enquanto o rapaz capta atenciosamente os ruídos com seu gravador portátil e a jovem parece orbitar discretamente a seu redor, captando algo de intangível nesse banquete de minúcias. Curiosamente, essa postura, que permeia todo o filme, vai ser retomada num filme posterior do cineasta, sob a forma de uma reconexão cosmopolita com o mundo: *A viagem do balão vermelho* (2007). Aqui, reforça-se esse caráter de uma experiência a ser degustada pelos sentidos, através de sutis modulações não apenas entre os corpos que a câmera registra, mas também junto àquele que assiste a sucessão de fotogramas projetado, como que embalado por toda essa fluidez. Mais do que alguém que contempla a paisagem à distância, o corpo do espectador a atravessa como se nascesse naquele mesmo tempo, sempre presente, em que a imagem e seus afetos se dissolvem, pouco a pouco, até cessar.

4.2 Afetos transitórios: cronotopias e heterotopias da espera

Se, por um lado, o movimento/migração dos corpos no mundo contemporâneo encontra uma fértil tradução nas construções espaço-temporais do realismo sensório, uma outra categoria também é retratada por essa vertente cinematográfica, a partir de uma interessante reconfiguração: trata-se da condição de espera, tão necessária aos corpos em trânsito, já que ela faz contraponto à própria necessidade do movimento. Em vez de partirmos do lugar-comum de se conceber a espera como uma proliferação de não-lugares, de caráter temporário, esvaziados de sentido e destinados apenas ao fluxo de pessoas e imagens, o conjunto de três

filmes a ser aqui analisado propõe a leitura de tais espaços como locais de ressignificação da experiência cotidiana, ou seja, de produção de diferenças e heterotopias.

Podemos perceber isso, por exemplo, numa certa poética da desconexão, estabelecida por Tsai Ming-Liang entre corpos e espaços, de modo a traduzir, ao mesmo tempo, uma visão distópica das relações humanas no demasiadamente acelerado mundo contemporâneo, mas também permitindo perceber inesperados parentescos entre os usos desses espaços em pontos distintos do planeta, como o jogo que se estabelece entre as cidades de Taipei e Paris, em *Que horas são aí?* (2001). Já *O céu de Suely* (2007), de Karim Aïnouz, pensa os espaços como instâncias desencadeadoras do processo de reescrita do corpo empreendido por Hermila. Aqui, a “pausa” (entre dois movimentos migratórios, um anterior e outro posterior aos eventos retratados pelo filme) não mais é vista através de uma redutora visão de “tempo morto”, mas sim como plenitude de afetos que, apesar de transitórios, reforçam a necessidade dos corpos se colocarem novamente em movimento. Por fim, temos um processo de esgotamento dos limites corporais ao qual se submetem os dois protagonistas homônimos que dão título ao filme *Gerry*, realizado em 2002 por Gus Van Sant, em que a perambulação pelo deserto conduz a uma espécie de experiência-limite, que me remete ao sentido do gasto soberano proposto por Bataille.

Ressalto ainda outra dimensão simbólica que se constitui nesses espaços, ao se permitirem atravessar por “mediapaisagens” diversas: seja no diálogo com *Os incompreendidos*, de Truffaut, ao qual o personagem Hsiao-Kieng assiste, em seu quarto, no filme de Tsai; ou o caráter transcultural das versões brasileiras de sucessos do hit parade internacional, vertidas para o ritmo do forró, que são ouvidas por toda Igatu, em *O céu de Suely*; ou ainda as menções a programas de TV e videogames, feitas pelos dois protagonistas do filme de Van Sant. Tais irrupções do midiático, acredito, constituem-se como marcas de um tempo presente (o mesmo em que nós, espectadores, também estamos), o que nos aproxima das experiências vividas pelos personagens (mesmo na condição limítrofe proposta por *Gerry*, dado caráter extraordinário do evento retratado) e nos remete ao espaço-tempo da esfera cotidiana, tão atravessado pelas paisagens midiáticas, em que estabelecemos nossa experiência com o mundo contemporâneo.

4.2.1 Os corpos distópicos de Tsai

Podemos considerar os filmes *Que horas são aí?*, *A passarela se foi* e *O sabor da melancia*, realizados entre 2001 e 2005, como uma espécie de trilogia, dentro da obra do malaio-taiwanês Tsai Ming-Liang, não apenas pela repetição de personagens e atores, mas também por uma série de questões comuns que perpassam os três filmes⁴⁷. Neles, acompanhamos dois personagens, Hsiao-Kang e Shiang-Chyi, em seus respectivos mundos cotidianos e nos esporádicos encontros envolvendo ambos. No primeiro filme, há um encontro: ele é um vendedor ambulante de relógios, nas ruas de Taipei, e ela, uma cliente em vias de viajar para Paris. No segundo, um desencontro: a mulher retorna a Taipei, mas nem o vendedor, nem a passarela onde ficava sua barraca, estão mais lá – o rapaz agora participa de um teste de elenco num filme pornográfico. No terceiro, enquanto Hsiao-Kang já está consolidado nessa nova carreira, um colapso no sistema de abastecimento de água na cidade (aliás, situação recorrente na filmografia de Tsai) possibilita uma nova série de reencontros entre os mesmos dois personagens.

Em comum, os três filmes compartilham de uma mesma visão distópica, de certa forma presente em toda filmografia de Tsai, que costuma traduzi-la numa peculiar inserção dos corpos no espaço-tempo narrativo: filmados em seus atos mais banais e patéticos (preparar alimentos, urinar, manusear objetos domésticos ou sofrer insônia), tais corpos perambulam por espaços vazios, desconectados entre si, em tomadas prioritariamente internas (ou em raras externas que recusem o sentido de uma paisagem “organizada”, como visto na análise anteriormente empreendida sobre *A passarela se foi*). Essa representação visual calcada na desorientação espacial é marcada por uma série de procedimentos da linguagem audiovisual, identificados por Ban Wang, em seu artigo “Black holes of globalization”: os planos-sequência, dando uma dimensão temporal plena e minuciosa da *mise-en-scène*, muitas vezes reduzindo o ritmo interno da cena a uma espécie de entorpecida morosidade; bem como a preferência pelos planos gerais, em que os personagens apareçam diminuídos e relegados aos cantos, ou a visões parciais (ou totalmente encobertas) de seus corpos, acentuados por uma desorganização dos objetos cênicos, amontoados em cozinhas, salas, quartos de despejo ou minúsculos estabelecimentos comerciais repletos de prateleiras abarrotadas, de modo a

⁴⁷ Tsai já costuma trabalhar com um mesmo ator (Lee Kang-Sheng) como protagonista. Seus personagens todos possuem o mesmo nome: Hsiao-Kang, embora não se trate, necessariamente de um mesmo personagem em todos os filmes (Tsai costuma ser bastante ambíguo quanto a isso). Contudo, nesse conjunto de três filmes, várias características do personagem, bem como de Shiang-Chyi (a personagem feminina, interpretada por Shiang-Chyi Chen) são mantidas, bem como as respectivas profissões e o vínculo que une os dois personagens.

obstruir a liberdade de movimento dos corpos em cena. Some-se a isso uma recusa quase sistemática por planos que sirvam para situar espacialmente os cômodos de uma casa – como, por exemplo, entradas e saídas de portas que permitam visualizar algo mais dos corredores ou planos que acompanhem os personagens movendo-se de um quarto a outro, o que resulta numa impossibilidade para o espectador em traçar mentalmente uma planta dos apartamentos e estabelecimentos comerciais (REHM, 1999) em que se concentram as ações de cada filme. Com isso, teríamos um layout físico dos espaços “marcado por uma pobreza de movimentos, significados e esperanças” (WANG, 2003).

Tal poética de obstruções e desconexões espaciais, como afirmamos anteriormente, está associada a uma visão “pós-melancólica” (WU, 2005), num diálogo cosmopolita entre ressacas distópicas afins no contexto da globalização (o que não deixa de ser também uma heterotopia de resistência ao não-reconhecimento mundial de Taiwan como nação soberana). E é na predileção de Tsai pelos espaços vazios e/ou em desuso, ao mesmo tempo em que desafia a nostalgia que estaria contida neles, que se dá a transmutação do corpo do personagem de Lee Kang-Sheng numa espécie de “anti-herói” (BRAESTER, 2003) do dia-a-dia, sem maiores eventos espetaculares (a não ser pelos imaginários contrapontos ao cotidiano presentes nos números musicais de *O sabor da melancia*), condição bastante característica dos novos sujeitos urbanos que transitam pelos grandes centros urbanos contemporâneos.

Nesse sentido, todo um jogo de pequenas ironias entre Taipei e Paris se faz presente em *Que horas são aí?*, ao lidar com o sentido de desconexão espacial que norteia as construções internas das cenas ambientadas nas duas cidades. Em primeiro lugar, reforço que tal condição, num âmbito intersequencial, faz com que nos seja quase impossível localizar a exata rota de cada personagem na cidade, algo já recorrente nos filmes de Tsai (como já afirmava Jean-Pierre Rehm, num artigo de 1999). Esse desnorteamento, ao mesmo tempo em que rompe com as já desgastadas referências visuais da paisagem urbana embalada para consumo turístico (no melhor estilo monumentalizador dos cartões-postais que, durante décadas, fomentaram um imaginário global acerca de uma cidade como Paris), permite-nos perceber insólitos paralelos entre eventos que se desenrolam na esfera banal e efêmera do cotidiano. Por exemplo, a atitude, deveras cômica, de Hsiao-Kang, ao obsessivamente acertar a hora dos relógios de Taipei com o fuso horário francês, numa tentativa apaixonada de reter alguma presença da cliente com a qual ele conversou brevemente em apenas duas ocasiões (mas que, de alguma forma, o afetara consideravelmente). Ou ainda, quando o jovem, recolhido em seu quarto, assiste a uma fita de vídeo com cenas do filme *Os incompreendidos*, de François

Truffaut, cuja ação transcorre numa Paris dos anos 50 que já não é a mesma em que, na sequência seguinte, Shiang-Chyi, tenta em vão driblar a insônia num solitário quarto de hotel, de ruidosa e desconfortável vizinhança.

Aliás, essa comunicação indireta entre os dois personagens se dá em diversas outras cenas, em seus momentos mais corriqueiros: ele se embriaga numa cidade, ela tropeça em outra; ele assiste ao filme de Truffaut, ela encontra com o ator que interpreta o protagonista Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) num cemitério, que lhe dá seu número de telefone – o que (se levarmos em consideração o paralelo entre os personagens Hsiao-kang e Doinel, como alter-egos semi-autobiográficos de seus criadores) acaba por se configurar numa bem-humorada brincadeira intertextual entre os filmes de Truffaut e Tsai. Contudo, se Doinel assume-se como um anti-herói inconformista, em forte sintonia com as utopias do cinema moderno, Hsiao-Kang traduz, com seu andar trôpego, desajeitado e quase sonâmbulo, uma vontade de se estabelecer novos diálogos, novos encontros a partir do que sobrou da experiência melancólica contemporânea.

4.2.2 A reescrita do corpo: de Hermila a Suely

Na casa de sua amiga Georgina, sentada em frente a uma geladeira aberta para afugentar a temperatura insuportável de Iguatu, Hermila está cansada de tanto esperar. Não mais suporta aguardar um amado que jamais retornará, muito menos o sonho de construir um lar na grande metrópole, a venda (um a um, lentamente) dos bilhetes de uma rifa de uísque, ou a possibilidade de aceitar a proposta de João para embarcar num novo relacionamento, incapaz de reverter esse sentimento de um tempo que, de tão espesso, parece nunca passar. Ela está exaurida de toda essa “cenografia da espera” (BARTHES, 2000; 144), e sente-se plena de vontade de se mover, seguir seu rumo e deixar para trás essa angústia toda que a cerca.

Hermila retira uma pedra de gelo do congelador, e coloca-a na boca, para mais uma (talvez a derradeira) espera: até que o cubo derreta totalmente e alivie um pouco mais o calor e o cansaço de se imaginar tanto céu. Afinal, como diz a capa do DVD, céu é qualquer lugar onde se possa ser feliz, seja ele saturado de azul-acrílico, como na lembrança de um dia feliz na praia com Matheus, ou a vastidão sufocante e raramente nublada que paira sobre a cidade cearense de Iguatu, esse lugar de passagem, híbrido, mestiço, à beira da rodovia, onde tudo é passageiro. Ou quem sabe o paraíso, território projetado, imaginado, inatingível, mas ainda

assim tão sonhado. Afinal, Hermila decide tornar-se Suely, e passa a vender bilhetes para outra rifa, de seu próprio corpo: “Uma noite no paraíso com Suely”. E talvez, com isso, haja a possibilidade de aceitar a transitoriedade de sua condição e criar seu próprio céu a partir de uma reinvenção de si mesma, o corpo flutuante em meio à paisagem.

É nessa disjuntura entre a aridez de uma espera que se arrasta sufocante e a ansiedade por um paraíso imaginado que o brasileiro Karim Aïnouz irá construir a narrativa de *O céu de Suely*. O filme inicia-se com uma sequência de imagens em super-8: cores saturadas, película arranhada e desgastada, câmera na mão, bastante inquieta, o que resulta em imagens trêmulas, desfocadas, inclusive com alguns borrões. Num dia ensolarado, sob o céu aberto, de um azul bem forte, vemos uma mulher, com cerca de vinte anos de idade, de costas para a câmera, correndo na areia da praia deserta. Ela olha para trás, sorrindo, como se percebesse que a câmera a segue, e torna a correr. Não há som ambiente, de modo que, nos dez segundos iniciais, temos um incômodo silêncio, parcialmente preenchido com a entrada da locução em off de Hermila, a protagonista: “*Eu fiquei grávida num domingo de manhã. Tinha um cobertor azul de lã escura. Mateus me pegou pelo braço e falou que ia me fazer a pessoa mais feliz do mundo. Me deu um cd gravado com as músicas que eu mais gostava. Ele disse que queria casar comigo. Ou então morrer afogado.*” Um rapaz, provavelmente seu namorado, também entra em quadro, correndo, e a abraça, num momento de típica intimidade, suspenso no fluxo temporal como fotografia antiga num álbum de família.

À medida que a locução se desenrola, a câmera acompanha o casal, primeiro correndo atrás dele, depois aproximando-se em círculos, até enquadrá-los em *close*. Inicia-se então uma música (“Tudo que eu tenho”, de Diana, versão de “Everything I own”, do Bread), extraída do cancionário popular brasileiro da década de 70. A letra, deslavadamente romântica, confessa: “*Tudo que eu tenho, amor, é você*”, e suplica pela volta do amado que está distante. Nisso, as imagens em super-8 do casal correndo e brincando na areia da praia se dissolvem na luz esbranquiçada do sol intenso, e temos um corte desse conjunto de imagens pertencentes ao domínio da memória íntima para um tempo presente repleto de sons e imagens realistas, no qual a mesma Hermila está num ônibus, retornando a Iguatu, no interior do Ceará, depois de um período em que tentou viver o sonho da cidade grande. A cabeça recostada à janela, um bebê ao seu lado, e uma série de ações banais e cotidianas, executadas silenciosamente (sempre sob o bastante presente ruído do motor do veículo): ela bebe água, amamenta o bebê, fuma um cigarro, anda pelo corredor do ônibus...

A placa de boas vindas, na entrada da cidade, demarca visivelmente a mudança de cronotopo: se antes as tomadas em super-8, de colorido saturado, na praia, manifestavam nitidamente um passado em que a utopia do lar imaginado na metrópole parecia possível, as ações que se desenvolvem em Iguatu, local de passagem, cidade à beira da estrada, apontam para um conjunto de ações situado numa pausa, um momento de retomada de fôlego, de reinvenção corporal de uma Hermila mergulhada o tempo todo num sentimento de não-pertencimento, de disjuntura, um “eu não (mais) sou daqui”. Sai de cena o azul vibrante do dia na praia, dando lugar à vastidão do céu azul sufocante e das paisagens ermas da Iguatu do presente. Em lugar da versão em português da canção romântica da década de 70, novas versões, em ritmo de forró, dos sucessos pop radiofônicos contemporâneos. Nesse território de sutis (porém perturbadoras) modulações, é que Hermila irá se transformar em Suely.

Em sua crítica ao filme de Karim Aïnouz, publicada na revista *Cinética*, Paulo Santos Lima ressalta o papel fundamental da relação que se estabelece entre o corpo da protagonista e a câmera: “Corpo valioso, o de Hermila (atriz/personagem), e por isso a câmera (na mão) sempre que enquadra dois personagens, mantém o foco fiel à sua mulher” (LIMA, 2006: 1). Daí o uso de planos-sequência que acompanham o flutuar desse corpo por entre os espaços da espera em Iguatu. Daí também o uso de elipses inter-sequenciais, como as presentes nos filmes do taiwanês Hou Hsiao Hsien, de modo a nunca ficar muito claro quanto tempo decorre entre uma sequência e outra (mais uma vez, o tempo em série das narrativas dissensuais), e a ressaltar a presença dos corpos no espaço, muitas vezes flagrados em momentos banais e cotidianos: um cigarro dividido entre as amigas, uma depilação, o cubo de gelo refrescando uma tarde de calor insuportável...

E, nesses momentos, a mobilidade da câmera na mão permite uma exploração minuciosa do detalhe, do corriqueiro, da multidimensionalidade de espaços e tempos simultâneos da experiência do cotidiano. Novamente, um realismo intimista e deveras melancólico. E a opção de Aïnouz, de recusar o cronotopo da estrada, tão característico de transformações nos romances clássicos, e preferir outros (como a casa de Georgina, a feira da cidade, o quarto de motel, as redondezas do posto de gasolina à noite) que retratem essa espera intolerável, porém necessária para a emergência da nova identidade da protagonista, reforça-se ainda mais com esse viés narrativo calcado na exploração do cotidiano e na fluidez de um presente que desarticula todas as conexões com um passado cada vez mais distante e deslocado do universo em que vive a jovem Hermila/ Suely.

No filme de Aïnouz, temos a construção de espaços de espera que se ressignificam, tornando-se outros, por mais que sejam os mesmos locais em que Hermila sempre esteve acostumada a percorrer, antes de sua partida para o sul com Mateus. Agora, contudo, eles se apresentam como locais de passagem — seja para vender algum bilhete de rifa, seja para se matar o tempo dançando forró na pista de dança ao ar livre (onde, aos 40 minutos de filme, a jovem rebatiza-se como Suely), seja nos quartos de motel em que Hermila tanto compartilha momentos com João (esse homem que a ama demais, embora tanto amor seja insuficiente para aplacar essa angústia) quanto concretiza a não-tão paradisíaca noite em que Suely é oferecida como prêmio ao portador do bilhete premiado (ao som de “Careless Whispers”, de George Michael). Como afirma Andréa França, esses espaços transitórios, anônimos, nômades “perderam seu sentido corrente de ‘morada’, de ‘casa’, de ‘lugar’ por que condicionam ‘multiplicidade’, ‘instabilidade’ e ‘laços frágeis’”. (FRANÇA, 2003: 138-139). Fragilidade essa traduzida numa sensação de deslocamento e não-pertencimento na qual estão embebidas as perambulações de Hermila em meio a essas paisagens de solidão (como, por exemplo, as ruas desertas percorridas aos prantos após a expulsão de casa por sua avó).

Aqui, as espacialidades que se constroem no filme a partir de Iguatu são, a todo tempo, atravessadas por signos de transitoriedade, que acabam por provocar um efeito curioso e paradoxalmente contrário – o de estender a espera rascunhada no corpo de Hermila ao limite do intolerável. Acredito que essa profusão de elementos transitórios, ao reforçarem essa contraditória condição de espera a que a jovem está submetida, acabam por acelerar a tomada de atitude que culminará na sua transformação em Suely. Ou seja, desencadeia-se um processo de ressignificação da relação do próprio corpo com o espaço em que ele está inserido, para enfim desembocar num novo processo de mobilidade/migração que se concretizará ao final do filme – o que, a meu ver, é um processo totalmente heterotópico, aplicado a um contexto essencialmente micropolítico, ocorrido no âmbito do corpo.

E que signos de transitoriedade seriam esses? Pensemos nos pontos de luz desfocados dos faróis de carro, à beira da estrada, que vão e vêm, o posto de gasolina chamado Veneza, as versões transnacionais dos sucessos do hit parade estrangeiro, vertidas para o ritmo contagiante do forró... Por sinal, índices de translocalidades, hibridismos e mestiçagens culturais que encontram contraponto na sequência iniciada à beira da estrada, durante o sol-pôr, em que João, em sua moto, oferece carona a Hermila. Ao fundo, uma delicada composição eletrônica, cuja batida torna-se perceptível apenas alguns instantes depois, quando a câmera não mais enquadra o casal à distância, mas sim em *close up*: uma célula

rítmica que se evoca batidas de um coração em franca aceleração, rumo à deliciosa taquicardia que antecede o primeiro beijo, potencializada pela variação sutil de intensidade dos raios de sol e dos desenhos de sombra no interior do enquadramento. Essa pulsação irá desembocar nos momentos de intimidade e nudez no quarto de motel, em que a presença das grades no suporte do aparelho de TV chega a ser discretamente sufocante – inclusive para nos fazer recordar que Hermila não mais pertence a esse universo, embora ela apenas esteja começando a tomar consciência disso a essa altura da narrativa.

“*Fazer um filme para os sonhos e para o corpo. Fazer um filme em Iguatu?*”: é o que diz um trecho da “Carta de Iguatu”, datada de 24 de agosto de 2005, escrita por Felipe Bragança, co-roteirista do filme e assistente de direção de *O céu de Suely* e publicada na revista eletrônica *Contracampo*. Esse texto é bastante ilustrativo da lógica inerente às heterotopias existentes no longa-metragem, bem como da condição de descentramento de sua protagonista e de seu desejo de se ressignificação e reterritorialização:

“Iguatu não existe. É um nada e ao mesmo tempo é tudo o que existe no mundo. Um desejo imenso inacabado e uma sujeira de vontades atravessadas, ecoadas, como se sonhos do mundo todo encontrassem aqui o lugar de se perder... e de deixar as suas sombras. Iguatu é o deserto e o centro do mundo. E o absoluto e o imprevisível. Um abismo de cores e luzes frias, de néons que são como a resposta silenciosa ao chão seco em que se pisa, para o céu lavado ao qual se olha” (BRAGANÇA, 2005: 1).

Essa dinâmica de reterritorialização se amplia pela adoção de uma câmera à flor da pele, colada aos corpos, bem à moda do realismo sensório, numa flutuação bastante erótica que se observa em diversos momentos do filme: mesmo quando o enquadramento (com o equipamento no ombro ou na mão) tenta se fixar no rosto de Hermila e Georgina fumando e conversando, ou inalando um pote de acetona, ou ainda enquanto fazem uso dos cubos de gelo para se refrescarem. As cenas de dança, em sua maioria, enquadram obsessivamente os rostos em *close up*, potencializando ainda mais os afetos que atravessam esses corpos, para se comunicarem diretamente com o espectador, numa sucessão de intensidades efêmeras que se esvaziam ao final de cada sequência, abrindo espaço para outros deslocamentos possíveis em planos vindouros⁴⁸.

Dois planos-sequência se destacam, inclusive pelas semelhanças entre si (como se fossem *leitmotifs* invertidos, o que reforça o caráter de repetições de situações para demarcar as

⁴⁸ Essa lógica espaço-temporal também se faz presente em planos essencialmente fixos, como o banho do bebê, quase no final do filme, em que vemos por longos instantes um close de Hermila observando o filho e ouvimos a voz da criança e seus sons brincando na água, antes de ser mostrado o menino na banheira, de modo que temos a impressão de uma longa duração do plano do rosto da atriz, proporcionando ao espectador embarcar intensamente na mesma experiência que sua personagem.

diferenças entre os diversos contextos do filme): trata-se das duas sequências em que Hermila percorre as ruas da cidade e é seguida por João até ele se aproximar dela. Em ambos, o rapaz e sua motocicleta surgem no fundo do quadro e vão ganhando dimensão, até ocuparem o espaço nas mesmas dimensões que a amada, sendo que esta é acompanhada frontalmente pela câmera, dotada de mobilidade através do uso de steady-cam. No primeiro deles, que acontece decorridos vinte minutos de filme, Hermila, em plano médio, perambula à noite pela rua deserta após um exaustivo dia de vendas (quase sempre frustradas) de bilhetes para rifa de uma garrafa de uísque. João oferece carona, como possibilidade de ganhar a confiança da jovem, num flerte inicial, típico de quem está levemente enamorado. No segundo, após uma hora de filme, temos um dos momentos mais intensos da relação entre João e Hermila: é dia, e ela, agora em franca transição para o papel de Suely, é acompanhada pela câmera em plano bastante fechado, numa movimentação muito mais nervosa e oscilante do que antes. João novamente se aproxima com sua moto, até ser enquadrado também em *close up*.

À medida que o diálogo se desenvolve (é uma tentativa de rompimento entre os dois), cada um se aproxima mais da câmera que o outro nos momentos em que eles dominam a produção de intensidades com seus rostos: por vezes é Hermila/ Suely quem se sobressai, ao pedir que ele não mais a procure; por outras, é o amante inconformado com a não-correspondência de seu tão intenso e incontido sentimento que toma as rédeas da situação, ao propor comprar todos os bilhetes da rifa que permite uma noite no paraíso com Suely. Nesse momento, contudo, em que ele tenta beijá-la, a câmera mantém seu posicionamento, de modo que, quando a jovem se desvencilha dos braços do amante, é seu rosto em prantos que faz transbordar os afetos para o espectador. Nesse momento, cabe a João afastar-se da jovem, que continua a ser seguida pela câmera, essa invasora irrecusável. A intensidade dessa cena, bem como da anteriormente analisada, deve muito à opção pela mobilidade de um plano-sequência sem cortes, com o foco oscilante, inquieto, a câmera tentando assumir para si o papel de uma caneta a interagir com as intensidades que capta, permitindo ao corpo dos personagens, através da instabilidade e imprevisibilidade de sua *mise-en-scène*, mediar a construção espaço-temporal de uma série de afetos a serem compartilhados com o espectador.

Temos, por fim, na intensidade do plano que encerra o filme, uma última materialização do sentimento de espera interminável que atravessa toda sua narrativa esgarçada: após Hermila retornar ao interior de um ônibus (desta vez fazendo o trajeto inverso do início do filme), numa sucessão de planos fechados da jovem contemplando o azul do céu do sertão cearense pela última vez, temos um plano geral, fixo, da estrada, emoldurada por esse mesmo céu

quase cenográfico, bem como por uma placa com os (irônicos?) dizeres “*Aqui começa a saudade de Iguatu*”. Acompanhamos o ônibus se afastar, percorrendo a estrada, seguido pela moto de João, numa derradeira tentativa de reter a amada para perto de si. Durante vinte e oito segundos, vemos os dois veículos se afastando, até saírem completamente do quadro. Seguem-se mais quarenta segundos: a estrada vazia (o que nos remete a outro célebre plano final de um filme nacional, *O anjo nasceu*, de Bressane), uma suspensão narrativa que instaura em nós, espectadores, a experiência da dúvida quanto ao possível desfecho, por mais que tenhamos consciência da impossibilidade dessa relação se manter.

Ouve-se novamente o motor da motocicleta, mas esta retorna apenas com seu condutor, em alta velocidade (totalizando assim um minuto e quarenta segundos de plano fixo, sem cortes), até cortar a tela, sair do enquadramento (novamente a moto surge mínima num ponto central do quadro e cresce até ocupar uma área considerável, como nos planos analisados há pouco) e ser substituída pelo fundo azul dos créditos finais. Afinal, não há como preencher o vazio que se instaura após a partida, e nós, verdadeiros cúmplices desse choque de paisagens (as do filme e as nossas, tão íntimas e pessoais), sabemos o quão transitórios são os afetos que nos atravessam, por mais eternos que possam a princípio parecer. Afinal, aqui começa a saudade. Tanto para quem fica quanto para quem parte.

4.2.3 A experiência limítrofe do deserto

Gerry, filme realizado por Gus Van Sant em 2002, inicia-se com uma estrada, no final do trajeto empreendido por um carro através das paisagens ermas. Ao som de “*Spiegel im spiegel*”, do compositor estoniano Arvo Pärt, temos quatro planos longos, em que um carro com dois jovens de vinte e poucos anos (ambos denominados Gerry) aproxima-se de um parque natural no meio de uma região desértica. Logo de início, já percebemos que não se trata de um road movie, mas sim de sua inversão: em lugar dos personagens em constante movimento nômade, numa espécie de rito de passagem, temos uma experiência que pretende se esgotar em si – uma espécie de trekking selvagem conduzido por ambos os Gerrys até o limite da fadiga e desidratação, numa espécie de morte anunciada (e não necessariamente física) dos corpos exauridos. Talvez aqui a pergunta central, como propõe Daniel Lins em sua análise do filme, seja (retomando e talvez ampliando Spinoza): “Que pode um corpo *que não aguenta mais?*” (LINS, 2009: 164).

Gerry é o primeiro episódio da chamada “Trilogia da Morte”, realizada por Gus Van Sant a partir de episódios reais (os dois filmes seguintes seriam *Elefante*, baseado no massacre de Columbine, e *Últimos dias*, livremente inspirado no suicídio do roqueiro Kurt Cobain). Aqui, temos uma releitura um tanto quanto livre do trágico episódio ocorrido em Rattlesnake Canyon (New Mexico), no ano de 1999, quando dois jovens, Raffi Kodikian e David Coughlin, melhores amigos desde a infância, perdem-se no deserto e caminham desorientadamente, até serem vencidos pela fadiga. O episódio culmina no (não totalmente esclarecido) assassinato de David por Raffi, a pedido da própria vítima, segundo Raffi, como forma de aliviar as terríveis dores que David sentia, acometido por um forte mal-estar decorrente da desidratação extremada.

Raríssimos são os momentos em que o filme faz uso de planos próximos. Van Sant opta por manter a câmera quase sempre à distância, de modo a incrustar o corpo dos atores Matt Damon e Casey Affleck na vastidão da paisagem amplificada pelo scope (1: 2,35), enquadrada quase sempre em plano geral e percorrida por lentos travellings ou panorâmicas. Três foram as locações utilizadas aqui: o Parque Nacional Valle de la Luna, no noroeste da Argentina; o Vale da Morte (Death Valley), na Califórnia, lugar onde se registram algumas das mais altas temperaturas do planeta; e o deserto de sal em Utah (Utah Salt Flats).

A rarefação que permeia as paisagens desses três desertos (diegeticamente amalgamados em um) desdobra-se numa escassez de outros elementos no decorrer do filme: apenas dois personagens e quatro ou cinco figurantes, poucas falas, poucos gestos – o que remete ao corpo dos personagens beckettianos – e ações (quase sempre andar, descansar, observar a vastidão), raramente sublinhadas pela minimalista trilha sonora de Pärt. Apenas cem planos em aproximadamente noventa e oito minutos – alguns, como aquele em que acompanhamos o dilema de um dos personagens entre saltar ou não do alto do rochedo em que ele se encontra, estendem-se por mais de sete minutos.

Contudo, Van Sant permite que outras paisagens (principalmente midiáticas) sobreponham-se à quase sufocante pobreza da paisagem física: seja na menção verbal ao programa televisivo *Wheel of fortune*, ou no insólito diálogo entre os dois Gerrys, acerca da conquista de Tebas empreendida por um deles na semana anterior – aqui, o que a princípio aparenta ser uma cena absurdamente beckettiana (no que se refere às peças da primeira fase do dramaturgo irlandês, como *Esperando Godot*), aos poucos revela-se um banal relato sobre uma partida de videogame (talvez *Age of empires* ou *Civilization*), mas que se traduz num curioso

estranhamento, dado o caráter surreal que o diálogo assume junto a um espectador que não partilha da mesma intimidade que os dois protagonistas mantém entre si, e que os permite conversar sem necessariamente fazer referências explícitas e auto-explicativas sobre cada assunto. Se tais paisagens midiáticas não se fazem visíveis (nem aos nossos olhos, nem aos dos personagens) como imagens, dada a ausência física dessas mídias na paisagem desértica, elas são constantemente evocadas como memórias experimentadas pelos corpos e sentidos, uma vez que sua intensa presença no dia-a-dia dos personagens dota-as de um caráter de realidade a ser lembrado em qualquer situação, mesmo onde esses meios estejam aparentemente ausentes⁴⁹.

Outra irrupção, desta vez no campo da paisagem sonora extra-diegética, é a da composição *Fur Alina*, (1976), de Arvo Part, que se constitui de uma melodia mínima, percutida ao piano, dentro do estilo *Tintinnabuli*, tão característico do compositor estoniano. Seu arranjo despojado (apenas um instrumento), as notas lentas, ecoando como badaladas de um sino seco, proporciona um clima introspectivo, a ampliar a constatação do personagem de Casey Affleck (enquadrado num raro plano próximo) de que, ao perceber-se perdido no deserto, resta apenas caminhar até esgotarem-se todas as forças, ainda que não encontre mais nenhum rastro ou sinal que lhe permita retornar à estrada que lhe reconduziria ao seu próprio cotidiano.

Por fim, tão presentes quanto as memórias midiáticas ou a vastidão vista pelos olhos, são as miragens alucinatórias, causadas pelo calor, e aqui condensadas num belo plano-sequência, em que vemos os dois Gerrys sentados de costas, em primeiro plano, observando um indivíduo que se aproxima deles, pouco antes de se iniciar o clímax do filme no deserto esbranquiçado de sal. A câmera acompanha a imagem do estranho andarilho a se formar, tornar-se nítida e aproximar-se dele (como se trouxesse um novo alento para os jovens desesperançados), para enfim reconhecê-lo não como um personagem novo, mas sim como o próprio Gerry interpretado por Matt Damon. Ou seja, presenciamos a transição da imagem mental desejada para uma imagem física imanente, a recordar a urgência da experiência que se desenrola sobre tais corpos.

⁴⁹ Nisso, estabelece-se uma curiosa contraposição ao diálogo com a mídia eletrônica identificado por Daney no cinema maneirista/ neobarroco dos anos 80 como um “terceiro estado da imagem”, pautado por um forte diálogo com a televisão e a eletrônica, contudo através de um caráter publicitário e desmaterializado, uma imagem que recusaria a concretude do Real em privilégio de sua auto-referencialidade (para uma discussão mais aprofundada, cf. DANEY, 2007 e FRANÇA et al, 1999). No filme de Van Sant, o midiático surge como um outro registro, paralelo à concretude do real, e constantemente imbricado nele, para além do discurso auto-referencial.

E que experiência é essa? Se o cenário do Death Valley e o episódio de um assassinato entre amigos de infância nos remete ao épico de Eric Von Stroheim, *Ouro e maldição*, as semelhanças se encerram por aqui. Em lugar de um conto moralista sobre cobiça e vingança, em que o deserto seria o espaço de um acerto de contas para além das vontades pessoais, temos no filme de Gus Van Sant a investigação de uma experiência-limite, à qual os corpos são impelidos pelo devir que os motivou a empreender o périplo inicial do deserto. Trata-se de uma experiência soberana, num sentido batailleano, em que os excessos da energia corporal brotam sucessivamente, até seu esgotamento absoluto, sob um sol alaranjado que transborda pelo céu amarelo captado pela câmera.

Gastar-se como o sol, que se dá sem jamais receber – daí ser ele um modelo de potência e gasto para Bataille: eis a essência da soberania (conceito central no pensamento do filósofo), essa vontade de poder que intensifica a si própria, obtida nos limites do possível através do que ele denomina ser a “experiência interior”. Trata-se de uma experiência que não tem outro fim senão em si mesma: esse estado daquilo que nos escapa, e ao mesmo tempo nos desnuda, “um não-saber essencial ao saber” (WARIN, 1994: 42), que suprime sujeito e objeto. Esse tipo de experiência vincular-se-ia ao gasto pródigo e desmedido de energia, numa concepção de poder e riqueza radicalmente oposta à acumulação capitalista. Ela se assume como uma recusa à conservação e ao limite, um transbordamento do ser que conduziria o homem a um “lugar de extravio” (BATAILLE, 1991: 11), uma cegueira dos sentidos, um desnortear que provocaria transformações profundas na imagem de si, e em suas significações – o estado de nudez, de “súplica sem resposta” (1991: 14), que o filósofo francês o tempo inteiro afirma em sua obra.

Assim, através do êxtase manifestado ao se chegar ao limite da experiência interior, ultrapassa-se o conhecimento como finalidade, além do limite (*dehors*) do pensamento: descarta-se a síntese, a negação do outro, chegando-se ao reconhecimento do diferente, a irrupção da alteridade. Na filosofia trágica batailleana, é nesse estado do “ser sem prazo” que se estabelece o paradoxo da irredutível afirmação do outro, no extremo de uma experiência movida pelo desejo de continuidade do ser, de supressão de limites: a recusa da Razão aponta para a soberania dessa experiência que não serve a nenhum fim, num movimento de “profunda descida na *noite* da existência” (1992: 42).

Noite interior, que se contrapõe à aurora física que presenciamos no deserto de sal, filmada de maneira quase alucinatória (a princípio soando como outra miragem) pela câmera, a recortar

as silhuetas dos jovens protagonistas no chão azulado e no céu alaranjado do final da madrugada. Aqui, o andar trôpego de Gerry/Affleck, visto em primeiro plano, de costas, seguindo o caminhar constante porém indeciso de Gerry/Damon, no fundo do quadro, inicia-se numa visualidade quase abstrata, controlada pelas aberturas do diafragma da câmera a tentar compensar as mudanças de luz no decorrer do plano (que dura quase sete minutos). Presenciamos, segundo Daniel Lins, uma involução dos corpos em tempo real – *involution*, aqui, seria empreender uma dissolução da própria forma do corpo para liberar tempos: “Com seus longos planos-sequência, e a marcha incessante no deserto, ele [*o filme*] leva o espectador para um fluxo temporal e espacial indefinido que traduz visualmente o desperdício do corpo agonizando” (LINS, 2009: 169).

E depois dessa experiência-limite (que culmina com o estrangulamento de um dos personagens), a descoberta da proximidade da estrada não mais surge como alívio pelo corpo sobrevivente à jornada extrema. Vista da janela do carro, à distância, sem mais reconhecer-se (ou estar incrustado) nela, cabe apenas a este corpo esperar dissipar o estranhamento que o envolve, na retomada do cotidiano pós-experiência.

4.3 Sobre florestas e rostos: Paisagens transbordantes

Num contexto em que corpos, seja em constante movimento migratório ou em compasso de espera, povoam os espaços com seus afetos transitórios, que outras formas de lidar com os contínuos transbordamentos, também afetivos, que se estabelecem nessas paisagens imaginárias, que não sejam o esgotamento experiencial proposto pelo filme de Gus Van Sant? De que outras formas esse excesso de intensidades sensoriais pode ser pensado como parte do mecanismo de construção heterotópica do realismo sensorio no cinema contemporâneo?

Dos quatro conceitos que marcam a ideia do “informe” (*formless*), proposta por Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois como uma crítica ao discurso modernista das artes, talvez o que melhor possa traduzir esse “estado das coisas” seja a ideia de entropia (*entropy*), assumidamente calcada no pensamento transgressivo de Georges Bataille. Conceito emprestado da termodinâmica, que a define como uma grandeza utilizada para medir a energia que não pode ser reaproveitada como trabalho, a entropia rompe com uma certa ontologia modernista que pede uma obra com começo e fim definidos, em que qualquer desordem seja reabsorvida por esses mesmos limites. Contudo, o pensamento batailliano,

longe de aceitar essa ideia de homogeneidade no espaço-tempo, hegemônica desde o renascimento, está calcado numa lógica da experiência como excesso, deslimite, transbordamento de energias que escapem ao racional, despertando potencialidades e sensibilidades ainda desconhecidas, a serem experimentadas durante os estados de êxtase.

Krauss e Bois vão retomar essa valorização do gasto e do transbordamento de toda e qualquer fronteira e homogeneidade, proposta por Bataille, em especial a ideia de entropia como degradação do excesso de energia, traço que desestabiliza o binarismo forma/conteúdo (CVORO, 2002). Aplicando essa concepção ao realismo sensorio, podemos afirmar que essa ideia de um transbordamento de energias (e, porque não, de afetos dos corpos que percorrem os espaços) pede uma nova postura da câmera, agora assumida como um corpo a transitar pela heterogeneidade e fragmentação de um espaço contemporâneo que opera a partir de constantes reconexões e mobilidades. Câmera-corpo, a mediar tais excessos, intensificando a experiência sensorial e relacional a que o espectador é convidado a participar: uma fruição que não se exige rigidamente delimitada, exatamente por estar marcada por irrupções e transbordamentos que lhe são inerentes.

Se, nesse caso, a paisagem urbana, atravessada por incontáveis microfluxos, permanente e rizomaticamente reconectados, oferece-se como exemplo mais óbvio dessa condição, há uma outra modalidade que nos permite apreender melhor essa lógica da entropia, exatamente por ser constituída de tantas instâncias misteriosamente fascinantes aos órgãos do sentido: as paisagens da floresta.

Em seu livro *Paisagem e memória*, Simon Schama (1996) retoma o sentido da floresta em duas tradições (a pagã e a judaica), que se aproximam ao perceberem-na como nascedouro da civilização, ou seja, um retorno à origem de nosso lugar no mundo. Essa associação da floresta com um estágio pré-cultural/pré-civilizatório tem funcionado, nas artes, como uma espécie de chave para pensá-la como uma possibilidade de heterotopia intimamente associada a um estado das coisas em que o irracional, o mágico e o sensorial irrompem como forças-motrices narrativas. No caso do realismo sensorio, isso fica explícito nos significados a ela atribuído nos filmes de cineastas como Apichatpong Weerasethakul (*Eternamente sua*, de 2002 e *Mal dos trópicos*, realizado em 2004) e Naomi Kawase (em especial *Floresta dos lamentos*, de 2007).

Aqui, a floresta tem sempre um papel revelatório, a partir da transição para um espaço-tempo bastante diverso da racionalidade cronológica urbana. Em *Eternamente sua*, temos a imersão num presente ao mesmo tempo eterno e fugidio, em que o ritmo dos corpos dos amantes, sempre contemplado à distância pela câmera, desenvolve-se a partir das mínimas pulsações que atravessam a paisagem. Já em *Mal dos trópicos*, a ligação corpo-natureza que vai se estabelecer na segunda parte (o episódio do feiticeiro) está submetida a um espaço-tempo do fantástico e do espiritual, sob o caráter de pensamento mágico que estrutura as lendas e tradições místicas. *A floresta dos lamentos*, por sua vez, estabelece-se em um registro mais realista, quase documental, acentuado por um uso da mobilidade da câmera na mão, ora próxima, ora distanciada, que dá ao espectador a impressão de ser quase como um corpo que respira.

Afinal, a paisagem múltipla da floresta, simultaneamente macro e microscópica, transitando entre o estável (o sempre estar-lá) e o instável (os diversos elementos que a atravessam, cada qual num ritmo próprio), permite conjugar afetivamente o ver sensorial e o olhar racional de que nos fala Sérgio Cardoso (1997). Ao mesmo tempo em que suas colossais dimensões fazem imergir o corpo do espectador em meio às ambiências, atravessando-o por uma pluralidade de intensidades, recordemos que ela também é esquadrihada por um olhar (e uma subjetividade) que, na impossibilidade de apreendê-la em sua totalidade, opera por recortes perceptivos, localizáveis, a partir dos quais o sujeito pode atribuir sentido à experiência vivenciada. Por ser simultaneamente perene e provisória (tanto pela possibilidade de intervenção predatória do homem quanto pela sua sazonalidade, e pelos próprios ritmos internos dos incontáveis ciclos de vida que engloba em seu ecossistema), a floresta faz-se espaço bastante propício para uma construção narrativa, característica da estética do realismo sensorial, em que a percepção ordinária de espaço e tempo seja constantemente posta em questão.

Daí a câmera-corpo com que Kawase registra o périplo da jovem Machiko e do viúvo Shigeki, a se perderem pela mata densa em terreno bastante acidentado, como se o espectador observasse tudo sorrateiramente, à espreita, feito algum animal acompanhando a vítima, mas também dando a impressão, vez por outra, de compartilharmos do ponto de vista do espírito da esposa, a acompanhar de longe o eterno amado e garantir-lhe conforto espiritual em sua imprevisível jornada. Em outros momentos, essa câmera aproxima-se dos corpos, quase a roçá-los, num desejo de experimentá-los tatilmente, que nos faz retomar a ideia de uma “câmera-pele”, proposta por Luis Miranda (2008) ao analisar outro filme de Kawase, o média-

metragem *Caracol (Katatsumori)*, de 1994, no qual inclusive a própria mão da cineasta, num belíssimo plano em primeira pessoa, entra em quadro para acariciar o rosto da tia-avó filmado pela câmera.

Qualquer que seja o ponto de vista adotado, contudo, trata-se de um mergulho num outro registro perceptivo, não-ordinário, como afirma Felipe Bragança: “É a câmera que flutua, que flutua o tempo todo (não está na mão, está no vento). É um olhar que vai nos liberando do estado descritivo e vai nos deixando pairar por entre as coisas. Deixando o olhar vagar, feito vento, brisa, transpiração” (BRAGANÇA, 2007b: 1).

Alternando momentos de flutuação com alguns planos fixos que localizem espacialmente a ação e permitam um certo caráter contemplativo (embora estes praticamente deixem de ser usados quando a ação se concentra nas trilhas quase impenetráveis da mata), Kawase faz com que a câmera opere uma costura sensorial por sobre essa zona de indiscernibilidade que é a Floresta. Contudo, é exatamente no uso dos planos fixos, distanciados, que Apichatpong Weerasethakul irá explorar um outro registro de ambiguidade: fazer confundir os corpos com a própria paisagem.

Em especial na segunda metade de *Mal dos trópicos*, onde se estabelece um jogo de perseguição sorrateira entre o soldado e o feiticeiro (ora nu, ora metamorfoseado em tigre), há uma necessidade de ambos os personagens em se ocultar junto aos troncos, cipós e arbustos, de modo a tentar surpreender o oponente. Vide o corpo esguio do feiticeiro, sempre à espreita, silencioso – não à toa, o principal vestígio de sua presença é a transmutação das pegadas humanas em felinas. Por outro lado, o jovem soldado aos poucos faz uso de técnicas militares de camuflagem, como se estivesse em combate, traçando estratégias que lhe garantam alguma vantagem quando chegar o embate final.

Há também toda uma preocupação na construção de uma paisagem sonora que intensifique esse amálgama entre corpos e paisagem: o som, repetido em ostinato, dos pássaros e primatas (durante o dia) e a interminável cantoria das cigarras (à noite), ao qual vão se confundindo, pouco a pouco, os raros sons humanos captados pelo rádio-comunicador, até que estes também se percam na densa e irrecusável parede sonora que se ergue por toda a floresta. Também as luzes artificiais aos poucos se confundem: a fraca lanterna, que a princípio permitia alguma possibilidade de explorar minuciosamente as fissuras e ranhuras da paisagem noturna, invisível a olho nu, confunde-se, mais adiante com o brilho de um vagalume

desgarrado, a se juntar, por fim, ao enxame que ilumina, de maneira mágica, sobrenatural, a mesma árvore que, de maneira reconfortante, rodeava as peripécias do casal de amantes da primeira metade do filme.

Contudo, a lógica de camuflagem aos poucos vai se transfigurando: ao buscar imitar os animais da floresta (não apenas sonoramente, mas também corporalmente, ao rastejar e saltar para desviar de possíveis obstáculos em seu caminho), o próprio soldado vai também se bestializando, a ponto de ser inevitável, ao final do filme, assumir o locomover sinuoso do tigre, fazendo-se quadrúpede, em contato direto com o solo enlameado. E essa mutação da postura corporal é essencial para a troca de afetos que permeia a cena final, em que homem (soldado) e animal (o feiticeiro, agora sob a forma de um tigre), indiscerníveis seus status de presa e caçador, põem-se em estado de igualdade. Não à toa, nessa dissipação soberana dos limites de si (num sentido essencialmente batailleano), empreendida pelo soldado, temos uma sucessão bastante intensa nos três últimos planos do filme: o olhar obstinado do tigre, em *close up*, as listras de seu pêlo perdendo-se na escuridão noturna; o rosto trêmulo, palpitante e um tanto encharcado de suor do soldado, aceitando a dimensão trágica de seu destino, num amor incondicional a seu oponente; e o vento fazendo farfalhar as copas das árvores, reverberando as micro-trepidações do semblante humano, revelando-se assim, inesperado contraplano do que lhe antecede – um rosto que se assume, enfim, como paisagem, um a fornecer o complemento inesperado das linhas e traços do outro, de seus transbordamentos e entropias.

4.3.1 Da fisionomia da paisagem

Se retomarmos a noção de rostidade, proposta por Deleuze e Guattari em seu *Mil Platôs*, percebemos que rosto e paisagem são correlatos. Afinal, a individuação da imagem do rosto, superfície ao mesmo tempo de protuberâncias e reentrâncias, esculpida por luz e sombras, faz dele não somente um meio, mas um mundo desterritorializado, dotado da mesma natureza de artifício: “Não há rosto que não envolva uma paisagem desconhecida, inexplorada, não há paisagem que não se povoe de um rosto amado ou sonhado, que não desenvolva um rosto por vir ou já passado” (DELEUZE e GUATTARI, 1995: 39).

Se Nelson Brissac Peixoto nos recorda que, “vistos de perto, os rostos se transformam em paisagens de rugas, cílios e lágrimas” (2004: 69), podemos concluir que o *close up*

cinematográfico é, no cinema, um equivalente à rearticulação pictórica de rosto e paisagens. Como estas, ele não produz um objeto parcial, mas sim retira-o do seu lugar e tempo para tomá-lo em si mesmo: “O *close* se apropria das coordenadas espaço temporais das quais se abstrai: leva consigo um fragmento de céu, de paisagem ou de apartamento com o qual o rosto se compõe” (PEIXOTO, 2004: 65).

Talvez aqui coubesse retomar o conceito epsteiniano de fotogenia, essa propriedade que a imagem em movimento possuiria de revelar o aspecto poético das coisas e seres captados pela câmera. Pela fotogenia, um objeto em cena (e em especial no primeiro plano), dentro da diegese do filme, passa a fazer parte de um universo conotativo que subverte os significados cotidianos. Contudo, se para Epstein ela está associada a uma epifania manifesta na imprecisão do instante e intensificada através do plano fechado e do encadeamento com outros planos, numa concepção metafísica bastante característica dos *ethos* poético que permeava a produção das vanguardas francesas no cinema mudo, nossa retomada desse conceito associa-se a uma reconfiguração da câmera como mediadora de uma experiência sensorial, assumidamente física e concreta, bastante característica do realismo sensório.

O húngaro Bela Bálazs, embora ainda situado num contexto que tende ao metafísico (final da década de 40), pensava o *close up* do rosto humano como mediador de uma experiência espiritual manifesta visualmente, em que diversos conteúdos não-exprimíveis através da palavra emergiriam numa expressão facial⁵⁰. Ao tornar a face equivalente à superfície da tela, esse tipo de enquadramento proporciona ao espectador uma experiência bastante afetiva, e muitas vezes transbordante e, porque não, desterritorializante. Daí a pergunta lançada por Jacques Aumont, em seu livro *Du visage au cinema* (publicado originalmente em 1992, e aqui citado na edição espanhola, *El rostro en el cine*, de 1998): “Um rosto em primeiro plano ainda é um rosto?”

Se o primeiro plano potencializa os afetos que atravessam o rosto, ele também ressaltaria, para Balázs, sua natureza polifônica, uma vez que ele expressaria “acordes” de sentimentos (*apud* AUMONT, 1998: 85). Essa “polifonia do rosto”, ainda segundo o teórico húngaro, aproxima-se da simultaneidade de linhas melódicas da música polifônica para permitir ao rosto cinematográfico que diga várias coisas de uma única vez (daí a metáfora musical dos “acordes”), visto que o redimensionamento espaço-temporal conferido pelo *close up* o

⁵⁰ O que nos faz recordar a citação de Jacques Aumont: “O rosto ordinário comunica, eventualmente seduz, mas seu papel é fazer circular palavras: senhas. O rosto em primeiro plano impressiona, fascina, é sempre um pouco Mabuse: impõe seu mundo.” (AUMONT, 1998: 97, *tradução minha*).

libertaria de uma escritura linear. Aumont (1998: 86) associa essa polifonia a uma espécie de *bricolage* de sentidos, expandindo e potencializando afetos que afloram simultaneamente na tela cinematográfica.

Ao aplicarmos essa reflexão à câmera-corpo de Kawase, sintomática de uma atitude que tende a um olhar háptico, ansioso por tocar, roçar a superfície da imagem, podemos concluir que a transmutação do primeiro plano do rosto em paisagem, operada num certo cinema contemporâneo, é uma possibilidade de se interagir com essa potência de corpos cujos afetos os põem em constante iminência de ignição.

Trata-se de uma assumida celebração da vida, ainda que os corpos estejam exaustos. Afinal, lembra-nos Felipe Bragança: “Um corpo cansado é o começo de um novo corpo... prazer ou perdição” (2007b: 1). No penúltimo plano de *A floresta dos lamentos*, temporariamente esgotada a possibilidade de resgate (o helicóptero que sobrevoa e se afasta do local onde ainda estão perdidos os protagonistas) temos um longo e demorado passeio, em enquadramento fechado e flutuante, pelos rostos de Machiko, num choro convulsivo que mistura exaustão física e desespero, e Shigeki, que aos poucos adormece onde supõe estar enterrada sua esposa, numa sensação de jornada cumprida. Machiko opera a delicada caixinha de música que seu companheiro de viagem trouxera consigo, emitindo um fiapo de música que denuncia o cansaço de seu corpo. A câmera retorna a seu rosto, enquadrado de perfil, olhando para o alto, misturado aos arbustos e pequenas plantas que compõem parte da densa vegetação. Folhagem e traços fisionômicos, como se fossem prolongamentos um do outro, palpantes.

Pouco a pouco, muda o semblante da jovem, e o choro vai dando lugar a um suave sorriso, talvez iluminado por um raio de sol imaginado. Uma sutil modulação, que se faz imperceptível a princípio, para por fim, após longos e prazerosos segundos, mostrar-se irreversível. Uma fé renovada a emanar de seu corpo, exalando uma intensidade a ser absorvida pela epiderme do espectador, reforçada por um breve último plano: um enquadramento geral dos personagens, totalmente amalgamados à paisagem da floresta. Uma alegria (no sentido nietzschiano), essa “aprovação incondicional” (ROSSET, 2000) do ser e do estar no mundo, um gasto soberano que ao mesmo tempo nos extravia e reconecta ao cotidiano, suas multiplicidades, intensidades e inesperados transbordamentos.

5. TEMPO, PLANO E FLUXOS: ANOTAÇÕES SOBRE O PLANO-SEQUÊNCIA

Um procedimento bastante presente em boa parte da produção cinematográfica contemporânea, em especial naquela que identifico como partidária do realismo sensório, é o plano-sequência. Podemos perceber claramente, a partir da década de 90, uma retomada, em larga escala, nas propostas audiovisuais mais autorais, da elaboração de cenas inteiras em um único plano, móvel ou fixo, em que a *mise-en-scène* se desenvolve a partir de variáveis que privilegiem a continuidade espaço-temporal da ação dramática. Aumont chega a associar tal retomada ao florescimento, nas últimas décadas, de um olhar sobre o próprio movimento do mundo, um processo de “captura aleatória das aparências mutáveis” (AUMONT, 2008b: 113) – olhar esse adotado por cineastas tão diferentes entre si, como Abbas Kiarostami, Terence Malick, Gus Van Sant e Jia Zhang-Ke.

De certo modo, a preferência narrativa pela sequência em tomada única está ligada também a um certo estatuto de liberdade dos registros de mobilidade do corpo pelo espaço cênico, não mais submetido aos imperativos de uma montagem que privilegia os highlights de uma ação filmada. É no plano-sequência que podemos ver eclodirem todos os movimentos, hesitações, palpitações, muitas vezes registrados desde a ameaça de sua irrupção dentro da dinâmica da cena, e acompanhar seus desdobramentos dentro de um continuum espaço-temporal por onde se dá a situação fílmica. Como muitas vezes tais gestos constroem-se como reações físicas do corpo do ator aos gestos, falas e afetos que emanam dos outros corpos com os quais ele contracena, muitas vezes o plano-sequência é um território recorrente nos cinemas que privilegiam a *mise-en-scène* como possibilidade narrativa.

Por outro lado, o cinema do realismo sensório, sob o qual tenho me debruçado nesta pesquisa, assume-se como um olhar minucioso (e por vezes intimista) lançado ao espaço-tempo deslizante e múltiplo do cotidiano, em que as pausas e hesitações são tão importantes narrativamente quanto os gestos e falas dos personagens – uma vez que elas dão espaço para que percebamos a irrupção de outros afetos, centrífugos ao cerne narrativo, muitas vezes não verbais, como um reflexo na vidraça, uma massa sonora não imediatamente identificável ou uma fonte de luz que pulse sutilmente num dos cantos da tela e da qual só iremos nos aperceber depois de alguns instantes. Neste caso, a opção por esse tipo de plano potencializa a instauração dessa experiência sensorial de caráter dispersivo e multilinear – inclusive

permitindo, por sua duração alongada, uma fruição mais “afrouxada” dos eventos sensoriais apreendidos e de sua dinâmica de preenchimentos e esvaziamentos sucessivos de fragmentos de informações sonoras e visuais dentro do quadro – num processo que varia, temporalmente falando, de espectador para espectador, já que cada corpo reverbera de forma diferente a cada afeto com o qual é posto em contato.

Embora a *mise-en-scène* em plano único seja recorrente desde os princípios do cinema (como, por exemplo, nos filmes de Feuillade realizados na década de 1910), talvez o primeiro autor a debruçar-se de forma sistemática sobre esse procedimento da linguagem audiovisual tenha sido André Bazin, ainda nas décadas de 40 e 50. Como nos recorda Bordwell (2008), é no conjunto de textos que defende a ideia de um certo realismo cinematográfico, que o crítico e teórico francês irá propor uma série de conceitos analíticos, até então bastante negligenciados pelos primeiros estetas do cinema, como a profundidade de campo, o movimento de câmera e o próprio plano-sequência. Tais elementos ajudariam a constituir um espaço fílmico cada vez mais homogêneo, diverso da fragmentação proposta pela montagem – vista por Bazin, na contracorrente de autores como Eisenstein, como a negação do que ele acreditava ser a essência do cinema. Ao associar os cineastas que lançavam mão de tais técnicas (como Welles, Wyler, Renoir e, principalmente, os neo-realistas a partir de Rossellini) a uma espécie de olhar transparente sobre a realidade do mundo, Bazin buscava consolidar a ideia da continuidade narrativa e perceptiva aqui proporcionada à manifestação de um realismo revelatório que norteasse uma suposta cosmovisão empreendida pelo então nascente cinema moderno – fartamente ilustrada pela radical conjunção ético-estética e sociológica que o neo-realismo italiano propunha frente às escolas cinematográficas que o antecederam⁵¹.

⁵¹ Curiosamente, Pier Paolo Pasolini irá se posicionar radicalmente contra o plano-sequência, numa interessante oposição às teses de Bazin. No ensaio *Ossevarzioni sul piano-sequenza*, de 1967 (republicado na coletânea *Empirismo Eretico*), Pasolini trabalha a partir das oposições análogas *morte/vida, filme/cinema*: da mesma forma que a morte opera uma “fulgurante montagem da vida”, uma síntese discursiva dos principais momentos da existência humana, construindo “atos míticos e morais fora do tempo” (Xavier, 1993: 104), em oposição a esse infinito e absoluto plano-sequência do presente que é a vida, o filme constrói um discurso em que se articulam os planos, cada qual sendo um ponto de vista sobre o todo (do cinema ou da vida). Assim, o cinema (uma impossibilidade) seria correlato à vida, como um hipotético plano-sequência, enquanto que o filme, seu oposto concreto, palpável, criaria uma montagem do real, pondo cada ponto de vista (plano) em perspectiva com o todo. Para o cineasta italiano, o registro cinematográfico fixaria, delimitaria a realidade, tornando o presente em passado e ressacralizando-o ao fechar uma abertura inconclusa. Daí a recusa de Pasolini pelo plano-sequência em seus filmes: este estaria ligado a uma tentativa de naturalização, que a montagem negaria ao traçar uma iluminação retrospectiva do acontecido, criando uma nova relação com a temporalidade, um tempo sagrado e a-cronológico.

Como ressalta Jacques Aumont, é acerca da realidade que as concepções de Pasolini e Bazin divergem: para o primeiro, ela “não tem qualquer sentido se não o dermos por um gesto de interpretação, em parte arbitrário, sempre pessoal e arriscado, na ordem da montagem; para o crítico francês, a realidade é essencial e

Se, na década de 40, o plano-sequência associa-se a essa perspectiva ontologizante do real, outros serão seus usos nos momentos seguintes da história do cinema. A própria geração de críticos da *Cahiers du cinema* do final dos anos 50, herdeira direta de Bazin, irá associar o uso desse recurso a uma espécie de artifício expressivo que permitisse ao cineasta construir uma *mise-en-scène* que expressasse a visão particular de mundo que lhe caracterizaria como um legítimo *auteur*. Pensemos aqui nos “estilos pessoais” de Nicholas Ray, Otto Preminger, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Billy Wilder e outros nomes do cinema hollywoodiano que eram reverenciados no auge da “política dos autores” praticada pela *Cahiers* (mas também em nomes fora dos EUA, como o japonês Kenji Mizoguchi) – curiosamente, tal prática cai em desuso no cinema industrial a partir dos anos 60, com a retomada da montagem fragmentária da decupagem clássica, agora num ritmo mais frenético, exceto em propostas autorais independentes, como as de Woody Allen e outros (então) jovens diretores.

Por outro lado, Bordwell, em seu livro *Figuras traçadas na luz*, irá mapear uma série de usos deste recurso, no contexto do cinema moderno europeu da década de 60, no qual sua associação à ideia de composição do quadro fílmico constituiria o cerne de uma postura autoral na qual (e aqui ele cita Godard), “quando”, e “porque” começar ou terminar um plano parecia ser uma questão central no fazer cinematográfico. Pensemos nos planos que atravessam vazios e silêncios, em Dreyer (em *Gertrud* e *A palavra*), Antonioni (aqui, inserindo personagens em amplas paisagens e interiores, sob uma explícita lógica de desdramatização), na câmera que capta à distância as alegorias de um Angelopoulos, ou no Wenders de *O medo do goleiro diante do pênalti*.

Ainda sob essa ótica, podemos incluir aqui a preferência por uma certa *assemblage* de planos de longa duração alternados a montagens dinâmicas e/ou disjuntivas, observada em *Acosado*, de Godard, bem como em vários momentos da filmografia inicial de Truffaut. Ou ainda a ressignificação dos tempos mortos nos filmes de Jacques Tati (que Bordwell associa a um incentivo para que o espectador encontre humor na comparação dos vários pontos do plano) ou nos primeiros filmes de Chantal Akerman – em especial na sobrevalorização das atitudes banais e cotidianas, em que quase nada (e ao mesmo tempo quase tudo) acontece na vida da protagonista do filme *Jeanne Dielman*, retratadas em rigorosos enquadramentos

ontologicamente ambiguidade, e decidir acerca do seu sentido é não só arbitrário como também impossível” (AUMONT, 2008: 104).

perpendiculares e montagens de 90 e 180 graus que conferem “às rotinas de Jeanne uma sóbria abstração pictórica” (BORDWELL, 2008: 209).

Outras possibilidades, dentro do cinema moderno, incluiriam ainda os *tableaux* barrocos de Straub e Huillet ou as coreografias visuais presentes nos filmes do húngaro Miklós Jancsó, em que o protagonismo grupal (*pars pro toto*) e o foco nas relações dentro desses grupos de homens e mulheres caminhando, marchando ou dançando, assumem-se como uma tradução cinematográfica da visão marxista do período (num caminho que vai do realismo estilizado de *Vermelhos e negros*, de 1967, até as abstrações alegóricas dos filmes da década seguinte, como o *Salmo vermelho*, realizado em 1972).

É também através de um viés político e coletivista que parte do *Terceir Cine* latino-americano irá ressignificar o plano-sequência, a partir das proposições do boliviano Jorge Sanjinés, que o adotaria numa espécie de cinema engajado, feito “pelo e para o povo”, em resposta àquilo que ele denominava de “dominação que relega ao subdesenvolvimento”. Sanjinés defendia um cinema em que o plano-sequência fosse um espaço aberto para a ação coletiva, em uma decupagem que se aproximasse do olhar das populações andinas, ou seja, dos camponeses e trabalhadores das minas de estanho. Evitando ao máximo a fragmentação da decupagem numa sucessão de diversos planos e substituindo-os pela fluidez de um plano único por cena, é possível, segundo Sanjinés, transmitir uma ordem própria de um povo que concebe tudo através do conjunto, da coletividade. Com isso, ele acreditava captar a ação do protagonista coletivo com um alto grau de intensidade, estabelecendo uma comunicação direta ao espectador.

Por fim, nesse breve mapeamento do plano-sequência no cinema moderno, temos o cinema poético e neo-simbolista de Tarkovski que, ao rejeitar a montagem eisensteiniana, juntava-se a Mizoguchi “ao sustentar que o cinema sonoro não tinha necessidade de uma decupagem que explicasse tudo para o espectador” (BORDWELL, 2008: 206). Retomando uma concepção baziniana da relação tempo/plano, Tarkovski acreditava que o ritmo de um filme não provinha da montagem, mas do tempo que transcorre dentro dos planos, de seu ritmo interno. Assim, a montagem seria norteadada pela capacidade do cineasta de captar “o tempo verdadeiro, o tempo humano, o tempo dos afetos” (AUMONT, 2004b: 36). Ao comparar a percepção do ritmo de uma tomada ao que sentimos na literatura, ao no depararmos com uma palavra “exata”, o cineasta russo acreditava que cada diretor revelaria sua individualidade sobretudo através de sua peculiar capacidade de apreender o tempo, de esculpi-lo.

Talvez a concepção de Tarkovski, ao valorizar uma percepção interna dos ritmos e modulações inerentes aos planos, seja a que mais encontre reverberações dentro do contexto do realismo sensorio analisado nesta pesquisa. Aqui, embora o plano-sequência assuma novamente um papel central, não cabe mais concebê-lo como veículo de manifestação de um realismo revelatório (Bazin), nem como risco de naturalização da imagem cinematográfica a serviço do consumo (Pasolini), muito menos reduzi-lo a um maneirismo estilístico autoral (como em boa parte do cinema hollywoodiano e dos modernos europeus) ou associá-lo à expressão de uma cosmovisão política (Jancsó e Sanjinés). Digamos que, no contexto de sobrevalorização sensorial desse novo realismo que identifico no cinema contemporâneo, ele se encontra reconfigurado como um dos mediadores possíveis entre as representações corporais e a diversidade dos tempos e espaços cotidianos sobre os quais se desdobram as ações dramáticas desse conjunto de filmes.

Essa mediação pode ser vista, por exemplo, na rigidez da câmera fixa de Jia Zhang-Ke, retratando o espaço asfixiante das metrópoles chinesas em que vivem seus personagens – em especial ao inseri-los num parque temático que reconstrói os principais cartões-postais do mundo globalizado. Também a identificamos como nos travellings que se assumem como bifurcações temporais em *Elefante*, de Gus Van Sant: em seu passeio gracioso e labiríntico pelos corredores da escola, eles lançam o espectador na trivialidade cotidiana de personagens que jamais se imaginariam alvo do iminente massacre a ser empreendido por dois adolescentes cujos atos até então eram pouco percebidos por seus colegas. Outra possibilidade é a flutuação quase erótica, tanto da câmera-corpo, colada à epiderme, de Naomi Kawase, quanto da câmera ao mesmo tempo distante e próxima nos filmes de Hou Hsiao Hsien (potencializada pelo uso de lentes com grandes distâncias focais) – ambas, contudo, proporcionando ao espectador uma sensação de flutuação, de mover-se junto ao evento filmado.

Em seu *Millenium mambo* (2001), Hou Hsiao-Hsien centra sua narrativa no contexto da frenética vida noturna da Taiwan deste início do século. Ao construir uma narrativa bastante fragmentada em torno do cotidiano de Vicky, uma dessas jovens que passam suas noites no universo da cultura *techno* das metrópoles do sudeste asiático, em meio a boates, drogas químicas, muita música eletrônica e algum envolvimento com o submundo, o cineasta apresenta um encadeamento de sucessivos presentes eternos/ efêmeros quase independentes entre si, de modo a dar ao espectador a impressão de jamais poder afirmar com exatidão quanto tempo se passou entre uma cena e outra (minutos, horas, dias), ou mesmo a ordem cronológica desses acontecimentos. Recusando a cronologia em prol de uma sucessão de

vários presentes a se esgotarem por si próprios, e muitas vezes fragmentando também nossa percepção do espaço fílmico, Hou Hsiao Hsien aparentemente faz com que os personagens prescindam do próprio passado para se movimentarem, suas ações fluindo com os acontecimentos, sem uma rígida necessidade de explicar causas e motivações.

Durante todo o filme, os corpos estão inseridos num contexto de super-excitação sensorial, de modo que Hou promove uma interessante tradução dos elementos da *techno music* na estrutura do próprio filme: reproduzindo um certo estado de transe, a repetição contínua de situações (e dos próprios temas musicais da trilha sonora), numa espécie de *ostinato* narrativo com ligeiras modificações de elementos (como a variação de timbres sobre uma mesma base promovida pela música eletrônica, em *looping*). A iluminação do apartamento dos protagonistas, que remete às luzes de boates, o uso saturado das cores e de texturas visuais, lembrando em muito a visualidade dos filmes de Wong Kar-wai, também intensificam essa reprodução sinestésica da *e-music*. O cineasta ainda acrescenta a esse universo, um elemento de sua gramática própria: o uso do plano-sequência em enquadramentos muito fechados (*closes* e planos-detulhe), com sutis movimentos que reenquadram os ambientes saturados de luzes e cores pontualmente dispostas, dando a impressão de uma mudança total no tom da cena, bifurcando seu tempo e espaço ao rerepresentar uma parcela mínima do ambiente que passa a ocupar toda a tela como se fosse um cenário totalmente novo, inebriando os sentidos e fazendo-nos esquecer aos poucos da imagem anterior de outra parcela deste mesmo espaço físico. Exemplo disso ocorre numa cena em que a atenção do espectador durante o ato sexual (filmado basicamente em *inserts e close ups*) é distraída pela presença de uma intensa fonte de luz amarela, não-identificada, cujo piscar reflete-se na vidraça em primeiro plano.

Hou Hsiao Hsien parte de uma tradição da indústria cinematográfica taiwanesa (o uso de lentes com grandes distâncias focais, entre 75 e 150 mm) para construir a visualidade específica de seus filmes. Ele ressignifica esse procedimento, até então calcado no contexto do cinema comercial de seu país (uma vez que essas lentes permitem posicionar a câmera a uma distância maior dos atores, permitindo-lhes maior mobilidade em enquadramentos fechados) para se aproveitar desse encolhimento lateral do espaço cênico para permitir a proliferação de uma profusão de camadas de detalhes, como objetos (principalmente em tomadas internas) e transeuntes não-controláveis (no caso de externas) dramaticamente inseridos em primeiro plano. Interpostos propositalmente fora de foco entre o espectador e os personagens, tais elementos provocam uma curiosa sensação de distanciamento mesmo nos

planos mais fechados e, supostamente, mais íntimos, o que muitas vezes funciona como uma espécie de convite para apreciar o quadro fílmico a partir de sua composição pictórica.

Exemplo disso é a sequência em que nos é apresentado o apartamento de Vicky, a protagonista, inicialmente explorado pela câmera através de uma panorâmica desfocada, que revela uma série de objetos luminosos/ coloridos em primeiro plano (na cozinha) à medida que o foco é ajustado⁵². Em segundo plano, visualiza-se, através de um vão de porta, um quarto iluminado com cores quentes (amarelo, alaranjado, vermelho), pontuado por pequenos focos de luz azulada (displays de aparelhos eletrônicos e uma pequena luminária). Em determinado momento, a jovem sai desse ambiente e a câmera acompanha seu trajeto pela cozinha em direção ao banheiro. Nesse pequeno movimento, revela-se, através de um vão de porta contíguo ao anterior, um outro cômodo, imerso na luz azul e em alguma penumbra, onde Ah Hao, seu namorado, escuta música na sua aparelhagem de *disc-jockey*. Percebemos um quase inaudível trecho de música eletrônica em *looping*, como se saísse dos fones de ouvido do rapaz. Ela sai do banheiro, ele a ajuda a se despir, explora olfativamente seu corpo em busca de vestígios de outros homens, enquanto ela acende um cigarro. A ambiguidade narrativa, contudo, não nos permite definir se estamos diante de uma manifestação de ciúmes de Ah Hao ou se ele possui um certo grau de excitação ao reconhecer os odores da vida noturna de Taipei impregnados no corpo de sua amante, que aparentemente resiste a essa intrusão com certo desconforto (numa cena que, contudo, também poderia ser lida por um viés erotizado).

Terminada a diligência, Ah Hao se afasta de Vicky e entra no quarto alaranjado, enquanto a câmera fixa-se na figura da jovem em primeiro plano. A grande distância focal da lente imediatamente desfoca a figura do rapaz ao fundo, e somente quando a locução em *off* retorna, para relatar o episódio em que o casal se conheceu, é que sua figura novamente estará em foco (tornando a jovem uma espécie de borrão colorido rente à câmera). Ocorre ainda uma discussão, reenquadrada através de leves flutuações da câmera, modulando o espaço fílmico ao sabor da cena. Contudo, em nenhum momento desta sequência, que dura cerca de sete minutos, os dois cruzam os olhares, ainda que os corpos se toquem algumas vezes. É como se estivesse cada qual imerso na solidão de um tempo individual, jamais o mesmo vivido pelo seu par, numa espécie de “dramaturgia digressiva” (BORDWELL, 2008) potencialmente

⁵² Bordwell inclusive ressalta que tal composição nos remete aos filmes de Sternberg, uma vez que a lente longa “reúne objetos do primeiro plano em uma desordem fora de foco que impede nosso acesso à ação que se passa no plano médio” (BORDWELL, 2009: 300).

acentuada pelo uso de enquadramentos mais fechados e intimistas e por uma particular estruturação da temporalidade narrativa do filme: dada a impossibilidade de precisarmos o tempo inter-sequencial, ou mesmo se a ordem das cenas corresponde à cronologia dos eventos vividos, a única medida que nos permite dimensionar o período em que o casal esteve junto deriva de uma frase narrada em off por Vicky: o romance durou o tempo de se gastarem os quinhentos mil dólares taiuaneses que estavam depositados em sua conta corrente.

Ao voltar seu olhar para o presente deste início de século (que também é o passado dos personagens, já que Vicky inicia o filme em 2010, com uma locução em off que situa os acontecimentos da virada do século XXI como se fossem suas memórias de dez anos atrás), Hou propõe um outro olhar para esse passado histórico constituído da melancolia do exílio (*beiqing*) em que a identidade cultural taiwanesa se fundara⁵³. *Millennium mambo* foi concebido como a parte inicial de um projeto maior do cineasta, hoje interrompido, denominado *The name of the Rose*, cuja intenção era a de construir uma memória coletiva da cidade de Taipei, através de histórias reais sobre a juventude, no cultivo de memórias urbanas (que inclusive se estenderia aos registros de filmagem das supostas obras do projeto, bem como gravações do cotidiano empreendidas pelos próprios habitantes da cidade), numa estrutura seriada, que tentasse dar conta da multiplicidade de tempos e espaços narrativos dessa nova cartografia. Para Gary Xu (2007), ao interconectar real e ficcional nesse projeto, o cineasta buscava assim alternativas para uma reescrita coletiva do imaginário da *e-generation* taiwanesa para além da *beiqing*.

E, para valorizar essa nova memória (afinal, trata-se de um filme em que o presente do espectador é o passado da protagonista), justifica-se toda essa construção espaço-temporal do plano-sequência a partir das lentes teleobjetivas, ao mesmo tempo intimista, por se calcar em enquadramentos próximos, e distanciada, pela aparição de objetos desfocados, semitransparentes, em primeiro plano. Tais aparições, inclusive, fazem parte de um processo de ativação da memória sensória do espectador, convidado a fruir da cena não somente a partir da ação que nela se desenvolve, mas também das lembranças (inclusive táteis, já que enquadrados tão de perto e desfocados) que porventura objetos semelhantes tenham produzido em suas experiências pessoais. Novamente, podemos nos aproximar da ideia de “fósseis radioativos” proposta por Laura Marks – objetos cênicos que ativem memórias, que remetam o tempo inteiro o espectador a eventos anteriormente vividos, em especial à interação entre

⁵³ Questão já discutida no item 4.1 desta tese, denominado “De passagem: corpos em trânsito nas paisagens urbanas”.

seus corpos e tais objetos, os toques, cheiros, sons e outras possibilidades sensorialmente captáveis e revisitáveis, atualizando o passado individual no presente em que se assiste ao filme.

Talvez por isso esse cinema do realismo sensório retome a preferência pelo plano-sequência para reconvocar, no espectador, a temporalidade do cotidiano, com sua imprevisibilidade na irrupção dos eventos, em uma clara rejeição à “estética da abreviação” (COMOLLI, 2007) que marca o cinema do *jump cut* e do corte acelerado, tão característica das narrativas audiovisuais hegemônicas deste início de século. Embora Comolli estruture sua defesa do plano-sequência dentro de um outro contexto, o da crítica ao uso abusivo de *jump cuts* no documentário televisivo contemporâneo, numa lógica em que a duração média dos planos tem encurtado sensivelmente se comparada com poucas décadas atrás, podemos nos apropriar de alguns de seus argumentos para pensar o conjunto de filmes ficcionais aqui estudado, uma vez que a utilização do plano-sequência em tais obras é uma ferramenta fundamental na exploração sensorial do real como matéria-prima da narrativa.

Quando Comolli afirma que, nos documentários, os *jump cuts* “atacam diretamente a produção de uma fala na duração” (COMOLLI, 2007: 16), podemos traçar um paralelo com a compulsão pelo corte e pela adoção de planos cada vez mais curtos no campo da ficção audiovisual, objetivando uma erradicação de tempos narrativos supostamente “mortos” (mas que seriam essenciais numa experiência de observação da esfera cotidiana e de sua excessiva produção de microeventos e microafetos). Para Comolli, tal condição insere o espectador no lugar de “degustador”, ou de mero consumidor de efeitos visuais e sonoros, sem a possibilidade de entrar no tempo real do evento filmado e poder daí experimentar a irrupção da fala do real: “Aligeirar o mundo, fazendo o tornar-se imagem. Controlar as durações abreviando o tempo real da natureza, das coisas, dos seres vivos” (COMOLLI, 2007: 23).

Talvez isso seja um indicativo de uma certa fadiga humana diante do real, em especial por espectadores ávidos por consumir imagens que desfilem freneticamente diante de si, em lugar de experimentar o surgimento de outras potencialidades decorrentes do tempo autônomo de cada cena não subjugada à implacabilidade do corte fílmico. Ainda que tal discussão nos remeta a questões abordadas anteriormente por Bazin (embora aqui em outro contexto, desta vez de resistência a uma compressão espaço-temporal em larga escala operada em diversas instâncias da experiência contemporânea), a discussão levantada por Comolli valoriza a preferência por durações “que se dissolvam lentamente”, e que resgatariam uma série de

liberdades: a da movimentação dos corpos filmados no espaço, numa área de jogo que lhes é própria; a do espectador em permitir-se mover por entre as imagens sem ter que obedecer aos imperativos do veloz fluxo que as faz correrem mais rápido para mais rapidamente desaparecerem. Daí o resgate de uma temporalidade expandida da cena filmada que se imponha “sem se impor”, que apresente “o efeito de ser aberta, flutuante” (COMOLLI, 2007: 28).

Vale ressaltar que Comolli também identifica tal condição no uso do *raccord* clássico, por trabalhar com uma certa ilusão de continuidade junto ao espectador que também permitisse a ele uma certa liberdade de mobilidade, hesitação e errância dentro da narrativa – contudo, menor que a dos cinemas do plano-sequência, mas bem mais ampla que a frenética “estética da abreviação” em velocidade de videoclipe. A questão aqui centra-se muito mais numa valorização da mobilidade do olhar dentro da cena, pela adesão à temporalidade dos eventos filmados, de modo a permitir ao espectador um comportamento mais autônomo ao lidar com a imagem projetada na tela.

Neste caso, uma curiosa inversão se faz nos filmes de Tsai Ming-Liang, que, embora também utilize com frequência o recurso do plano-sequência em seus filmes (alguns até chegando a dez minutos de duração), muitas vezes cria um efeito ilusório a partir de uma montagem clássica invisível ou dissimulada (RUSSO, 2004), que cria no espectador a impressão de ter acompanhado uma cena sem corte algum, quando na verdade a continuidade da mesma se faz a partir de discretíssimos planos inseridos por meios de *raccords* pouco perceptíveis.

O senso comum do espectador associa a estética de Tsai aos planos de grande extensão temporal e espacial (planos gerais), e muitos críticos costumam usar a metáfora da liquidez para se referir ao fluxo da ação na cena de longa duração. Contudo, uma revisão minuciosa das cenas muitas vezes nos permite perceber que a plenitude e continuidade proporcionada pelo plano único e fluido, que constituímos na lembrança, na verdade decorre dessa montagem invisível: são os planos mais longos que transbordam em sua pregnância, fazendo com que não percebamos os pequenos planos de corte que neles estão intercalados. Tal estrutura acaba sendo rememorada pelo espectador como um único take graças à continuidade e fluidez das ações que se encadeiam de um plano a outro.

Esse expediente cinematográfico, em lugar de aproximar à lógica de “uma ação, um corte; outra ação, outro corte”, que caracterizaria toda uma tradição herdeira de Mizoguchi, à qual se

filia a geração do Novo Cinema Taiuanês dos anos 80, de Hou e Edward Yang, aproximaria a obra de Tsai Ming-Liang de um outro mestre do cinema asiático: o japonês Mikio Naruse. Um dos principais cineastas de seu país nas décadas de 40, 50 e 60, Naruse tinha como principal marca estilística essa espécie de montagem invisível, em que a primazia pelo fluxo da ação fazia com que o encadeamento de vários takes de curta e média duração aparentassem, à uma primeira vista, constituir um único plano-sequência. A esse respeito, afirmou certa vez Akira Kurosawa, em seu livro de memórias: “Este fluxo de planos curtos, que à primeira vista parece plácido e convencional, logo revela-se como um rio profundo, com uma superfície tranquila, que dissimula uma rápida e turbulenta tormenta subterrânea” (KUROSAWA apud RUSSO, 2004: 158). Embora os planos de Tsai sejam bem mais longos que os de Naruse, a proposta de camuflar as transições entre eles compartilha de uma mesma atitude quanto à continuidade fílmica.

Em muito colabora com esse “ilusionismo” uma declarada opção, herdeira da estética de Yasujiro Ozu, de se começar o plano momentos antes da ação, com o espaço vazio, num amplo enquadramento geral (muitas vezes fixo), bem como encerrar a cena também depois dos corpos saírem e dos afetos em cena se dissiparem – após flutuarem invisivelmente no ar, feito os harmônicos sonoros emitidos por uma orquestra no momento da afinação de seus instrumentos, antes do concerto. Independente se se usar apenas um ou mais planos na cena, essa montagem invisível de Tsai Ming-Liang ainda assim comunga de uma vontade de continuidade e de emulação do tempo real dos eventos cotidianos que atravessa o conjunto de filmes que incluo no rol do realismo sensório, ainda que seus projetos estéticos sejam por vezes um pouco distintos entre si.

Já na obra ficcional do cineasta chinês Jia Zhang-Ke, percebe-se como a captura do tempo real, com suas esperas e pausas entre a irrupção dos eventos, lança mão de vários elementos da gramática fílmica: a preferência por uma imobilidade da câmera ou por lentas panorâmicas horizontais, em planos de duração estendida, enquadrados em plano geral ou médio (estando ausentes os *close ups*), repletos de sons que parecem extraviados de suas respectivas fontes. Trata-se de um olhar à distância que, de certa forma, permitiria ao espectador manter um certo distanciamento crítico com relação aos personagens, num registro bem distinto da câmera quase epidérmica de Kawase ou das grandes angulares de Hou Hsiao-Hsien.

Contudo, Hou, assim como Ozu (de quem ele herda um certo gosto pela imobilidade dos corpos diante da câmera), são inspirações confessas na opção de Jia Zhang-Ke pelos planos-

sequência, como ele mesmo afirma numa entrevista concedida em 2001 a Stephen Téó e publicada no site *Senses of Cinema*. Para Zhang-Ke, este tipo de plano preservaria o tempo real, mantendo o tempo intacto, com toda a experiência da espera que se extrai do cotidiano: “Todo mundo experimenta a monotonia da passagem do tempo quando nada de notável ocorre” (TEO, 2001). Isso se complementa com a afirmação de Jean-Louis Comolli: “O mais fixo dos planos não é fixo: nele, o tempo circula” (COMOLLI, 2007: 24)⁵⁴.

Shelly Kraicer, ao comentar o filme *Em busca da vida* (2007), afirma que “cada filme de Jia articula uma estrutura abstrata de tempo e espaço e uma estrutura mais sensual de sentir, através da qual podemos ver e sentir nossa forma de nos desentender com um mundo novo, em transformação” (KRAICER, 2007: 1). Trata-se de uma atitude frente à realidade que distingue os cineastas da Sexta Geração chinesa, surgida após os acontecimentos de 1989, e marcada por uma postura política desafiadora (a ponto de adotar a clandestinidade, o uso de não-atores e o vídeo digital de modo a continuar produzindo, fora dos esquemas oficiais) da suntuosidade nostálgica da geração precedente. Essa diferença já se marca pela relação que os filmes de Jia Zhang-Ke estabelecem com a história, representando-a “como fragmentos presentes de memórias afetivas nossas”, não a reproduzindo, mas “criando pequenas situações históricas, como esquetes através da memória” (BRAGANÇA, 2007c: 1), como o próprio cineasta já afirmara a respeito de *Plataforma*, filme realizado em 2000.

Essa opção da Sexta geração, ou “geração urbana”, em recompor o presente por um viés realista, a partir de suas fissuras e contradições sociais, destoa radicalmente da atitude nostálgica que tanto marcava os filmes históricos de nomes como Zhang Yimou e Chen Kaige, reconhecidos ícones do cinema da China continental nas décadas de 80 e 90. Trata-se de uma tomada de posição bastante estratégica, para se oferecer uma resistência à máquina de fabricação do presente perpétuo e supostamente auto-suficiente que Martin-Barbero (2001) critica duramente em livros como *Os exercícios do ver*. Para Barbero, isso remete simultaneamente a uma debilidade do passado e a uma impossibilidade de se criar um horizonte de futuro, já que, instalados na sequência de acontecimentos do presente contínuo, “nos enchemos de projeções, já não há mais projetos” (MARTÍN-BARBERO, 2001: 35). Daí percebermos uma reação, neste cinema praticado por Zhang-Ke, calcada na abertura para a

⁵⁴ Ou como afirma o argentino Rafael Filippelli: “Não se trata de tempos mortos, mas de uma expansão temporal. A mobilidade dos personagens confere ao plano fixo um dinamismo inesperado, até que, com o retorno ao plano estático, personagens e coisas sejam sepultados de novo pelo peso do tempo”. (FILIPELLI, 2008: 164).

apreensão do tempo real, de modo a permitir o afloramento da memória, e criticar uma certa urgência em se inserir, de qualquer modo, a China no frenético trem da pós-modernidade global.

Luis Miranda (2007) acredita que o cinema da Sexta Geração fala de um mundo suspenso entre dois estados, atravessando a cultura (reconfigurada pela experiência de uma modernidade incompleta) e a história – de modo que o tempo não transcorra e se faça narrável, mas esteja incrustado na rotina. Daí retratar a paisagem “em processo de desmantelamento e incerta reconstrução por forças não localizáveis” (MIRANDA, 2007: 71).

Para Shelly Kraicer, paisagens e corpos seriam as preocupações centrais do cinema de Zhang-Ke. Daí os enquadramentos amplos, lentos movimentos, conferindo ao *tableaux* de uma dimensão épica, que seria reforçada pela rigidez quase asfíxiante dos abundantes planos fixos, capazes de tornar claustrofóbicos até mesmo os amplos espaços ao ar livre do World Park, em *O mundo* (2004) – nesse contexto de imobilidade, em que imagens e relato fílmico assumem sua horizontalidade, até a proposta do parque soa irônica: “Viaje o mundo sem sair de Pequim”.

Já em *Plataforma*, realizado quatro anos antes, Jia Zhang-Ke trabalhava com blocos temporais descontínuos, num predomínio desse visual estático e distante dos corpos, de modo a “fixar uma posição de observador, mas também condensar num mesmo momento a vitalidade do cotidiano e as determinações da história” (MIRANDA, 2007:76). O relato se construiria, portanto, através da soma de planos-sequências, fragmentos narrativizados pelas lacunas que os rodeiam. Para Miranda, nos filmes de Jia, o tempo avançaria como uma espécie de “buraco vazio”, a partir das elipses que separam duas cenas, dois momentos triviais e cotidianos entre si. E nesse intervalo, a história passaria como um rolo compressor sobre os indivíduos, sendo sutilmente percebida pelo espectador ao “conhecermos a mudança por seus efeitos em pequena escala” (MIRANDA, 2007: 78).

Dai Jinhua considera a cultura chinesa contemporânea como uma “cidade de espelhos”, um espaço único aberto a ambas perspectivas, oriental e ocidentalizada – um espaço cultural “proliferante, múltiplo e repleto de níveis superpostos” (JINHUA, 2007: 20). Cabe à Sexta Geração impor-se nessa cidade de espelhos com seu olhar fixado na realidade: sua própria origem, no contexto de dissidência e clandestinidade, reforça esse compromisso sobre o real, numa radical reação ao imaginário “orientalista” (no sentido proposto por Edward Said ao

termo) sobre a China e sua cultura, que o cinema da Quinta Geração ajudava a perpetuar no Ocidente, obtendo fácil aceitação no circuito de festivais cinematográficos nas décadas de 80 e 90. Cabe à geração de Zhang-Ke “constituir uma imagem da resistência cultural pós-colonial e pós moderna” (JINHUA, 2007: 45), a partir da rejeição ao relato épico, substituído por um olhar crítico do cotidiano e do contexto sócio-econômico de um mercado global de livre-concorrência no qual a China busca se inserir a todo custo.

Desse modo, como afirma Luis Miranda, o cinema de Jia Zhang-Ke assume, em sua estrutura, uma característica fundamental da sua geração urbana – a substituição do histórico pelo topográfico: “A própria distribuição de ‘momentos’ (cortes densos sobre um tempo que flui) faz com que o relato, a princípio uma linha temporal, converta-se em uma estrutura espacial, uma geografia que une pontos descontínuos” (MIRANDA, 2007: 82).

Assim sendo, a escolha de um parque turístico em que as atrações são réplicas das mais famosas construções do globo terrestre (mesmo que a escolha de algumas destas tenha sido pautada muitas vezes por interesses midiáticos, como La Bocca della Verità, presente na célebre cena do filme *A princesa e o plebeu*), contribui para estabelecer um estranhamento do espaço habitado, numa irônica releitura da nova ordem dessa China ansiosa pela aceitação global: os protagonistas do filme, inclusive, são em sua maioria funcionários do parque, dançarinas e seguranças (evocando a “inserção pelas beiradas” à qual a população chinesa tem que se submeter nesse processo de entrada no capitalismo transnacional). Impossível não associar tal contexto à dinâmica de demolição/ reconstrução entre a antiga/nova china que atravessa todo o filme seguinte do cineasta, *Em busca da vida*. Ou sem lançar um irônico olhar para as réplicas das torres gêmeas do World Trade Center, imponentes em meio à arquitetura-*ersatz*⁵⁵ do mundo em miniatura em que se desdobram os dramas corriqueiros dos personagens, alheios à própria pretensão do parque em tentar reproduzir a totalidade do mundo, ao “reduzir espacialidades distintas e abarcar diferentes temporalidades em um só bloco de espaço e tempo” (SILVA, 2008: 3).

Tal intento é potencializado pela elaboração de curiosas heterotopias no tecido narrativo, com a virtualização de simulacros de todo tipo, desde as situações assumidamente cenográficas (como os diversos visitantes do parque, simultaneamente tirando fotografias em pose de quem segura a Torre de Pisa pra que ela não caia), até as intervenções de paisagens midiáticas

⁵⁵ Palavra de origem alemã, que significa “substituto” e é comumente utilizada para designar cópias de qualidade inferior ao original, ou seja, imitações baratas e grosseiras.

exteriores à concretude dos corpos filmados, com no caso das inserções de animações, deflagradas pelas mensagens SMS trocadas entre os personagens de *O mundo*. Tal procedimento se repete no filme seguinte (*Em busca da vida*), desde a virtualização do edifício que decola feito nave espacial, à vestimenta dos caçadores de metais, que nos remete aos astronautas norte-americanos, não deixando de lado o criativo uso de intertítulos dividindo as supostas seções do filme, e que se assumem como irônicos e secos comentários sobre a trama (“Caramelos”, “Licor”, “Chá verde”: nomes associados à ideia de Natureza morta tão presente na tradução literal do título em inglês do filme).

Além disso, a opção por uma narração elíptica elimina informações que serão inferidas a partir dos detalhes, “e que fazem do relato um tecido de pequenos acontecimentos dispersos” (MIRANDA, 2007: 79). E esses pequenos dramas são a matéria-prima narrativa do filme de Zhang-Ke, ainda que nos seja dada apenas a chance de contemplá-los parcialmente: como se fossem recortes legítimos de um cotidiano nunca concebido por seus participantes como algo observável por terceiros, as cenas nunca explicam totalmente o que acontece, de modo que o espectador cria suas próprias conexões. Em lugar de diálogos forçadamente explicativos, são apresentados fragmentos de conversas. Nem tudo no filme pede para ser explicado, como o sofá que arde em chamas, visto de uma janela, ou a jovem vomitando, no início do plano-sequência no banheiro na boate, em que se dará um belíssimo diálogo entre a chinesa Tao e a russa Anna. Aqui, cabe ao espectador sentir e apreender o que lhe interessar.

A própria utilização do plano-sequência nos conduz numa exploração das disjunturas desse cotidiano. O filme inicia-se, por exemplo, com um movimento de câmera acompanhando uma personagem (em plano médio: é o mais próximo que estaremos dela) que percorre os bastidores do espetáculo atrás de alguém que lhe forneça um band-aid. Vemos pessoas se arrumando, com seus figurinos representando povos e épocas bastante distintos entre si, interagindo com a personagem obcecada em obter seu curativo, mas não nos é dito o que elas fazem trajadas dessa forma. Apenas depois que todos deixam o recinto, para que se inicie o espetáculo, e que o quadro se detenha por longos segundos sob a jovem a aplicar o band-aid em seu calcanhar, é que começa a cena do show (antecedida por uma breve tomada noturna de Manhattan iluminada). Segue-se uma tomada externa do parque, a reunir, em sua artificialidade de paisagem, diversos monumentos e edificações dos quatro cantos do mundo: num primeiro momento, vemos a personagem, noutro plano-sequência, passear de trem aos pés da Torre Eiffel, para em seguida vermos, perto dali, um grupo de guardas do parque carregando volumes ao redor das Pirâmides e Esfinge de Gizé e, finalmente, um grupo de

bailarinas vestidas com trajes indianos, fazendo poses para as incessantes fotografias de turistas, em frente ao Taj Mahal (numa justaposição transcultural de geografias imaginadas que, mesmo ordenada, remete ao caos da superposição de mundos paralelos na minissérie em quadrinhos *Crise nas infinitas terras*, publicada pela DC Comics na década de 80).

Em diversos outros momentos, a exploração dos espaços está sempre subjugada ao desenrolar dos pequenos conflitos dos personagens, migrantes ou não, que habitam essa paisagem em toda sua complexidade: como afirma Camila Vieira da Silva, “*O mundo é feito de personagens à deriva, marcados por olhares distantes, que se sentem deslocados dos lugares que habitam*” (SILVA, 2008: 7). E esse deslocamento é acentuado pela câmera, que recusa o intimismo ao se aproximar, mesmo do casal de enamorados, apenas no plano de conjunto (geral, americano ou médio), preferindo percorrer os espaços, seja em panorâmicas horizontais ou em travellings que reforçam ainda mais o despertencimento dos personagens em relação à paisagem pela qual eles vagam. Um vagar à espera de novas oportunidades futuras, muito além desse pequeno grande mundo cujas atrações, reduzidas réplicas cenográficas do mundo exterior, são feitas para serem vistas à distância, como o faz o mendigo, na cena que ocorre durante a apresentação dos créditos iniciais do filme.

Se, nos filmes de Zhang-Ke, a sensação de despertencimento dos personagens em relação ao espaço faz-se bastante evidente, o cinema do tailandês Apichatpong Weerasethakul lida com uma lógica diametralmente oposta. Em seus filmes, a relação espaço-tempo está intimamente ligada a uma construção de atmosferas, de ambiências, num fluxo que conduz o espectador, de maneira muito mais sensorial que intelectual, a um estado de contemplação e imersão no desenrolar dos acontecimentos num presente fugidío, frequentemente registrados pela câmera em cenas de um único plano. E essa ligação sensorial permite a apreensão de uma lógica afetiva capaz de reger os encadeamentos intersequenciais, especialmente em filmes como *Mal dos trópicos*, de 2004 (em que duas tramas bastante distintas se sucedem com os mesmos atores, uma reverberando fortemente na outra), ou *Síndromes e um século* (2006), em que as duas narrativas, ambas sobre o encontro do mesmo casal de protagonistas, podem ser pensadas como duas versões de uma mesma estória, com sutis variações – e um curioso rigor na duração das duas partes, simetricamente dividindo o filme, embora a passagem de uma a outra seja feita de forma tão fluida, quase imperceptível, não fosse a repetição do jogo de plano-contraplano da entrevista com os personagens, também levemente modificado.

Eternamente sua, realizado em 2002, por exemplo, já propunha o encontro dos amantes como uma espécie de suspensão do regime da temporalidade cronológica capitalista (tema que, de certa forma, retorna em *Síndromes e um século*). Após pouco mais de quarenta minutos, com a aparição tardia das cartelas de seus créditos iniciais, o filme convida o espectador a embarcar num tempo deslizante, em que os acontecimentos passam a fluir lentamente, como se obedecessem ao quase invariável ritmo da floresta (que se configura aqui como mais um personagem), seus sons e silêncios. Ou, como afirma Luis Miranda, os personagens passam a entregar-se “ao desfrute sensual de uma temporalidade não civilizada, pautada pela lentidão da luz solar e pelos rangidos da selva” (MIRANDA, 2006: 301).

O crítico Kent Jones (2009) aponta que, nos filmes de Apichatpong, documental e ficcional parecem emanar de uma mesma fonte mágica/mítica/cultural. É curioso notar que trata-se de um cinema que causa certo estranhamento tanto ao espectador ocidental, mesmo o acostumado com as narrativas mais experimentais do cinema mundial contemporâneo, quanto ao o próprio espectador dos grandes centros urbanos tailandeses, por conta desse inusitado amálgama entre um cinema sensorial, de narrativa elíptica e bipartida, sem muitas explicações para explicitar os vínculos de causa/efeito entre os eventos filmados, repleto de referências a lendas rurais arcaicas e a naturalidade com que é apresentada a dimensão sobrenatural desse mundo. Contudo, como nota Benedict Anderson (2009), após realizar um estudo de recepção do filme junto a diversos estratos da sociedade tailandesa, tais filmes não soam incompreensíveis ou herméticos para os *chao ban* (habitantes dos vilarejos rurais à beira da floresta tropical), cuja cultura ainda mantém presente tal concepção mítica do mundo, indiferenciando-a hierarquicamente da realidade concreta e da cultura de massa de alcance global⁵⁶.

Para Adrian Martin, é a natureza, “sempre radiante, inspiradora e com pulso no coração de sua obra” (MARTIN, 2008: 244) que tem essa função diretiva, ao agregar o concreto e o espiritual/mágico, compondo uma narrativa de caráter muitas vezes revelatório: como se fosse a própria terra que falasse conosco em *Síndromes e um século*, ou ainda o choro da velha senhora deitada no chão, em que tem-se a sensação de que não só seu corpo, mas a terra inteira soluça através dele. Nesse cinema, em que tudo é tratado com certa naturalidade, sem

⁵⁶ Lembremos que, nos filmes de Apichatpong Weerasethakul, tais referências míticas/mágicas coexistem num universo que agrega cenas de talk shows, canções de amor entoadas em videokês, ringtones, memórias familiares do cineasta, fábulas budistas, histórias de espíritos tailandesas e até mesmo contos infantis, além de fundamentos culturais da sociedade tailandesa como o *kreng jai* (manter a harmonia através da cortesia) e *kreng klua* (temor e respeito hierárquico). Para maiores informações, ver MARTIN (2008) e QUANDT (2009).

espetacularizações, seja uma ereção que surge após um beijo entre dois enamorados (ainda em *Síndromes e um século*), recebida com risos enrubescidos, ou a aparição de espíritos e macacos-fantasmas à mesa do jantar (*Tio Boonmee que pode recordar suas vidas passadas*), a pulsão maior seria o “encantamento físico do corpo” (BEZERRA, 2008: 2) – corpo este totalmente desorganizado e desestratificado, intensamente atravessado por afetos, no sentido deleuziano do CsO. Ou, como afirma o próprio cineasta, um “processo orgânico”, dotado de contagiosa energia intuitiva, que “sempre segue os impulsos que emanam de uma pessoa, corpo ou lugar e as voltas ou alterações que eles seguem” (MARTIN, 2008: 247). Contudo, vale ressaltar que se trata ao mesmo tempo, de um processo extremamente elaborado conceitualmente, vide o rigor dos enquadramentos, o uso dos efeitos digitais e o intrincado desenho sonoro para construir o impregnante transbordamento sensorial da floresta, em filmes como *Eternamente sua* e, principalmente, *Mal dos trópicos*.

Em *Eternamente sua*, somos convidados a partilhar cada acontecimento como uma espécie de observador silencioso em tempo quase real, tal qual a amiga que observa, a certa distância, a jovem que toca o namorado, coroando a sequência de descobertas de afinidades, cumplicidades e intimidades a que Roland Barthes refere-se ao descrever a mecânica do encontro amoroso em seu livro *Fragmentos de um discurso amoroso*. Assim acompanhamos uma série de eventos: o piquenique do casal, as carícias, o sexo, as duas mulheres passando um creme no corpo do rapaz (uma espécie de tratamento de uma doença de pele apresentada no início do filme), até finalmente acompanharmos o lento adormecer dos enamorados, um nos braços dos outros, o que novamente nos remete ao texto de Barthes: “(...) tudo então é suspenso: o tempo, a lei, a proibição: nada cansa, nada se quer: todos os desejos são abolidos, porque parecem definitivamente transbordantes” (BARTHES, 2000: 28).

Esse transbordamento, essa sensação de um “demais” que é produzido no corpo dos enamorados de modo a extrapolar seus limites, também se faz presente nos encontros entre o jovem camponês e o soldado na floresta de *Mal dos trópicos*. Mais uma vez, o instante dos amantes busca romper o fluxo dos acontecimentos mundanos. O espectador é convidado, ou melhor, aceita concomitante ao jovem casal o convite de uma desconhecida senhora para explorar um templo subterrâneo nas redondezas e conhecer um túnel cercado de lendas. Este é um momento de pequenas descobertas, de cúmplices confidências, como ilustra a fala do soldado (tradução minha): “*As linhas de nossas mãos juntas formam uma barcaça real. Fomos feitos um pro outro*”. Ou ainda de trocar presentes e juras de amor: quando um entrega ao outro a fita cassete que havia gravado (com músicas da banda de nu metal e emo tailandesa

Clash⁵⁷), há também a oferta de seu coração como parte do presente, num tipo de promessa apaixonada que soaria corriqueira em qualquer comédia romântica popular tailandesa.

E quando os dois rapazes precisam se separar, para retornar aos seus afazeres (e o camponês parece desaparecer em meio à escuridão da noite), o filme também é reiniciado, após alguns instantes de tela preta, sob a forma de uma outra estória (inclusive com um outro título), ambientada nessa mesma região, com dois outros personagens interpretados pelos mesmos atores do episódio anterior. Desta vez, acompanhamos a misteriosa recriação da lenda de um feiticeiro cujo fantasma perambula pela floresta sob a forma de um tigre a devorar suas vítimas humanas. O soldado persegue, hipnotizado esse feiticeiro, embrenhado nos ritmos, sons e silêncios da mata, até o momento em que ocorre o inevitável confronto com o tigre e, por extensão, com seus desejos e o seu próprio destino.

Nesse jogo bastante rico que envolve a suspensão da percepção ordinária, e a abertura para uma macropercepção *extra*-ordinária das minúcias visuais e sonoras da floresta (a fim de transportar essa produção de excesso para a esfera sensorial do espectador), o que deveria ser um sentimento de medo no confronto entre homem e fera reconfigura-se em fascínio: aqui, o medo seria uma espécie de limite que, por ser belo, faz com que tanto personagem quanto espectador sejam convidados a ultrapassar as fronteiras de si – no sentido batailliano de uma “experiência interior”, ou da própria dimensão do erótico. Desse modo, as duas estórias poderiam ser interpretadas como duas leituras de um mesmo embate amoroso, uma mais calcada na realidade cotidiana, a outra alternando a materialidade e concretude da floresta com irrupções da dimensão mágica/mítica, permitindo-se ao cineasta o direito de omitir à audiência uma série de explicações e prolegômenos.

Ou não. Afinal, Weerasethakul trabalha com uma série de ambiguidades para enredar o espectador sob regimes temporais diferenciados. Esses dois filmes trabalham muito mais de maneira sensorial que racional, de modo que podem ser melhor apreendidos intuitivamente do que sob uma lógica de começo-meio-fim. O jogo aos poucos revela seus artifícios: *Eternamente sua* dá a impressão de ser uma história que acompanhamos desenrolar-se no tempo presente, mas sua fluidez assume ironicamente a forma de uma lembrança quando nos são apresentadas as legendas finais, numa espécie de *post-scriptum* no qual são revelados os destinos dos personagens algum tempo depois, e descobrimos que o casal havia se separado,

⁵⁷ Ao contrário do que se pensa, não se trata de uma referência à homônima banda britânica de punk dos anos 70/80. Ver QUANDT (2009: 70).

cada qual tendo seguido seu rumo, e o que antes parecia eterno não passava de uma efemeridade. Já *Mal dos trópicos* insere uma segunda estória exatamente no momento em que o espectador também está envolvido com a sucessão de pequenos e fugidios fragmentos cotidianos que o casal dedica para seus encontros. Essa segunda estória prolonga o caráter de fascinação e mistério da primeira, fantasiando e reconfigurando a banalidade dos eventos de que constituem sua antecessora, tal qual os enamorados fantasiam os pequenos fatos cotidianos. O soldado dizia, ao juntar as palmas das mãos sua e do amante, lado a lado, que o desenho das linhas formava uma barcaça real, quando nada mais formavam além de uma frágil canoa, como responde prontamente o camponês, com alguma doce ironia.

Contudo, vale ressaltar que a bipartição narrativa nos filmes de Weerasethakul se faz a partir de uma relação entre estórias inacabadas e suspensas umas sobre as outras, de maneira totalmente não-hierarquizada – por vezes uma irrompendo dentro da outra, como o homem nu que aparece quase despercebido ao início de *Mal dos trópicos* (uma aparição do feiticeiro da segunda estória), ou a segunda canção executada no videokê (não-legendada na cópia em inglês), que fala de dois amantes que têm na selva o lugar do seu romance, como se antecipasse a trama que se apodera do filme em sua outra metade (QUANDT, 2009:71). Luis Miranda (2006) considera tal estrutura como pós-moderna, inclusive em *Eternamente sua*, filme também dividido em duas partes (ainda que não com a quase simetria dos dois filmes subsequentes), ao qual se agrega ainda o *post-scriptum* final, cujo narrador indeterminado até reintroduziria a instância de um narrador, contudo de cunho impressionista, numa espécie de anúncio de uma diegese paralela, num intertexto assumidamente lacunar.

Além disso, Miranda afirma tratar de um cinema anti-teleológico, “alheio à subordinação de suas tramas a um final premeditado e necessário” (MIRANDA, 2006: 302), o que, acredito, aproxima-o de uma certa lógica do inacabado, dada a profusão de zonas de incerteza/indistinção que se criam no decorrer da narrativa. Tais zonas seriam potencializadas, por exemplo, na segunda metade de *Mal dos trópicos*, pelo uso de diversos recursos, como fontes sonoras quase indecifráveis para conferir densidade sensorial à floresta; pouca ou quase nenhuma luz artificial nas tomadas noturnas para fazer o espectador imergir numa profunda obscuridade; e na preferência por planos longos, em que a tensão frente a iminência da

irrupção do mágico/sobrenatural possa ser estendida temporalmente e potencializada ao máximo⁵⁸.

Em *Síndromes e um século*, essa sensação de transbordamento do tempo para além das limitações cronológicas, com base numa adesão do espectador ao prosaico, ao cotidiano, pode ser percebida através de certos elementos, em especial a alternância de sequências inteiras constituídas num único plano fixo e travellings ao redor de estátuas nos jardins e maquinários solitários no interior das dependências do hospital. Cabe aqui retomar a afirmação de Luiz Carlos de Oliveira Jr, no referido artigo publicado na *Contracampo* sobre o festival de Rotterdam: “Apichatpong submete o cinema à matéria rarefeita de uma ‘sensorialidade primeira’. Nos seus filmes, os planos se devem a uma operação conceitual da qual são simultaneamente via de acesso e resultado” (OLIVEIRA, 2008: 1).

No caso dos planos fixos, que tomam a quase totalidade da primeira parte do filme (bem como a maior parte da segunda), a estratégia é a de convidar a uma fruição a partir de uma contemplação do enquadramento, tomado como paisagem (interna ou externa), uma imersão que permite a apreensão sensorial de irrupções diversas: sejam o longo plano de dois minutos que começa num breve travelling rumo à paisagem vista da janela (um campo, uma casa ao fundo), para depois se fixar nela (e dali surgirem os créditos iniciais do filme), seja a aparição da garrafa de bebida escondida habilmente numa prótese médica, durante a longa e banal conversa do médico com duas funcionárias (a princípio distanciada num plano geral, depois aproximada em plano médio, com a chegada de um paciente, para encerrar-se novamente num afastamento até retomarem-se as dimensões do enquadramento inicial). É curioso notar que, em lugar da fluidez da câmera-corpo de um Hou Hsiao-Hsien ou Naomi Kawase, é através do rigor no desenho dos planos (seja no uso do enquadramento fixo ou no trajeto pré-determinado do travelling) que o cineasta tailandês irá propor sua relação de comunhão e encantamento entre os corpos filmados e a fruição do espectador.

No cinema de Weerasethakul, a ligação corpo/natureza é reforçada numa série de inserções dos personagens nessas ambiências, numa espécie de coreografia dos corpos através de mínimas movimentações frente à câmera fixa, por vezes surpreendentes (como o plano em

⁵⁸Sobre isso, cabe esta citação de Adrian Martin: “*Mal dos trópicos* estende este momento sublime de encontro entre dois seres por cinco transcendentos minutos de comunicação, em uma voz sobreposta de outro mundo, entre essas duas criaturas, alma e humano, ao ponto de fundir seus espíritos num ato de devorar. E esta estranha forma de comunhão é do tipo que somente é possível no cinema – porque o lirismo extremamente moderno de Weerasethakul expressa nossa saudade pela fusão transcendente, enquanto insiste na materialidade das partes separadas que configuram este sonho na tela” (MARTIN, 2009: 247).

que o espectador primeiramente vê o campo pela janela, sob o ponto de vista da médica que, ao se aproximar logo em seguida da janela, inscreve sua própria imagem refletida nessa paisagem). Esse jogo imersivo também é reforçado, em outro momento, pela sequência final de planos gerais de pessoas num parque, encerrada com a coreografia (no sentido literal) de uma multidão, praticando ginástica ao ar livre.

Em meio a essas imersões e repetições com pequenas variações, destaca-se uma sequência realizada em dois planos, dos poucos que fazem uso da movimentação de câmera durante todo o filme. Trata-se do par de *travellings* que percorrem a sala vazia com o equipamento do hospital. Ao som de uma trilha sonora tipicamente *drone*, acompanhamos a câmera, apontada para o teto, passear pelas luzes estouradas da sala (lembramos que a segunda parte do filme concentra-se sob a luz artificial, enquanto que a primeira ocorre principalmente ao ar livre), movimento que é continuado no plano seguinte, ao percorrermos a sala ao redor do maquinário, o olhar retornando à horizontalidade. Num certo momento, entra em quadro um exaustor, com sua “boca” redonda, a sugar a fumaça do ambiente (ou seria névoa?), numa espécie de “buraco negro” simbólico que nos remete ao eclipse solar pouco antes do final da primeira parte do filme. A câmera se aproxima do aparelho até enquadrá-lo frontalmente, e seu ruído começa a se sobrepor à trilha sonora do início da sequência. Temos aqui mais uma imersão muito mais sensorial que racional, que, segundo Adrian Martin, evocaria uma atmosfera quase de terror, ainda que aparentemente nenhuma ação dramática aconteça durante a cena: “Muito palpavelmente sentimos os espíritos intranquilos dos mortos, dos feridos e dos esquecidos” (MARTIN, 2008: 246). Tal sensação irá invadir, de certa forma, a sequência seguinte, até se dissipar na sucessão de planos do cotidiano do parque que encerram o filme (com os monges brincando com o disco voador de controle remoto e multidão sincronizada, praticando ginástica ao ar livre).

É nesse estado de flutuação espectral que o filme se conclui, com a tela negra e os créditos, enquanto pouco a pouco retornamos ao mundo real: acendem-se as luzes, levantamos da poltrona e nos inserimos em nossas paisagens cotidianas, deixando-nos atravessar pelos seus ritmos próprios, tal qual o fazem os personagens de Apichatpong no interior do hospital ou na plenitude dos espaços ao ar livre. Uma sucessão de preenchimentos e esvaziamentos, repletos de pequenas ironias e fatos cotidianos que desfilam por entre os planos-sequência: eis a dimensão do tempo como experiência sensorial e afetiva que o cinema praticado por Weerasethakul (bem como por Zhang-Ke, Tsai Ming-Liang e Hou Hsiao Hsien, também analisados neste capítulo) nos propõe compartilhar (cada realizador, contudo,

inserindo-se numa ética própria à qual esses usos da linguagem estão submetidos). Uma experiência fluida que não se encerra no filme, mas que se desdobra no espaço-tempo cotidiano, esse longo plano-sequência diariamente vivenciado pelo espectador, logo após cada exibição.

6. CORPOS E PAISAGENS SONORAS

6.1 Uma outra escuta?

Na sequência de abertura de *Pântano*, o intenso tilintar do gelo nas taças é algo que fica tão impregnado na nossa memória quanto o vermelho excessivamente saturado que colore a bebida servida aos personagens. Também são extremamente pregnantes os ruídos que acompanham os planos-detalhes ou fechados desses instantes iniciais do filme – como se, na mixagem final, o volume desses elementos tivesse recebido um ganho sonoro muito maior que os outros sons que os circundam em cena. Escutamos claramente o arrastar do ferro das cadeiras de praia pelo chão de cimento, o ranger de suas molas ao sabor dos corpos que se esticam em letargia, as trovoadas anunciando a intensa chuva de verão vindoura – todos eles não apenas estão bastante presentes, como também colaboram na desconfortável sensação de imprecisão perceptiva que se apossa do espectador, graças a um encadeamento de planos que não nos permite mensurar adequadamente distâncias e localizações no espaço cênico que lhe é apresentado.

Alguns minutos depois, o barulho sobrevalorizado da câmera roçando os galhos, como se acompanhasse a caçada do boi na mesma velocidade com que os garotos a empreendem no meio do pântano (porém sem a mesma agilidade), consegue fazer-se tão ou mais presente do que o próprio efeito causado por sua respectiva e já impactante imagem. O mesmo talvez possa se dizer dos ruídos graves e abafados emitidos pelo animal, alvo da perseguição, ao chafurdar no brejo, com absoluta dificuldade de locomoção. É como se aquele charco estivesse tão presente, quase a ponto de atingir nossos próprios corpos de espectadores, a princípio são e salvos no conforto da poltrona seca de uma sala de cinema.

Mais adiante, um grupo de garotos corre pelas ruas agitadas da cidadezinha, tentando alcançar as jovens que, incansáveis, tentam fugir das bexigas cheias d'água que seus perseguidores insistentemente lançam em sua direção. Subitamente, elas entram numa loja de roupas, e uma delas fecha atrás de si uma grande porta de vidro. Num big close, vemos os lábios de uma adolescente murmurarem algo, enquanto a bexiga estoura contra o vidro que a protege. A água escorre pela superfície com uma suavidade que contrasta com a intensidade com que o ruído ecoa pela sala de exibição, mais próximo das entrelinhas que pontuam o jogo erótico travado entre meninos e meninas recém-ingressados à puberdade. Todavia, essa

sobrevalorização dos elementos sonoros acaba sendo essencial para a experiência sensorial proposta ao espectador pelo filme de Lucrecia Martel, criando pontos de escuta privilegiados que permitem traduzir, de certa forma, a sensação dos corpos filmados, a vagarem por um ambiente em que o calor e umidade insuportáveis regem tanto o torpor dos adultos quanto a ebulição dos mais jovens.

Talvez por isso seja impossível não pensar, no cinema do realismo sensório, a dimensão sonora como uma instância amalgamada aos mecanismos até aqui evidenciados por nossa análise. Num contexto de sobrevalorização de uma sensorialidade multilinear, dispersiva, centrífuga, calcada nos microeventos cotidianos e nas reverberações destes junto aos corpos filmados e às paisagens em que eles se inserem, a própria elaboração do desenho sonoro de cada filme buscaria dialogar e ampliar a imersão sensorial proposta ao espectador. O que pretendemos, portanto, neste capítulo, é pensar como certos usos recorrentes dos elementos sonoros contribuem para tal experiência, a partir dos vínculos que se estabelecem entre os corpos e as paisagens sonoras que os rodeiam.

O som a preencher os espaços de forma difusa e modificar nossa percepção de tempo: acredito, assim, que o banquete sensorial oferecido pelo espaço urbano nos filmes de Hou Hsiao Hsien, ou a densidade mágica da floresta em *Mal dos trópicos*, de Apichatpong Weerasethakul são diretamente proporcionados pelo trabalho de elaboração do mapa sonoro em cada filme – processo, inclusive, intensificado pelos usos criativos da trilha sonora, como a valorização do looping nas composições eletrônicas presentes em *Millennium mambo*, ou a sensação pulsante que parece acompanhar as mínimas palpitações que emergem dos corpos dos personagens em diversas situações apresentadas em *O céu de Suely*. Ou ainda os momentos em que som ambiente e trilha sonora se confundem, aproximados pela adoção de uma atitude, na edição de som, oriunda de certos procedimentos da música minimalista, imprecisando determinar onde começa um e onde termina o outro – como nas paisagens sonoras de Hildegard Westerkamp para os filmes de Gus Van Sant (em especial as variações a partir dos sons de passos acusmatizados na perambulação dos protagonistas de *Gerry*) ou na verdadeira partitura abstrata com se constrói o ambiente sonoro da floresta na segunda parte de *Mal dos trópicos*.

Se, nos meios audiovisuais, como afirma Angel Rodriguez (2006), o reconhecimento dos elementos sonoros está ligado a um conjunto de convenções mediadas pela memória afetiva que estabelecemos a partir das experiências auditivas anteriores, ou seja, intrinsecamente

ligados a interpretações elaboradas pelos sujeitos perceptivos (os espectadores), é desse processo que decorrem duas funções importantíssimas no âmbito da experiência sensorial cinematográfica, destacadas pelo teórico. De um lado temos o reconhecimento sonoro do espaço, através de todo um complexo exercício cotidiano de identificação auditiva das distâncias, direções, dimensões e elementos que o compõem – ou seja, a elaboração de toda uma “perspectiva” calcada no estabelecimento e identificação dos “pontos de escuta” (RODRIGUEZ, 2006: 50) em torno dos quais se estrutura o referencial espectral de cada cena. Do outro, temos a construção de atmosferas emocionais, a partir das associações feitas pelo espectador entre o que ele ouve e a dimensão sonora de sua memória afetiva.

Ao afirmar que o som transmite sensações espaciais, Rodriguez acaba se posicionando na contracorrente de estudiosos como Jean Mitry e Michel Chion, dois dos principais responsáveis pela disseminação da ideia que a visão seria um sentido mais propício para apreender a dimensão espacial, enquanto que à audição caberia uma percepção mais calcada nos elementos temporais da narrativa, já que um dos atributos mais apreensíveis do som seria a sua duração. Para ele, contudo, tais autores “relegam a sensação auditiva do espaço quase que exclusivamente à percepção de distâncias por meio da intensidade e falam apenas de modo residual da direcionalidade que a estereofonia produz” (RODRIGUEZ, 2006: 278). Rodriguez ainda recorda que o ouvido consegue identificar formas e volumes espaciais reconhecendo os reflexos do som e sua envolvente espectral – algo que experimentamos ao entrar em cavernas ou escutar ruídos provenientes de poços, por exemplo. Isso sem contar a capacidade de se identificar variações de timbres, bem como de direção das fontes emissoras e reverberações, entre outros aspectos da natureza sonora. É por isso que o autor afirma que, com a implantação da tecnologia Dolby Stereo (na qual tais variáveis são fundamentais para o trabalho do desenho e edição de som), finalmente haveria a consolidação da construção de espaços sonoros como um processo fundamental nas narrativas audiovisuais.

Rodriguez define espaço sonoro como a percepção volumétrica que surge na mente de um espectador, “conforme vai processando sincronicamente todas as formas sonoras relacionadas com o espaço” (RODRIGUEZ, 2006: 285). Tais formas chegariam regularmente ao ouvinte, como parte da informação acústica que usualmente recebida por seu aparelho auditivo. Dessa forma, o espaço sonoro elabora-se na imaginação do espectador, já que o sentido humano da audição “reconhece as formas sonoras associadas a cada volume e os reconstrói em termos perceptivos” (RODRIGUEZ, 2006: 285), e essa recomposição mental envolve também as

relações de distâncias, movimentos e perspectivas, com uma precisão considerável, inclusive no que se refere ao movimento das fontes sonoras em quaisquer direções.

Associando-se o espaço sonoro às representações visuais que cada cena nos apresenta, temos uma via de mão dupla que possibilita ao sujeito perceptivo ampliar sua construção imaginária desses ambientes cênicos. No caso do cinema de realismo sensorio, tal procedimento se faz pela instauração de uma relação de ambiguidade perceptiva, aliada a certos procedimentos narrativos constantemente retomados por alguns desses filmes (visualidade háptica, câmera-corpo, uso de planos-sequência de duração alongada nos quais eclodam diversos estímulos sonoros ou visuais simultânea e dispersivamente), para valorizar uma apreensão centrífuga da narrativa. Pensemos, por exemplo, na sensação de uma certa densidade e intransponibilidade quase mágica da floresta e *Mal dos trópicos*, para percebermos o quanto as construções sonoras, com a repetição e alternância de certos timbres e ruídos de animais vão criando camadas quase hipnóticas de imersão no espaço cênico. Os elementos sonoros, muitas vezes apresentados em outras situações no decorrer do filme, como os sons de cigarras e pássaros e os ruídos que emanam do rádio-comunicador, reaparecem como parte de uma complexa construção de som ambiente, à medida que o filme avança e que a relação entre soldado e feiticeiro vai se tornando mais intensa, funcionando como camadas de entorpecimento dos sentidos que muitas vezes soam mais potentes do que a adoção de uma partitura melódica convencional como trilha sonora – inclusive com variações sutis nas direções das fontes emissoras, permitindo-nos especular um possível trajeto de mobilidade dos personagens no decorrer da trama.

Todavia, se o reconhecimento dos diversos elementos sonoros (som direto, ambiências, ruídos e efeitos, diálogos, usos de voz *off* e *over*, música e silêncios) faz-se fundamental tanto para essa percepção renovada do espaço quanto para a construção de atmosferas emocionais, vale lembrar que, enquanto espectadores, o ato de ver e ouvir uma cena não se dá sob a forma de dois processos isolados, mas sim através da simultaneidade dos dois registros (visual e sonoro), um afetando e modificando constantemente a percepção do outro, dentro do que Michel Chion (2008) denomina “audiovisão”.

É, de certo modo, o que nos explica, por exemplo, um pouco da situação hipnótica e pulsante que nos atravessa nas sequências iniciais de *Bom trabalho*, em que o som da água transmite uma sensação de conforto que irá potencializar uma certa sensualidade dos corpos filmados, em planos que oscilam de acordo com a flutuação do barco a navegar. Inclua-se aqui também

o curioso jogo que se faz a partir dos sons duros, empoeirados e rasgantes produzidos pelos corpos dos legionários em contato com a areia e o concreto em seu treinamento no deserto, e as imagens cadenciadas, muitas vezes num vai-e-vem quase erótico, registrando a repetição de tantos movimentos simultâneos e não-sincrônicos de vários corpos, filmados por uma câmera que parece aderir às suas epidermes (inclusive ampliando o volume dos sons pela proximidade do ponto de vista sobreposto ao de escuta), como se cada qual pulsasse de acordo com suas singularidades, ainda que todos ao mesmo tempo.

É inclusive a partir desse combo audiovisual tão potente que se constrói a cama sonora sobre a qual será cantarolado, em voz over, o hino da Legião Estrangeira, ampliando a ironia da condição daqueles homens a serviço de uma causa outrora heróica e nos dias de hoje praticamente invisível e deveras abstrata. Este canto, aliás, é uma rara exceção nesse universo de homens de poucas palavras, em que seus muitos silêncios (intercalados ocasionalmente pela exuberância das músicas tocadas na boate frequentada nas noites de folga), potencializam não só a aridez do deserto, mas também do próprio desterro a que cada um está submetido. E talvez o vento, cujo som se faz bastante presente em diversos momentos da trama, sejam eles introspectivos ou marcados pela rotina das atividades coletivas, até mesmo rasgado pelo tremular dos uniformes monocromáticos, puídos e ressecados, estendidos no varal, imponha-se como evocação desse sentimento solitário que, no filme de Claire Denis, transborda incessante desses corpos e dá cada vez mais a impressão de ser impossível estancá-lo.

A sobrevalorização dos aspectos sonoros nesse conjunto de filmes está diretamente ligada a uma necessidade de reeducação da audição, conjugada ao condicionamento pedagógico do olhar que a “estética do fluxo” propunha em seu arejamento do conceito de plano, como expus no capítulo 2. Historicamente, desaprendemos a ouvir com o passar dos séculos, numa cultura que cada vez mais foi privilegiando o visual. Inclusive, isso se dá dentro do processo de elaboração de uma gramática audiovisual do cinema sonoro clássico em que, muitas vezes apenas o “essencial” ao cerne narrativo (ou à imagem-ação deleuziana) é valorizado, minimizando, sempre que possível, a nossa percepção de uma série de outros sons que compõem o espaço cotidiano. Talvez por isso caiba agora atentar para as diversas possibilidades que o jogo de presenças e ausências sonoras (já que, como sempre afirmou John Cage, “nenhum som teme o silêncio que o extingue”, por ser ele mesmo constituído de inúmeros momentos ínfimos de silêncio intercalados aos de emissão das ondas sonoras) pode conferir à experiência de flunar pelo cotidiano. Se o cinema do realismo sensório propõe uma

flânerie do olhar, porque não também uma escuta *flâneur*, decorrente da experiência sensorial múltipla que tais narrativas audiovisuais propõem?

Dentro dessa proposta de uma escuta própria do realismo sensório (e aqui entendemos a escuta como uma espécie de organização semântica do espaço sonoro), vale lembrar que, de certa forma, o ouvido, ao contrário da imparcialidade de um microfone, “escolhe” o que perceber a partir de nossa capacidade de vincular a percepção sonora às lembranças afetivas com as quais nosso cérebro associa certos sons – e essa condição, especialmente quando escutamos duas ou mais fontes sonoras simultâneas, consegue muitas vezes suplantar até mesmo fatores como distância e intensidade, na hora de prestarmos mais atenção em uma delas, mesmo que não seja a mais intensa (mas que aparente soar como a mais “sedutora”). E, muitas vezes, esse processo de percepção diferenciada dos sons fílmicos pode ser potencializado por um tipo de recurso que, embora seja passível de utilização por qualquer narrativa audiovisual, configura-se justamente como um procedimento central em diversos filmes que comumente se arrolam sob a rubrica da estética do fluxo: a proposital dificuldade em se localizar a fonte sonora, a partir de recorrentes processos de acusmatização.

6.2 Dos usos criativos da acusmática e dos pontos de escuta

Denomina-se som acusmático aquele que, numa narrativa audiovisual, não possui fonte visual reconhecível: ou seja, aquele que ouvimos sem vê-lo. Para Michel Chion, esse tipo de som, de natureza “mágica” e “inquietante”, simbolizaria o “duplo não-corporal do corpo” (CHION, 1999: 173). O termo vem originalmente de Pitágoras, que costumava transmitir seus ensinamentos por detrás de uma cortina, de modo que seus discípulos (os “acusmáticos”), não visualizando seus ocasionais gestos de ênfase, pudessem concentrar o máximo de atenção no poder das palavras emitidas pelo sábio grego.

Rodriguez (2006) vai nos recordar que, desde o início da sincronização sonora com a imagem cinematográfica, a acusmática, num sentido mais amplo, sempre foi uma possibilidade central na construção da narrativa visual – fosse através da dublagem, da ambientação musical (trilha sonora) ou da criação de efeitos sonoros diversos, inclusive para sons a princípio inexistentes, como as explosões espaciais ou as portas que abrem e fecham num piscar de olhos em filmes de ficção científica. Num sentido mais restrito, contudo, adotado com maior frequência por Rodriguez e Chion, a acusmatização está mais vinculada a um obscurecimento, ainda que

temporário, da identificação visual de alguns objetos sonoros, geralmente localizadas no fora-de-quadro, isolando-os e tornando-os portadores de um conceito (RODRIGUEZ, 2006: 40) – e talvez seu uso mais corriqueiro seja no estabelecimento de um suspense momentâneo, como o grito que se ouve no cômodo ao lado, num filme de horror, ou o disparo da arma que irá matar algum personagem, sem que possamos simultaneamente identificar o assassino (razão em torno da qual giram vários *thrillers* clássicos), o contraplano de uma conversa em curso ou o objeto ou personagem que está lá fora, em vias de adentrar o ambiente, mas já o afetando de antemão, por exemplo.

Como nossas percepções auditivas estão vinculadas às nossas lembranças, ou seja, à memória de experiências passadas ou intuições anteriores, é comum imaginarmos não somente as possíveis fontes das quais tais sons se originam, mas também a construção imaginada do espaço, numa rica mediação entre os espaços sonoros e visuais *in* (dentro do quadro), *off* (fora do quadro, porém situado a seu redor, num mesmo ambiente cênico) e *over* (fora de um mesmo ambiente ou até mesmo para além da diegese, como no caso das trilhas sonoras musicais). **No caso do realismo sensório, todavia, defendo que a diferença nos usos da acumastização esteja exatamente em se aproveitar desse obscurecimento de algumas fontes sonoras para criar uma situação de ambiguidade perceptiva, que faça com que nossa memória afetiva confunda-se o suficiente para fazer-nos sair de uma certa zona de conforto, a fim de escutar o ambiente de formas pouco usuais, atribuindo outras significações aos objetos escutados.**

Um exemplo dessa obscuridade acústica está nos filmes de Lucrecia Martel, em que murmúrios, diálogos à meia-voz e emissões sonoras em baixo volume pelos televisores e rádios ligados criam, segundo Gonzalo Aguilar, “uma dimensão significativa que nada tem a ver com o sentido das palavras” (2010: 95). Pensemos no filme *A menina santa* (2006), em que os misteriosos ruídos escutados na piscina térmica do hotel, por exemplo, acabam servindo como uma espécie de fortaleza para que a adolescente Amália encontre algum tipo de refúgio diante de um incômodo processo que envolve sua relação com o mundo exterior, principalmente no que tange à descoberta do desejo em seu corpo adolescente, e na sintonia que ela encontra, muitas vezes, junto ao de sua melhor amiga e cúmplice de exercícios aquáticos. Para Aguilar, a acusmática dota as imagens dos filmes de Martel de “um relevo e profundidade que se acentuam com a superposição e fragmentação dos corpos, criando um *espaço estriado* no fora de campo (de seus ruídos ou do não-visto)” (AGUILAR, 2010: 106 – grifo do autor).

Podemos então pensar a acusmática, no conjunto da obra da cineasta argentina, como uma possibilidade de intensificar tensões e desconfortos, em especial por potencializar uma atmosfera que transborda do que é externo aos limites do enquadramento, não somente num sentido de exterioridade física, mas também diegética – um tipo de imagem ausente que seria reconectada à cena pela dimensão sonora, principalmente pelas inquietações e incertezas, decorrentes dessa ambiguidade interpretativa dos sons obscurecidos, que emergem durante a construção imaginária que o espectador faz da situação narrativa que se desenrola diante de seus olhos e ouvidos.

Michel Chion (1999: 62) nos recorda que a delimitação da noção de fora-de-campo está calcada na oposição entre o que é visualizado e o que é acusmático, e aproveita para fazer uma distinção entre duas naturezas possíveis para essa instância: uma ativa e outra passiva. O fora-de-campo ativo seria aquele em que esse som acusmático colocaria questões cuja resposta seria encontrada no próprio campo (o que é? o que se passa em cena?), alimentando a expectativa do espectador com relação ao desenrolar da narrativa. Já o fora-de-campo passivo seria aquele “em que o som cria uma ambiência que envolve a imagem e a estabiliza, sem suscitar o desejo de ir ver noutro lado ou de antecipar a visão de sua fonte, portanto, de mudar de ponto de vista” (CHION, 2008: 70-71). Ele daria ao ouvido um lugar estável, um conforto auditivo que liberaria a decupagem de se constituir em diversos planos ao redor do cenário, uma certa previsibilidade interpretativa (que, aliás, também pode ser encontrada, em menor grau, na categoria “ativa”).

Ora, nos filmes de Lucrecia Martel e de outros cineastas aqui estudados, ambas as condições são constantemente confrontadas, exatamente por quebrar tais expectativas e produzir incertezas e inquietações. Digamos que a função de reenviar incessantemente o real para dentro do quadro (algo que, de certa forma, já se insinuava na argumentação empreendida ao final do segundo capítulo deste texto) continua presente, mas agora ela está a serviço de um dispositivo de produção de ambiguidades interpretativas, a partir da inversão de pontos de escuta, que podem gerar, junto ao espectador, efeitos bastante distintos de uma tentativa naturalista de recompor o espaço-tempo narrativo.

Tomemos por exemplo a cena à beira da piscina, nos minutos iniciais de *Pântano*, em que, após a série de planos-detelhe com sons sobrevalorizados, seguem-se, junto às imagens que registram a queda da personagem que carrega as taças, sons abafados, como se a percepção de quem assiste à cena estivesse tão embriagada quanto os letárgicos coadjuvantes que, estirados

em suas cadeiras de praia, rodeiam o acontecimento, alheios a tudo. O contraste surge quando há um corte para dentro da casa, no quarto em que estão duas adolescentes, e o barulho da queda das taças quebrando é escutado em volume mais alto que o normal, provocando sobressaltos em espectadores que talvez tenham se comportado de maneira passiva e letárgica ao acompanharem o evento à beira da piscina.

Numa entrevista realizada em junho de 2008 (e citada em BARRENHA e PASSOS, 2009: 4), Lucrecia Martel declara seu grande interesse no que ela denomina “dimensão tátil do som”, e na capacidade que ele possui de mudar certas sensações junto ao espectador. Inclusive, ela ressalta, nesse depoimento, que, apesar de fazer muito frio durante as filmagens de *Pântano*, muito do desconforto que o espectador sente vem de uma impressão de intenso calor que emana das cenas e é causada, segundo a cineasta, pela utilização do som.

É também sob essa lógica de ambiguidades, a partir da definição de pontos de escuta, da evidenciação proposital de alguns elementos sonoros e de usos estratégicos da acusmática que se constrói a atmosfera extremamente prenhe de dúvida e sufocamento que ronda não só a protagonista, mas também a experiência espectral em *A mulher sem cabeça* (2008), também realizado por Martel. O filme abre com três meninos e um cachorro, correndo à beira de uma estrada. Desde o início do filme, já estamos sob um regime sonoro de sobrevalorização sensorial: os corpos em movimento incessante roçam o concreto da valeta ao lado do meio-fio, reverberam por entre ocasionais caminhões ruidosos que cruzam o asfalto fartamente empoeirado. Em seguida, temos a sequência que nos apresenta Verónica, a protagonista, que se despede de outras pessoas e entra em seu carro, em meio a outras crianças, mais inquietas que as da cena anterior, a correr e brincar sem parar, em planos médios e fechados. Através dessa decupagem, pouco sabemos da organização espacial da cena, a não ser, de relance, em alguns momentos que permitem vislumbres do fundo, cujas cores se aparentam às da beira de estrada da sequência anterior – o que nos faz supor, ainda que sem muita certeza, a proximidade geográfica com os garotos da cena anterior.

Com o carro em movimento, ao som da canção “Soley Soley”, do Middle of the Road, temos o ponto de vista do motorista, passando por uma curva, depois outra. Acusmáticamente, a campainha um celular começa a tocar, sobressaindo ao som do rádio, já com a cena enquadrada pelo banco do carona, de modo que vejamos, em plano fechado, Verónica desviar o olhar para tentar alcançar o aparelho numa bolsa que aparenta estar a seu lado. É o momento em que sentimos um solavanco mais intenso e a instintiva freada da motorista (embora não

cessem a campainha nem a música). Ainda em plano fechado, de perfil, Veró pára, respira, engole a seco uma ou duas vezes, hesita em abrir a porta. Mas continua sentada.

As marcas de mãos de criança no vidro da porta do motorista só agora estão claramente visíveis ao espectador, uma vez que a poeira da freada se dissipou. Mesmo que suponhamos serem das crianças que corriam em volta do veículo na cena anterior (o que se confirma quando, ao retornarmos à cena no DVD player, percebermos que essas impressões digitais estavam ali antes da colisão, embora quase imperceptíveis devido à claridade da luz solar), nos remetem também aos meninos da primeira cena do filme. O que atingiu o carro? Será que foi um atropelamento? Continuamos com a câmera no banco do carona, esperamos Veró recolocar os óculos escuros, que saíram de seu rosto com o impacto do choque. Ela novamente suspira, as marcas de mão no vidro teimam em aparecer cada vez mais, inclusive quando o carro finalmente se recoloca em movimento, sem celular tocando ou rádio ligado, numa espécie de fantasma do ente (criança? cachorro?) que possa ter sido atropelado instantes atrás⁵⁹. Finalmente temos o ponto de vista do retrovisor, que nos revela, à medida que o carro se afasta do local do acidente, que alguém (talvez um cão, mas as mãos no vidro instauram a dúvida) está caído ao chão e será deixado para trás em alguns instantes. O que vemos e ouvimos ainda é bastante ambíguo e pouco esclarecedor acerca do que realmente tenha ocorrido, uma vez que são os acovardados pontos de vista e escuta de uma personagem acuada pelo medo do que possa ter causado num momento mínimo de desatenção ao volante. E é exatamente essa rarefação de informações que implantará no espectador uma dúvida semelhante à que assombrará a personagem no decorrer do filme.

A partir daqui, temos uma curiosa mudança no registro sonoro do filme. Gradualmente, certos sons, mixados em volume bem mais alto que o normal, começam a compor, em seu conjunto, uma estranha atmosfera: com o rádio ainda desligado, o carro anda aos solavancos pela estrada, cujo asfaltamento nos aparenta, através da audição (já que a câmera continua posicionada no banco do carona, observando Veró de perfil), esburacado e bastante irregular. É esse barulho que sufoca os suspiros, palpitações e as engolidas a seco da personagem, ainda tentando entender o que acaba de ocorrer. No cruzamento que dá acesso à estrada principal, ela pára por alguns instantes e finalmente sai do carro para respirar. A porta aberta nos traz o som de carros que, em alta velocidade, cruzam a estrada à nossa frente. Alívio trazido por um

⁵⁹ Ao analisar esta mesma cena em sua dissertação, Luiz Carlos Oliveira Junior faz uma colocação que, acredito, resume bastante esse estado de incerteza causado pela decupagem adotada por Lucrecia Martel: “o fora-de-campo se infla na nossa imaginação à medida que nos é adiado o acesso a ele” (OLIVEIRA, 2010: 94).

som de cunho mais naturalista? Mas não por muito tempo. Trovoadas são escutadas por alguns poucos segundos, enquanto a mulher anda, apressada e inquieta, de um lado a outro, sem saber o que fazer. Ainda estamos, com uma pequena variação de posição, no mesmo eixo de visão anterior: vemos, de dentro do carro, um pedaço do volante, a quina que envolve uma parte do vidro frontal e o pedaço dianteiro da janela da porta do motorista entreaberta. Há um momento em que, talvez exausta, Veró para ao fundo de quadro, por detrás da janela dianteira, enquadrada sem ombros nem pernas. Começa a chover e gotas grossas vão obstruindo rapidamente a visão do espectador e tomando todo o espaço sonoro, distanciando nossa atenção dos carros que cruzam a estrada e da angústia da mulher, tomando-nos totalmente como se só houvesse água à nossa frente. Segue-se um corte seco súbito de som e imagem, para apresentação do título do filme, para retornar a chuva, ainda bastante forte, e o barulho de uma moto acelerando. Agora, Veró está em outro veículo em movimento, enquadrada de perfil, sentada no banco do carona, em contraluz, enquanto que as gotas grossas de chuva no vidro obstruem nossa visão (e provavelmente a dela) de um(a) motoqueiro(a) que parece escoltar o veículo.

É a partir do que descrevemos no parágrafo anterior que se coloca em curso uma outra percepção sonora dos espaços, posterior à pancada que Verónica recebe durante o choque com o ser (ou objeto) indeterminado. A sobrevalorização dos sons, em lugar de inocentemente chamarem nossa atenção para alguns detalhes cênicos, como no começo do filme, agora se assume como uma sobreposição do ponto de escuta do espectador com o da personagem, atordoada pelo acidente, com sua percepção temporariamente alterada, como se sua cabeça tivesse se transformado toda num gigantesco ouvido, ou numa caótica caixa de ressonância.

No ambiente do hospital para o qual ela é conduzida, somos bombardeados por ruídos (em sua maioria oriundos do fora-de-campo) equalizados de maneira pouco usual, ainda que totalmente pertencentes ao espaço cênico: a chuva intensa, o zumbido do aparelho de raios-x, as portas metálicas que batem e as travas que abrem e fecham sem parar, o ambiente confuso e repleto de ecos dos corredores (até a voz das pessoas parece ter eco!). Sons muito intensos, que parecem roçar por nossa pele e ouvidos como se esbarrássemos neles, caso isso fosse possível. Tudo ecoa em demasia, e mesmo no banheiro, num momento íntimo em que Verónica leva a mão a cabeça para sentir-se viva e inteira, o barulho das coisas que não vemos é muito mais altos do que numa percepção ordinária, de modo que as vozes se perdem em meio a ele quando fora de quadro – ora os sons falham, ora são presentes demais.

E essa escuta adulterada, repleta de zunidos, como se fosse uma espécie de ressaca, vai continuar pelo menos até a manhã seguinte, inclusive durante todo o pernoite no hotel. Um copo que bate numa superfície, o fio de água que corre de uma torneira esquecida aberta, uma chave que se choca contra a outra num mesmo chaveiro: tudo é incômodo demais. E, da mesma maneira que a personagem está perdida, nós espectadores também estamos – afinal, é difícil situar-se diante de tão frequentes oscilações dos pontos de escuta, mais até do que dos de vista, num contexto em que qualquer som intruso possa ser textura sufocante, como a chuva que cai incessante lá fora enquanto ela aguarda alguém no restaurante do hotel.

Em seguida, os sons começam gradualmente a se aproximar de um contexto mais ordinário: no sexo de Veró com seu amante ainda são presentes os sons de tecidos roçando e bocas que estalam, mas a oscilação volumétrica já é mais estável, bem como ocorre com a campainha de celular a tocar na manhã seguinte, quase de retorno à casa. Todavia, basta ela retornar à casa para que uma outra atmosfera de estranhamento se instaure, e mais uma vez o desenho sonoro é extremamente responsável por isso: da secura de cômodos que deveriam soar familiares e aconchegantes, como a cozinha e o banheiro, à estranha sensação causada pelo rádio e/ou televisão ligados (impossível determinar!), como se não estivessem dentro da casa, mas sim fossem originários de um carro de som estacionado a uma ou duas quadras dali. O mesmo ocorre no consultório odontológico em que Verónica trabalha, onde o rádio sintonizado em alguma estação estilo *muzak* nos soa mais como uma sujeira sonora do que como a música de elevador com a qual ele intencionalmente deva ter sido ligado.

Se antes o estranhamento sonoro era reflexo direto de uma percepção fisicamente adulterada por uma pancada na cabeça, agora que a dor passou, é hora de instaurar uma nova condição: um estado de dúvida que a personagem só irá confessar decorridos quarenta e um minutos de filme: “Acho que atropeliei alguém”. E o que quer que tenha acontecido naquele momento do acidente, “sua presença-ausência agora assombra todos os enquadramentos do filme” (OLIVEIRA, 2010: 94). E, ao aderir câmera e microfone às cercanias da personagem, o filme nos faz mergulhar sensorialmente em seu cotidiano transfigurado num misto de culpa e dúvida – até porque talvez seja tarde demais para ter alguma certeza a partir do evento que irá transformar a vida de Verónica dali por diante.

Decorridos no filme dez intermináveis minutos depois de sua confissão, a mulher parece se acometer de algum alívio (que inclusive se traduz num temporário arejamento na construção narrativa do filme, abandonando repentinamente essa atmosfera carregada). Todavia, esse

contentamento dura pouco: ao passar de carro por uma ponte sobre um canal, e percebendo a movimentação de curiosos acompanhando a desobstrução do mesmo, Veró escuta alguém a seu lado mencionar que isso possa ter sido causado por algum cadáver de pessoa ou cachorro, levado pelas águas da forte tempestade que se abatera na região (a mesma do início do filme). Imediatamente, um incômodo se instaura no espaço interior do carro, em que a câmera enquadra a personagem sentada no banco traseiro. O ato de se fechar as janelas para ligar o ar-condicionado, apesar de aparentemente isolar Verónica dos riscos do mundo exterior, potencializa nossa captação do intangível, principalmente porque a vibração do som do rádio mal-sintonizado do carro pelo alto-falante traseiro se torna incômoda demais exatamente por não haver mais a intrusão dos sons exteriores. É como se os sons vibrassem no gume de algo que corta por dentro, um invisível remorso, que agora pode (e vai) irromper em quaisquer momentos cotidianos, até que talvez consiga-se esquecer dele. E assim, o filme segue, enquanto testemunhamos o apagamento dos vestígios referentes ao episódio que jamais saberemos o que exatamente foi (e se não foi um produto da imaginação de sua principal agente): perto do final do filme, constata-se não haver registro algum de hóspede no quarto 808, na noite da tempestade. Resta a Verónica apenas vagar, ainda que semi-desfocada, em meio a seus amigos, numa espécie de coquetel à meia-luz, no qual testemunhamos seu gradual desaparecimento em desfoque ao som de uma canção de Demis Roussos.

Por vezes, podemos identificar uma lógica muito próxima desta adotada por Lucrecia Martel nos filmes da “trilogia da morte” de Gus Van Sant, em especial *Últimos dias*. Neste filme, a adoção de longos planos-sequência assume um sentido bastante diverso das travessias *flâneurs* por entre ambientes sonoros tão distintos entre si, como a empreendida em *Elefante*, por exemplo. *Últimos dias*, ao contrário, trabalha com o adensamento de uma atmosfera única, perturbada, estendida até o limite do suportável pelo espectador que acompanha seus prolongados planos sem cortes. Aqui, também temos uma sonoridade de ressaca, como nos momentos em que Blake está na cozinha fumando, preparando sucrilhos, esquecendo uma torneira aberta ou deixando de atender o telefone – mas, em lugar da culpa e da dúvida que cercam a protagonista de *A mulher sem cabeça*, aqui estamos no território de um torpor quase morto-vivo, de um personagem que caminha para uma inevitável auto-destruição, num corpo já esgotado e moroso, e cuja escassez de energia, além de contrastar com a dos outros personagens em cena, ameaça-se espalhar para além do filme, impregnando também o espectador. Em lugar de nos convidar a tomar partido num julgamento moral ou psicológico

das motivações que levam ao suicídio do jovem rockstar, Van Sant prefere nos fazer compartilhar da asfixiante (porém quase palpável) atmosfera que rodeia suas horas finais.

Deste modo, talvez seja inevitável compartilharmos dos longos segundos pelos quais se estende o badalar do relógio da sala, nunca visto porém sempre acusmatizado, na quase fantasmagórica mansão em que a banda está habitando, enquanto dedica seu tempo a ensaiar e fazer algumas festas – regadas a canções tão obsessivas, heroinômanas e paranóicas quanto as canções do Velvet Underground que aparecem em dois momentos do filme. Essa morosidade do corpo que parece imerso em areia movediça, deitado numa cama enquanto ressoam as badaladas também ecoa nas intermináveis perambulações em meio ao mato que o personagem empreende, e que nos remete a um autômato, de tanto que ele aparenta estar desprovido de energia vital.

Basta resgatarmos a já analisada sequência (ver o subcapítulo 3.3) em que Blake está num quarto com o televisor ligado, exibindo o videoclipe de “On Bended Knee”, megahit do grupo de R&B BoyzIIMen, para percebermos como a mixagem sonora é pautada por uma construção insólita e destinada a provocar um certo estranhamento no espectador. Não bastasse a adulteração dos volumes sonoros de alguns objetos e ações, a inserção de trechos da *soundscape* denominada “Doors of Perception”, de Hildegard Westkamp, opera como uma espécie de zunido a acompanhar a implosão do corpo exausto do protagonista que se recurva vagarosamente, a partir da poltrona, em direção ao assoalho.

Todavia, o que potencializa o que supomos ser a materialização do inferno interior vivido pelo personagem (já que não nos são dadas artifícios narrativos que intentem nos permitir “entrar na mente angustiada” do protagonista, do mesmo modo que não os há no filme de Lucrecia Martel há pouco analisado), não é exatamente a profusão de paisagens sonoras incômodas, mas sim uma ousada alternância entre elas e momentos de som límpido e ordinariamente naturalista. Pouco depois dessa queda vagarosa de Blake, e exatamente quando seu corpo está mais lasso, indeciso sobre o que fazer com o rifle que traz em mãos, eis que ressurgem um plano da tela do televisor, com o som cristalino de “On Bended Knee” e seus versos de amor meloso, ingênuo e devoto, a contrastar com o que acabamos de presenciar naquele aposento. Entretanto, para o espectador que acabou de se submeter à densidade sonora dos longos planos imediatamente anteriores, a canção suave jamais consegue soar reconfortante. É como se a presença invisível do torpor contaminasse os planos adjacentes à manifestação do mesmo, e a suposta leveza desses planos fosse incapaz de nos retirar tão

facilmente assim da situação de percepção extraordinária a que fomos submetidos poucos instantes atrás – por mais que este novo plano dure cerca de um minuto, tempo que, em outras condições narrativas, talvez fosse mais que suficiente para transformar completamente o clima da cena.

E por que Gus Van Sant faz questão de repetir esse tipo de procedimento, essa contaminação de atmosferas por todo o filme? Talvez para provocar no espectador a indizível porém quase palpável sensação de estafa mental do protagonista, de modo a fazer-nos sentir, sem direito a maiores oportunidades de escapatória, o insuportável prolongamento das horas finais, antes do ato suicida de Blake, que aliás, não presenciamos. Até porque, como ele já se assume durante o filme como uma espécie de morto-vivo antes mesmo da morte física, já estamos intensamente imersos nesse incômodo desde as primeiras sequências. Em lugar dos mil e um sabores de um banquete sensorial, como os de um Hou Hsiao Hsien, o que nos é apresentado é o gosto amargo ou azedo de um alimento repulsivo, que se prolonga na boca mesmo depois de cuspidado, por mais que tomemos longos e fartos goles de água e não reste resíduo algum para ser limpado. Ele persiste, assim como esse mal-estar se espalha por vários planos e talvez até pelos créditos finais do filme.

Partindo das construções de *soundscales* de Hildegard Bergenkamp, o pesquisador português Helder Gonçalves (2008) faz um outro adendo aos usos criativos da acusmática, observado em *Gerry*, também de Gus Van Sant: trata-se do emprego de sons facilmente identificáveis, e supostamente diegéticos, na construção de colagens rítmicas que operem como verdadeiras “trilhas sonoras” construir a ambiência das cenas. Esse procedimento, que se aproxima das composições minimalistas de compositores como Steve Reich (e aí podemos recordar, por exemplo, “Clapping Music”), consiste em construir módulos em que tais sons seriam repetidos em séries curtas, e a partir daí trabalhar-se-iam suas sincronizações e sutis dessincronizações no decorrer de planos de duração alongada, como o barulho dos passos dos dois Gerrys em sua marcha interminável pelo deserto.

Para Gonçalves, “como nunca vemos os pés, podemos considerar que estamos na presença de um interessante exemplo de música acusmática” (GONÇALVES, 2008: 12). Neste caso, acredito que podemos pensar também numa transição inesperada entre os regimes diegético e não-diegético da imagem, já que essas paisagens sonoras estão situadas entre o som direto (os passos sincronizados com a imagem) e as mínimas variações rítmicas que se assumiriam

como uma trilha sonora a provocar no espectador a sensação de esgotamento físico e desnorteamento que vai tomando conta dos personagens à medida que o filme avança.

6.3 É possível falar de uma escuta háptica?

E quando o ambiente é como uma floresta, com seus inúmeros sons simultâneos, oriundos de fontes não-visíveis e não imediatamente identificáveis? Como o espectador pode se situar no espaço sonoro, em uma experiência sensorial dispersiva e multifacetada (ampliada por uma visualidade que também opere nesses registros), que muitas vezes opera sob uma quase-equidade de volume nas fontes sonoras, não necessariamente lhe indicando de antemão quais as possíveis portas de entrada para se chegar ao cerne da ação?

Resgato aqui, uma ideia proposta por Laura Marks (2000: 183): assim como a visão pode ser háptica, também pode ser a escuta (*haptic hearing*). Parte-se aqui do pressuposto que temos a tendência de escutar sons específicos quando ouvimos o som ambiente como um todo indiferenciado. A escuta háptica seria então esse breve momento em que os diversos elementos sonoros se apresentariam como não-diferenciados, antes que escolhamos os sons que mais nos afetam (aqueles que “roçam” de maneira mais presente nossos ouvidos), em torno dos quais será organizada nossa percepção espacial⁶⁰. Como visto no início deste capítulo, nossa memória afetiva é uma instância fundamental não só para codificarmos o que ouvimos, mas também para dedicarmos mais atenção a uma fonte sonora do que outra, mesmo que ela seja a menos intensa.

Deste modo, a escuta háptica duraria curtos períodos de tempo, até que algum som venha a ocupar o foco de nossa atenção. Como a definição de qual som irá guiar a percepção do espectador se dá de indivíduo para indivíduo, por uma série de fatores (além da memória afetiva, temos a capacidade de funcionamento do aparelho auditivo, e até mesmo as condições de reprodução das frequências sonoras durante a exibição de um filme), podemos pensar esse

⁶⁰ Se, por um lado, a dimensão háptica da escuta acaba por ser um pouco mais restrita que a hapticidade visual, inclusive por pautar-se por momentos de indiscernibilidade sonora geralmente de duração mais curta que os visuais, cabe lembrar que uma outra característica, específica do funcionamento do aparelho auditivo, pode ampliar o efeito desses estímulos tão fugazes: exatamente a automática insubordinação da audição à visão na construção dos espaços sonoros fílmicos. Como os elementos sonoros atingem diretamente nossa percepção física das porções de espaço enquadradas na tela, inclusive modificando-a totalmente, essa instantânea indistinção sonora causada pela escuta háptica pode ser fundamental para a instauração de perspectivas sonoras diferenciadas, inclusive variando de espectador para espectador (já que cada um pode ser sensível a um estímulo sonoro diferente, dentre o conjunto a que somos submetidos, e será a partir disso que se estabelecerá a criação imaginária do espaço sonoro em cada indivíduo).

mecanismo como uma espécie de arejamento/afrouxamento no processo de produção de sentidos que cada um faz de uma determinada cena, valorizando assim outros conteúdos audiovisuais que não aqueles pré-concebidos como centrais para a narrativa. Deste modo, a hapticidade pode ser um mecanismo capaz de ampliar a experiência sensorial do espectador, uma espécie de potência centrífuga de reorganização das relações espaciais a partir do som.

Acredito, portanto, que a conjugação entre momentos de escuta háptica somados a intervenções criativas da acusmática são fundamentais para a construção do tom de ambiguidade narrativa da vertente cinematográfica aqui discutida, inclusive no que tange a uma re-hierarquização do valor conferido ao vococentrismo/verbocentrismo que Michel Chion (2008) acredita serem tão característicos às narrativas audiovisuais, conferindo mais presença simbólica aos outros elementos sonoros (para além da voz humana e da palavra), e às linhas de fuga que deles derivam. Arriscaria dizer, também, que nesse estado perceptivo extraordinário, a apreensão da multiplicidade de fiapos narrativos simultâneos dentro do quadro fílmico também seria potencializada pela complexidade do desenho sonoro que se faz presente em filmes de realizadores como Gus Van Sant, Apichatpong Weerasethakul, Lucrecia Martel, Hou Hsiao Hsien e tantos outros estudados nesta pesquisa.

O espaço da floresta é um interessante exemplo de como a escuta háptica pode se manifestar nesse conjunto de narrativas audiovisuais. Retomemos um depoimento dado por Ben Abel, nativo de Bornéu, citado por Benedict Anderson num artigo sobre *Mal dos trópicos*: “A floresta é o lugar em que você precisa escutar o tempo todo e manter-se o mais quieto possível” (apud ANDERSON, 2009: 163). É partindo desse princípio, tão caro à locomoção, localização e sobrevivência do homem na mata densa, que Apichatpong Weerasethakul decide preencher sua floresta tropical com dezenas emissões sonoras acusmatizadas sobrepostas – e se suas procedências nos são desconhecidas, e assim muitas vezes se mantém até os planos derradeiros, é aí que elas contribuem para criar a atmosfera fascinante e perturbadora que emana da segunda parte do filme.

O que temos aqui é uma sinfonia noturna de cigarras, grilos, rajadas repentinas de ventos, folhas secas, inúmeros cantos de aves exóticas, vozes humanas espectrais saindo aleatoriamente do rádio-comunicador ligado, coaxar de sapos, pios de corujas ocasionais turbinas de aviões a sobrevoarem a região, e outros ruídos não tão facilmente identificáveis, cujo caráter perturbadoramente hipnótico se faz claro para o espectador. Sons não necessariamente oriundos da realidade concreta, inclusive, e que ajudam a criar o clima de

insegurança e mistério acerca do que irá suceder. Se o bosque é fundamental dentro da mitologia tailandesa como local onde os espíritos habitam, faz-se necessário criar um ambiente sonoro que traduza tal condição, inclusive com sons que provenham desse mundo espiritual que nos é revelado, aos poucos, até culminar no encontro entre o soldado e o feiticeiro.

Basta nos concentrarmos na exploração de diversos timbres de cantos de cigarras, repetidos em ostinato, marcando o ritmo da floresta como uma espécie de metrônomo orgânico, para percebermos que o grau de fabricação dos ruídos escutados chega ao ponto de tratá-los como se fossem vozes integrantes de uma polifonia minimalista, num procedimento que encontra certo parentesco com o exemplo anteriormente citado dos passos em *Gerry*. Uma partitura composta por blocos sonoros (alguns inclusive crescendo e desaparecendo gradual ou repentinamente no decorrer do plano) repetidos em séries rítmicas que, num primeiro momento são quase imperceptíveis ao espectador, que acreditam estar diante de sons ambientes em estado bruto – e essa complexa construção, herdeira de certos expedientes da música concreta e da *ambient music* (daí os agradecimentos a Brian Eno nos créditos finais) só começa a se evidenciar aos nossos ouvidos depois de estarmos submetidos à sua emissão durante um tempo considerável:

“Os ruídos parecem, a princípio, ser naturais, mas são assaltados por sons artificiais, eletrônicos, que num primeiro momento não são audíveis, mas que repetidos várias vezes nos dão o aviso de que algo vai ocorrer, como é o caso dos murmúrios selvagens que afloram por entre a mudez dos personagens que se encontram sozinhos, rodeados de vegetação” (BAREA, 2008: 9).

Às vezes, só percebemos a repetição dos blocos depois de muitos segundos, ainda que ocorram num mesmo plano-sequência, e isso de certa forma se dá exatamente porque esse som, de alguma forma, parece penetrar por nossos poros, por nossa pele, fazendo com que pulsemos (nós e os personagens) de acordo com seu ritmo, adequando nossas taquicardias a um compasso de espera, frente ao iminente confronto dos personagens – e muito do fascínio da floresta vem dessa sensação não-racionalizada, inclusive para o feiticeiro, que fecha os olhos para melhor ouvir o zunido metálico que emana, irregular, do walkie-talkie do soldado. A própria percepção do tempo vai se alterando a partir disso: apesar da divisão quase simétrica, em termos de duração, entre as duas histórias que compõem o roteiro *Mal dos trópicos*, a segunda trama nos parece maior, mais densa – e talvez por isso mais intensa e irrecusável.

Esse cuidado em se criar um intrincado desenho sonoro também está presente na construção de várias ambiências sensoriais em outros filmes de Weerasethakul. Lembremos, por exemplo, de uma outra floresta, desta vez marcada por uma leveza ligeira, em que se dão os encontros fortuitos dos casais de amantes em *Eternamente sua*: nela, a ideia de um tempo que escorre deslizante por entre os dedos está intimamente associada a sons que traduzam essa ideia de fluidez, com predomínio do barulho da água do rio em cujas margens se dão os principais eventos retratados no filme. Essa percepção quase tátil de um tempo que flui é amplificada ao conjugarmos esse fluxo de sonoridades ao espaço-tempo dos gestos banais e corriqueiros: o choro da mulher de meia-idade, seguido do ato de se fumar um cigarro inteiro, a retomada desse choro, tudo nos soa como novo e fascinante, por mais que tenhamos vivenciado tais ações durante toda nossa vida. É esse encantamento do banal a partir do ritmo suave e incessante das águas também se traduz nos tempos dos corpos que se comportam como embriagados, vide o tempo da carícia feita pela jovem amante, provocando a ereção de seu parceiro, acompanhada preguiçosamente desde o início pelo espectador em plano-detulhe. Esse mesmo ritmo irá se desdobrar nos planos seguintes, em que ela pisca os olhos letargicamente e adormece, enquanto correm as nuvens do céu e os pássaros cessam de gorjear.

Já em *Síndromes e um século*, cria-se uma curiosa zona de incerteza quanto à natureza do espaço sonoro no travelling que apresenta os créditos do filme. Nele, a câmera se aproxima da sacada, enquadrando a vegetação do vasto campo ao redor do hospital em que as sequências anteriores ocorreram. Ouvimos os passos dos personagens, que saíam do recinto onde se desenrolara a sequência anterior, como se dele estivessem afastando. Todavia, o ambiente sonoro que escutamos não parece corresponder ao do corredor externo que está fora de quadro e no qual, supostamente, os personagens se deslocam. A impressão que temos, graças a uma série de sons e vozes “intrusos” é de que ouvimos os murmúrios de uma equipe de filmagem, como se o extracampo rompesse radicalmente a diegética – embora também não fique claro se realmente é um procedimento de metalinguagem, que aliás estaria isolado do resto do filme, já que esta não aparenta ser a tônica que atravessa a narrativa, soando muito mais como uma evocação de sons que causem um estranhamento do espaço.

Aliás, há um curioso trânsito entre paisagens sonoras radicalmente distintas no desenrolar intersequencial do longa-metragem. Partimos de uma sala quase silenciosa (a das próteses), onde um travelling nos afasta da situação filmada enquanto escutamos a voz monocórdica da mulher que empreende um tratamento espiritual ao prometer curar o *chakra* de um jovem

rapaz, para chegarmos ao barulho insistente e incômodo das raquetadas num dos corredores do hospital. Instantes depois, atravessamos a sala de máquinas subterrânea, em que os sons de serralheria e marretadas, oriundos de uma reforma que supostamente ocorre bem perto dali, vão cedendo lugar ao cada vez mais presente ruído grave e repleto de *reverb* – aliado a um tremor curto e incessantemente repetido, que amplificam a ideia de sucção sugerida no aparelho do qual a câmera se aproxima (e que mais parece uma espécie de buraco negro metafórico). Flanamos por entre todos esses ambientes sonoros, que nos chamam bastante a atenção, sem todavia saber direito para onde esse périplo irá nos conduzir.

E talvez a surpresa de, em seguida, estarmos numa área aberta, acompanhando um discovoador de controle-remoto voando por sobre um parque de sonoridades mais esparsas e suaves, venha a se traduzir num certo espreguiçamento, uma vontade de se distender que toma conta do espectador após experiências auditivas tão tensas, que provocam um certo encolhimento muscular. E esse momentâneo bem-estar que parece tomar conta dos corpos na sala de exibição talvez evoque uma necessidade de continuar em movimento, de se expandir, ainda que desajeitadamente, como o faz a pequena multidão filmada na aula de ginástica aeróbica ao ar livre. Esta nos é apresentada por uma melodia acelerada cujo volume cresce gradualmente, e que num primeiro momento mais parece um *ringtone* de celular ou música de videogame infantil. Seria esse o parentesco que Apichatpong Weerasethakul nos propõe entre o filme que acabamos de assistir e a sensação que a música de Mozart, ponto de partida para o argumento de *Síndromes e um século* (e de seu financiamento), costuma lhe provocar? Embora nunca fique clara se há uma resposta para tal indagação, tal hipótese, por mais ingênua ou absurda que possa parecer a princípio, parece se encaixar adequadamente dentro do tipo de experiência sensorial que o filme nos possibilita, ao menos em termos sonoros.

Aliás, a exploração sonora dos espaços (urbano e doméstico, principalmente), tanto a partir de pressupostos hápticos quanto de usos acusmáticos, também pode ser observada como elemento essencial no tipo de arejamento dos fiapos narrativos que o cinema de Hou Hsiao Hsien promove. A adoção de uma distância observacional característica das lentes teleobjetivas, com planos mais abertos e por vezes flutuantes, faz com que, “tal qual uma faculdade hipnótica ou uma força de impregnação”, a tela se torne “uma porta entreaberta para o tempo e para o espaço do plano, uma porta cujo batente é uma música, um som, uma voz, aquilo que nos pega pela mão e nos guia ali onde a imagem nos deixa à distância” (BAECQUE, 2010: 34). E, se os estímulos sonoros podem ser essa instância de reelaboração das prioridades perceptivas do espectador diante da multiplicidade de elementos sensoriais

existente em cada plano-sequência do cineasta taiuanês, muitas vezes também são eles que nos ajudam a transitar por entre tantos acontecimentos de modo a estabelecer uma possível interpretação dos eventos que acompanhamos.

Um exemplo disso, aplicado ao espaço doméstico, está na complexa mise-en-scène que rege o episódio da afinação do piano em *A viagem do balão vermelho*. Várias coisas acontecem ao mesmo tempo: além do trabalho ininterrupto do afinador, na sala de estar do apartamento da personagem de Juliette Binoche, temos também uma série de atividades domésticas sendo executadas pela babá (na cozinha) e pela criança (sentada à mesa). Sucessivamente, eles vão ganhando ou perdendo força na hierarquia perceptiva que o espectador vai estabelecendo no decorrer da cena, principalmente se optarmos por nos guiar pelo ponto de escuta sugerido pelo cineasta – por sinal, aqui agregado aos ocasionais movimentos panorâmicos da câmera. Vez por outra, esses movimentos nos fazem descolar da observação de um evento para acompanhar outro, mesmo que o estímulo sonoro não seja necessariamente indicador do clímax narrativo daquela atividade. Inclusive, essa transição quase sempre se faz de maneira deslizante, raramente abrupta – a exceção talvez fique por conta do momento em que a porta do apartamento se abre violentamente, revelando a discussão entre a proprietária e seu vizinho.

Todavia, vale lembrar que essa não é, necessariamente, a única possibilidade de se fruir a cena, já que, mesmo seguindo o ponto de escuta original e a capacidade de certos sons deterem nossa atenção num determinado momento, cada espectador pode também, mediante um esforço não muito grande, ignorar uma fonte sonora que comece a irromper com mais nitidez, e continuar a se guiar pela fonte que já lhe despertara interesse anteriormente. Isso é possível graças a uma certa minimização proposital das diferenças de volume e intensidade entre objetos sonoros distintos dispostos em cena. Essa, a meu ver, **é a principal diferença com relação a outras construções do espaço sonoro em narrativas audiovisuais (tanto clássicas como modernas, ou mesmo de outras vertentes contemporâneas) – não que essa aparente equidade entre a importância das fontes sonoras⁶¹ em cena seja uma novidade na história do cinema, mas decerto podemos afirmar que, pela primeira vez, estamos**

⁶¹ Digo “aparente” pelo fato que, apesar de minimizada a hierarquia, ainda assim existe, obviamente, uma relação intencional e um percurso de escuta originalmente proposto pelo cineasta. Todavia, como já argumentei com relação a outras características observadas no cinema do realismo sensorial (em especial no capítulo 2), esta vertente caracteriza-se exatamente por permitir, de uma forma mais arejada que em outras narrativas audiovisuais, que elementos sensoriais dispersivos possam apontar outros caminhos de produção de sentido para o espectador, que pode ou não embarcar em algum dos múltiplos microeventos que ocorrem simultaneamente num mesmo plano, e deixar outros, talvez até mais importantes para o desenvolvimento da trama presente no roteiro, totalmente de lado.

diante de uma vertente na produção audiovisual em que tal procedimento não seja excepcional, mas sim recorrente e fundamental no estabelecimento do contrato espetatorial.

Também observamos tal concepção sonora quando o olhar de Hou Hsiao Hsien volta-se para a exploração sensorial do espaço urbano. Talvez o exemplo mais visível dessa atitude esteja em *Café Lumière*, que inclusive possui, como principal personagem coadjuvante, o dono de uma livraria que se dedica, nas horas vagas, de microfone e gravador em punho, a captar os diversos sons emitidos pelos trens que cruzam incessantemente a cidade de Tóquio.

Aliás, os trens são elementos intensamente presentes por todo o filme: cruzam nosso caminho com frequência, atravessam todo o quadro, fazem muitas vezes com que aguardemos (nós e a câmera) sua passagem, anunciada com certa antecedência à medida que as frequências sonoras graves que eles produzem, ao movimentar-se, vão gradualmente se impondo no espaço em que se insere o quadro fílmico. Escutá-los é também um exercício de espera e paciência, inclusive multifacetado: basta que abram ou fechem alguma porta diante de nós para que se evidencie ou isole um novo ambiente acústico dentro de um mesmo plano de duração alongada, tão característico do estilo visual de Hou Hsiao Hsien.

Assim como os personagens esperam os trens para se locomoverem de um ponto a outro da megalópole, também os esperamos chegarem e partirem, e junto com eles, o surgimento e/ou dissipação de seus ruídos. Dentro deles, também somos afetados por toda uma gama de sons próprios: desde o barulho do motor ligado, tão presente no interior dos vagões, como também as ocasionais trepidações das composições metálicas sobre os trilhos, em altíssima velocidade, os outros trens que cruzam seu trajeto em todas as direções, as vozes robotizadas que anunciam a próxima estação, os sons de cada parada e o murmúrio das multidões que adentram a cada novo abrir e fechar de portas. Exatamente por serem muito mais presentes que quaisquer diálogos que os personagens possam travar dentro dos vagões em movimento, o espectador é convidado a estruturar sua experiência de escuta a partir desses múltiplos ruídos (em sua maioria mecânicos), a perceber a intensa presença dessa natureza inorgânica no espaço urbano contemporâneo, bem como a inserção dos corpos que por ela transitam, sem parar, o dia inteiro.

Se o filme de Hou Hsiao Hsien nos propõe um aprendizado sonoro da alteridade a partir da dimensão mecânica do espaço urbano, temos em *Nanayo*, de Naomi Kawase, um convite à

leitura do corpo do outro como única possibilidade efetiva de comunicação, uma vez impossível decifrar o idioma estrangeiro⁶². E essa leitura, operada pela protagonista japonesa em férias na floresta tailandesa, se faz não somente pelo aprendizado de uma comunicação corporal que partilhe gestos em comum, mas também de uma leitura intuitiva das entonações, a cada vez que o outro venha a proferir alguma frase em seu idioma nativo e tão desconhecido para os outros.

O filme inclusive começa numa situação de escuta háptica, recorrente em várias sequências filmadas no espaço urbano de Bangkok, em que a cacofonia de tantas fontes sonoras simultâneas, todas tão inéditas para a protagonista quanto para a maioria dos espectadores que nunca estiveram naquela cidade, traduz um certo estado de confusão e fascínio – já que, mesmo sem saber pra onde será conduzida, a personagem deixa-se levar pelo fluxo da multidão que transita pela estação. Todavia, basta se impor o espaço da mata tropical, em especial o que circunda essa espécie de habitação ou pousada em que decorre a maioria das sequências filmadas, para que saia de cena essa construção sonora caótica e o ambiente seja tomado pela placidez de pássaros cantando e do vento na copa das árvores (inclusive em planos quase táteis que mostrem o balanço dos galhos enquadrados bem de perto pela câmera).

Não se trata, todavia, de uma floresta densa, como a que vimos em *Mal dos trópicos*, ou mesmo no filme anterior de Kawase, *A floresta dos lamentos*. Aliás, a leveza do ambiente também não tem o caráter do torpor levemente hipnótico do bosque de *Eternamente sua*. Num filme em que a recusa de trilhas sonoras musicais não-diegéticas acentua o caráter nada solene desse processo informal de elaboração de uma forma de se comunicar com os estrangeiros que dividem a mesma habitação que a protagonista, o desenho sonoro que ambienta a trama é pautado por uma rarefação de sons acusmáticos, de modo a traduzir uma sensação de placidez – todavia, há alguns momentos de sobrevalorização estratégica de sons de objetos. Afinal, aprender a ler o gesto do outro é também aprender a ouvir os sons não-verbais que os corpos emitem, bem como as entonações de uma fala cujos vocábulos não se compreendem, mas que através delas transbordam suas intencionalidades. É aprender a sentir os ritmos desses corpos e atentamente conjugá-los, ao sabor da floresta serena.

⁶² Não à toa, são dois filmes realizados em países diversos das terras natais dos realizadores: *Café Lumière* é um filme de um cineasta taiuanês no Japão; *Nanayo*, de uma cineasta japonesa na Tailândia. Ambos os filmes trazem embutidos em si um certo convite à observação da diferença e da alteridade, embora no caso do filme de Kawase esse diálogo esteja mais explícito exatamente por explorar a barreira da incompatibilidade verbal e a necessidade de se estabelecer uma comunicação, sonora e visual, a partir dos corpos filmados e dos afetos trocados entre si.

E, quando finalmente, tanto a personagem, quanto o espectador, esse atento observador dos estímulos sensoriais que sobressaem durante a narrativa fílmica, intuem a certeza de que já sabem “ler” o outro, eis que somos convidados a desfrutar de um ritual, cujo significado pode talvez não nos ser dado totalmente de antemão (apesar de percebermos se tratar do início da vida religiosa do pequeno futuro monge budista), mas cuja irrecusabilidade se faz exatamente pela maneira como a música que se produz nele vai crescendo e ocupando irrecusável toda a banda sonora do filme, em seus minutos finais. O que não se sabe, aprende-se no decorrer da procissão, tal como faz a personagem, ao repetir a coreografia executada pelos braços de outras jovens. E quando essa experiência nos atinge em toda sua plenitude, resta esperar que ela se dissipe, e embarcar em outra experiência de escuta – tal qual o ponto de vista da câmera que se afasta dos personagens, tal qual um convidado silencioso que, dentro de um barco, desce ao sabor da correnteza do rio, enquanto o espaço sonoro volta a ser invadido pelos sons ordinários da natureza que compõem o ambiente acústico daquele (por fim) encantador pedaço de mata tropical.

6.4 Coda: Sobre o uso de canções populares nas trilhas sonoras

Um aspecto bastante curioso do conjunto de filmes aqui analisado é o uso de canções populares (locais ou oriundas de uma cultura pop global) como parte da banda sonora dos filmes, seja diegética ou não-diegeticamente. Isso talvez se justifique pelo atento olhar centrado na esfera cotidiana e nos fenômenos que constituem sua multiplicidade de espaços-tempos – e, numa cultura de consumo transnacional em que a música pop se faz cada vez mais presente como mercadoria, transportável no bolso de qualquer indivíduo, em telefones celulares e tocadores de mp3 portáteis, sua quase onipresença no dia-a-dia urbano não poderia ser ignorada por quaisquer vertentes do cinema contemporâneo.

Muitas vezes, o uso do cancionário é assumidamente diegético. Por vezes, são sucessos populares locais, que à primeira vista serviriam como uma marcação de territorialidade: como as canções chinesas de outras décadas que ecoam pelos rádios e alto-falantes nos filmes de Jia Zhang-Ke, numa clara crítica ao desenfreado apagamento de memórias e diferenças culturais dentro do avassalador processo de modernização econômica que seu país atravessa – crítica que também veremos ecoar, num raro caso não-diegético, e com uma deliciosa ironia, no filme *A passarela se foi*, de Tsai Ming-Liang, ao se resgatar a sessentista “Namping Bell”

(cujo badalo, segundo a letra da canção, só pode ser ouvido pelos corações apaixonados), após a distópica constatação de que as constantes transformações do espaço urbano ocorrem numa velocidade bem maior do que o trânsito dos afetos que dispensamos aos lugares e às paisagens nas quais habitamos em outras épocas, não deixando sequer espaço para se refugiar na nostalgia. Nestes casos (aos quais eu também poderia acrescentar alguns números musicais presentes em *O sabor da melancia*, também de Tsai), o resgate de uma tradição musical local extremamente popularesca (e já quase esquecida) pode ser visto como uma forma de demarcar uma certa identidade cultural que corre o risco de desaparecer no contexto da globalização irreversível.

Por outro lado, temos o uso das canções românticas radiofônicas tailandesas, como contraponto às declarações de amor entre personagens nos filmes de Apichatpong Weerasethakul – como a fita cassete trocada entre soldado e camponês enamorados, com os hits do Clash (o grupo pop tailandês, não a banda punk britânica dos 70s/80s). No caso de Weerasethakul, há alguns momentos de trilha não-diegética, como o quase-videoclipe que se instaura pouco depois da metade da primeira estória de *Mal dos Trópicos*, retratando momentos do dia-a-dia do soldado, mas na maioria das vezes o uso é diegético, como nas cenas de videokê e nos pequenos shows ao vivo (em que, muitas vezes, a letra das músicas funcionam indiretamente como prolongamento dos diálogos, em um uso deliciosamente irônico de sua pieguice), ou nas que apresentam fontes sonoras mecânicas, como o rádio ligado que toca uma versão tailandesa do “Samba de Verão”/ “So Nice” de Marcos Valle, na voz da cantora local Nadja, numa espécie de porta de entrada diegética para a temporalidade vagarosamente escorregadia dos encontros eróticos na floresta, na segunda parte de *Eternamente sua*.

“So Nice” é um exemplo da recorrente releitura transcultural do cancionero global em um contexto local, e que muitas vezes é apropriada por esses filmes. Neste caso, criam-se oportunidades para a eclosão de curiosos jogos semânticos junto ao imaginário do espectador ocidental dos circuitos de festivais internacionais “classe A” (liderado por Cannes, Veneza e Berlim, principais vitrines deste cinema), já que muitas vezes esses filmes atingem públicos mais amplos no mercado internacional dos circuitos de “filmes de arte” do que em seus próprios países de origem.⁶³ Essa condição, acredito, possibilitaria um rico trânsito entre as

⁶³ É o caso, por exemplo, de Apichatpong Weerasethakul, Hou Hsiao Hsien, Pedro Costa e Jia Zhang-ke, por questões as mais variadas possíveis: desde censuras locais (China continental, Tailândia), fragilidades do mercado local para o cinema autoral (Japão, EUA e Europa como raras exceções dentre os países em que os

paisagens afetivas/ideopaisagens usualmente agregadas às canções ocidentais das quais derivam as versões locais, somadas ao capital simbólico existente nessas versões e ao contexto de utilização dentro do filme.

Em *O mundo*, realizado em 2004 por Jia Zhang-Ke, ouve-se, na cena do Taj Mahal, uma canção extraída do filme bollywoodiano *Disco Dancer*, de 1982: “Jimmy Aja”. A escolha para sonorizar a atração do parque turístico provavelmente deu-se pelo fato da canção ser uma irrecusável referência musical, no contexto asiático, de uma Índia imaginária, carregada de sensualidade e mistério, uma vez que *Disco Dancer* foi um estrondoso sucesso em boa parte da Ásia, usual mercado consumidor da produção indiana (inclusive na China, repleta de restrições à entrada de filmes estrangeiros). Todavia, estamos diante de uma canção que, antes de qualquer coisa, é uma versão de um mega-hit ocidental (no caso, “It’s Ok”, hit de 1980 do grupo franco-canadense Ottawan, nos anos finais da febre das discotecas), assim como o eram a maior parte das canções que compunham a trilha sonora do filme indiano. Assim sendo, a dimensão simbólica de sua utilização dentro do filme acaba se ampliando quando essas camadas de significação são ativadas, ao se transitar por entre as distintas ideopaisagens que tais canções carregam em si – e aí podemos aliar também o significado afetivo que porventura cada espectador possa conferir à cena, ao confrontá-la com as memórias individuais associadas à presença dessas canções em determinadas épocas de suas vidas⁶⁴.

Embora o vietnamita Tran Anh Hung não faça parte do rol de cineastas aqui estudados, uma vez que o conjunto de sua obra não necessariamente partilha dos pressupostos estéticos que identifiquei como recorrentes no realismo sensorial contemporâneo, o uso de música pop em seus filmes também se dá sob uma lógica bastante parecida. As canções do grupo nova-

cineastas aqui estudados vivem e produzem) ou mesmo não-identificação do grande público com tais filmes – vide o perfil mercadológico de Taiwan e da Tailândia, tomado por blockbusters norte-americanos e também asiáticos, como os indianos e coreanos.

⁶⁴ Uma curiosa ressignificação (no caso, involuntária, mas nem por isso irrisória) do uso desta canção no filme decorre de seu sampleamento, em 2007, no single “Jimmy”, lançado pela rapper cingalesa radicada em Londres M.I.A., conhecida por suas construções musicais transculturais que associam a música da Índia e do Sri Lanka ao hip hop, o ragga, o punk rock e o funk carioca. Apesar de ocorrer três anos após o lançamento do filme de Jia Zhang-ke, o fato desta música ter atingido relativo sucesso junto ao vasto público consumidor de canções pop britânicas e norte-americanas não deve ser desconsiderado quando levarmos em consideração o repertório simbólico do espectador que assiste ao filme pela primeira vez em qualquer ano posterior a 2007 – inclusive pelo fato que a canção de M.I.A. provavelmente seja conhecida, no Ocidente, por mais pessoas que a versão indiana de 1982 ou o original do Ottawan, de 1980. Neste caso, da mesma forma que o sampleamento já produz esse intertexto de significações entre a música original e a derivada, podemos pensar no quanto a utilização de uma canção, que tenha originado algum mega-hit radiofônico a partir de um sampleamento algumas décadas adiante, possa provocar de intercâmbio simbólico e afetivo junto à experiência espectral.

iorquino sessentista Velvet Underground, em “As luzes de um verão” (2004), refletem um diálogo curioso dentro de uma subcultura transnacional de *indie rock*, uma vez que a banda é reconhecida, nos dias de hoje, como a matriz de toda uma subcultura e sensibilidade *indie*, que passa por uma reimaginação da cena pré-punk nova-iorquina e de seus herdeiros no pós-punk britânicos como parâmetros estéticos transnacionais de todo um estado de desacordo entre uma juventude global contemporânea e as dificuldades em se inserir no mundo capitalista global – e que, como vemos no filme vietnamita, encontra inflexões diversas a partir do choque das letras de Lou Reed com as especificidades culturais e sociais locais.

É nesse questionamento crítico do reverso dessa condição de “cidadãos do mundo”, num contexto de aparentemente irreversível e irresistível consolidação de uma sociedade de consumo em escala global, que nos vêm à mente as versões brasileiras, no ritmo do forró ou do brega romântico, para grandes sucessos musicais internacionais, largamente utilizadas em *O céu de Suely*, do brasileiro Karim Aïnouz.

Se o sentimento que Hermila possui, de um crescente despertencimento de Iguatu, começa a transbordar junto ao espectador, muito disso se dá pela proliferação de signos de transitoriedade por todo o filme de Aïnouz, ampliando a espera da personagem para além do limite do suportável, numa localidade que ela mesma acredita ser somente um “lugar de passagem”. E, neste caso, as versões brasileiras para hits estrangeiros, vertidas para o balanço contagiante do forro acabam dialogando com a mesma urgência a mover os faróis dos carros que, vistos ao longe, desfocados, vão em vem, efêmeros, através da estrada. Perto do posto de gasolina, a jovem protagonista e suas amigas dançam para matar o tempo, para diminuir a angústia da espera, que para alguns pode se estender pela vida inteira. Dançam não só porque seus corpos pedem para se colocar em movimento e liberar tanta energia acumulada pelo ócio e pelo calor, mas também como resposta à paisagem sonora que as circunda, na qual esse cancionero faz-se abundante. E isso se dá num contexto de total hibridismo cultural: desde a abertura do filme, com a aparente nostalgia de um domingo de sol feliz e romântico ao som de uma versão romântica, do começo dos anos 70, de “Everything I own”, do Bread (que se transforma em “Tudo que eu tenho”, de Diana), até o forro-sensação, numa obscura, exuberante e sensual versão brasileira pra a tímida e delicadinha “Torn”, da australiana Natalie Imbruglia.

Todavia, esse intercâmbio entre paisagens simbólicas/afetivas através do uso de canções populares nas trilhas sonoras não é algo exclusivo do cinema do realismo sensório – pelo

contrário, o que descrevemos até agora neste subcapítulo talvez funcione melhor como um exemplo recorrente, uma ponta de iceberg no cinema autoral contemporâneo como um todo, inclusive pelo próprio aspecto cultural e geo/micropolítico que envolve esse tipo de troca cosmopolita e transcultural como parte da experiência cotidiana da globalização e de suas disjunturas.

Acredito que estudos de caso centrados nos usos de canções pop como trilha sonora em obras de realizadores que se situam em outras vertentes cinematográficas, como Wong Kar-Wai, Sophia Coppola, ou o já citado Tran Anh Hung, por exemplo, possam evidenciar não somente esse aspecto, mas também outras particularidades – vide todo o jogo que se estabelece entre nostalgia e resistência identitária nos filmes que reimaginam a Hong Kong sessentista de Kar-Wai, anterior a seu status de metrópole pós-moderna, em que boleros de Nat King Cole, canções da ópera chinesa e sucessos radiofônicos norte-americanos coexistem e criam insólitas relações com o espaço habitado pelos personagens e os afetos que daí decorrem (o mesmo pode ser observado nos filmes em que Hou Hsiao Hsien revisita episódios da história de Taiwan na segunda metade do século XX). Inclusive, acredito que esses filmes vão além de uma mera reiteração da nostalgia (no sentido jamesoniano do termo) como zona de conforto diante da frenética instabilidade do mundo neste início de século. Estamos aqui bem distantes de uma revisitação de um estável universo afetivo ao se deixar levar pela rememoração do hit parade de um determinado período, tão largamente empreendido pelo cinema hollywoodiano, em que o uso da trilha sonora como registro de uma época ocorre muito mais dentro de um processo de reafirmação da história “vencedora” e hegemônica, materializada nas entrelinhas das compilações de *greatest hits*: os anos 50 imaginados em *American Graffiti*, o início da década de 60 em *Dirty Dancing*, a história recente dos EUA pelos top10 da Billboard ajudando o espectador a se localizar na linha do tempo em *Forrest Gump* – tudo reembalado para consumo em dezenas de produtos culturais, que vão muito além de um soundtrack em CD, LP e MP3 à venda na loja do iTunes ou regravadas num episódio de *Glee*.

Se tal procedimento crítico não é exclusivo do conjunto de filmes estudado nesta tese, o que talvez possamos reivindicar como específico do cinema do realismo sensorial é o tipo de experiência que se extrai quando tais conexões, inerentes inclusive à urgência e a importância das reflexões temáticas propostas por esses filmes, operam dentro do estado de sobrealerta perceptivo que lhes é característico. Deste modo, podemos deduzir que não só a situação de

escuta, mas também a construção simbólica que fazemos acerca dessas inserções musicais é, possivelmente, alterada.

Podemos tomar aqui o exemplo, citado anteriormente, da cena aeróbica coletiva ao ar livre, nos planos finais de *Síndrome e um século*, que funcionam como um desdobramento de uma certa necessidade física dos corpos (filmados e espetatoriais) de se expandirem e se movimentarem após a sequência de ambientes sonoros que lhe são antecedentes. Também pensemos no valor que se agrega às antigas canções populares chinesas emitidas pelos rádios e alto-falantes no filme *Em busca da vida*, de Jia Zhang-ke, cuja percepção “mal-equalizada”, como parte de um todo quase indiferenciado a compor o ambiente sonoro, amplia o caráter de disjunção entre um passado sufocado pelo rolo compressor do desenvolvimento econômico a todo custo – executado por homens aparentemente sem passado, que estão por ali de passagem e, portanto, não possuem vínculo afetivo algum com as memórias das construções que breve estarão debaixo d’água quando enfim a colossal represa de Três Rios estiver em pleno funcionamento.

Podemos ainda tomar como exemplo a irrupção quase fantasmagórica das canções do grupo Tindersticks, parceiros de longa data da cineasta Claire Denis, em filmes como *Desejo e obsessão*: o caráter soturno das canções parece-nos mais evidente, uma vez que estamos submetidos, já há vários minutos, a um continuum sonoro em que sons ambientes e ruídos muitas vezes acusmatizados nos fazem imergir na atmosfera de absoluta tensão que rodeia a repressão do desejo canibal do personagem de Vincent Gallo. Não à toa, à medida que o filme vai avançando, a repetição do melancólico tema instrumental “Trouble every day” dá a impressão de soar bem mais sombrio que na sequência de abertura, por mais que continue sendo a mesma música, sob o mesmo arranjo.

E, por vezes, esse tipo de inserção da música na atmosfera fílmica pode transformar completamente nossa impressão de canções por nós há muito bastante familiares. Penso aqui em toda a quebra de expectativas que se dá quando Denis utiliza a música “The Rhythm of the Night”, de Corona, ao final de *Bom Trabalho*, na dança final de Galloup. Sua coreografia não tem nada do caráter festivo que o som a princípio evocaria: é um momento bem pesado e frustrante, tanto para o personagem quanto para quem assiste a cena. E isso ocorre à revelia do fato que a canção, um estrondoso sucesso de massa na Europa e América Latina em

meados da década de 90, seja, fora do contexto do filme, frequentemente associada a uma ideia de diversão, euforia e hedonismo⁶⁵.

Por fim, uma outra possibilidade é a de se lidar com essas composições musicais como texturas, elementos que ampliem a paisagem sonora fílmica, num processo que encontra paralelo nos exemplos já citados da marcha dos protagonistas em *Gerry* e do espaço sonoro da floresta em *Mal dos trópicos*. Tal situação é possível, por exemplo quando se faz uso de música eletrônica (*Techno music* e congêneres), muitas vezes em faixas instrumentais – ou que ao menos não utilizem os vocais como elemento predominante, mas sim como parte do *continuum* de camadas que se estruturam em *loopings* e periódicos *crescendos/diminuendos* na intensidade sonora de cada timbre, dentro da dinâmica interna cada composição. Num filme como *Millennium Mambo*, por exemplo, em que a própria estrutura narrativa se estrutura em diversos momentos como uma mimetização dessa lógica de organização própria da *e-music*, ambas as instâncias (imagética e sonora) dialogam e complementam-se, como se houvesse um retro-contágio do caráter dispersivo e sensorial (presente em ambas), de uma para a outra. E, talvez, nesta seara aberta por essa experiência proposta no filme de Hou Hsiao Hsien, possa se encontrar um fértil território para a consolidação de experiências futuras que cada vez mais pensem a utilização da trilha sonora não como mero comentário ou contraponto sonoro à imagem, mas como instância à qual esta encontre-se em perpétuo e indissociável amálgama perceptivo, constantemente afetando e sendo por ela afetada.

⁶⁵ Pude registrar recentemente um curioso episódio, ocorrido durante a exibição deste filme em uma mostra de cinema contemporâneo na Universidade Federal do Espírito Santo: ao reconhecer os primeiros acordes da canção de Corona, a platéia, majoritariamente composta de jovens em torno dos 18-22 anos (e que, à época do lançamento da canção, estavam nos primeiros anos de sua infância), emitiu reações de alívio e euforia, a despeito de todo o clima pesado que havia permeado os minutos finais de exibição de *Bom trabalho*. Todavia, tal reação durou poucos segundos, uma vez que o conteúdo exibido na cena, em lugar de trazer algum alívio ou redenção, apenas amplia o caráter das sequências anteriores.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste estudo, buscou-se discutir o que caracterizava a emergência de um realismo de cunho sensorial dentro da parcela da produção audiovisual contemporânea, comumente rotulada pela crítica como “cinema de fluxos”. Ao se abordar um corpus fílmico de vinte e quatro títulos e dez diretores, evitou-se ao máximo pensar tal cinema como uma espécie de receituário fechado, desses compostos por meia-dúzia de maneirismos suficientes para alimentar um modismo qualquer no campo da cinefilia. Preferiu-se aqui enxergar a adoção dessa nova forma de realismo como um “comportamento do olhar” (OLIVEIRA, 2006), uma possibilidade de construção narrativa com pressupostos comuns a cineastas tão distintos entre si, de diversas nacionalidades e com questões e temáticas ora conflitantes, ora confluentes. Toda a análise aqui empreendida buscou situar as características desse realismo como reverberação estética de um estado transcultural das coisas característico deste início de século, em que os indivíduos transitam em meio a uma complexa construção de paisagens culturais e midiáticas nas quais o efêmero é o maior valor, regendo tanto os imperativos da lógica do consumo quanto a velocidade do fluxo de informações e bens materiais.

Todavia, também é sob a lógica do efêmero, do instante, que sempre se deu a experiência cotidiana – e talvez lançar um pausado olhar microscópico para a esfera do banal e do corriqueiro possa ser uma forma de demarcar uma não-adesão (em diversos graus) a esse *zeitgeist* hegemônico de consumo frenético. A retomada da sensorialidade, operada neste cinema sob uma égide da multilinearidade espaço-temporal cotidiana e de procedimentos de dispersão ou diluição narrativa, deixa claro o papel do corpo como território onde este cinema pode operar seus processos de produção de sentido. Daí a ideia desse corpo (seja ele filmado ou espectral) como zona de intensidades, de produção e circulação de afetos, um corpo todo ele órgão sensorial (principalmente visão, audição e tato, aproximando-se da utopia de um CsO deleuziano), a intermediar a experiência de se “estar no mundo”. E também de uma câmera que se assume como corpo, inclusive apropriando-se de certos predicados e estados característicos do corpóreo, como a letargia, a embriaguez, e a vontade de tocar e roçar as imagens (hapticamente falando), na tentativa de se apreender toda uma dimensão invisível, expansiva, centrífuga (e por vezes até informe) do real, dentre outros atributos associados ao estado gasoso das coisas, presente em metáforas como “gasoso da imagem” ou “arejamento do olhar”.

E se esse cinema preconiza um certo (porém não irrestrito) retorno da crença na imagem é exatamente no território do plano (visual e sonoro) que se constrói esse novo olhar, essa nova relação de fascínio (ou quiça desencanto) com o mundo e com a dimensão do real. Não à toa, uma das grandes questões que rege o conjunto de filmes aqui estudado é justamente o desafio de elaborar essa escritura do efêmero, de dialogar com os signos de transitoriedade que atravessam essa experiência enraizada no tempo presente, ocorrida ao mesmo tempo em diversas regiões do planeta, seja nas grandes metrópoles (as investigações que Hou Hsiao Hsien empreende em Tóquio, Paris e Taipei – esta também filmada por Tsai Ming-Liang, ou mesmo o enclave imigrante na Lisboa de Pedro Costa) ou nos pequenos e médios centros urbanos (os vilarejos da região de Salta, filmados por Lucrecia Martel; a Iguatu à beira da rodovia de Karim Aïnouz; Nara, antiga capital do Japão onde Naomi Kawase ambienta suas histórias; as cidades interioranas e os subúrbios de Gus Van Sant; os vilarejos da província de Fengjie, cujos últimos dias são registrados por Jia Zhang-ke), ou ainda em lugares tão distantes e insólitos, como o deserto em Djibouti (no *Bom trabalho* de Claire Denis) ou a floresta tropical tailandesa e suas cercanias (nos filmes de Apichatpong Weerasethakul).

Para dar conta dessa empreitada, estabelecemos um percurso cujas etapas foram delimitadas nos capítulos anteriores: se num primeiro momento buscamos elencar possíveis características do que seria esse realismo sensorial, a forte ênfase na dimensão corporal fez-nos empreender uma série de estudos de caso, para elencar algumas possibilidades de inserção desses corpos no espaço-tempo cotidiano. Assim, pudemos perceber como certos filmes estabelecem uma partilha sensorial, junto ao espectador, da experiência física vivenciada pelos personagens: seja a sensação de exílio de Hermila (cujo corpo pede para se mover e expandir-se dos limites que a cidadezinha de Iguatu insuportavelmente lhe impõe, tanto de forma física quanto simbólica), ou a perambulação de Blake na agonia de suas últimas horas, é a profusão de cenas registrando episódios ordinários que irá remeter o espectador a experiências também vividas num espaço-tempo semelhante, de modo a estabelecer um ponto de contato que lhe permita testemunhar tais eventos num grau de cumplicidade quase à flor da pele.

Se Blake e Hermila/Suely sentem-se totalmente não-pertencentes aos espaços que percorrem no decorrer de seus respectivos filmes, também podemos sentir essa condição de passagem nos quartos impessoais em que se alojam os trabalhadores anônimos de *Em busca da vida*, o desconforto com que os corpos filmados por Tsai Ming-Liang executam suas ações pelos cômodos das casas que habitam ou a total sensação de disjuntura espacial que atravessa a construção imaginária que o espectador faz da casa de veraneio em *Pântano*. Em comum,

verifica-se que as cronotopias da intimidade em torno das quais se constroem as narrativas desses filmes traduzem um certo estranhamento, um esvaziamento dos afetos entre personagens e casas, que decorre em muito da maneira com que tais espaços são filmados, seja pela recorrente ausência de proximidade dos planos gerais de Tsai Ming-Liang e Jia Zhang-Ke⁶⁶, seja pela ausência dos *establishing shots*, que possibilitariam algum tipo de *raccord* espacial no filme de Martel, ou mesmo pela proximidade exagerada com que a câmera estabelece sua relação com o corpo (e o rosto) de Hermila, muitas vezes destacando-os em demasia dos espaços, tornados cada vez mais inóspitos no decorrer de *O céu de Suely*. Essa proximidade da câmera também abre a possibilidade da adoção de uma visualidade háptica em vários desses filmes (especialmente os de Claire Denis e Naomi Kawase), pautada por uma vontade de irrecusável de tocar/roçar os objetos filmados, ou mesmo de uma concepção da câmera como uma espécie de corpo à deriva que quase esbarra nos personagens (algo evidente na filmografia de Naomi Kawase).

Se esse cinema, então, dá certa primazia ao corpóreo, o capítulo seguinte, pautado pelas relações entre corpos e paisagens (principalmente físicas, mas também por vezes simbólicas e midiáticas), também fez uso de uma série de estudos de caso para dar conta dessa multiplicidade de possibilidades. O espaço urbano, por exemplo, aparece sempre como frenético, mutável, transitório. Nas obras de Hou Hsiao Hsien, por um lado, isso pode ser traduzido sob a forma de um curioso banquete sensorial observado em plano geral pelas teleobjetivas flutuantes, dada a multiplicidade de estímulos e eventos que se desdobram simultaneamente no cotidiano da cidade por onde os personagens assumem-se como flâneurs. Por outro lado, a cidade também pode ser um espaço de estranhamento, uma vez que a velocidade com que cada indivíduo dota os espaços de afetos, a partir de suas vivências, nem sempre acompanha o ritmo frenético que rege a metrópole. Essa inadequação do mundo, tão fortemente emulada pelos filmes de Tsai Ming-Liang e Jia Zhang-Ke (inclusive no microcosmo utópico da comunidade de funcionários do World Park chinês), e potencializada pela rigidez dos planos gerais quase sempre fixos de ambos os cineastas, assume ares de intensa distopia na forma como Pedro Costa filma o duplo exílio dos imigrantes cabo-verdianos em Casal da Boba, com seus ângulos desconfortáveis e insólitos, ora usando o

⁶⁶Todavia, tais planos distantes, em lugar de apagar os corpos, sufocando-os nos cômodos filmados, acabam ressaltando o trânsito dos mesmos pelos espaços, servindo como moldura para movimentações corporais que, ainda que pautadas em gestos mínimos (dada a matriz bressoniana que inspira tais cineastas), tornam-se irrecusáveis aos nossos olhos, de tanto que são evidenciadas.

plano fixo, ora com a câmera no ombro, flutuando ao sabor da errância de seus protagonistas quase fantasmagóricos.

E quando esse cinema vai explorar sensorialmente outros espaços, como o deserto (em *Gerry*) e a mata densa (em alguns filmes de Weerasethakul e Kawase), a relação corporal é primordial. Seja pela rarefação, tão característica das paisagens desérticas, que potencializam a ideia da espera interminável como desencadeadora de um irrecusável gasto de si e das últimas energias físicas, ou pela profusão de estímulos visuais e sonoros (principalmente acusmatizados), tão marcante dos instáveis e misteriosos cronotopos da floresta, tão polifônicos e repletos de linhas de fuga para que o espectador possa se perder. Em todos os casos, o convite sensorial que tais filmes nos fazem busca dar conta de um tipo de relação que talvez não fosse possível de se explorar usando as ferramentas tradicionais de construção narrativa calcada ou numa psicologização do personagem, aos moldes do cinema clássico, ou num estado de desconfiança/desconstrução cênica tão caro a certas vertentes do cinema moderno.

Os dois capítulos finais de nosso percurso visaram ampliar outras dimensões da linguagem audiovisual em que tal experiência sensorial fosse ampliada: a percepção contínua do tempo dos eventos, a partir do uso de planos-sequência, muitas vezes atravessando ambientes e temporalidades distintas, e os estímulos sonoros, em especial as zonas de indistinção/confusão perceptiva criadas pelo uso de sons acusmáticos e de uma certa hapticidade na escuta. Todos esses elementos, em lugar de oferecer explicações e respostas fáceis para o espectador, acabam por adiar o acesso a certas informações narrativas, colocando-o numa espécie de heterotopia perceptiva que antecede a organização racional do que se vê e ouve.

Desse modo, acredito que este percurso foi fundamental para confirmarmos as hipóteses propostas na introdução desta tese, em especial a primeira e a segunda, que evidenciam o papel do corpo e sua inserção no espaço-tempo cotidiano como instâncias centrais nesse realismo sensório que associo ao dito “cinema de fluxo. Em maior ou menor medida, acredito que esse conjunto de filmes partilhe desse pressuposto estético em comum – e muito do trabalho aqui empreendido consistiu em levantar não somente os pontos de aproximação, mas também as diferentes inflexões que permeiam as investigações de cada cineasta.

A adoção de um recorte transcultural aqui foi essencial por uma série de coisas. Primeiro, por se tratar de um tipo de fazer cinematográfico que acontece em diversas regiões do globo sem,

contudo, constituir-se como um movimento organizado – trata-se muito mais de um conjunto de pontos de vista narrativos em comum, que aproximam o trabalho de cineastas tão diferentes entre si. Se, muitas vezes, alguns tópicos de análise concentravam-se em dois ou três filmes específicos, cada subcapítulo foi pensado para evidenciar melhor algumas aproximações e diferenças que talvez não fossem tão perceptíveis se tivesse sido adotada uma metodologia de análise dentro do conjunto da obra de cada diretor, ou uma exaustiva exegese dos aspectos narrativos (em especial os sensoriais) de cada filme. Inclusive, foi no tensionamento entre o conjunto de filmes estudados que pude elencar os procedimentos da linguagem audiovisual e as abordagens temáticas mais recorrentes entre eles, e assim esboçar o conjunto de características que definiriam o que eu afirmo aqui ser um realismo sensório dentro do panorama do cinema contemporâneo. Se meu interesse inicial sempre foi o de mostrar a emergência desse cinema como uma tradução de um certo estado das coisas vivenciado no mundo neste início do século (inclusive como uma leitura possível das tensões culturais, políticas, sociais e estéticas que o atravessam), o olhar transcultural não só me permitiu ver o que havia de comum entre esses filmes, mas principalmente observar o tensionamento que se faz junto à experiência da contemporaneidade em cada contexto local. Afinal, é essencial perceber, por exemplo, que a câmera flutuante de Hou Hsiao Hsien tem toda uma relação com uma identidade cultural taiuanesa calcada numa melancolia histórica, num tom mais resignado e menos pesaroso, por exemplo, que o ocasional uso do mesmo recurso (entremeado aos rigorosos planos-*tableaux* fixos que recusam quaisquer ortogonalidades) para filmar os corpos aparentemente mortos-vivos dos filmes de Pedro Costa, a vagarem pela assepsia que lhes é quase insípida do conjunto habitacional novo em folha, num contexto de brutal erradicação das memórias da comunidade de imigrantes cabo-verdianos do antigo bairro das Fontainhas, em nome de um progresso invisível e iminente. E talvez esse sentimento de impotência frente a esse apagamento das memórias de um povo, partilhado pelos vilarejos chineses filmados por Jia Zhang-ke, traduza-se melhor numa rígida e asfixiante construção do quadro fílmico, dialogando diretamente com uma certa rigidez do regime político da China continental.

Isso nos conduz à terceira hipótese do trabalho, que, a meu ver, ao menos em parte foi comprovada: a relação entre essa experiência estética que tais filmes proporcionam e o processo de construção de heterotopias do qual ela deriva. Se minha análise, na maioria das vezes, buscou se concentrar nos aspectos estéticos desse cinema, vale lembrar que, mesmo quando isso não estivesse evidente no texto, minhas leituras em muito se pautaram por um

questionamento das intencionalidades de se adotar esse tipo de narrativa dispersiva para tratar de temas sociais tão caros ao contexto global. Acredito que a ideia de heterotopia, aplicada às categorias estudadas em cada capítulo desta tese (em especial, o espaço-tempo cotidiano e a inserção do corpo na paisagem, temas dos capítulos 4 e 5), tenha sido importante para pelo menos levarmos em consideração um certo caráter político que se observa neste cinema – questão que, inclusive, muitas vezes, é deixada de lado pela crítica cinematográfica nos textos que investigam a estética do fluxo⁶⁷.

Em primeiro lugar, porque acredito ser impossível pensar estética e ética como categorias que não dialoguem diretamente entre si: no caso, recorro à talvez desgastada citação de Maiakovski (“não há arte revolucionária sem forma revolucionária”) para reforçar os vínculos entre a proposta estética desse cinema e suas intenções políticas. Afinal – e aí cito Andréa França, ao afirmar que “o cinema existe para falar do mundo, das crises atuais do mundo, para pensá-las” (FRANÇA, 2003: 15) – as questões temáticas que atravessam esse conjunto de filmes não podem ser vistas como mero pano de fundo, mas sim a partir de um tensionamento entre a urgência de abordar tais crises a emergência de uma nova forma de narrar, que traduza “uma série de formas de visibilidade e sensibilidade para um estado de mundo difuso, que comporta lado a lado sujeição e formas de enfrentamento, exploração e liberdade” (FRANÇA, 2003: 14).

Em alguns casos, esse diálogo se faz mais explícito, exatamente por se voltar ao cidadão comum, anônimo – como, por exemplo, na crítica que Jia Zhang-Ke faz da irrefreada globalização chinesa ou no engajamento de Pedro Costa junto à comunidade de imigrantes cabo-verdianos na periferia de Lisboa, ou ainda nos confrontos transculturais que Claire Denis propõe entre a França e imigrantes de suas ex-colônias, numa formação militar que, com o final do império ultramarino, perde totalmente a sua razão de ser. Em outros o aspecto político se assume de forma mais sutil, como na abordagem de Gus Van Sant acerca de uma certa histeria presente na sociedade norte-americana – afinal, por mais que seus filmes trabalhem com um aspecto não-moralizante, e que o foco seja centrado nos banais episódios ocorridos no dia-a-dia dos personagens, estamos falando de verdadeiras feridas na auto-estima dos

⁵ Talvez isso decorra por esse conjunto de narrativas não ser tão explícito nesse aspecto como o são, por exemplo, as narrativas de assumida denúncia social, como os filmes de realizadores como Bahman Ghobadi, Elia Suleiman, Ken Loach e outros comumente associados pelos críticos ao panorama do cinema político contemporâneo. Talvez uma exceção costumeira seja Jia Zhang-Ke, notável por suas críticas à restrita liberdade política propiciada pelo regime comunista chinês, bem como sua desmedida e desumana adesão ao capitalismo global – aproximando-se, de certo modo, do tipo de ativismo que artistas como Ai Wei Wei praticam atualmente.

EUA: os episódios de *Columbine* e o suicídio de Kurt Cobain, ainda que estes compareçam numa releitura livre e pouco amarrada aos fatos históricos. Ou ainda, nos flertes com a dimensão fantástica presente em filmes como *Desejo e obsessão*, de Claire Denis, ou *Mal dos trópicos*, de Apichatpong Weerasethakul – e, neste último caso, como não pensar na alta carga de resistência identitária ao se optar por contar uma história em que se valorizam os aspectos míticos e mágicos, oriundos de um saber rural quase em extinção na Tailândia contemporânea, que se recusa a fazer distinção entre a realidade concreta e a feitiçaria?

Assim, parece-me haver uma evidente intenção política na inserção, sem maiores cerimônias, de irrupções do fantástico (como macacos falantes, e humanos que conversam com espíritos encarnados em tigres) em meio à concretude da esfera do comum, para se construir uma poderosa, densa e hipnotizante narrativa que pode ser lida como uma metáfora do próprio embate amoroso como a que encontramos na segunda parte do filme de Weerasethakul. Tanto quanto seja a opção por construir uma estória como a da primeira parte do mesmo filme, a partir de um fio narrativo esgarçado que nos faz deslizar entre cenas pensadas como verdadeiros platôs ou ambiências, à medida que imergimos nos eventos pelos quais se dá o romance entre o soldado e camponês. Todavia, se este trabalho não pretendia ser um estudo de como este cinema dá conta das questões políticas mais urgentes da contemporaneidade, talvez o caminho aqui aberto possa ser melhor aprofundado numa futura pesquisa de pós-doutorado.

Numa época em que o excesso de informações e imagens mercantilizadas nos entorpece a percepção e esvazia os sentidos da experiência, que desdobramentos estéticos e narrativos derivam do ato político de se propor um olhar centrado na observação, à flor da pele (o “estar-com”), daquilo que usualmente nos passa despercebido – o banal, o efêmero, esse “comum a todos” que enreda o cotidiano? De que forma a intenção de resistência a um poder hegemônico consegue se traduzir em experiências sensoriais como a da chuva que irrompe quase epifanicamente no festival retratado em *Shara*, ou da crônica visual, a princípio descompromissada (construída a partir de uma câmera à deriva, ao mesmo tempo longe e perto dos corpos que filma), sobre o relacionamento de um casal adolescente taiwanês na cena *techno* da Taipei do início do século XXI? Ainda que não se trate de um cinema de cunho assumidamente social ou identitário (ao menos no sentido tradicional do termo), é inegável o aspecto micropolítico aqui implícito – e, inclusive, é a partir daí que, futuramente, pretendo colocar em outros patamares o tipo de experiência estética que se estabelece a partir de tais intenções. Afinal, um corpo pode muitas coisas. E um corpo filmado pode muito mais, ao

permitir que nossos corpos redescubram e partilhem das intensidades e pulsações deste mundo que se faz no aqui e agora – física, afetiva e politicamente, num transbordamento incessante.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAS, Ackbar. **Hong Kong: Culture and Politics of Disappearance**. Minneapolis: Minnesota University Press, 2002.
- AGUILAR, Gonzalo. **Otros mundos: Ensayo sobre el nuevo cine argentino**. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
- AMADO, Ana. **La imagen justa: Cine argentino y politica 1980-2007**. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- AMIEL, Vincent. **Estética da montagem**. Lisboa: Texto&Grafia, 2010.
- AMORIM, Marília. “**Exotopia e cronotopo**”. In: BRAITH, Beth (org). **Bakhtin: Outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.
- ANDERSON, Benedict. “**The strange story of a strange beast: Receptions in Thailand of Apichatpong Weerasethakul’s *Sud Pralaat***”. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. In: QUANDT, James. **Apichatpong Weerasethakul**. Viena: Synema, 2009.
- APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização**. Lisboa: Teorema, 2004.
- ARANTES, Priscilla e BRAGA, Eduardo Cardoso. “**Do espaço fixo ao espaço em fluxo**”. Trabalho apresentado no XXX Congresso da Intercom. Santos: 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0338-1.pdf>>, acesso em 10/01/2012.
- ARFUCH, Leonor. “**Cronotopías de la Intimidad**” in ARFUCH, Leonor (org.). **Pensar el Tiempo**. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- ARRIGUCCI JR., Davi. **Humildade, paixão e morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- AUMONT, Jacques. **El rostro en el cine**. Barcelona, Paidós, 1998.
- _____. **O olho interminável: Cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a.
- _____. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papyrus, 2004b.
- _____. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas: Papyrus, 2008a.
- _____. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto&Grafia, 2008b.
- BACHELARD, Gaston. **Poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAECQUE, Antoine de. “**Mister Hou e a experiência do olhar**”. In: MARQUES, Luisa (org.). **Hou Hsiao-Hsien e o cinema de memórias fragmentadas**. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2010.
- BAECQUE, Antoine de; LALANNE, Jean-Marc. “**Elogio dos entorpecentes**”. In: MARQUES, Luisa (org.). **Hou Hsiao-Hsien e o cinema de memórias fragmentadas**. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2010.

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BALÁZS, Bela. “**O homem visível**”. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.
- BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (org.). **Cinema Mundial Contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.
- BAREA, Millagros Expósito. “**El sonido en el cine de Apichatpong Weerasethakul**”. In: **Frame: Revista de cine de La Biblioteca de La Facultad de Comunicación**, n. 3, 2008. Sevilla (Espanha): Universidad de Sevilla, 2008. Disponível em <http://fama2.us.es/fco/frame/new_portal/textos/num3/Elsonidoenelcine.pdf>, acesso em 10/01/2012.
- BARKER, Jennifer. **The tactile eye: Touch and the cinematic experience**. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 2009.
- BARRENHA, Nathália Christofoletti E PASSOS, Antônio. “**À beira da piscina, à beira do quadro: a utilização do som off e a construção de tensão na obra de Lucrecia Martel**”. In: **Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Curitiba: Intercom, 2008. Disponível em: < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-0701-1.pdf>>, acesso em 10/01/2012.
- BARROSO, Miguel Ángel. **M.A. Antonioni: Tecnicamente dulce**. Madrid: Jaguar, 2006.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000.
- BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. São Paulo: Ática, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: As consequências humanas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999
- _____. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BAZIN, André. **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERRY, Chris. “**Where is the Love? Hyperbolic Realism and Indulgence in Vive l’Amour**”. In: BERRY, Chris e LU, Fei (orgs.) **Islands on the Edge: Taiwan New Cinema and After**. Hong Kong, Hong Kong University Press, 2005.
- BEUGNET, Martine. **Claire Denis**. Manchester/ New York: Manchester University Press, 2004.
- _____. **Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- BEZERRA, Julio Carlos. “**O corpo como cogito: um cinema contemporâneo à luz de Merleau-Ponty**”. Artigo apresentado no XII Congresso da Socine. Brasília: UnB, 2008 (mimeo, inédito).
- _____. “**O cinema de Pedro Costa ou O que pode um corpo?**”. Artigo apresentado no XIII Congresso da Socine. São Paulo: USP, 2009 (mimeo, inédito).
- _____. “**Sensacionismo: Narrativa, corpo e sensorialidade em Claire Denis**”. Artigo apresentado no XIII Congresso da Socine. Recife: UFPE, 2010 (mimeo, inédito).

- BLANCHOT, Maurice. “A Fala Cotidiana”. In: **A Conversa Infinita**. A Experiência Limite. Vol. 2. São Paulo: Escuta, 2007.
- BOIS, Yve-Alain e KRAUSS, Rosalind. **Formless**. New York: Zone Books, 1997.
- BONITZER, Pascal. **El campo ciego: Ensayos sobre el realismo em el cine**. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.
- BORDWELL, David. **Figuras Traçadas na luz: A encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2008.
- _____. “Encenação alegre: os primeiros filmes de Hou Hsiao-Hsien. In: MARQUES, Luisa (org.). **Hou Hsiao-Hsien e o cinema de memórias fragmentadas**. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2010.
- BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. “Espaço e narrativa nos filmes de Ozu”. In: NAGIB, Lúcia e PARENTE, André. **Ozu: O extraordinário cineasta do cotidiano**. São Paulo: Marco Zero/Cinemateca Brasileira, 1990.
- BOUQUET, Stephane. “Plan contre flux”. In: **Cahiers du Cinema**, n. 566, março de 2002. Paris: 2002, pp. 46-47.
- BRAESTER, Yomi. “If We Could Remember Everything, We could be able to Fly: Taipei’s Cinematic Poetics of Demolition” in **Modern Chinese Literature and Cinema**, Vol. 15, n. 1, Primavera 2003, pp. 29-62.
- BRAGANÇA, Felipe. “Carta de Iguatu”. In: **Revista Contracampo**, n.77. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/77/iguatu.htm>>, acesso em 10/01/2012.
- _____. “Meu amor, eu queria te dar um filme como este”. In: **Revista Cinética**, 2006. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/juventudedefelipe.htm>>, acesso em 10/01/2012.
- _____. “Filmar, hoje, um corpo (em alguns atos)”. In: **Revista Cinética**, 2007a. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/filmarumcorpo.htm>>, acesso em 10/01/2012.
- _____. “Catarse feito cafuné”. In: **Revista Cinética**, 2007b. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/mogari.htm>>, acesso em 10/01/2012.
- _____. “Sentimento do real, imaginação da história: seis perguntas para Jia Zhang-Ke”. In: **Revista Cinética**, 2007c. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/entrevistajia.htm>>, acesso em 10/01/2012.
- BRANDÃO, Alessandra. “O chão de asfalto de Suely (ou a anti-Cabíria do sertão de Aïnouz)”. In: HAMBURGER, Esther ET AL. **Estudos de cinema: Socine IX**. São Paulo: Annablume/Fapesp/Socine, 2008.
- BRANDÃO, Ludmila de Lima. **A casa subjetiva**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- BRETAS, Beatriz. “Interações cotidianas”. In: FRANÇA, Vera e GUIMARÃES, César (Org). **Na mídia, na rua: narrativas cotidianas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- BRUNI, José Carlos et al. (Org.) **Decifrando o tempo presente**. São Paulo: Ed. Unesp, 2007.

- BRUNO, Giuliana. **Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film**. New York: Verso, 2002.
- _____. “**Motion and emotion: Film and haptic space**”. In: **ECO-Pós**, volume 13, n. 2. Rio de Janeiro: Eco-UFRJ, 2010.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **Estética de lo efímero**. Madrid: Arena Libros, 2006.
- BURKITT, Ian. “**The time and space of everyday life**”. In: **Cultural Studies**, volume 18, Numbers 2-3/March/May, 2004, pp. 211-227.
- BUSCOMBE, Edward. “**Ideias de autoria**”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). **Teoria contemporânea do cinema, Vol. 1: Pós-estruturalismo e filosofia**. São Paulo: Senac, 2005.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 1997.
- _____. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. “**Cinema e poesia**”. In: XAVIER, Ismail (org.) **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- CAPISTRANO, Tadeu. “**À pele da película: vias e veias do sensorialismo cinematográfico**”. Trabalho apresentado no XXVI Congresso da Intercom. Belo Horizonte: PUC, 2003. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP07_capistrano.pdf>, acesso em 10/01/2012.
- CARDOSO, Sérgio. “**Olhar viajante**”. In: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CARNEY, Ray. **Cassavetes on Cassavetes**. London: Faber & Faber, 2001
- CASTELLS, Manuel. **A era da informação: economia, sociedade e cultura – A Sociedade em Rede, vol. 1**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CHAKALI, Saad. “**A corps ouvert(s)**”. In: **Cahiers du cinema (online)**, 22/04/2005. Paris: 2005. Disponível em: <<http://www.cahiersducinema.com/A-corps-ouvert-s.html>>, acesso em 10/01/2012.
- CHION, Michel. **El sonido: Musica, cine, literatura**. Barcelona/ Buenos Aires: Paidós, 1999.
- CHION, Michel. **A audiovisual: Som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- CLUCAS, Stephen. “**Cultural phenomenology and the everyday**”. In: **Critical Quarterly**, Vol. 42, Number 1, 04/2000.
- COMOLLI, Jean-Louis. “**Algumas notas em torno da montagem**”. In: **Devires: Cinema e humanidades**. Vol. 4, n. 2 Belo Horizonte: Fafich/UFMG, 2007.
- _____. “**Corpos e quadros, notas sobre três filmes de Pedro Costa: Ossos, No quarto de Vanda e Juventude em marcha**”. In: DUARTE, Daniel; MAIA, Carla e MOURÃO, Patrícia (org.) **O cinema de Pedro Costa**. Rio de Janeiro: CCBB/Rj, 2010.

- CVORO, Uros. **“The present body, the absent body and the formless”**. In: *Art Journal*, Vol. 61, n. 4, Winter/2002. Nova Iorque: College Art Association, 2002.
- DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.
- DANEY, Serge. **A rampa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. **“¿Que és un dispositivo?”** In: **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **“Ano Zero: Rostidade”**. In: **Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, Vol.3**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- _____. **“28 de novembro de 1947: Como criar para si um Corpo sem Órgãos”**. In: **Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, Vol.3**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- DESSER, David. **“Introduction: A filmmaker for all seasons”**. In: DESSER, David. **Ozu’s Tokio Story**. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press, 1997.
- DUMONT, Louis. **O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- DURAFOUR, Jean-Michel. **Millenium Mambo**. Paris: Les Editions de la Transparence, 2006.
- EDUARDO, Cléber. **“Aleluia, Pedro Costa!”** In: **Revista Cinética**, outubro de 2006. Disponível em: < <http://www.revistacinetica.com.br/juventudecleber.htm>>, acesso em 10/01/2012.
- ELENA, Alberto. (org.) **Luces de Siam: Una introducción al cine tailandés**. Madrid: T&B Editores, 2006.
- EPSTEIN, Jean. **“Bonjour cinema — Excertos”** in XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/ Embrafilme, 1983.
- FELINTO, Erick. **A imagem espectral: Comunicação, cinema e fantasmagoria tecnológica**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- FILIPPELLI, Rafael. **El plano justo: Cine modern de Ozu a Godard**. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2008.
- FOSTER, Hal. **The return of real**. New York: October, 1994.
- FOUCAULT, Michel. **“Outros espaços”**. In Manoel Barros da Motta (org.). **Ditos e Escritos, Vol. III**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- FRANÇA, Andréa; LINS, Consuelo e GERVAISEAU, Henri. **“Serge Daney: O cinema como abertura para o mundo”**. In: **Cinemas n° 15**, jan/fev de 1999.
- FRODON, Jean-Michel. (org.). **Hou Hsiao-Hsien**. Paris: Cahiers du Cinema, 2005.

- GARDNIER, Ruy. “**Taiwan: Nascimento cinematográfico de uma nação (1982-2007)**”. In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (org.). **Cinema Mundial Contemporâneo**. Campinas: Papyrus, 2008.
- GARDNIER, Ruy et al. “**Cinema contemporâneo em debate: O drone cinema, as novas imagens e os novos comediantes**”. In: **Contracampo**, n. 78, 02/2006. Rio de Janeiro: 2006. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/78/debatecinemacontemporaneo.htm>>, acesso em 10/01/2012.
- GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D’água, 1997.
- _____. **Movimento total: O corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D’água, 2001.
- GONÇALVES, Helder. “**Significação musical e definição de ‘espaços’ cinematográficos: Em torno da Trilogia da Morte de Gus Van Sant**”. Lisboa, 2008. Disponível em <<http://bocc.ubi.pt/pag/goncalves-helder-significacao-musical-e-definicao-de-espacos-cinematograficos.pdf>>, acesso em 10/01/2012.
- GUIMARÃES, César. “**Apresentação**”. In: **DEVIRES: Cinema e humanidades**, v.5, n.1. Belo Horizonte: Fafich/UFMG, 2008.
- GUIMARÃES, César e FRANÇA, Vera. “**Experimentando as narrativas do cotidiano**”. In: GUIMARÃES, César e FRANÇA, Vera (org.). **Na mídia, na rua: Narrativas cotidianas**. Belo Horizonte, Autêntica, 2006.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- HAROOTUNIAN, Harry. **History’s Disquiet**. New York, Columbia University Press, 2000.
- _____. “**Shadowing History**”. In: **Cultural Studies**, 18, ¾, 2004, pp. 181-200.
- HEATH, Stephen. “**Comentário sobre Ideias de autoria**”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema, Vol. 1: Pós-estruturalismo e filosofia**. São Paulo: Senac, 2005.
- HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- HIGHMORE, Ben. “**Homework: Routine, Social Aesthetics and the ambiguity of everyday life**”. In: **Cultural Studies**, 18, ¾, 2004, pp. 306-327.
- HILL, John e GIBSON, Pamela. **World cinema: Critical approaches**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2000.
- HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JINHUA, Dai. “**Escena entre la niebla: Una lectura de las películas de la Sexta Generación**”. In: MIRANDA, Luis (org.). **China siglo XXI: Desafíos y dilemas de un nuevo cine independiente (1992-2007)**. Córdoba, España: Berenice/Festival de Granada – Cines del Sur, 2007. JONES, Kent. **Evidencia Física: Escritos selectos sobre cine**. Santiago (Chile): Uqbar Editores, 2009.
- JOYARD, Olivier. “**C’est quoi ce plan? (La suite)**”. In: **Cahiers du Cinema**, n. 580, junho de 2003. Paris: 2003, pp.26-27.
- JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac, 2009.

- KRAICER, Shelly. **“Chinese wasteland: Jia Zhang-Ke’s Still Life”**. In **Cinema Scope**, n. 29. Canadá: 2008. Disponível em: <<http://www.cinema-scope.com/cs29/contents.htm>>, acesso em 10/01/2012.
- KUNIGAMI, Keiji. “Naomi Kawase e o presente”. In MAIA, Carla e MOURÃO, Patrícia (org.): **O cinema de Naomi Kawase**. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2011.
- LALLANE, Jean Marc. **“C’est quoi ce plan?”**. In: **Cahiers du Cinema**, n. 569, junho de 2002. Paris: 2002, pp.26-27.
- LAMARE, Viviane de. **“O corpo no cinema de John Cassavetes”**. In: **Trivium**, ano I, edição 1. Rio de Janeiro: Universidade Veiga de Almeida, 2009.
- LIMA, Paulo Santos. **“O céu de Suely”**. In: **Revista Cinética**. São Paulo: 2006. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/suely.htm>>, acesso em 10/01/2012.
- LINS, Daniel. **“Gerry: Dê-me um corpo”**. In: FURTADO, Beatriz (org.). **Imagens contemporâneas: Cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games... Vol.1**. São Paulo: Hedra, 2009.
- LOBRUTTO, Vincent. **Gus Van Sant: His own private cinema**. New York: Praeger Publishers/Greenwood, 2010.
- LOPES, Denilson. **Nós, os mortos: Melancolia e neo-barroco**. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.
- _____. **“Da estética da comunicação a uma poética do cotidiano”**. In: GUIMARÃES, César et al (org). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2006.
- _____. **A delicadeza: Estética, experiência e paisagens**. Brasília: Ed. UnB/Finatec, 2007.
- _____. **“O efeito Ozu: Em busca de um outro cotidiano”**. In: PAIVA, Samuel. et al. (Org.) **XI Estudos de cinema e audiovisual: Socine**. São Paulo: Socine, 2010.
- LÓPEZ, José Manuel (org.) **Naomi Kawase: El cine en el umbral**. Madrid: T&B Editores, 2008.
- LUCAS, Gonzalo de. **“El cine tiembla”**. In: LÓPEZ, José Manuel (org.) **Naomi Kawase: El cine en el umbral**. Madrid: T&B Editores, 2008.
- MARKS, Laura. **The Skin of Film**. Londres/Durham: Duke University Press, 2000.
- _____. **Touch: Sensuous theory and multisensory media**. Minneapolis/ London, University of Minnesota Press, 2002.
- MARQUES, Luisa. **Corpos em fluxo: a questão do corpo na estética de fluxo do cinema contemporâneo**. Niterói: UFF, 2008a (Monografia de conclusão de curso de Graduação em Cinema, inédita).
- _____. **“O corpo que dança e o corpo dos filmes”**. In: **Contracampo**, n. 91, 03/2008. Rio de Janeiro: 2008b. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/91/artcorpo.htm>>, acesso em 10/01/2012.
- MARTIN, Adrian. **¿Qué es el cine moderno?** Santiago (Chile): Uqbar Editores, 2008.
- _____. **“A vida interior de um filme”**. In: DUARTE, Daniel; MAIA, Carla e MOURÃO, Patrícia (org.) **O cinema de Pedro Costa**. Rio de Janeiro: CCBB/RJ, 2010.

- MARTIN, Fran. “**Vive l’Amour: Eloquent emptiness**” In: BERRY, Chris (org.). **Chinese Films in Focus**. Londres: BFI, 2003, pp. 175-182.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. “**Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memória**”. In: **Artelatina: Cultura, globalização e identidades**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- _____. “**Pensar juntos espacios y territorios**”. In: HERRERA, D. e PIAZZINI, C.E. (orgs.). **[Des]Territorialidades y [No]Lugares**. Medellín: Universidad de Antioquia, 2006. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/6334258/Pensar-juntos-espacios-y-territorios>>, acesso em 10/01/2012.
- MARTIN-BARBERO, Jesus e REY, Gérman. **Os exercícios do ver**. São Paulo: Senac, 2001.
- MAYNE, Judith. **Claire Denis**. Chicago: University of Illinois Press, 2005.
- McGRATH, Jason. “**The Independent Cinema of Jia Zhang-Ke: From Postsocialist Realist Cinema to a Transnational Aesthetic**” in ZHEN, Zhang (org.). **The Urban Chinese Generation**. Durham: Duke University Press, 2007, pp. 81-114.
- McKIBBIN, Tony. “**Situations over stories: Café Lumière and Hou Hsiao-Hsien**”. In: **Senses of Cinema**, n. 39, maio de 2006. Melbourne, Australia, 2006. Disponível em: <http://www.sensesofcinema.com/2006/39/cafe_lumiere>, acesso em 10/01/2012.
- MELEIRO, Alessandra (org). **Cinema no mundo; Indústria, política e mercado – Volume II: América Latina**. São Paulo: Escrituras, 2007.
- _____. Alessandra (org). **Cinema no mundo; Indústria, política e mercado – Volume III: Ásia**. São Paulo: Escrituras, 2007.
- MELTCAFE, Andrew e GAME, Ann. “**Everyday Presences**”. In: **Cultural Studies**, 18, ¾, 2004, pp. 305-362.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. “**O cinema e a nova psicologia**” (1945). In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/ Embrafilme, 1983.
- MIRANDA, Luis. “**Apichatpong Weerasethakul: Teoría de los vasos comunicantes**”. In: ELENA, Alberto. (org.) **Luces de Siam: Una introducción al cine tailandés**. Madrid: T&B Editores, 2006.
- _____. “**Nosotros, después de la historia: De la ‘Sexta Generación’ a la ‘Generación Urbana’**”. In: MIRANDA, Luis (org.). **China siglo XXI: Desafíos y dilemas de un nuevo cine independiente (1992-2007)**. Córdoba, España: Berenice/Festival de Granada – Cines del Sur, 2007.
- _____. “**La cámara-piel: Tocar la imagen (y el rostro) de la tía abuela em Caracol**”. In: LÓPEZ, José Manuel (org.) **Naomi Kawase: El cine en el umbral**. Madrid: T&B Editores, 2008.
- MOCARZEL, Evaldo. “**Silêncio e imobilidade**”. In: **Robert Bresson/Wang Bing: Os filmes de fevereiro**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2011.

- MONASSA, Tatiana. **“Cinema-mundo”**. In: **Contracampo**, n. 66, 2004. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: < <http://www.contracampo.com.br/66/cinemamundotatiana.htm> >, acesso em 10/01/2012.
- MORAES, Denise. **“O Sublime no Cotidiano: Análise do Filme As Coisas Simples da Vida, de Edward Yang”** in MONTORO, Tânia e CALDAS, Ricardo (orgs.). **De Olho na Imagem**. Brasília, Fundação Astrojildo Pereira/Abaré, 2006.
- MORLEY, David. _____. **“Belongings”**, In: **European Journal of Cultural Studies**, 4,4, 2001, pp. 425-448.
- MURILLO, Manuel Yanéz. **“Dialécticas de un cine habitable: La hibridación del documental y la ficción en el cine de Naomi Kawase”**. In: LÓPEZ, José Manuel (org.) **Naomi Kawase: El cine en el umbral**. Madrid: T&B Editores, 2008.
- NAFICY, Hamid. **An Accented Cinema: Exilic and diasporic Filmmaking**. New Jersey: Princeton University Press, 2001.
- NERI, Corrado. **“Past masters, new waves: Tsai Ming-Liang/ François Truffaut”**. In: **Transtext(e)s Transcultures: Journal of Global Cultural Studies**, nr. 1/2006. Paris, IETT, 2006. Disponível em <<http://transtexts.revues.org/index183.html>>, acesso em 10/01/2012.
- NEYRAT, Cyril (org.). **Um mirlo dorado, um ramo de flores y uma colher de prata: Conversación, collage, documentos**. Barcelona: Capricci/Intermedio, 2008a.
- _____. **“Passo de gigante”**. In: **Devires: Cinema e humanidades**, v.5, n.1. Belo Horizonte: Fafich/UFMG, 2008.
- NOVIELLI, Maria Roberta. **História do cinema japonês**. Brasília: Ed. UNB, 2007.
- NUNES, Eduardo. **“A viagem do balão vermelho”**. In: MARQUES, Luisa (org.). **Hou Hsiao-Hsien e o cinema de memórias fragmentadas**. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2010.
- OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. **A estética do fluxo no cinema contemporâneo**. Niterói: UFF, 2006 (Monografia de conclusão de curso de Graduação em Cinema, inédita).
- _____. **“Rotterdam 2008: o cinema sob o paradoxo do contemporâneo”**. In: **Contracampo**, n. 91, 03/2008. Rio de Janeiro: 2008. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/91/artrotterdam.htm>>, acesso em 10/01/2012.
- _____. **“Do maneirismo ao mito de proteu: 1980-2000”**. In: KOLB, Davi (org.) **Primeiros Olhares**. Rio de Janeiro: Segunda-Feira Filmes, 2009.
- _____. **O cinema de fluxo e a mise-en-scène**. São Paulo: USP, 2010. (Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais). Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-30112010-164937/publico/6320356.pdf>>, acesso em 10/01/2012.
- O’NEILL, D. Cuong. **“Cinematic cruising: Tsai Ming-Liang’s *Bu san* and the strangely moving bodes of taiwanese cinema”**. In: FOUZ-HERNÁNDEZ, Santiago (org.). **Mysterious skin: Male bodies in contemporary cinema**. London/New York: I. B. Tauris, 2009.
- OUBIÑA, David. **Estudo crítico sobre *La ciénaga***. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2009.

- PARODI, Ricardo. “**Cuerpo y cine: Reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones de orden corporal**”. In YOEL, Gerardo (org). **Pensar El Cine 2**. Buenos Aires: Manantial, 2004.
- PASOLINI, Pier Paolo. “**Ossevarzioni sul piano-sequenza**”. In: **Empirismo Eretico**. Roma: Garzanti, 3ª ed, 2000.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Senac/Marca D’água, 1996.
- PESSOA, Fernando. **O livro do desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- QUANDT, James. **Apichatpong Weerasethakul**. Viena: Synema, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. “**A carta de ventura**”. In: DUARTE, Daniel; MAIA, Carla e MOURÃO, Patrícia (org.) **O cinema de Pedro Costa**. Rio de Janeiro: CCBB/Rj, 2010.
- REGO, Alita. **Novas tecnologias e as narrativas sensoriais no cinema do século XXI: Filmes de ação de Hong Kong e Hollywood**. Tese de Doutorado apresentada ao PPGCOM da UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. Disponível em www.pos.eco.ufrj.br/publicacoes/doutorado/teses_2006.html. Acesso em 10/01/2012.
- REHM, Jean Pierre; JOYARD, Olivier e RIVIERE, Daniele. **Tsai Ming-Liang**. Paris: Dis Voir, 1999.
- ROBBINS, Bruce “**Comparative Cosmopolitanisms**” in ROBBINS, Bruce e CHEAH, Pheng (orgs.). **Cosmopolitics**. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, pp. 246-265.
- RODRIGUEZ, Angel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Senac, 2006.
- ROSSET, Clement. **Alegria: A força maior**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.
- RUSSO, Eduardo. “**Plano, tiempo y puesta en escena em el cine de Tsai Ming Liang**”. In: YOEL, Gerardo (org). **Pensar El Cine 2**. Buenos Aires: Manantial, 2004.
- SAID, Edward. **Orientalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 (2ª ed.).
- SANDYWELL, Barry. “**The Myth of Everyday Life**”. In: **Cultural Studies**, 18, ¾, 2004, pp. 160-180.
- SANJINÉS, Jorge. “**El plano-secuencia integral**”. In **Cine Cubano**, nº 125. Cuba: 1989.
- SANJINÉS, Jorge. “**Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario**”. In **Ojo al Cine**, nº5, 1976.
- SCHAFER, Rudolph Murray. **A afinação do mundo: a paisagem sonora**. São Paulo: Unesp, 2001.
- SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SCHØLLHAMMER, Karl-Erik. “**O espetáculo e a demanda do real**”. In: FREIRE FILHO, João e HERSCHMANN, Micael. **Comunicação, cultura e consumo: A (des)construção do espetáculo contemporâneo**. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.
- SEIGWORTH, Gregory. “**Banality for Cultural Studies**” . In: **Cultural Studies**, 18 ¾, 2004, pp. 227-268.

- SEIGWORTH, Gregory e GARDINER, Michael. “Rethinking Everyday Life” In: **Cultural Studies**, 18, ¾, 2004, pp. 39-59
- SENNETT, Richard. **Carne e pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- SENRA, Stella. “Genciana amarela, genciana azul”. In: **Devires: Cinema e humanidades**, v.5, n.1. Belo Horizonte: Fafich/UFMG, 2008.
- SHAVIRO, Steven. **The cinematic body**. London/Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- SHIH, Shuh-Mei. “Globalization and the (in)significance of Taiwan”, In: **Postcolonial Studies**, Vol. 6, n.2, 2003, pp. 143-153.
- SHOHAT, Elia e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- SILVA, Camila Vieira da. “A imanência do exílio utópico: ultrapassagem de fronteiras e territórios afetivos em O mundo, de Jia Zhang-Ke”. In: **Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Natal: Intercom, 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0064-1.pdf>>, acesso em 10/01/2012.
- _____. “Entre a superfície e a profundidade: A câmera-corpo e a estética do fluxo no cinema asiático contemporâneo”. In: **Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Curitiba: Intercom, 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-0265-1.pdf>>, acesso em 10/01/2012.
- SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: Mídia, afeto e política**. Petrópolis: Vozes, 2006.
- SPINOSA. **Ética**. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TEO, Stephen. “Cinema with an accent: interview with Jia Zhang-Ke, director of Plataform”. In: **Senses of Cinema**, n. 15, julho/agosto de 2001. Melbourne, Australia: 2001. Disponível em: <http://www.sensesofcinema.com/contents/01/15/zhangke_interview.html>, acesso em 10/01/2012.
- VASQUEZ, Adolfo Sanchez. **Um convite à estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- WANG, Ban. “Black Holes of Globalization: Critique of the New Millenium in Taiwan Cinema”. In: **Modern Chinese Literature and Cinema**, Vol. 15, n. 1, Primavera 2003, pp. 90-119.
- WARIN, François. **Nietzsche et Bataille**. Paris: PUF, 1994.
- WISE, J. Macgregor. “Home: Territory and Identity”. In: **Cultural Studies**, 14, 2, 2000, pp. 295-310.

- WU, Meling. **“Postsadness Taiwan New Cinema”**. In: LU, Sheldon e YEH, Emilie (org.). **Chinese Language Film**. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2005, pp. 76-95.
- XAVIER, Ismail. **“O cinema moderno segundo Pasolini”**. In **Revista de Italianística**, vol. 1, nº1. São Paulo, FFLCH/USP, 1993.
- _____. **O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005 (3ª. Ed.)
- XU, Gary. **“The Smell of the City: Memory and Hou Hsiao-Hsien’s Millenium Mambo”**. In: **Sinascap: Contemporary Chinese Cinema**. Plymouth: Rowman & Littlefield, 2007, pp. 111-131.
- YEH, Yueh-yu. **“A Life of its Own: Musical Discourses in Wong Kar-Wai’s Films”**. In **Post-Script Essays in Film and the Humanities**. 19:1 (Fall 1999), pp. 120-136.
- YOSHIDA, Kiju. **O Anticinema de Yasujiro Ozu** São Paulo: Cosac & Naify, 2005
- YUDICE, George. **“We are not the world”**. In: **Social Text**. No. 31/32. Durham: Duke University Press, 1992.
- ZHANG, Yingjin. **Screening China**. Ann Arbour: University of Michigan Press, 2002.

ANEXOS

ANEXO I

FICHA TÉCNICA DOS FILMES ANALISADOS

FILMES DE APICHA TPONG WEERASETHAKUL

***Eternamente sua* (Blissfully yours/ Sud sanaeha)**

Tailândia/França, 2002

126 minutos – 35 mm – cor

Roteiro e direção: Apichatpong Weerasethakul

Direção de fotografia: Sayombhu Mukdeeprom

Edição: Lee Chatametikool

Trilha sonora: Nadia, Zentrady

Som: Teeekadet Vucharadhanin, Lee Chatametikool

Uma produção Kick the Machine/Laong Dao Co./ Anna Sanders Filmes

Elenco: Kanokporn Tongaram, Min Oo, Jenjira Jansuda

Sinopse (extraída do IMDB.com):

A estória de um encontro amoroso que se inicia num piquenique na fronteira entre Tailândia e Mianmar.

Prêmio da mostra *Un certain Regard* (Cannes, 2002).

***Mal dos trópicos* (Tropical malady/ Sud pralad)**

Tailândia/França/Alemanha/Itália, 2004

118 minutos – 35 mm – cor

Roteiro e direção: Apichatpong Weerasethakul

Direção de fotografia: Vichit Thanapanich, Jarin Pengpanich, Jean Louis Vialard

Edição: Lee Chatametikool

Trilha sonora: Fashion Show (“Straight”), Nutch Weeranukul, Gandhi Anantagant

Desenho sonoro: Akritchalerm Kalayanamitr

Uma produção Kick the Machine/ Anna Sanders Filmes/ TIFA/ Thoke+Moebius Film/ Downtown Pictures

Elenco: Sakda Kaewbuadee, Banlop Lomnoi, Siriwej Jareornchon, Udom Promma, Saritpong Boonyadison, Arna Rattapan, Donruedee Chana, Huay Deesom

Sinopse (extraída do IMDB.com):

Romance entre um soldado e um camponês, envolto por uma lenda do folclore tailandês acerca de um xamã capaz de mudar sua própria forma física.

Prêmio do júri (Cannes, 2004).

Síndromes e um século (Syndromes and a century/ Sang Sattawat)

Tailândia/França/Áustria, 2006

105 minutos – 35 mm – cor

Roteiro e direção: Apichatpong Weerasethakul

Direção de fotografia: Sayombhu Mukdeeprom

Edição: Lee Chatametikool

Trilha sonora: Gandhi Anantagant

Desenho sonoro: Koichi Shimizu, Akritchalerm Kalayanamitr

Uma produção Kick the Machine/ Anna Sanders Filmes/ TIFA/ Illuminations Films Realizado parcialmente com recursos do New Crowned Hope Festival (Viena, Áustria)

Elenco: Nantarat Sawaddikul, Jaruchai Iamaram, Nu Nimsonboon, Noom, Sophon Pukanok, Jenjira Pongpas, Arkanae Cherkam, Sakda Kaewbuadee

Sinopse (extraída do IMDB.com):

Estória sobre os pais de Apichatpong Weerasethakul, ambos médicos, bem como das memórias do cineasta de sua infância num ambiente hospitalar.

Estreado no festival de Veneza (2006).

Phantoms of nabua (Tropical malady/ Sud pralad)

Tailândia/ Alemanha, 2009

11 minutos – Digital – cor

Roteiro e direção: Apichatpong Weerasethakul

Direção de fotografia: Sayombhu Mukdeeprom

Edição: Lee Chatametikool e Apichatpong Weerasethakul

Desenho sonoro: Akritchalerm Kalayanamitr

Uma produção Kick the Machine, dentro do The Primitive Project

Sinopse (apud QUANDT, 2009):

“O filme retrata uma comunicação de luzes, as luzes que transpiram o conforto do lar e as luzes da destruição” (Apichatpong Weerasethakul)

O filme é parte do projeto multimídia *Primitive*.

FILMES DE CLAIRE DENIS

Bom trabalho (Beau Travail)

França, 1999

90 minutos – 35 mm – cor

Direção: Claire Denis

Roteiro: Claire Denis e Jean-Pól Fargeau (inspirado na obra *Billy Budd*, de Herman Melville)

Direção de fotografia: Agnès Godard

Edição: Nelly Quettier

Trilha sonora: Eran Teur e Charles Henry de Perrefeu. Contém trechos de *Billy Budd*, de Benjamin Britten

Edição de som: Jean-Christophe Winding

Uma produção SM Films/ La sept-Arte/Tanais Com

Elenco: Denis Lavant, Michel Subor, Grégoire Colin

Sinopse (extraída do IMDB.com)

O filme gira em torno de um ex-oficial da Legião Estrangeira e suas recordações de uma carreira gloriosa liderando tropas na África.

Prêmio César de melhor fotografia (2000).

Desejo e obsessão (Trouble every day)

França, 2001

101 minutos – 35 mm – cor

Direção: Claire Denis

Roteiro: Claire Denis e Jean-Pól Fargeau

Direção de fotografia: Agnès Godard

Edição: Nelly Quettier

Trilha sonora: Tindersticks

Edição de som: Jean-Christophe Winding

Uma produção Rezo Productions/ Messaoud/a Films/ Arte France Cinéma/ Dacia Films/ Kinétique Inc.

Elenco: Vincent Gallo, Tricia Vessey, Béatrice Dalle, Alex Descas.

Sinopse (extraída do catálogo da mostra *Claire Denis: Um olhar em deslocamento*):

Shane e June são um perfeito casal americano em lua de mel em Paris na tentativa de reconstruir uma vida nova. Secretamente, Shane começa a frequentar uma clínica médica que trata da libido humana e se deixa levar por perigosos impulsos sexuais.

FILMES DE GUS VAN SANT

Gerry

EUA, 2002

103 minutos – 35 mm – cor

Direção: Gus Van Sant

Roteiro: Gus Van Sant, Casey Affleck e Matt Damon

Direção de fotografia: Harris Savides

Edição: Gus Van Sant, Casey Affleck e Matt Damon

Trilha sonora: Arvo Pärt

Desenho sonoro: Lesley Shatz

Uma produção Epsilon Motion Pictures/ My Cactus

Elenco: Casey Affleck e Matt Damon

Sinopse (extraída do IMDB.com):

A amizade entre dois rapazes de vinte e poucos anos é testada em seus limites extremos quando eles empreendem uma caminhada no deserto e esquecem de trazer qualquer alimento ou água consigo.

Elefante (Elephant)

EUA, 2003

81 minutos – 35 mm – cor

Direção e roteiro: Gus Van Sant

Direção de fotografia: Harris Savides

Edição: Gus Van Sant

Trilha sonora: Hildegard Westerkamp (contém trechos de composições de Beethoven)

Desenho sonoro: Lesley Shatz

Uma produção HBO/Fine Line Films

Elenco: Alex Frost, Eric Deulen, John Robinson, Elias McConnell, Jordan Taylor, Carrie Finklea, Nicole George, Brittany Mountain, Alicia Miles, Kristen Hicks.

Sinopse (extraída do IMDB.com):

Vários estudantes de uma *high school* norte-americana seguem sua rotina diária, enquanto dois deles se preparam para algo malévolo.

Palma de ouro (Melhor filme) e Melhor direção em Cannes (2003)

Últimos dias (Last days)

EUA, 2005

97 minutos – 35 mm – cor

Direção e roteiro: Gus Van Sant

Direção de fotografia: Harris Savides

Edição: Gus Van Sant

Trilha sonora: Hildegarde Westerkamp e Rodrigo Lopresti

Desenho sonoro: Lesley Shatz

Uma produção HBO/ Meno Film/ Picturehouse

Elenco: Michael Pitt, Lucas Haas e Asia Argento.

Sinopse (extraída do DVD brasileiro):

Este filme do cineasta Gus Van Sant é inspirado nos últimos dias do roqueiro Kurt Cobain. O filme nos apresenta Blake, um brilhante porém problemático músico. O sucesso o conduziu para um lugar solitário, onde velhos amigos somente dão a cara para pedirem favores ou dinheiro emprestado. O filme segue Blake durante algumas horas nesse refúgio, um lugar onde ele se esconde de sua própria vida.

Vencedor do prêmio técnico pelo desenho de som (Cannes, 2005)

Seleção oficial em Cannes (2005)

FILMES DE HOU HSIAO-HSIEN

Millennium mambo (Qian xi mam po)

França/Taiwan, 2001

105 minutos – 35 mm – cor

Direção: Hou Hsiao-Hsien

Roteiro: Chu Tien-Wen

Direção de fotografia: Mark Lee Ping-Bing

Edição: Liao Ching-Sung, Hsiao Ju-Kuan

Trilha sonora: Lim Gong, Yoshihiro Hanno

Som: Tu Duu-Chih, Kuo Li-Chi

Uma produção 3H Productions/ Paradis Films/ Orly Film/ Sinomovie

Elenco: Shu Qi, Kao Jack, Tuan Chun-Hao, Takeuchi Jun, Takeuchi Ko

Sinopse (extraída do catálogo da mostra *Hou Hsiao-Hsien*):

A jovem Vicky estava dividida entre dois homens: um a sufocava e a explorava, enquanto o outro era completamente indiferente, nem muito amável, nem muito distante. Essa é a história de Vicky: de seu cheiro, sua cor, seu brilho e seus gestos.

Prêmio Técnico (Cannes, 2001), Hugo de Prata (Chicago, 2001)

Café Lumière (Kôhî jikô)

Japão/Taiwan, 2003

103 minutos – 35 mm – cor

Direção: Hou Hsiao-Hsien

Roteiro: Hou Hsiao-Hsien, Chu Tien-Wen

Direção de fotografia: Mark Lee Ping-Bing

Edição: Liao Ching-Sung

Trilha sonora: Yôsui Inoue

Som: Tu Duu-Chih

Uma produção Shochiku Co./ Asahi Shimbunsha/ Sumitomo Corp./ 3H

Elenco: Yo Hitoto, Tadanobu Asano e Masato Hagiwara

Sinopse (extraída do catálogo da mostra *Hou Hsiao-Hsien*):

Yoko e Hajime tornam-se amigos. Eles passam bastante tempo juntos nos cafés e nas estações de trem da vizinhança. Yoko sente que pode dizer qualquer coisa ao sereno rapaz, pois a seu lado sente grande paz de espírito. De sua parte, Hajime se apaixona profundamente por Yoko, mas mantém isso em segredo.

O filme é uma homenagem ao centenário de Ozu e foi exibido na mostra competitiva de Veneza (2003)

A viagem do balão vermelho (Le voyage du ballon rouge)

França/Taiwan, 2007

113 minutos – 35 mm – cor

Direção: Hou Hsiao-Hsien

Roteiro: Hou Hsiao-Hsien e François Margolin

Direção de fotografia: Yorick Lesaux

Edição: Liao Ching-Sung, Jean-Christophe Hym

Trilha sonora: Camille, Constance Lee

Som: Jean Daniel Beccache

Uma produção 3H Productions/ Paradis Films/ Orly Film/ Sinomovie

Elenco: Juliette Binoche, Simon Iteanu, Song Fang

Sinopse (extraída do catálogo da mostra *Hou Hsiao-Hsien*):

Suzanne mora em Paris com o filho Simon, de sete anos, trabalha com teatro de marionetes e dá aulas em uma universidade. Sem tempo para nada, ela contrata a jovem Song Fang, estudante de cinema chinesa, para cuidar do filh. Juntos, Song e Simon passeiam pelas ruas da cidade. Além da companhia da babá, o menino conta com um amigo misterioso que só ele vê: um balão vermelho que flutua sobre os telhados de Paris. Inspirado no filme *O balão vermelho (Le Ballon rouge, 1956)*, de Albert Lamorisse.

Filme de abertura da mostra *Um certain regard (Cannes, 2007)*.

FILMES DE JIA ZHANG-KE

O mundo (The World/ Shijie)

China/ Japão/França, 2004

140 minutos – 35 mm – cor

Direção e roteiro: Jia Zhang-Ke

Direção de fotografia: Nelson Yu-Lik Wai

Edição: Jing Lei Kong

Trilha sonora: Giong Lim

Edição de som: Laurent Bailly

Uma produção Office Kitano/ Lumen Films/ X Stream Pictures/ Bandai Visual Co.

Elenco: Tao Zhao, Taisheng Chen, Jue Jing, Zhong-Wei Jiang

Sinopse (extraída do IMDB.com):

The World é um parque temático situado nos arredores de Beijing, a dezesseis quilômetros da capital, com réplicas em menor escala de monumentos famosos do planeta, como a torre Eiffel ou a torre inclinada de Pisa. O lugar não é apresentado aqui pelo ponto de vista dos turistas, mas através do olhar de alguns funcionários, pessoas solitárias, de pouca comunicação entre si, um bocado desiludidos com a vida, como a jovem dançarina Tao e Taisheng, membro da segurança do local.

Exibido no festival de Veneza (2004)

Em busca da vida(Still life/ Sanxia haoren)

China/ Hong Kong, 2006

111 minutos – 35 mm – cor

Direção: Jia Zhang-Ke

Roteiro: Jia Zhang-Ke, Na Guan e Jiamin Sun

Direção de fotografia: Nelson Yu-Lik Wai

Edição: Jing Lei Kong

Trilha sonora: Giong Lim

Desenho de som: You Wang

Uma produção X Stream Pictures/ Shanghai Film Studios

Elenco: Tao Zhao, Zhou Lan, Sanming Han, Lizhen Ma, Hongwei Wang

Sinopse (extraída do IMDB.com):

Han Sanming é um mineiro que vem de Fengyang (em Shanxi) para a cidade de Fengjie, em Três gargantas, atrás de sua esposa que ele não vê há dezesseis anos. O casal se encontra às margens do rio Yangtze e decide se casar novamente. A enfermeira Shen Hong também vem a Fengjie atrás de seu marido, que não retorna ao lar há dois anos. O casal se abraça e dança sob a represa de Três Gargantas, mas ambos percebem estar muito afastados e decidem-se divorciar. A velha cidade submergiu, enquanto uma nova tem ser construída.

Vencedor do Leão de Ouro (Veneza, 2006)

FILMES DE KARIM AÏNOUZ***O céu de Suely***

Brasil, 2006

90 minutos – 35 mm – cor

Direção: Karim Aïnouz

Roteiro: Karim Aïnouz, Felipe Bragança, Simone Lima e Maurício Zacharias

Direção de fotografia: Walter Carvalho

Edição: Tina Braz e Isabela Monteiro de Castro

Trilha sonora: Berna Ceppas, Kamal Kassin, Lawrence, João Nabuco

Desenho de som: Waldir Xavier

Uma produção Videofilmes, Celluloid Dreams e Shotgun Pictures

Elenco: Hermila Guedes, Maria Menezes, Georgina Castro, Zezita Barros, João Miguel

Sinopse (extraída do IMDB.com):

Para juntar algum dinheiro, uma mulher no nordeste do Brasil decide rifar seu próprio corpo.

Exibido no festival de Veneza (2006)

FILMES DE LUCRECIA MARTEL

O pântano (La Ciénaga)

Argentina, 2001

103 minutos – 35 mm – cor

Direção e roteiro: Lucrecia Martel

Direção de fotografia: Hugo Colace

Edição: Santiago Ricci

Edição de som: Hervé Guyader

Uma produção 4k/ Wanda Visión/ Codehead/ Quatro Cabezas/ TS Productions

Elenco: Mercedes Morán, Graciela Borges, Martín Adjemián

Sinopse (extraída do IMDB.com):

A vida de duas mulheres e suas famílias na pequena província de Salta, na Argentina.

Seleção oficial de Berlim (2001)

A menina santa (La niña santa)

Argentina, 2004

106 minutos – 35 mm – cor

Direção: Lucrecia Martel

Roteiro: Lucrecia Martel e Juan Pablo Domenech

Direção de fotografia: Félix Monti

Trilha sonora: Andrés Gersenzon

Edição: Santiago Ricci

Som: Guido Berenblum, Marcos de Aguirre, Roberto Espinoza, David Miranda e Victor Alejandro Tandler.

Uma produção La Pasionaria SRL/ R&C Produzioni/ Teodora/ El Deseo/ Hubert Bals Fund.

Elenco: Mercedes Morán, Carlos Belloso, Maria Alche, Alejandro Urdapilleta, Julieta Zylberberg.

Sinopse (extraída do IMDB.com):

Amália, 16 anos, busca salvar a alma de um médico de meia-idade.

Seleção oficial de Cannes (2004)

A mulher sem cabeça (La mujer sin cabeza)

Argentina, 2008

87 minutos – 35 mm – cor

Direção e roteiro: Lucrecia Martel

Direção de fotografia: Bárbara Alvarez

Edição: Santiago Ricci

Som: Guido Berenblum, Hortense Bailly, Emmanuel Croset, Paula Dalgalarando, Mariano Rosa, Hubert Teissedre e Guido Valerga

Uma produção Aquafilms/ R&C Produzioni/ Teodora/ El Deseo/ Slot Machine

Elenco: Maria Onetto, Claudía Cantero, Cesar Bordón, Daniel Genoud

Sinopse (extraída do IMDB.com):

Após seu carro atingir algo na estrada, Veró experimenta um estado psicológico particular: ela acredita ter matado alguém.

Seleção oficial de Cannes (2008)

FILMES DE NAOMI KAWASE

Shara (Sharasôju)

Japão, 2003

100 minutos – 35 mm – cor

Direção e roteiro: Naomi Kawase

Direção de fotografia: Yutaka Yamasaki

Trilha sonora: UA

Edição: Shotaru Anraku, Naomi Kawase e Sanji Tomo

Som: Mori Eiji

Uma produção Yoshiya Nagazawa, Nikkatsu Corporation, Yumiui Television, Visual Arts College e Real Products

Elenco: Kohei Fukunaga, Yuka Hyodo, Naomi Kawase e Namase Katsuhisa

Sinopse (extraída do catálogo *O cinema de Naomi Kawase*):

Em Nara, durante um festival de verão, Kei desaparece. Ao redor dessa ausência, o filme se organiza. Sharasôju é o nome do jardim onde, segundo a tradição budista, Buda teria morrido ao pé de duas árvores gêmeas.

Seleção oficial de Cannes (2003)

Floresta dos lamentos (The mourning Forest/ Mogari no mori)

Japão/França, 2007

97 minutos – 35 mm – cor

Direção e roteiro: Naomi Kawase

Direção de fotografia: Hideyo Nakano

Trilha sonora: Masamichi Shigeno

Edição: Yuji Oshige e Tina Baz

Som: Shigetake Ao

Uma produção Kumie Inc/ CNC/ Celluloid Dreams/ Visual Arts College

Elenco: Shigeki Uda, Machico Ono, Makiko Watanabe, Kanako Masuda, Yachiro Saito

Sinopse (extraída do catálogo *O cinema de Naomi Kawase*):

Durante 33 anos, Shigeki escreveu cartas para sua falecida esposa. Agora, é tempo de redigir a última. Mogari no mori é o período dedicado ao luto e à memória daqueles que morreram. Mogari significa final do luto.

Grande Prêmio do Festival de Cannes (2007)

Nanayo (Seven Nights/ Nanayomachi)

Japão, 2003

90 minutos – 35 mm – cor

Direção: Naomi Kawase

Roteiro: Naomi Kawase, Kyoko Inukai

Direção de fotografia: Caroline Champetier

Edição: Dominique Auvray, Yûsuke Kaneko e Naomi Kawase

Edição de som: Nopawat Likitwong

Uma produção JDCT/ Cumie/ Local Color Films, Visual Arts College e Real Products

Elenco: Kyoko Hasegawa, Gregoire Colin, Kittipoj Mankang, Netsai Todoroki

Sinopse (extraída do catálogo *O cinema de Naomi Kawase*):

Em uma casa tradicional de massagens na Tailândia, encontram-se quatro pessoas com línguas e passados diferentes, cada uma com sua ausência. Primeiro filme de Kawase rodado fora do Japão e de Nara.

FILMES DE PEDRO COSTA

Juventude em marcha

Portugal/ França/ Suíça, 2006

154 minutos – 35 mm – cor

Direção e roteiro: Pedro Costa

Direção de fotografia: Pedro Costa e Leonardo Simões

Trilha sonora: Os Tubarões, György Kurtág

Edição: Pedro Marques

Som: Olivier Blanc

Edição de som: Nuno Carvalho

Uma produção Contracosta Produções

Elenco: Ventura, Vanda Duarte e Beatriz Duarte

Sinopse (extraída do livro *O cinema de Pedro Costa*):

Depois de *Ossos* e *No quarto de Vanda*, Pedro Costa regressa ao bairro das Fontainhas para retratar as comunidades que o habitam. Por meio do olhar de Ventura, um imigrante cabo-verdiano, operário da construção civil reformado, assiste-se às transformações radicais de uma comunidade habituada a viver em barracos e à sua integração num bairro dito “social”. Há um início de vida mais digno, legal e salubre, mas também o fim de uma certa ideia de solidariedade que existia num cotidiano precário.

Seleção oficial de Cannes (2006)

FILMES DE TSAI MING-LIANG

Que horas são aí? (Ni na bian ji dian)

Taiwan/ França, 2001

116 minutos – 35 mm – cor

Direção: Tsai Ming-Liang

Roteiro: Tsai Ming-Liang e Pi-Ying Yang

Direção de fotografia: Benoît Dellhomme

Edição: Sheng Chang-Chen

Som: Tuu-Chih Du e Hsiang-Chu Tang

Uma produção Arena Films, Homegreen Films e Arte France Cinema

Elenco: Kang-Sheng Lee, Shiang-Chyi Chen e Yi-Ching Lu

Sinopse (extraída do IMDB.com):

Quando um jovem vendedor de rua com uma rígida vida familiar conhece uma mulher que está a caminho de Paris, eles criam uma conexão instantânea. Ele troca todos os relógios em Taipei para a hora francesa, e enquanto ele assiste a um VHS de *Os incompreendidos*, de François Truffaut, ela tem um estranho encontro com o hoje idoso protagonista do filme, Jean-Pierre Léaud.

Seleção oficial de Cannes (2001) e Hugo de Prata (Melhor Diretor e Grande Prêmio do Júri), em Chicago (2001)

A passarela se foi (Tia qiao bu jian le)

Taiwan/ França, 2001

25 minutos – 35 mm – cor

Direção e roteiro: Tsai Ming-Liang

Direção de fotografia: Pen-Jung Liao

Edição: Sheng Chang-Chen

Som: Du Cheh-Tu

Trilha sonora: “Nam Ping Wan Zhong”, de Ping Tsui

Uma produção Le Fresnoy Studio National dês Arts Contemporains

Elenco: Kang-Sheng Lee, Shiang-Chyi Chen e Yi-Ching Lu

Sinopse (extraída do IMDB.com):

Mulher procura por um vendedor de rua em Taipei. Mas ela não consegue encontrá-lo desde que a passarela se foi.

Grande prêmio no Festival de Curtas-Metragens de Vila do Conde (2003)

ANEXO II
FICHAS BIOFILMOGRÁFICAS DOS CINEASTAS

APICHATPONG WEERASETHAKUL

Nascido em 16 de julho de 1970, em Bangkok, Tailândia, Apichatpong cresceu na província de Khon Kaen, no nordeste de seu país, região onde ficava o hospital em que seus pais trabalhavam. Graduou-se em arquitetura em 1994, pela Universidade de Khon Kaen, e obteve o grau de Mestre em Belas Artes pela School of the Art Institute of Chicago, em 1997. Seu primeiro curta-metragem, *Bullet*, foi realizado em 1993. Fundou sua produtora independente, Kick The Machine, seis anos depois. O primeiro longa-metragem, *Objeto misterioso ao meio-dia*, veio no ano seguinte. Com *Eternamente sua* (2002), o segundo longa, foi selecionado para a mostra *Un certain regard*, do festival de Cannes, na qual levou o prêmio principal. *Mal dos trópicos*, de 2004, levou o Prêmio do Júri na Mostra Competitiva de Cannes. A Palma de Ouro, prêmio máximo desse mesmo festival, foi obtida em 2010, com *Tio boonmee que pode recordar suas vidas passadas*. Apichatpong Weerasethakul também realiza diversos trabalhos em vídeo, inclusive projetos multimidiáticos e videoinstalações, como *Primitive*, realizada em 2009 em Londres e Munique, da qual deriva o vídeo *Phantom of Nabua*. Em 2010, participou da Bienal de São Paulo com esse mesmo vídeo.

FILMOGRAFIA

Longas-metragens

Misterioso objeto ao meio-dia/ Dokfa nai meuman (2000)

Eternamente sua/ Sud sanaeha (2002)

As aventuras de Iron Pussy/ Hua jai tor ra nong, co-dirigido por Michael Shaowanasai (2003)

Mal dos trópicos/ Sud pralad (2004)

Síndromes e um século/ Sang sattawat (2006)

Tio Boonmee que pode recordar suas vidas passadas/ Loong Boonmee raleuk chat (2010)

Principais curtas e médias-metragens

thirdworld (1998)

Worldly desires (2004)

Luminous people (episódio do longa *O estado do mundo*, 2007)

Phantoms of Nabua (2009)

A letter to uncle Boonmee (2009)

CLAIRE DENIS

Nascida em Paris, em 21 de abril de 1948, Claire Denis passou a infância e adolescência em várias (então) colônias francesas na África (Burkina Faso, Somália, Senegal e Camarões), uma vez que seu pai era funcionário do governo de seu país, a serviço no exterior. Após graduar-se em cinema pelo IDHEC, em Paris, ela trabalhou, durante as décadas de 70 e 80, como assistente de direção de realizadores como Jacques Rivette, Costa-Gavras, Jim Jarmusch e Wim Wenders. Sua estréia na direção se dá em 1988, com *Chocolate*, uma semi-biográfica narrativa sobre o período colonial francês no continente africano. O filme participou da mostra competitiva em Cannes naquele ano. Em 1996, o filme *Nénette e Boni* levou o Leopardo de Ouro, principal prêmio do festival de Locarno. Na última década, alguns de seus filmes participaram do festival de Veneza, como *O intruso* (2004) e *Minha terra África* (2009).

FILMOGRAFIA

Longas-metragens ficcionais

Chocolate/ Chocolat (1988)

S'en fout la mort (1990)

Noites sem dormir/ J'ai pas sommeil (1994)

U.S. go home (1994, vídeo)

Nénette e Boni/ Nénette et Boni (1996)

Bom trabalho/ Beau travail (1999)

Desejo e obsessão/ Trouble every day (2001)

Sexta-feira à noite/ Vendredi soir (2002)

O intruso/ L'intrus (2004)

35 doses de rum/ 35 rhums (2008)

Minha terra África/ White Material (2009)

Documentários

Man no run (1989)

Jacques Rivette, le veilleur (1990)

Vers Mathilde (2005)

GUS VAN SANT

Gus Van Sant nasceu em 24 de julho de 1952, em Louisville, Kentucky (EUA). Estudou na Rhode Island School of Design, onde foi colega de turma de David Byrne e de outros integrantes dos Talking Heads. Nessa escola, o contato com o cinema underground de Stan Brakhage, Andy Warhol e Jonas Mekas fez com que ele deixasse a pintura de lado e se graduasse em cinema. Seu longa de estreia, *Mala noche* (1986), foi escolhido como melhor filme independente do ano pelo *Los Angeles Times*, abrindo caminho para os longas seguintes, *Drugstore Cowboy* (1989) e *Garotos de programa* (1991) – ambos vencedores do troféu de Melhor Roteiro no Independent Spirit Awards, sendo que o último ainda rendeu o prêmio de Melhor Ator em Veneza para River Phoenix. Durante as décadas, irá se consolidar como um dos nomes de ponta do cinema independente norte-americano, inclusive sendo indicado ao Oscar de Melhor Diretor e de Melhor Filme por *Gênio indomável* (1998) e *Milk* (2008), que rendeu a Sean Penn um Oscar de Melhor Ator. Sua carreira alterna trabalhos mais comerciais com propostas experimentais, como o remake plano-a-plano do clássico de Alfred Hitchcock, *Psicose* (1999), ou a Trilogia da Morte, compreendida pelos filmes *Gerry* (2002), *Elefante* (2003) e *Últimos dias* (2005). Por *Elefante*, ele levou a Palma de Ouro e o prêmio de Melhor Diretor em Cannes, enquanto que *Paranoid Park* levou o prêmio do 60º. Aniversário do Festival.

FILMOGRAFIA

Mala noche (1985)

Drugstore cowboy (1989)

Garotos de Programa/ My own private Idaho (1991)

Até as vaqueiras ficam tristes/ Even cowgirls get the blues (1993)

Um sonho sem limites/ To die for (1995)

Gênio indomável/ Good will hunting (1997)

Psicose/ Psycho (1998)

Encontrando Forrester/ Finding Forrester (2000)

Gerry (2002)

Elefante/ Elephant (2003)

Últimos dias/ Last days (2005)

Paranoid Park (2007)

Milk – A voz da igualdade/ Milk (2008)

Os inquietos/ Restless (2011)

HOU HSIAO-HSIEN

Um dos mais influentes cineastas asiáticos de todos os tempos, Hou Hsiao-Hsien nasceu em 8 de abril de 1947, em Mei Xian, na província de Guangdong, localizada na China continental. Hou mudou-se para Taiwan com a família no ano seguinte, fugindo da guerra civil chinesa. Em 1972, gradua-se em cinema na Academia Nacional de Artes de Taiwan e durante toda a década de 70, foi assistente de direção de vários cineastas dentro da então sólida indústria cinematográfica de seu país. A estreia na direção se dá com o filme *Menina bonita*, em 1980. Todavia, é apenas a partir de 1983, com o episódio “O bonecão do filhinho”, do longa-metragem coletivo *O homem-sanduíche* (considerado o marco-zero da New Wave of Taiwanese Cinema), que Hou começa a esboçar um projeto mais autoral de cinema. Com *Os rapazes de Fengkuei*, realizado no mesmo ano, e *Um verão na casa do vovô*, de 1984, o cineasta sai vencedor (em dois anos seguidos) do Festival dos Três Continentes, em Nantes, na França. *Tempo de viver e tempo de morrer*, seu longa seguinte, recebe o Prêmio da Crítica Internacional no Festival de Berlim, consagrando sua carreira internacional. *Cidade das tristezas* (1989) recebe o Leão de Ouro em Veneza, e *O mestre das marionetes* (1993) arrebatou o Prêmio Especial do Júri, em Cannes – sendo o primeiro de cinco filmes seguidos do cineasta a participarem da Mostra Competitiva do festival (que ainda renderia um prêmio técnico para *Millennium mambo* em 2001). Após a estreia de *Café Lumière* (2004), filme em homenagem ao centenário do cineasta japonês Yasujiro Ozu, no Festival de Veneza, os filmes de Hou retornam a Cannes: *Três tempos* participou da Mostra Competitiva em 2005, enquanto *A viagem do balão vermelho*, seu primeiro filme rodado fora da Ásia, foi escolhido para abrir a mostra Un Certain Regard, em 2007.

FILMOGRAFIA

Menina bonita/ Jiu shi liuliu de ta (1980)

Vento gracioso/ Feng'er titacai (1981)

A grama verde de casa/ Zai na hepan qigcao qing (1982)

O bonecão do filhinho/ Er zi de da wan'ou (episódio do longa *O homem-sanduíche*, 1983)

Um verão na casa do vovô/ Dongdong de jiaqi (1984)

Tempo de viver e tempo de morrer/ Tongnian wangshi (1985)

Poeira ao vento/ Lianlian fengchen (1986)

A filha do Nilo/ Ni luo He nu er (1987)

Cidade das tristezas/ Beiqing chengshi (1989)

O mestre das marionetes/ Ximeng Chengsheng (1993)

Bons homens, boas mulheres/ Haonan haonü (1995)

Adeus ao sul/ Zaijian, nanguo, zaijian (1996)

Flores de Shangai/ Hai Shang hua (1998)

Millennium mambo/ Qian xi man po (2001)

Café Lumière/ Kôhî jikô (2003)

Três tempos/ Zui hão de shi guang (2005)

A viagem do balão vermelho/ Le voyage du ballon rouge (2007)

JIA ZHANG-KE

Nascido em 1970, em Feniang (província de Shanxi), Jia Zhang-Ke é um dos nomes proeminentes da Sexta Geração do cinema chinês, caracterizado por sua franca crítica ao regime político e econômico de seu país. Graduado em Teoria do Cinema pela Academia de Arte de Beijing, ele começou a rodar seus filmes na clandestinidade, sem recursos oficiais e utilizando o vídeo digital como suporte. *Pickpocket*, rodado em 1997, é selecionado para o festival de Berlim de 1998 e vence o Festival dos Três Continentes de Nantes nesse mesmo ano – feito que seria repetido com o longa seguinte, *Plataforma*, também exibido na mostra competitiva do Festival de Veneza. Apadrinhado pela produtora de Takeshi Kitano, Jia vê sua reputação crescer rapidamente no circuito dos festivais internacionais: *Prazeres desconhecidos* (2002) e *24 City* (2008) participam da Seleção Oficial de Cannes, enquanto que *O mundo* (2004) e *Em busca da vida* (2006) concorrem em Veneza – e por este último ele leva o Leão de Ouro, prêmio máximo do festival. Paralelamente aos trabalhos ficcionais, também realiza uma série de documentários, com *Dong* (2006) e *Inútil* (2007), ambos premiados em Veneza. Seu documentário mais recente, *Memórias de Shangai*, foi exibido na mostra Un Certain Regard, do Festival de Cannes, em 2010.

FILMOGRAFIA

Longas-metragens ficcionais

Pickpocket/ Xiao wu (1997)

Plataforma/ Zhantai (2000)

Prazeres desconhecidos/ Ren Xiao Yao (2002)

O mundo/ Shijie (2004)

Em busca da vida/ Shanxia Haoren (2006)

24 city/ Er shi si cheng ji (2008)

Documentários

Dong (2006)

Inútil/ Wuyong (2007)

Memórias de Shangai/ Hai shang chuan qi (2010)

KARIM AÏNOUZ

Nascido em Fortaleza (Ceará), em 17 de janeiro de 1966, Karim Aïnouz tem se destacado como uma das figuras centrais do cinema brasileiro deste início de século. Formado em arquitetura pela Universidade de Brasília e mestre em Teoria do Cinema pela Universidade de Nova York, dirigiu vários curtas-metragens na década de 90, até estrear no longa com *Madame Satã*, em 2002. Vencedor do Festival de Chicago no mesmo ano, o filme foi também selecionado para a mostra Un Certain Regard, do Festival de Cannes. *O céu de Suely*, seu trabalho seguinte, estreia na mostra Orizzonti, dentro do festival de Veneza, vence o festival de Havana e consolida sua carreira internacional. *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de 2009, também é exibido em Veneza (na mesma mostra Orizzonti), enquanto que *O abismo prateado* (2011), inspirado na canção “Olhos nos olhos”, de Chico Buarque, participa da Quinzena dos Realizadores, em Cannes.

FILMOGRAFIA

Longas-metragens

Madame Satã (2002)

O céu de Suely (2006)

Viajo porque preciso, volto porque te amo (2009)

O abismo prateado (2011)

LUCRECIA MARTEL

Nasceu em 14 de dezembro de 1966, em Salta, na Argentina, e estudou na ENERC – Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematografica, em Buenos Aires. Sua estreia no longa-metragem se dá com *O pântano* (2001), exibido na mostra competitiva de Berlim – e vencedor do prêmio Alfred Bauer nesse mesmo festival. O filme ainda levaria os prêmios de Melhor Atriz, Som, Direção e Filme no festival de Havana do mesmo ano. *A menina santa*, (2004), é selecionado para a mostra competitiva de Cannes, feito que se repetiria com seu longa seguinte, *A mulher sem cabeça*, de 2008.

FILMOGRAFIA

O pântano/ La Ciénaga (2001)

A menina santa/ La niña santa (2004)

A mulher sem cabeça/ La mujer sin cabeza (2008)

NAOMI KAWASE

Nascida em 30 de maio de 1969, Naomi Kawase costuma ambientar seus filmes em Nara, sua cidade-natal e antiga capital do Japão, entre os anos de 710 e 784. Em 1989, graduou-se em fotografia na Faculdade de Artes Visuais de Osaka, onde foi aluna do renomado fotógrafo japonês Shunji Dodo. Desde 1988, começou a realizar diversos documentários em curta-metragem (atividade que ainda é bastante freqüente nos dias de hoje), e sua estreia no formato do longa-metragem se dá com a ficção *Suzaku* (1998), selecionado para a Quinzena dos Realizadores em Cannes. Com este filme, Kawase se tornou a pessoa mais jovem a receber o Camera D'Or (prêmio para o melhor longa-metragem de diretor estreante) em toda a história do Festival de Cannes. Com seu segundo longa, *Hotaru*, levou dois troféus no Festival de Locarno. Três de seus filmes participaram da Mostra Competitiva de Cannes: *Shara* (2003), *Floresta dos lamentos* (2007, vencedor do Grande Prêmio do Júri) e *Hanezu* (2011).

FILMOGRAFIA

Longas-metragens

Suzaku/ Moe no suzaku (1998)

Hotaru (2000)

Shara/ Sharasôju (2003)

Floresta dos lamentos/ Mogari no mori (2007)

Nanayo/ Nanayomachi (2008)

Genpin (documentário, 2010)

Hanezu/ Hanezu no Tsuki (2011)

PEDRO COSTA

Nascido em 3 de abril de 1959, em Lisboa, Pedro Costa estudou História na Universidade de Lisboa e cinema na Escola Superior de Teatro e Cinema. Após trabalhar como assistente de direção de cineastas como João Botelho e Jorge Silva Melo, estreia na direção com o longa-metragem *O sangue* (1989), seguido por *Casa de lava* (1994), que foi exibido em Cannes, na mostra *Un certain regard*. Com *Ossos* (1997), selecionado para o Festival de Veneza, dá início a uma série de filmes sobre a comunidade de imigrantes cabo-verdianos na periferia de Lisboa, primeiro no bairro das Fontainhas, e acompanhando a mudança da comunidade para o asséptico bairro de Casal da Boba (a partir de *Juventude em marcha*, realizado em 2006). *No quarto de Vanda*, segundo filme realizado nas Fontainhas, com sua ousada mistura de ficção e documentário, recebe três troféus em Locarno e também um prêmio de “diretor estrangeiro do ano” no Festival de Cannes de 2000. *Juventude em Marcha*, também participante da Mostra Competitiva de Cannes, amplia a repercussão internacional do cinema de Costa. Outros dois curtas-metragens, *Tarrafal* e *A caça ao coelho com pau*, ambos de 2007, continuam a explorar o universo dos imigrantes caboverdianos. Já o documentário *Onde jaz o teu sorriso?* reforça a aproximação entre Costa e o cinema de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, enquanto que *Ne change rien* é um mergulho no universo da atriz e cantora Jeanne Balibar.

FILMOGRAFIA

O sangue (1989)

Casa de lava (1994)

Ossos (1997)

No quarto de Vanda (2000)

Onde jaz o teu sorriso? (2001)

Juventude em marcha (2006)

Ne change rien (2009)

TSAI MING-LIANG

Nascido em 27 de outubro de 1957, em Kushing, na Malásia, Tsai Ming-Liang mudou-se para Taiwan aos vinte anos de idade, onde se graduou em Drama e Cinema na Universidade de Cultura Chinesa de Taipei. Após trabalhar vários anos na indústria televisiva de Hong Kong (como diretor e roteirista), estreia no cinema ficcional em 1992, com *Rebels of the neon god*. Vence o Leão de Ouro e o Prêmio FIPRESCI em Veneza com seu segundo longa, *Vive l'amour*, de 1994. Seguem-se o Urso de Prata / Prêmio Especial do Júri em Berlim por *O rio* (1997) e o prêmio FIPRESCI em Cannes, no ano seguinte, por *O buraco* – filme vencedor do festival de Chicago no mesmo ano. Na década seguinte, os troféus incluem um prêmio de Melhor Direção e um Prêmio Especial do Júri, em Chicago, por *Que horas são aí?* (2001), um prêmio FIPRESCI em Veneza, por *Adeus Dragon Inn* (2003), e três troféus em Berlim, por *O sabor da melancia* (2005): Prêmio por Contribuição Artística, prêmio FIPRESCI e o troféu Alfred Bauer. Seu filme mais recente, *Face*, foi exibido na mostra competitiva do Festival de Cannes em 2009.

FILMOGRAFIA

Rebels of neon god/ Qing shao nian nuo zha (1992)

Vive l'amour/ Ai qing wan sui (2004)

O rio/ He liu (1997)

O buraco/ Dong (1998)

Que horas são aí?/ Ni na bian ji dian (2001)

A passarela se foi/ Tia qiao bu jian le (curta-metragem, 2002)

Adeus, Dragon Inn/ Bu San (2003)

O sabor da melancia/ Tian bian yi duo yun (2005)

Eu não quero voltar sozinho/ Hei Yan quan (2006)

Face/ Visage (2009)