

**REALISMO SENSÓRIO
NO CINEMA CONTEMPORÂNEO**

ERLY VIEIRA JR

 **EDUFES**

**REALISMO SENSÓRIO
NO CINEMA CONTEMPORÂNEO**
ERLY VIEIRA JR



Vitória, 2020



**Universidade Federal
do Espírito Santo**



EDUFES
EDITORA

Editora Universitária – Edufes

Filiada à Associação Brasileira
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514
Campus de Goiabeiras
Vitória – ES · Brasil
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852
edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor

Paulo Sergio de Paula Vargas

Vice-reitor

Roney Pignaton da Silva

Chefe de Gabinete

Zenólia Christina Campos Figueiredo

Diretor da Edufes

Wilberth Salgueiro

Conselho Editorial

Carlos Roberto Vallim, Cleonara Maria Schwartz,
Eneida Maria Souza Mendonça, Fátima Maria
Silva, Giancarlo Guizzardi, Gilvan Ventura da Silva,
José Armínio Ferreira, Josevane Carvalho Castro,
Julio César Bentivoglio, Luis Fernando Tavares
de Menezes, Marcos Vogel, Rogério Borges de
Oliveira, Sandra Soares Della Fonte

Secretaria do Conselho Editorial

Douglas Salomão

Administrativo

Josias Bravim
Washington Romão dos Santos

Seção de Edição e Revisão de Textos

Fernanda Scopel, George Vianna,
Jussara Rodrigues, Roberta
Estefânia Soares

Seção de Design

Ana Elisa Poubel, Juliana Braga,
Samira Bolonha Gomes, Willi Piske Jr.

Seção de Livraria e Comercialização

Adriani Raimondi, Dominique Piazzarollo,
Marcos de Alarcão, Maria Augusta
Postinghel, Maria de Lourdes Zampier



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Preparação de texto

Fernanda Scopel

Projeto gráfico

Edufes

Diagramação e capa

Agência Três Criativos

Revisão de texto

Jussara Rodrigues

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

V658r Vieira Jr., Erly.
Realismo sensório no cinema contemporâneo [recurso eletrônico] / Erly Vieira Jr. - Dados eletrônicos. - Vitória, ES : EDUFES, 2020.
241 p.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-88077-06-1
Modo de acesso: <<http://repositorio.ufes.br/handle/10/774>>
1. Cinema. 2. Cinema – Estética. I. Título.

CDU: 791.43

Elaborado por Adriana Traspadini – CRB-6 ES-000827/O

Esta obra foi composta com
a família tipográfica Crimson Text.

Agradecimentos

Algumas pessoas foram fundamentais para que este livro se concretizasse, e cabe aqui declarar meus mais profundos agradecimentos. Primeiramente, a Denilson Lopes, orientador da tese de doutorado que deu origem a este livro, e aos professores Andréa França, João Luiz Vieira, Mariana Baltar e Maurício Lissovsky, que participaram da banca de defesa – todos trouxeram importantíssimas contribuições e instigantes questionamentos que me nortearam durante todo o processo. Também agradeço aos pesquisadores Juliano Gomes, Patrícia Rabello, Ramayana Lira, Alessandra Brandão, Ludmila Carvalho e Ângela Prysthon, pelos comentários e sugestões recebidos, e em especial a Camila Vieira da Silva, Julio Bezerra, Luiz Carlos Oliveira Jr., André Keiji Kunigami, Lucas Murari e Luisa Marques, por partilharem da árdua tarefa de investigar este universo fílmico em comum e por me servirem como preciosa referência bibliográfica acerca do cinema contemporâneo e da estética do fluxo. E, claro, sou bastante grato aos alunos que frequentaram a optativa “Estéticas do Cinema Contemporâneo”, ministrada no curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) no semestre 2009/2, cujos inflamados debates em sala de aula foram essenciais para o redimensionamento das hipóteses desta pesquisa.

Minha gratidão eterna vai para os familiares e amigos que me apoiaram durante essa empreitada, em especial para meu companheiro, Waldir Segundo, e para Heleni Novaes Vieira, Eduardo Freire de Mello (*in memoriam*), Pablo Cruces, Rodrigo Parra, Letícia Braga, Helena Santos, Maurílio Mendonça, Flávia Carpanedo

e, principalmente, ao Tadeu Capistrano e à Gabriela Alves, grandes incentivadores desde a elaboração do projeto de pesquisa.

Por fim, agradeço ao Departamento de Comunicação Social da Ufes pelo apoio logístico essencial para o desenvolvimento dessa empreitada, bem como aos programas de pós-graduação em Comunicação (Poscom) e Artes (PPGA) da Ufes, mormente ao professor Gaspar Leal Paz, pela oportunidade de continuar aprofundando esse debate em novas disciplinas, orientações de trabalhos e discussões acadêmicas. E um agradecimento mais que especial é destinado aos professores Gabriel Menotti, Klaus Berg Bragança, Marcus Neves e (novamente!) Gabriela Alves, parceiros de tantos trabalhos na Ufes, pelos diversos diálogos estabelecidos nesses últimos anos entre nossos grupos de pesquisa, e que muito têm me ajudado a ampliar diversas das questões presentes neste livro. São diálogos cujos desdobramentos têm operado como intenso farol a nortear e instigar minhas atuais investigações audiovisuais.

Sumário

Prefácio.....	8
Apresentação: um outro cinema?	12
A estética do fluxo e a emergência do realismo sensório.....	24
Um cinema da realidade?.....	31
Um cinema do tempo presente?	44
As inserções do corpo na esfera cotidiana.....	51
Repensando o cinema do corpo.....	63
Corpo e <i>mise-en-scène</i> do cotidiano no cinema de fluxo	71
A visualidade háptica: um cinema à flor da pele?.....	83
Corpos, paisagens e heterotopias.....	92
De passagem: corpos em trânsito nas paisagens urbanas.....	92
Afetos transitórios: cronotopias e heterotopias da espera	115
Sobre florestas e rostos: paisagens transbordantes	129
Tempo, plano e fluxo: algumas anotações sobre o plano-sequência	136
Corpos e paisagens sonoras no cinema de fluxo	161
Dos usos criativos da acústica e dos pontos de escuta	167
É possível falar de uma escuta háptica?.....	177
Coda: sobre o uso de canções populares nas trilhas sonoras	186
Sobre a dimensão transcultural do realismo sensório.....	194
Referências	201
Fichas técnicas dos filmes analisados	220

Prefácio

Quando Erly me ligou na manhã daquela quarta-feira e fez o convite para prefaciar seu livro, eu prontamente aceitei. E, mesmo contando com as prerrogativas que só as longas e leais amizades são capazes de proporcionar, não confessei a ele meu receio diante da responsabilidade de apresentar sua obra aos leitores, apesar de tê-lo acompanhado durante sua trajetória na elaboração da tese de doutorado na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Optei, como forma de driblar minha inexperiência, por seguir uma via, também teórica, que hoje nos é comum em nossos projetos de pesquisa: a do afeto. É este, acompanhado da amizade e da admiração, que guiará o meu relato.

Desde as primeiras conversas que tínhamos sobre sua ideia de pesquisa, a proposta de análise de Erly já se mostrava inovadora, muito em função da ausência de bibliografia sobre o tema traduzida para a língua portuguesa: refletir sobre uma vertente da produção audiovisual contemporânea comumente classificada pela crítica como *cinema de fluxo* e, nesse universo, analisar, dentro do intervalo temporal de 1999 a 2009, as obras de dez diferentes cineastas, oriundos das mais variadas tradições: Apichatpong Weerasethakul, Claire Denis, Gus Van Sant, Hou Hsiao-Hsien, Jia Zhangke, Karim Aïnouz, Lucrecia Martel, Naomi Kawase, Pedro Costa e Tsai Ming-Liang.

Nesse recorte, novamente ele está presente: o afeto, que por sinal é um termo recorrente ao se tratar da estética do fluxo e de sua dimensão sensível. Em diversos textos críticos, abundam referências à questão dos corpos e afetos/afecções, por uma

matriz spinoziana ou mesmo deleuziana, ambas abordadas pelo autor na sua proposta de reflexão estética e teórica dos 24 filmes que elenca.

O processo de análise desse *corpus* fílmico é guiado pela constante indagação do autor a respeito de quais são as características, no contexto do cinema de fluxo, desse novo realismo, marcadamente de caráter sensorio – qual o papel do corpo nesse universo de sensações, em especial como mediador, em termos tanto espaciais quanto temporais e sonoros? Como os filmes dessas diretoras e diretores dialogam e constroem experiências estéticas espectatoriais tão peculiares, capazes de atentar para a variedade de tempos e ritmos simultâneos da esfera cotidiana?

As respostas a essas questões são o fio condutor pelo qual Erly nos conduz a esse universo de sons e imagens. E uma das reflexões propostas por ele para traduzir as características dessa produção cinematográfica é a de *trama narrativa reduzida a fiapos*: pode-se afirmar que esse cinema dialoga com a fluidez e a 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, por sua vez, servem de porta de entrada para a construção de nossa própria experiência.

Nesse *corpus* fílmico que o autor inclui sob a rubrica do realismo sensorio, marcado por uma lógica de não espetacularização das ações e corpos filmados, a narrativa visual resgata em alguns momentos o olhar flutuante do *flâneur* benjaminiano, que, com seu anonimato e sua quase imprevisível mobilidade corporal, assume-se ora como espectador do mundo, ora como imprescindível ator de vários dos microeventos que eclodem simultâneos e quase silenciosos. Isso explica, por exemplo, o uso de uma câmera que desliza nos interstícios dos diversos espaços-tempos que coexistem na esfera cotidiana e que lança o olhar do espectador para essa dimensão flutuante justamente para chamar sua atenção para um presente *continuum*, em permanente estado de conclusão.

Outro dos mecanismos apresentados neste livro trata da relação entre corpo e paisagem, quando o autor afirma que é possível estabelecer um diálogo transcultural acerca da relação entre os corpos e as paisagens urbanas, não apenas visuais, mas também étnicas, ideológicas e midiáticas, a fim de evidenciar paralelos e diferenças entre as visões apresentadas nos filmes e assim pensá-las como processos de

construções de heterotopias, ou seja, de irrupção de fraturas que apontam para uma alteridade por meio de práticas culturais que ressignificam as hierarquias de poder que constituem os espaços cotidianamente praticados – e também vivenciados pelos corpos dos personagens, da câmera e dos espectadores.

Nesses espaços, nota-se o uso de um procedimento presente em boa parte da produção cinematográfica contemporânea, em especial dentro do cinema de fluxo, que é o plano-sequência. O autor nos chama a atenção para uma retomada, a partir da década de 1990 e em 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 privilegiam a continuidade espaçotemporal da ação dramática.

Nesse universo, o som ocupa um lugar essencial: é ele quem preenche os espaços de forma difusa e modifica a percepção espectral de tempo. Por isso, certamente é indispensável, no cinema do realismo sensorio, refletir acerca da dimensão sonora como uma instância amalgamada aos mecanismos até aqui evidenciados. Num contexto de sobrevalorização de uma sensorialidade multilinear, dispersiva, centrífuga, calcada nos microeventos cotidianos e nas reverberações destes nos corpos filmados e nas paisagens em que eles se inserem, a elaboração do desenho sonoro de cada filme busca dialogar com a imersão sensorial proposta ao espectador e ampliá-la. O que se pretende, portanto, 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.

E, para os que acreditam que o livro é composto por meia dúzia de maneirismos suficientes para alimentar um modismo qualquer no campo da cinefilia, sugiro que parem a leitura por aqui. O autor preferiu enxergar a adoção dessa nova forma de realismo como um *comportamento do olhar e da audição*, 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 empreendida na obra buscou situar as características desse realismo como reverberação estética de um estado transcultural das coisas, característico da nossa transição de séculos, em que os indivíduos caminham 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.

Boa leitura a todas e todos!

*Gabriela Santos Alves*¹

1 Professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com pós-doutorado em Comunicação e Cultura pela mesma instituição. Integra o grupo de pesquisa CIA – Comunicação, Imagem e Afeto (Ufes/CNPq). Realizadora audiovisual, atua como roteirista, diretora, curadora e cineclubista.

Apresentação: 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, suave, as copas das árvores, um tubo de luz fluorescente ilumina um pouco um pequeno descampado. Aos poucos, vemos alguns clarões rasgando o negrume quase absoluto: ao que parece, 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 próximo 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 fiapo 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 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 outra experiência auditiva, em que os sons pedem para serem desvendados cuidadosamente. O tempo cronológico (pouco menos de dez minutos) talvez já não importe 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 e através 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 2009. Em meio à imersão proporcionada por um olhar atento, quase como uma lente de aumento voltada para um banal evento cotidiano, somos transportados para 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” ignorar, 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 de “estar no mundo”, que nos transporta para junto da cena. Essa proximidade se daria não no sentido da imersão física que as tão alardeadas tecnologias tridimensionais hollywoodianas deste início de século nos proporcionam, mas sim no da instauração de 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 microacontecimentos cotidianos que o compõem, como se ele nos atravessasse também.

Eu poderia ter escolhido descrever outras cenas, de outros filmes realizados em diversas regiões do planeta, para iniciar este 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 vêm, 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 – por exemplo, o exercício da corda bamba, ao qual segue uma panorâmica por meio 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 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 explicar tudo com ações e diálogos aos quais a narrativa está submetida, adota um

tom de ambiguidade visual e textual que permite a apreensão de outros sentidos inerentes à imagem. Ou seja, trata-se de outra pedagogia do visual e do sonoro (muitas vezes aliada a alguma dose de tatilidade na imagem, o que poderia remeter ao que Laura Marks denomina de “visualidade háptica”), que nos convida a reaprender a ver e ouvir um filme, para além de uma anestesia de sentidos que as convenções do cinema hegemônico há muito promove 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 se assume como mercadoria – inclusive e principalmente a própria imagem.

Para se referir a esse conjunto de narrativas audiovisuais, parte da crítica cinematográfica adotou o termo “cinema de fluxo” ou “estética do fluxo” (expressão cunhada por Stéphanie Bouquet no artigo “Plan contre flux” publicado na revista *Cahiers du Cinéma*, 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 tendência de homogeneização da experiência individual operada em escala global – e traduzida, de alguma forma, em boa parte da produção audiovisual hegemônica.

De certa maneira, esse pensamento já se encontra delineado em textos de crítica cinematográfica publicados nos últimos quinze anos, em sua maioria resenhas produzidas por jornalistas e críticos em 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 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 desse 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 espaçotemporais presentes no conjunto de filmes aqui abordado,

e da respectiva mediação corporal que as envolveria, por meio dos elementos da linguagem audiovisual, possibilitando-me pensar os dispositivos que lhes são inerentes.

Tal estética, de certo modo herdeira das construções espaçotemporais de um Antonioni ou um Bresson nas décadas de 1950-1960 e do “cinema do corpo” do norte-americano John Cassavetes (nos anos 1960-1970-1980), seria facilmente identificável, por exemplo, em trabalhos de cineastas asiáticos contemporâneos, como Hou Hsiao-Hsien, Apichatpong Weerasethakul, Tsai Ming-Liang, Jia Zhangke, 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 viessem a incluir filmes de outros realizadores dentro dessa rubrica (Wong Kar-Wai, Abel Ferrara, os irmãos Dardenne) ou excluíssem outros (como Zhangke e Costa), o recorte adotado para este livro deu-se a partir das características elencadas como constituintes dessa estética – em especial, os diversos aspectos que envolvem a ideia de um “realismo sensorio”, aqui considerado como uma das características centrais do chamado cinema de fluxo².

O que demarca esse cinema é uma ênfase na reinserção corporal no espaço e tempo do cotidiano, presentificado, traduzido como experiência sensorial multilinear, mediada pela linguagem audiovisual. A elipse temporal e a ambiguidade visual e sonora, desencadeadoras tanto de inquietudes quanto de delicadíssimos alumbra-mentos, conduzem a um dispositivo de produção de incertezas, intensificado pela

2 Podemos mencionar outros importantes cineastas, cujos filmes foram realizados entre 1999 e 2009 e que cabem neste recorte, mas que, por questões metodológicas, ficaram de fora deste trabalho: o mexicano Carlos Reygadas (*Luz silenciosa*, de 2007 – ou mesmo seu *Post tenebras lux*, realizado em 2012, sendo posterior ao período supracitado), a paraguaia Paz Encina (*Hamaca paraguaya*, de 2006) e o francês Philippe Grandrieux (*Sombra*, de 1998, e *Um lago*, de 2008). Outros longas-metragens brasileiros, lançados já na década de 2010 e, portanto, posteriores à pesquisa que deu origem a este livro, também podem ser identificados, em maior ou menor escala, com o cinema de fluxo – destacando-se aqui *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010), *Histórias que só existem quando lembradas* (Júlia Murat, 2011), *Girimunho* (Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr., 2011), *Os monstros* (Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti, 2011), *O homem das multidões* (Marcelo Gomes e Cao Guimarães, 2013), *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2015), entre outros.

composição de imagens e ambiências que desarmam o espectador, convidando-o a imergir no espaço-tempo cênico por meio de uma nova relação do olhar, que convida primeiramente a sentir, para racionalizar apenas depois de se deixar atravessar pela intensidade inebriante da sensação.

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 do permanente estado de desconfiança crítica proposto pelas experimentações de linguagem que abundavam em diversas vertentes do cinema moderno. Inclusive se evita, neste trabalho, a polêmica diferenciação entre o dito cinema moderno e a emergência de um cinema contemporâneo radicalmente distinto do regime de imagens proposto pelo primeiro. Se tal postura diverge da encontrada na maioria dos textos críticos que tentam conceituar a estética do fluxo, ela se faz por uma 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, estamos em sintonia com as colocações de Adrian Martin (2008) acerca da continuidade do cinema moderno nas propostas surgidas a partir da década de 1990.

Pode-se dizer que o cinema de fluxo parte de linhas já iniciadas por diversos cineastas, durante o século XX, para recolocar suas questões sob outra ótica. Por exemplo, poderíamos traçar toda uma genealogia da sobrevalorização da dimensão sensorial no cinema, iniciando nas vanguardas francesas da década de 1920 e seguindo por cineastas-chave do cinema moderno, como Tarkovski ou Paradjanov, que muito exploraram o uso de sensorialidades não ordinárias como alternativa ao vínculo causa-reação tão caro ao domínio da imagem-movimento deleuziana. Contudo, 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 conferem um papel central à adoção da 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 espaços-tempos simultâneos que constituem a esfera cotidiana – ou seja, uma sensorialidade mais centrífuga que centrípeta.

Também nos diferenciamos de várias vertentes contemporâneas, por exemplo as empreitadas de desconstrução narrativa propostas por certa cinematografia pós-moderna de narrativas fragmentárias, múltiplas e não lineares, muitas vezes em franco diálogo com outras modalidades audiovisuais (videoclipe/publicidade/*video-games*). Ou ainda um *ethos* autorreferencial, presente tanto numa vertente maneirista, bastante frequente a partir do final da década de 1970, que se debruça sobre a própria história do cinema para se enovelar num jogo de intertextualidades, quanto no metacinema, tão explorado a partir da década de 1990, em especial no seu diálogo entre ficção e realidade, seja com as estilizações dos roteiros de Charlie Kaufman, seja com 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, em seu livro *O retorno do real* (originalmente publicado em 1996), 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 ao naturalismo cosmético de *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, e ao hiper-realismo brutal de *Hunger*, de Steve McQueen. O que se propõe analisar aqui é outro tipo de contrato sensorial, que opera no âmbito de uma investigação sutil e microscópica do cotidiano, numa espécie de “real em tom menor” – para usar o termo cunhado por Denilson Lopes (2007) –, de poética susurrada, situado na esfera do comum e do ordinário³.

Aqui, a primazia por uma narrativa do tempo presente é outra, completamente diversa da “imagem-sensação” (REGO, 2006) do cinema de ação de Hong Kong (John Woo, Tsui Hark) ou das colagens de fragmentos de explosões, colisões e movimentos

3 Cabe ainda ressaltar que, a partir da década de 1990, diversos “cinemas do cotidiano”, calcados numa abordagem realista dos microeventos corriqueiros, vão atingir larga visibilidade no circuito internacional: do metacinema iraniano à geração de cineastas romenos surgida nos anos 2000, passando por propostas de caráter mais intimista, de cineastas como Krzysztof Kieslowski, os irmãos Dardenne e as britânicas Andrea Arnold e Lynne Ramsay, ou ainda pelos inúmeros híbridos entre real e ficcional surgidos nesses últimos vinte e cinco anos, num rol que engloba abordagens tão distintas entre si quanto as de Miguel Gomes, Allan Ribeiro ou Adirley Queirós. O cinema de fluxo é, portanto, mais um entre tantos realismos contemporâneos “em tom menor”, dedicados ao cotidiano – e que se diferencia dessas outras vertentes pelo seu caráter sensório centrífugo e multilinear.

violentamente acelerados, com fartas inserções de materiais digitalmente compostos, que caracterizam o cinema da “pós-continuidade” (SHAVIRO, 2012), produzidos pela Hollywood deste início de século, como nos filmes de ação dirigidos por Paul Greengrass e Michael Bay, entre outros. Para Shaviro, tais *blockbusters* estão mais calcados numa preocupação com a excitação momentânea e com o contínuo endereçamento de choques à audiência do que com a lógica englobante da continuidade narrativa, que durante muitas décadas regeu o campo do cinema de ação.

Também nos distanciamos da lógica de imersão ergonômica do 3D: em lugar desse cinema que literalmente “envolve” o corpo do espectador por todos os lados, de forma quase irrecusável, a estética do fluxo parece-me uma alternativa de diluição das fronteiras entre o “dentro” e o “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 por meio dos estímulos oferecidos aos órgãos dos sentidos. Por conta disso é possível afirmar que existe, no cinema de fluxo, 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 pode soar como um sugestivo convite à subversão da lógica industrial.

Assim, este livro parte de três hipóteses sobre o cinema de fluxo. A primeira delas afirma que o corpo, ao ser apropriado pelos usos da linguagem audiovisual operados por este cinema, passaria a exercer o papel de privilegiado mediador entre as dimensões espaciais e temporais, em especial no âmbito do cotidiano, para instituir, para o espectador, esse novo contrato sensorial que lhe é tão peculiar. Ao se falar do corpo, aqui, subentende-se uma articulação entre três dimensões corpóreas, a se manifestarem, simultaneamente e em confluência, na experiência audiovisual: os corpos captados pela câmera, o do espectador e as reverberações corpóreas numa câmera que também se assume como corpo – concepção já esboçada em textos de teóricos que investigam a relação entre cinema e sensorialidade, como Vivian Sobchack, Steven Shaviro e Jennifer Barker⁴.

4 Essa tripla natureza é um dos alicerces do pensamento proposto por Steven Shaviro em seu livro *O corpo cinemático*, publicado em 1993, e retomado por Sobchack em seu livro *Carnal thoughts*

A segunda hipótese parte da ideia de 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 sensorio**, de natureza dispersiva e multilinear, que esgarça os fios narrativos e se faz essencial para a mediação espaçotemporal empreendida pelo corpo. Ou seja, um olhar sobre essa multidimensionalidade que reveste as pequenas coisas, fugindo de espetacularizações, alegorias e neonaturalismos e se concentrando na efemeridade e instabilidade do presente.

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 ato de fluir: sua instabilidade, volatilidade, efemeridade, tão características da esfera do cotidiano. Se estamos aqui distantes da ideia de um fluxo ininterrupto e exponencialmente acelerado, proporcionado pelas “novas” tecnologias da informação da pós-modernidade, pode-se enxergar, todavia, outro sentido, inclusive bastante subversivo, nessa predileção pelo tempo presente proposta pelo cinema de fluxo: em lugar de um esvaziamento do sentido histórico do tempo em prol de uma adesão irrefreada às supostas benesses da globalização (como Jameson conceitua o “pós-moderno”), o espaço-tempo do realismo sensorio proporcionaria ao espectador a possibilidade de uma pausa, uma heterotopia (no sentido foucaultiano do termo).

(2004), sob um viés fenomenológico, e por Barker em seu *The tactile eye* (2009), numa tradição teórica mais próxima à de Shaviro. Todavia, essa ideia já começa a ganhar forma no livro *The address of eye* (1992), também de Sobchack, no qual ela afirma haver uma forte componente corporal nos processos cognitivos elaborados pelo espectador, de modo que as dimensões do sensível e do racional se retroalimentam constantemente nesse processo. Nesse mesmo livro, a autora fala em “corpo do filme”, não de forma antropomórfica, mas dialogando com a concepção, presente em Merleau-Ponty, de uma subjetividade primordial que age em relação corpórea e material com o mundo, dada de modo constante, já que é no próprio mundo que o filme está inscrito. Para Sobchack, é por essa condição que o cinema faz uso de “modos de existência corpóreos”, como a visão, a audição, a mobilidade e mesmo a produção de sensações físicas diversas, como veículo e substância de sua linguagem. Barker retoma essa ideia ao pensar o filme como uma concreta, porém distinta, modalidade de corpo experimentado (*lived body*), que não pode ser igualada nem ao corpo do espectador nem ao do cineasta, mas engajada/comprometida com ambos, “ao mesmo tempo que assume seus próprios projetos intencionais no mundo” (BARKER, 2009, p. 7-8, tradução minha).

E, segundo nossa terceira hipótese, seria por meio dessa heterotopia que tal realismo cinematográfico propõe ao espectador a adoção de um outro olhar/sentir que busque resistir não só a essa aceleração desenfreada, mas também ao apagamento sistemático das memórias (socioculturais inclusive) dos espaços e corpos, nas mais diversas partes do planeta, proporcionados por uma espécie de homogeneização, em escala global, da experiência cotidiana, tão avassaladora neste início de século.

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 concebidos para a exibição num circuito internacional de festivais e salas autodenominadas “de arte” que, conquanto tenham um público relativamente restrito, também possuem seus requisitos mercadológicos, o que influencia diretamente a estética e a abordagem temática desses filmes ante as oscilações de gosto de suas plateias. Contudo, comparando com os filmes dos circuitos hegemônicos, talvez a ênfase desse cinema em buscar ambiguidades narrativas e visuais, ao sobrevalorizar os aspectos não racionais e sensíveis da imagem, seja uma instância central para o estabelecimento de uma experiência diferenciada (e daí relacionar-se à 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 se concentrar no estudo de alguns filmes de diretores específicos (e não de cinematografias nacionais ou das filmografias completas de cada autor), este livro pretende estabelecer outras conexões possíveis entre as obras estudadas, por acreditar que tais filmes, ao centrarem sua temática nas questões do cotidiano e do afeto, talvez possibilitem a produção de uma comunidade de imagens que transcenda a dimensão do nacional, numa espécie de diálogo cosmopolita entre as diversas “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, se assume como um reconhecimento do “estar no mundo”, especialmente quando se trata de filmes endereçados ao circuito dos grandes festivais internacionais. E aqui falamos de paisagens que transbordam por toda a experiência do espectador,

que não mais se contenta em contemplá-las, mas sim as percorre trocando afetos, memórias, impressões, passando a fazer delas sua própria habitação.

A discussão aqui proposta inicia seu percurso com 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. Por isso o primeiro capítulo do livro é dedicado a desenvolver o conceito de “realismo sensorio” e agregá-lo como instância central na conceituação dessa estética. Os capítulos seguintes serão dedicados a categorias analíticas que ampliam a ideia do capítulo inicial (o espaço-tempo cotidiano e da intimidade, a relação entre corpo e paisagem, o plano-sequência e os usos do som), até concluirmos com uma reflexão sobre a dimensão política que atravessa as opções estéticas desse cinema.

Nossa discussão gira em torno de filmes produzidos, entre 1999 e 2009, por dez cineastas comumente associados ao cinema de fluxo. Integram esse rol vinte e quatro obras, realizadas pelos seguintes diretores: o taiwanês Hou Hsiao-Hsien (*Millennium mambo*, *Café Lumière* e *A viagem do balão vermelho*); o malaio-taiwanês 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*, *Floresta dos lamentos* e *Nanayo*); o português Pedro Costa (*Juventude em marcha*); a argentina Lucrecia Martel (*O pântano*, *A menina santa* e *A mulher sem cabeça*); o chinês Jia Zhangke (*Em busca da vida*, *O mundo*); a francesa Claire Denis (*Bom trabalho* e *Desejo e obsessão*); o norte-americano Gus Van Sant (especificamente na trilogia composta por *Gerry*, *Elefante* e *Últimos dias*); e o brasileiro Karim Aïnouz (*O céu de Suely*).

Vale lembrar que esses trabalhos inserem-se em contextos de produção bem distintos entre si: temos, por exemplo, o cinema *indie* 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 Zhangke, 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 1970, apropriando-se de procedimentos estilísticos usuais 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. E, tanto no caso de Hou quanto no de Claire Denis ou Tsai Ming-Liang, observa-se que diversos elementos da estética do fluxo já estão presentes em seus filmes bem antes do recorte temporal aqui estabelecido, ganhando espaço na linguagem audiovisual de suas filmografias à medida que a década de 1990 vai avançando.

Por fim, cabe ressaltar que não se pretende, aqui, reduzir o cinema do realismo sensório a um receituário estilístico cristalizado e engessado (uma cartilha de cacoes para se fazer um cinema contemporâneo *ultracool* 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 possibilita aproximar filmes de nacionalidades e propostas autorais tão distintas entre si. Em lugar de pensá-la como um nascente gênero cinematográfico, é possível se apropriar da afirmação de Luiz Carlos de Oliveira Júnior (2013), que considera tal proposição estética como um “comportamento do olhar”: ou seja, muito mais uma reflexão sobre certo estado das coisas na sua própria efemeridade cotidiana do que um gênero de características, *plots* narrativos e universos diegéticos possíveis já predefinido. E esse comportamento do olhar pode ser uma tentativa, dentro do fazer cinematográfico contemporâneo, de se apreender sentidos num mundo em constante transformação e movimento, a partir da adoção de um ponto de vista narrativo que privilegie, para o espectador, um “estar com” e a possibilidade de se “sentir junto” às suas pulsações e modulações.

A estética do fluxo e a emergência do realismo sensório

Uma observação mais apurada das diversas vertentes do cinema contemporâneo permite-nos perceber a emergência de um conjunto transnacional de filmes e realizadores que, embora possuam pesquisas estéticas e métodos bastante diversos, partilham de alguns pontos em comum nas formas como 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 e “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 pode ser entendido por meio do instrumental de análise com o qual a teoria até então lançara mão para compreender os cinemas clássico e moderno, ou mesmo 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 de Oliveira Júnior (2006) definem como uma “presença invisível, fantasmática” a rondar a imagem⁵.

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 durante a década passada em revistas impressas e *on-line* (especialmente a *Contracampo* e a *Cinética*), de uma série de termos incomuns – ao menos no âmbito da crítica tradicional – que muitas vezes tangenciam o poético e o abstrato. Tome-mos, por exemplo, as descrições que Luisa Marques (2008a) faz acerca dos filmes de Claire Denis: “um cinema centrífugo, de evaporação, fragrância” (p. 37); “filmado com mais arejamento dos espaços” (p. 38, sobre *Bom trabalho*); “o corpo entre a matéria e a fragrância, materializado e transgressivamente desmaterializado” (p. 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). Ou ainda Luiz Carlos de Oliveira Júnior, 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”.

Podemos enumerar vários outros exemplos, também extraídos de textos de crítica cinematográfica da *Cinética* e da *Contracampo*: 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 certa “virgindade do olhar” (termos utilizados para se descrever o cinema

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, Kieslowski 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, tal procedimento opera sob outra chave de investigação. Daí a ênfase na adoção dessa inserção corporal numa sensorialidade multilinear e dispersiva, que dialogue com a multidimensionalidade espaçotemporal do cotidiano e esteja atrelada a uma lógica de diluição narrativa e arejamento do olhar, que é tão característica do realismo sensório que rege 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.

do tailandês Weerasethakul). Mesmo em artigos teóricos, decorrentes de análises menos imediatistas, expressões como “geografia movediça” (BEZERRA, 2010, p. 8) ou “gasoso da imagem” (SILVA, 2009) costumam ser utilizadas para descrever e analisar essa experiência pouco usual que tal conjunto de filmes propõe.

Por um lado, em sua liberdade poética, algumas dessas expressões podem carregar determinada dose de imprecisão teórica, por terem sido muitas vezes cunhadas em textos críticos publicados no calor da hora, logo após uma exibição desses filmes em festivais de cinema. Por outro, todavia, elas traduzem um sentido de urgência e apontam para a necessidade de se criar um novo aparato conceitual para lidar com outro cinema, diverso tanto da narrativa clássica quanto do cinema moderno. Um cinema que, mesmo dentro do panorama audiovisual contemporâneo, se revela 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 a expressão “cinema de fluxo” como uma espécie de rubrica que agrupasse tais obras audiovisuais – apesar de os próprios autores que a utilizam afirmarem não se tratar de uma estética propriamente dita, mas sim um “comportamento do olhar”, a desafiar a noção tradicional da *mise-en-scène*. Embora não se trate de uma gramática audiovisual visivelmente delimitada (e nem pretenda o ser), a estética do fluxo opera por uma série de atitudes com relação à imagem, aos corpos filmados e ao 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 esse cinema dialoga com a fluidez e a 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, p. 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 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 surge 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.

Todavia, 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 anteriormente referido, segundo a qual estaríamos testemunhando um retorno da “crença na imagem, como afirmação da crença no mundo” (MONASSA, 2004, p. 1). Se o cinema clássico era pautado nesse contrato em que o espectador acreditava no que a imagem, uma vez subordinada à ação cênica, oferecia, e determinado cinema moderno atesta a ruptura desse *modus operandi*, instaurando um estado de constante desconfiança crítica acerca da linguagem e do 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 para o espectador: a de dialogar sensorialmente com os transbordamentos de um mundo que é pura mobilidade e fluidez, no qual cineasta, espectador, câmera e

6 Estilo musical minimalista, derivado das experimentações do músico La Monte Young (solo ou com o grupo The Dream Syndicate) na década de 1960, e que se hibridizaria, nas décadas seguintes, 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 1990, 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.

atores estão imersos e também em movimento⁷. Há uma ressalva, contudo, possível de ser feita a essa afirmação: em lugar de acreditar plenamente na imagem, lembremos que o espectador do início do século XXI, já familiarizado 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”; ainda assim, esse espectador está muito mais disposto à fruição do real que se apresenta diante dele do que diante de várias propostas narrativas autorais e desconstrutivas dos anos 1960, 1970 e 1980.

A possibilidade de se pensar uma linguagem cinematográfica do fluxo tem origem numa série de artigos publicados por críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, 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/espaço dentro de uma experiência do tempo como atmosfera. Segundo Luiz Carlos de Oliveira Júnior, 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 (François Ozon, por exemplo), e “estetas do fluxo”, “mergulhados na desordem empírica das aparências, na confusão dos sentidos, na indistinção, na intercambialidade das coisas” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2009, p. 28).

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:

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 da suposta desconexão do espectador com o mundo exterior a que o crítico se refere em seu artigo: a meu ver, o cinema do realismo sensório, longe de um “isolamento”, promoveria uma fruição corporal desse mundo, a partir de um reaprendizado espectral da apreensão dele por meio dos órgãos do sentido, que atuam, interconectados, por toda a superfície de nossos corpos.

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, p. 26, tradução de Ruy Gardnier).

Para exemplificar, Lalanne usa o filme do chinês Jia Zhangke, *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” (LALANNE, 2002, p. 26, tradução de Ruy Gardnier). A elaboração desses *tableaux*, híbridos de plano fílmico e quadro pictórico, verdadeiras paisagens contemporâneas, implicaria uma 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 Cinéma* (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, p. 26, tradução de Ruy Gardnier).

Entre os elementos que constituiriam essa estética do fluxo e da sensação, presente nas obras dos dez cineastas analisadas neste livro, destaca-se aqui a ênfase

numa reinserção corporal no espaço e tempo do cotidiano, num redimensionamento da relação câmera/ator que justificaria tanto certa predileção por 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 de julgamentos, proporcionando uma espécie de *flânerie* (no sentido benjaminiano do termo) do olhar. A isso podemos somar uma composição de imagens e ambiências 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. Gostaríamos, contudo, de atrelar esse cinema à noção, desenvolvida por este trabalho, de um *realismo sensório*⁸ (inspirado no “realismo afetivo” proposto por Karl Erik Schøllhammer), calcado em atos perceptivos por meio dos quais se desdobra a experiência corpórea nos diversos âmbitos: o dos corpos filmados, o corpo do próprio filme e o do espectador. Cada uma dessas afirmações será desenvolvida a seguir, de modo a se 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 A proposta de “realismo sensório” tem alguns pontos em comum com o que Tiago de Luca denomina “realismo dos sentidos”, ao abordar um conjunto de realizadores bastante próximo a este conceito: “a aplicação hiperbólica do plano-sequência, que promove uma experiência de visualização contemplativa ancorada na materialidade e na duração”, um realismo que extrapola os preceitos do realismo baziniano, ao calcar-se numa estética “apoiada na inspeção prolongada da realidade física” (DE LUCA, 2015, p. 61), num cinema que “realça a realidade como fenômeno perceptual, sensível e experiencial, criando uma irredutibilidade fenomenológica que é percebida e transmitida através da experiência sensória” (p. 73). Em seu livro *Realism of the senses in world cinema: the experience of physical reality* (2013), decorrente de uma pesquisa de doutorado realizada em Londres, num período quase que simultâneo à execução da pesquisa que deu origem a este livro, De Luca aprofunda tal conceito, dedicando capítulos específicos ao cinema de Carlos Reygadas, Tsai Ming-Liang e Gus Van Sant.

Um cinema da realidade?

Em primeiro lugar, cabe explicar que o realismo a que nos referimos aqui não se restringe às concepções fenomenológicas que marcam as proposições de André Bazin na década de 1950 (bem como as de Siegfried Kracauer no livro *Theory of film*, de 1960). 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 Méliès), ou seja, a interferência direta do realizador no material fílmico por meio, 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 (2015), citando o filme *A chinesa* (1967), de Godard, no qual o personagem de Jean-Pierre Léaud rejeita a tradicional oposição Lumière/naturalista *versus* Méliès/fantasia, propõe abandonar essa dicotomia plano *versus* montagem 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. Nesse caso, trata-se de outro realismo, diferente da *mise-en-scène* clássica que se propunha como um ordenamento do real subordinado aos limites da cenicidade: 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 Júnior, 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” (2009, p. 27). Contudo, ainda segundo o autor, não se trata de uma 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 alguns dos desenhos de som mais sofisticados 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” (2007, p. 236). E talvez seu caráter de fugidio e inapreensível decorra de sua ambígua condição: uma banalidade que “é não obstante também o que há de mais importante”, 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, p. 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, deslizaríamos de uma dimensão a outra), a experiência cotidiana assume-se como fértil terreno a ser explorado pelo cinema do realismo sensório. 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 du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975). Contudo, podemos dizer que, nessa 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. Por isso pensamos 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 espaçotemporal dos afetos irrompidos no espectador durante os eventos filmados/presenciados.

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, por uma matriz spinoziana ou mesmo deleuziana.

Contudo, antes de nos determos em tais matrizes, proponho primeiramente outra aproximação. Karl Erik Schøllhammer (2013), ao discutir o realismo nas artes e literatura contemporâneas, 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” de Hal Foster. No realismo afetivo, 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” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 172). Ao dissolver a fronteira entre a realidade exposta e a realidade esteticamente envolvida, esse realismo traria a ação do sujeito para dentro do evento da obra.

Esse tipo de “suspensão” entre o eu e o outro, de “entrelugar” por onde transitam e se transferem afetos, poderia encontrar paralelo no cinema contemporâneo, a partir da exploração do sensorial (óptica e háptica, *vide* certa poética do tátil nos filmes de Kawase, por exemplo) como porta de entrada para a imersão do espectador na fugacidade do instante presente em que se desdobra a ação fílmica. Por isso se pensa o realismo sensório como uma espécie de equivalente cinematográfico desse realismo afetivo, e que talvez dele se diferencie exatamente mais por valorizar uma adesão irrestrita à convocação do tempo presente nas construções cronotópicas audiovisuais de um cotidiano multidimensional e rico em estímulos sensórios 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 de seu realismo afetivo.

Em ambos os casos, contudo, é a valorização desses aspectos sensíveis que produz a aproximação entre sujeito e obra – ainda que, no caso do realismo sensorio, isso se dê com uma materialidade bem mais presente do que nas imagens virtuais evocadas pela memória afetiva, tão característicos do realismo proposto por Schøllhammer. 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 próprio sentido linguístico – a tal conexão necessária entre espírito e corpo envolvida pelo ato de sentir, como afirma Muniz Sodré em seu livro *As estratégias sensíveis* (2006).

Essa conexão nos aproxima à concepção de afeto proposta por Spinoza em sua *Ética* (parte III, definição III, proposição XI): “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” (1972, p. 197). Para Spinoza, essas variações de intensidade da potência corporal promovidas pelos afetos é que constituiriam a força-motriz que conduz 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.

Decorre disso o cinema de fluxo estar embebido por tal lógica, uma vez que seu caráter assumidamente sensorial permite que sensações e afetos transbordem por entre corpos (filmados e espectatoriais) e espaços. Corpos povoados por intensidades, as quais os adentram a partir da pele, já que estamos falando de um cinema que lida com uma relação física entre câmera e atores. É essa 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 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 corpo⁹.

9 As discussões sobre corpo e cinema atravessam várias vertentes, desde os estudos feministas (Mulvey, Doane, Kaplan) aos trabalhos voltados à espectatorialidade fílmica, os estudos sobre

Essa concepção do corpo como superfície deslizante e povoada por intensidades também está presente em Deleuze e Guattari (1996a), 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, 1996a, p. 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 *O corpo cinemático*, de 1993, ele comunga 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 concebe as imagens audiovisuais não como representações (como rege o paradigma semiótico-psicanalítico), mas como “acontecimentos” (no sentido que Deleuze confere ao termo *événement*) capazes de nos envolver sensorialmente a ponto de nos fazer experimentar tais imagens em sua produção de presença, por mais que, em origem, se constituam a partir de situações anteriores ao momento da exibição. Com isso, Shaviro demonstra como o cinema produz reais efeitos no espectador (e não apenas apresenta a ele reflexões fantasmáticas, como propõe toda uma linhagem

cinema, modernidade e percepção (Crary, Singer), o cinema de atrações (Gunning), os estudos de percepção sonora (especialmente Michel Chion) e ainda uma série de trabalhos sobre corpo e sensorialidade, como *The address of eye* (1992) e *Carnal thoughts* (2004), de Vivian Sobchack; *O corpo cinemático* (*The cinematic body*, Steven Shaviro, 1993); *The skin of the film* (1999) e *Touch* (2002), ambos de Laura Marks; e *The tactile eye* (Jennifer Barker, 2009). Os autores dessa última vertente constituem um dos principais referenciais teóricos desta pesquisa, dentro do recorte aqui adotado para abordar a relação entre corpo e cinema.

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. Aqui, podemos nos aproximar da experiência de imersão que um filme de um Hou Hsiao-Hsien ou um Apichatpong Weerasethakul nos provoca, seja no espaço urbano multiforme atravessado por inúmeros trens em *Café Lumière*, seja 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 afetiva, um ponto de ancoragem para a articulação de paixões e desejos, uma área contínua de luta política” (SHAVIRO, 2015, p. 307).

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, p. 14), ativando e acelerando o corpo sensível do espectador. Shaviro, desse modo, nega uma concepção metafísica do olhar e da presença, em prol de uma valorização da fisicalidade/sensorialidade/corporeidade na experiência de se assistir a um filme. No caso do cinema de fluxo, a contestação da separação entre quem vê e o que é visto, algo já empreendido pelas teorias de Shaviro e Sobchack acerca da experiência fílmica, é aumentada e evidenciada por uma série de estratégias que ampliam a indistinção entre o “dentro” e o “fora” no âmbito espectral. Nas palavras de Thomas Elsaesser e Malte Hagener, em seu livro *Film theory: an introduction through the senses*: “A pele negocia e redistribui a relação entre o dentro e o fora: ela designa um limiar transicional e incerto acerca de onde o eu (*self*) torna-se mundo, e vice-versa” (ELSAESSER; HGENER, 2010, p. 111, tradução minha).

Partindo de um princípio bastante próximo, Laura Marks, em seu livro *The skin of the 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 Riegl e Deleuze fazem do termo) tende a percorrer a superfície do objeto, de forma fragmentária,

descentralizada, exploratória e regida por sensações diretas: mais inclinada para o movimento do que para o foco, mais aproximada ao roçar (*graze*) do que ao olhar (*gaze*) (MARKS, 2000, p. 163), forçando o observador a contemplar o objeto 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)¹⁰.

Assim sendo, o háptico não só desperta a memória corporal como também faz confundir sujeito e objeto, anulando distâncias, com seu olhar de proximidade extrema, feito lente de aumento. Como propõe Jennifer Barker (2009, p. 32), o toque (do latim *contigere*) remete também a 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” (no caso, os corpos do espectador, do autor e do filme). Pode-se pensar 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-detalhes 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 ainda na imobilidade corporal e no desequilíbrio quase vertiginoso que permeiam a cena à beira da piscina em *O 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 pode 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

10 Virgínia Kastrup lembra que essa ideia de uma apreensão tátil-cinestésica dada de forma fragmentária, “sempre sucessiva e às vezes parcial”, já é apontada desde as décadas de 1950 e 1960 por autores do campo da psicologia, como Géza Révész e James Gibson, e ressalta que “a especificidade da percepção háptica é que não pode vir a produzir uma representação, e sim uma experiência direta, que pode concorrer para a inventividade da cognição” (KASTRUP, 2007, p. 84).

alguns instantes) ou na pulsante luz artificial que reflete no teto de vidro da cena de sexo em *Millennium mambo*.

Se retomarmos a ênfase no cotidiano, no banal, num real em tom menor quase sussurrado que demarca o conjunto de filmes aqui analisado, também podemos identificar, nessa predileção em se direcionar o olhar da câmera para o microscópico, 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 *extraordinária*, intuitiva, quase clarividente: a macroperceção do ordinário quando essa imagem “crua” é projetada na tela. Isso seria potencializado pela valorização da natureza dispersiva e multilinear dessa sensorialidade, o que dialoga diretamente com a lógica de diluição narrativa tão comum cinema de fluxo. 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 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: com isso podemos pensar numa “câmera-corpo”, em especial no cinema de Naomi Kawase, como nos propõe Camila Vieira da Silva (2009), a apreender sensorialmente a intensidade da experiência que captura, possibilitando uma mediação pulsante entre essa intensidade e o espectador contemporâneo. Cabe a essa câmera escoar por entre o transbordamento de afeitos 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. Por isso a autora apresenta 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” (SILVA, 2009, p. 2). Por explorar minuciosamente o

corpo na tela, a câmera-corpo afeta o próprio espectador, promovendo seu encontro com a alteridade (dos corpos filmados e do próprio corpo fílmico) numa forma mais intensa do que a própria linguagem verbal – e nisso, um filme como *Nanayo*, da própria Kawase, que parte da premissa de um suposto desconhecimento do idioma estrangeiro para instaurar uma nova forma de comunicação/comunidade para suas personagens de distintas nacionalidades, 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 revista *Cahiers du Cinéma* em fevereiro de 2006): um cinema preocupado em abolir toda fronteira, inclusive entre real e imaginário, em direção à embriaguez. Como diz Luiz Carlos de Oliveira Júnior, é

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 JÚNIOR, 2009, p. 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.

Nesse caso, não precisamos reduzir a noção de realismo a uma perspectiva naturalista e mimética, tal qual pregava a concepção vigente do século XIX. Afinal, estamos falando da utilização de “efeitos de real” (FOSTER, 2014) 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 esse cinema advêm de um “vigoroso retorno de uma tatilidade que a era do CGI (das imagens geradas do computador) tenderia a anestesiar” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2006, p. 27). É essa sensação de tatilidade/hapticidade/proximidade, de tentar apreender de

alguma forma o que há de volátil nessa imagem, que talvez torne tais imagens tão presentes e intensas¹¹.

Ao se propor uma leitura da estética do fluxo por meio 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 (2008b), em seu artigo “O corpo que dança e o corpo dos filmes” 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 filmicos, minuciosamente acompanhados pelas flutuações da câmera nessa vertente do cinema contemporâneo. Marques destaca, em especial, a imagem evocada por Gil 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, p. 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 no próximo capítulo). 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 certa materialidade traduzida numa percepção háptica da carne.

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

11 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 1920) – 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 emergisse da concretude das imagens e constituísse um registro paralelo da realidade.

esvaziado e preenchido minuciosamente, conforme o “manuseio” operado pelo cineasta: os corpos desconstruídos 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 Zhangke 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 tal matriz, nesses três casos, difere de outra possibilidade, também herdeira de Bresson, presente na crueza da câmera seca, colada ao corpo, “reagindo a eles [aos corpos] quase instintivamente” (MARQUES, 2008a, p. 14), da qual os irmãos Dardenne são seu mais conhecido exemplo.

Uma terceira possibilidade é a dos corpos cotidianos, apresentados sem sobresaltos ou espetáculos, e nesse 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), e também no minimalismo milimétrico dos gestos que atravessa a *mise-en-scène* de Tsai Ming-Liang e outros asiáticos, para além da estética do fluxo, como Edward Yang ou Hong Sang-Soo (ao menos na fase inicial de sua filmografia, como em *A virgem desnudada por seus celibatários*). Igualmente podemos perceber 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 na imobilidade dos corpos cansados 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, se assumem 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 preestabelecidas. 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 Júnior (2006, p. 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 por 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, p. 20).

Para Luisa Marques, esse tipo de cinema opera por meio de uma “diluição narrativa”, que ela contrapõe à “desconstrução narrativa”, blocada e lúdica, que caracteriza outros cinemas contemporâneos (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*, quando seguimos 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 alubrimento quando finalmente a bola atinge uma tela (cinematográfica?) que se situa atrás de onde supostamente estaria o goleiro. Acompanhamos a tela incendiando-se, 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.

Se, por um lado, a estética do fluxo lida preponderantemente com essa dimensão sensorial do real, não podemos nos esquecer de outra questão espacial, diretamente ligada às temáticas recorrentes desse 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, p. 31). E é quando interagimos com elas que vivenciamos um incessante processo de construção de identidades, integrando o espaço ao afeto, fazendo ativar os saberes e memórias que carregamos em nossos corpos e sentidos.

No caso das paisagens urbanas, 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, p. 233). Para o filósofo, trata-se de um campo vazado e permeável por cujas franjas e interstícios transitam as coisas, estabelecendo inusitados entrelaçamentos. Contudo, em 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? (2004, p. 269). 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 de permanência do espaço urbano 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 signos de efermeridade 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” (2004, p. 271).

Percebe-se isso em exemplos bastante distintos desse cinema do realismo sensorial, tais como a exploração de uma dimensão de transitoriedade nos deslocamentos espaciais operados pelos personagens migrantes (*O mundo, Em busca da vida* e *O céu de Suely*) e as reconfigurações do espaço urbano, numa constante redefinição de suas paisagens (*A passarela se foi, 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 a 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 jogos de *videogame* (como no diálogo em que o personagem de Casey Affleck relata ao de Matt Damon como ele “conquistou” 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.

Um cinema do tempo presente?

Ao voltar seu olhar para o cotidiano, essa vertente do cinema contemporâneo assume-se como um conjunto de narrativas calcadas na tentativa de capturar o presente.

Contudo, não falamos aqui de certo pessimismo com relação ao que alguns teóricos definem como um processo de compressão espaçotemporal e presentificação em larga escala, operado pelas tecnologias da informação e comunicação – 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 da produção midiática de um presente “autista”, fabricado para não durar e ser substituído por outro presente retirado direto das prateleiras de uma sociedade de consumo.

No cinema de fluxo, 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 outro tempo, que, embora também não seja linear e cronológico, se caracteriza 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 (2003) 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, gerando um devir capaz de transpor e dissuadir fronteiras, permitindo ligações transversais para além da usual síntese das fábulas audiovisuais hegemônicas. 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, de modo que 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, p. 140).

Disso resulta a ressignificação do plano alongado, sob a forma seja de *tableaux*, como em Zhangke, seja 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 sensório, o plano-sequência, embora assuma novamente um papel central, reconfigura-se dessa vez como um dos mediadores possíveis entre as representações corporais e a diversidade dos tempos e espaços cotidianos. Conquanto haja algum diálogo com a profusão de tempos mortos e silêncios que marca certo cinema moderno do plano-sequência (Antonioni, Akerman, Tarr, Angelopoulos, Tarkovski) e com a fascinação pelo banal cotidiano (Warhol), essa retomada do plano-sequência alia-se também 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 multissensorialmente, repleto de eventos efêmeros que nos são fascinantes justamente por sua miudez.

Essa concepção temporal permite que certas questões ganhem abordagens radicalmente novas, como a relação entre memória e esquecimento, 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 de Oliveira Júnior (2006), implica antes uma resignificação da montagem em vez de 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 espaçotemporal que um Wong Kar-Wai obtém ao fazer uso de recursos de edição oriundos de 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 a 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 surge a ideia proposta por Oliveira Júnior (2006): o “plano-fluxo”. Não como elemento de gramática cinematográfica, rigidamente demarcado, mas como um dado sensorial presente em alguns filmes e sujeito a variantes formais. Para conceituá-lo, 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” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2006, p. 73).

O que parece ser um desregramento na verdade é uma conjunção de intensidades, que se condensam e dissipam durante o plano, 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 JÚNIOR, 2006, p. 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 entre nossos dedos quanto na materialidade fílmica do plano.

Acredito continuarmos próximos ao 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, p. 81, tradução minha). E, se também não estamos distantes de um 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 alguma forma, o que marcava a inovação do neorrealismo nos anos 1940/1950 – “a recusa do sentido imposto e do controle, a modéstia diante do real, o sentido de um inefável do mundo e de uma profunda incompreensão das causas finais” (AUMONT, 2008a, p. 72) – não necessariamente são as mesmas questões que movem o retorno ao realismo nesse cinema que surge a partir da década de 1990. Ainda continuam (e talvez até de modo 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 determinada maneira, ainda continua sendo central no cinema contemporâneo). Permanecem também a “observação exaustiva” e o “olhar paciente e insistente” (XAVIER, 2005, p. 74) que caracterizam essa confiança na realidade (conforme o modelo neorrealista 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 Kracauer¹². A própria ideia de uma sensorialidade centrífuga, que proponho como base do realismo sensorial 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, p. 20). Decorre daí, inclusive, o pensamento sobre o movimento de câmera como um dispositivo expansivo, por trazer a possibilidade de o 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 outra aproximação, mais imersiva, mais à flor da pele).

12 Tiago de Luca inclusive nos recorda que mesmo a questão sensorial já era mencionada, ainda que timidamente, nos textos de Bazin, “repletos de celebrações da realidade tátil e física dos objetos” (DE LUCA, 2015, p. 67), por exemplo a análise de *Boudu, salvo das águas*, de Jean Renoir. E o próprio Kracauer, ainda segundo De Luca, afirma que a afinidade do filme com o mundo material evoca um modo corpóreo de observação, uma vez que os elementos materiais do filme, segundo o teórico alemão, estimulariam diretamente as “camadas materiais” do ser humano (2015, p. 68).

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, p. 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 sensorio 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, 2004b, p. 65). O teórico francês nos recorda de 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, 2004b, p. 66).

Quem sabe seja decorrente disso a insistência desses cineastas contemporâneos em captar a realidade a partir de uma construção narrativa pautada por blocos afetivos cujo espaço-tempo se mostre mais esgarçado, que revele a trama e o iminente desfiar, ao acaso, dos elementos que a compõem, como forma de retomar 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 sim, como afirma Oliveira Júnior, pensá-lo como um ponto de vista possível e transitório. 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 sensorio-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 JÚNIOR, 2013, p. 194-195).

Esse 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 *flâneur* 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 se assumiria tão significativa 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, nesse 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 do início deste século, façamos uso de uma “confiança desconfiada” para acreditarmos nesse real tão convidativo que a tela cinematográfica nos apresenta.

As inserções do corpo na esfera cotidiana

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), de que modo seria possível captar sua banalidade e insignificância sem cair também no banal? Como narrar tal instância, dotá-la 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 no agora, na qual “o presente deixa-se atravessar pelo passado e pelo futuro, renovando-se em outro presente” (BRETAS, 2006, p. 30). Trata-se de um saber “não sabido”, como afirma Michel de Certeau: 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 novas possibilidades de se inserir o indivíduo no mundo.

Gregory Seigworth 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, 2004)¹³. Daí advém 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 corpo nem 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 lukacsiano, talvez permita demarcar os contornos moveidões do cotidiano: heterogêneo (porém hierárquico), espontâneo, provisório (tal qual o rol de juízos práticos e ultrageneralizadores que ele engendra). O cotidiano ainda é caracterizado por repetição, ritmo fixo, uma 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 permite compreender apenas uma das facetas da esfera cotidiana. Principalmente se pensarmos que essa periodicidade obedece a 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 espaçotemporais de uma dimensão a outra, também de maneira subjetiva e intuitiva¹⁴.

13 Trata-se de um trocadilho intraduzível, por isso o mantive no original em inglês. Traduzindo livremente, seria algo como “ele existe no sentido de uma existência absoluta/invisível e incontestável”.

14 Em seu artigo “Rethinking everyday life” (2004), Seigworth e 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*)

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 resalta 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, p. 211).

Por permitir ler o tempo no espaço, o cronotopo é aplicado por Leonor Arfuch (2005) 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, segundo Arfuch, observa-se a instauração de uma esfera em que 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), se articula ao íntimo, esse enclave do qual 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, na qual o espaço geográfico torna-se biográfico (ARFUCH, 2005, p. 248). Assim

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. Essa totalidade se reconstituiria a cada momento, “movendo-se lado a lado com todos os outros momentos do dia a dia” (SEIGWORTH; GARDINER, 2004, p. 142, tradução minha), de maneira ondulatória, ao mesmo tempo operando nos níveis macro e micro.

sendo, o espaço íntimo da casa se desdobra numa série de cronotopos que traduz 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” (ARFUCH, 2005, p. 270, tradução minha).

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 investida 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 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, p. 244).

Certo comedimento da câmera, ao filmar tais ações, registra todos esses gestos contidos, num desfile de sutilezas que, simultaneamente, 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, p. 241). Porque viver a cotidianidade é submeter-se a uma experiência inaparente, mas ao mesmo tempo não escondida, por cujo silêncio deslizamos desapercibidamente, talvez murmurantes, tanto na posição de sujeitos quanto na de espectadores da ação.

Daí decorre 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, p. 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 instante, 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”:

somente “aniquilando a escandalosa diferença entre o excepcional e o ordinário”¹⁵ 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, p. 27, tradução minha).

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 *flâneur* benjaminiano, que, com seu anonimato e quase imprevisível mobilidade corporal, se assume ora como espectador do mundo, ora como imprescindível ator de vários dos microeventos que eclodem simultâneos e quase silenciosos. Por isso há a 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 a 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 flamar e deixar-se atravessar pelos mais diversos afetos que daí emergem, para quem sabe ressensibilizar o olhar diante do comum, tal qual já se via nos filmes de Ozu nos anos 1940, 1950 e 1960.

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, p. 242-243). Trata-se de se associar a uma existência mínima, com seus “breves e pequenos momentos de

15 Aqui, Clucas cita trecho do livro de Julio Cortázar, *A volta ao dia em 80 mundos*, originalmente publicado em 1967.

beleza, num mundo empobrecido e marcado pelo trabalho e pelo tédio da rotina” (2010, p. 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.

Talvez seja essa 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 seja dada de antemão uma série de informações que, numa narrativa audiovisual clássica, seria fundamental à compreensão do que se desenrola na tela. Em lugar de oferecer respostas fáceis sobre o que está ocorrendo na cena ou sobre o que se passa na história (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, pode 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 taiwanês, é claro ou facilmente compreensível (e talvez nem seja tão necessária assim essa compreensão quase onisciente, tão cara à espectralidade clássica): como afirma o crítico Adrian Martin (2008), sempre nos perguntamos se o que vemos é real, sonho, *flashback*, *flashforward*, 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 1950, 1960 e 1970.

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, p. 190, tradução minha).

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, p. 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 Handycam, filma algo, enquanto ele entra no recinto, para depois o seguir), 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 semitransparentes 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 para a direita, em alta velocidade e com algum ruído (principalmente quando passa um veículo branco), pode ou não desviar nosso foco de atenção para alguma 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 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, uma 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, p. 21, tradução minha).

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 podem inesperadamente migrar não apenas a ação como também os afetos, por exemplo, por uma luz que se acende num canto e esvazia a atenção do outro onde até há pouco se desenrolava uma suposta atividade principal da cena. Como na cena em que um breve diálogo entre duas mulheres se desenvolve no apartamento de Suzanne, enquanto se escuta 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 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, p. 145-146).

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 *on-line* cinematográfica *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 nos 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 de a 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 sociopolíticos (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 se concentre no mais pessoal desses registros, tal qual vivemos cotidianamente. Como declara o próprio cineasta, em entrevista concedida em 1998 aos críticos

da *Cahiers du Cinéma*: “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; LALANNE, 2010, p. 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, p. 306). A postura de observador pode, à primeira vista, distanciar-se da ação, porém, como afirma Bordwell, aqui “o afeto não é eliminado, mas destilado” (2008, p. 249). E as lentes de longa distância focal, associadas à visibilidade pautada por múltiplas camadas no plano, abrem possibilidades diversas, como 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. Podemos acrescentar que isso permite ao espectador transitar por tais elementos ao sabor de afetos que sempre se encontram na iminência de irromper em si, sem necessariamente evidenciarem um ponto predeterminado 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 1940. Nele, 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-surpresas, 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, na viagem para 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, é possível percebermos como a elipse nos filmes de Ozu, sempre pautada pela sobriedade do corte seco como marca de mudança espaçotemporal, 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 Kawase¹⁶ 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 1980), 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, 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 recorram o corpo como um objeto central na experiência do realismo sensório.

16 Cabe 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 se afasta 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, p. 185).

Repensando o cinema do corpo

Quando se fala da inserção dos corpos filmados no espaço-tempo cotidiano, uma série de referências do cinema moderno, bastante distintas entre si, é evocada 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 sensório 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), bem como no processo de contemplação da decadência física dos 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 último¹⁷). Já a *mise-en-scène* do gestual praticada principalmente por Pialat aparece em alguns momentos da cinematografia de Claire Denis. Entre 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 com os corpos objetificados que Warhol filmava (bem como com a tradição

17 Aliás, Bresson é uma forte referência para diversos cineastas contemporâneos, como Bruno Dumont, os irmãos Luc e Jean-Pierre Dardenne e Aki Kaurismäki (ou, se retornarmos aos anos 1960/1970, vemos isso em diversos filmes de Straub/Huillet e Chantal Akerman, ou em obras mais recentes de Godard, como *Elogio do amor*) e os já citados Pedro Costa e Tsai Ming-Liang, além de Jia Zhangke e Kiarostami, que já confessaram essa influência em diversas entrevistas, embora, no caso do cineasta iraniano, tal referência seja contestada por alguns críticos – por exemplo, em Mocarzel (2011, p. 8-10).

do cinema *underground* nova-iorquino) tanto na trilogia de 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 em que 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, p. 229, tradução minha). Inclusive, a genealogia traçada por Deleuze em seu *A imagem-tempo*, em meados dos anos 1980, 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 outra possibilidade, que, em lugar de uma primazia do racional, propõe um mergulho no corpo para atingir o impensado e, conseqüentemente, a vida – daí advém, antes de mais nada, a necessidade de “montar a câmera sob um corpo cotidiano” (DELEUZE, 1990, p. 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 em desfazer não apenas o trinômio “história/intriga/ação”, mas também o espaço, para chegar às atitudes, ao tempo impresso nos corpos, ao pensamento inscrito na vida – por isso ele afirma que os personagens não devem vir da intriga; esta que deve por eles ser secretada (DELEUZE, 1990, p. 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, tampouco sabemos aquilo que eles pensam ou sentem, ou suas intenções; 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 de o ator respeitar as marcas predeterminadas dos refletores, a luz é que deveria seguir o movimento dos corpos – daí decorre a ideia de uma narrativa que emane dos personagens: tudo parece surgir dali, mas não caoticamente. É uma experimentação das intensidades do corpo, captada por uma câmera que permite espaço livre para o ator deslizar pelo quadro fílmico em constante modelagem.

Desse modo, os longos planos têm, segundo Adrian Martin, uma função de unidade altamente volátil: para se abrirem a vetores de qualquer direção, ora em expansão, ora em colisão. Exatamente por isso, Martin considera o realismo de Cassavetes mais expressionista que naturalista, no 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 1960, 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, se assume 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, p. 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 sensação de que, nos filmes de Pialat, a montagem tateia ao redor da narrativa, ao sabor da intensidade com que se desprende energia em cada um desses blocos brutos que são as cenas filmadas. Ao se organizarem, como afirma Vincent Amiel, como um conjunto de linhas discordantes, ainda que ordenadas sob uma série de ecos que

encadeiam os planos entre si¹⁸, tais blocos são precursores da “montagem em vagões” que os críticos da *Cahiers du Cinéma* deste início de século (Bouquet, Lalanne, Joyard) vão identificar em alguns filmes de cineastas do fluxo (Zhangke, por exemplo)¹⁹.

Um curioso contraponto surge nos filmes da belga Chantal Akerman (em especial *Jeanne Dielman, 23 quai du 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, p. 235).

O filósofo francês, ao demarcar um possível território para esse cinema, valoriza certa indecidibilidade do corpo, que estaria associada à própria passagem da vida, e talvez fosse essa a direta oposição entre o “cinema do corpo” moderno e a imagem-ação. Enquanto esta pressupõe toda uma organização hodológica do

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

19 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 1960-1970 – daí ele afirmar que os atores, mais que compreender, precisavam ser os personagens, e seus corpos funcionariam como “espaços em movimento”, tal qual ele confessara a Jack Nicholson por ocasião da filmagem de *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.

espaço, ou seja, uma distribuição dos fins, obstáculos, meios, subordinações, prevalências e repugnâncias, subordinados aos esquemas sensório-motores da ação, o 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, p. 243).

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, p. 73, tradução minha). Com isso, pode-se pensar, a partir dos pressupostos desse “cinema do corpo”, numa cartografia de suas mutações na imagem-tempo, de modo a aprofundar a investigação 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 do 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 audiovisual²⁰. 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, 1992, p. 65, tradução minha). 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, p. 83, tradução minha). Teríamos então um rosto intensivo, aberto, que, para usar os termos deleuzianos, escaparia à organicidade do CcO: como a experiência extrema proporcionada pelo filme *O martírio de Joana D’Arc* (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-detalhes 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 certa desdramatização: evitava *travellings*

20 Vale lembrar a diferenciação entre os termos *close-up* (o primeiro plano do rosto) e *insert* (os planos-detalhes) 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.

(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” meticulosamente 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 (BRESSION, 2005).

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 em 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 que diversos estudiosos da obra do cineasta norte-americano (inclusive antagonistas declarados, como Ray Carnes e Adrian Martin), além do próprio Parodi, possuem ao afirmarem ser uma estranha certeza o fato de o relato parecer se configurar como secreção direta desses rostos (tal qual afirmara Gilles Deleuze).

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 *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, p. 90, tradução minha). 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, p. 90, tradução minha). 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), Raoul Ruiz (*As três coroas do marinheiro*, 1983) e Werner Schroeter (*A morte de Maria Malibran*, 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” (PARODI, 2004, p. 94, tradução minha). Parodi fala de corpos impossíveis, decorrentes de um devir desejante 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 certo cinema maneirista pós-moderno dos anos 1980: “dobra sobre dobras, a imagem cinematográfica também vai se dobrando sobre si mesma ao infinito (PARODI, 2004, p. 98, tradução minha). 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 que nunca se chega a superar ou transgredir, mas a ampliar em si mesmo: como as mutações e os fetichismos corporais nos filmes de David Cronenberg²¹, a acumulação anárquica nos corpos de Peter Greenaway (principalmente por meio da presença da palavra, em *O livro de cabeceira*, de 1996), ou ainda a estranheza que ronda os corpos orgânicos em irremediável decomposição

21 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).

nas narrativas de David Lynch (lembremo-nos aqui da orelha decepada e 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, p. 100, tradução minha).

Corpo e *mise-en-scène* do cotidiano no cinema de fluxo

Se a categorização proposta por Ricardo Parodi tenta mapear uma série de concepções do corpo presentes no cinema moderno, cabe, neste momento, deter o foco da análise numa dessas categorias, a do “corpo gasoso”. Por meio dela, pode-se pensar como algumas situações inerentes ao cinema do realismo sensorio traduzem esse ideal de um corpo em incessante expansão molecular, por exemplo, a valorização da visualidade háptica em cineastas como Denis e Kawase, ou de alguma retomada (não alegórica, mas sim corpórea) da ideia de fantasmagoria nos filmes de Pedro Costa (*Juventude em marcha*) e Gus Van Sant (*Últimos dias*), ou ainda os 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 – questões a serem aprofundadas, mais adiante, neste capítulo e nos posteriores. 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 cinema de fluxo, o que, de certo modo, remete à dupla condição da materialidade corpórea do cotidiano, ao mesmo tempo gesto banal e rodeado por uma espécie de “presença invisível”.

Talvez essa concepção corporal passe por uma inscrição mais arejada desses corpos na multidimensionalidade cotidiana (ao mesmo tempo tangível e intangível, sólida e gasosa), sob a perspectiva sensorial, dispersiva e multiforme identificada no cinema de fluxo, esgarçando inclusive o tecido narrativo a ponto de muitas vezes aparentemente se confundir ao próprio devir (múltiplo) do cotidiano. Vale ressaltar que muitas vezes essas questões têm como ponto de partida certas linhas investigativas já há muito presentes no cinema moderno e que, recontextualizadas e tomadas em conjunto, podem ajudar a desfolhar esse novo comportamento do olhar que marca o

realismo sensório. Ainda que não totalmente descoladas das narrativas audiovisuais das décadas de 1950/1960/1970, tais estratégias ao menos abrem outras possibilidades para se pensar as imagens em movimento produzidas na contemporaneidade – e, neste 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 (como Angelopoulos, Wenders, Jarmusch, Antonioni e tantos outros) engendrada por 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, se assumem como territórios onde se desenvolvem experiências transformadoras. Geralmente, os corpos de tais personagens traduzem um cansaço, uma ressaca das utopias e projeções futuras, uma 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 do cinema moderno é a 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 no qual e 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 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 ao mais longe possível – por isso o corpo de Hermila deseja empreender tão longa viagem, como manifestado na pergunta que ela faz ao chegar ao balcão da rodoviária: “Qual a passagem que a senhora tem pra mais longe?”

Tais estratégias fazem 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, que faz o espectador escutar os diversos sons emitidos pelos corpos, 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 possa compôr-se 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 quando ela pega um táxi, adormece e acorda 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 pela 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 para o 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 nietzschiana, 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, aproxima-nos 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 demonstra-se ora obstinado (buscando gravetos no quintal ou brincando com uma colher na cozinha), ora desmotivado (ao não atender ao telefone que toca insistentemente, preferindo acariciar a espingarda que traz consigo). Mesmo o comportamento durante a visita de um estranho, 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 autopeças e sequer percebe quando o jovem músico, sentado na poltrona à sua frente, tira o casaco e revela estar trajando um vestido preto semitransparente. 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 semivazio 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 1990, época em que supostamente se desenrola a trama do filme, livremente inspirada nas últimas 48 horas de vida do roqueiro Kurt Cobain. Sobre essa cena, remeto-me à proposta de David Morley, em seu artigo “Belongings” (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 a imagem televisiva, ironicamente, tenta irradiar o imaginário de conforto e afeto tão comumente associado ao ideal de “lar, doce lar”.

Ao mesmo tempo que 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 das paisagens sonoras, com diversas inserções de minimalismo eletroacústico, compostas por Hildegard Westerkamp, que se confundem 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.

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 em outro extremo: a concretude dos corpos sedentários em *O pântano* (2001), reduzidos “à clausura e repetição da cotidianidade doméstica, num mundo ficcional traçado segundo rigorosas coordenadas” (AMADO, 2009, p. 230, tradução minha). 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, p. 50, tradução minha).

De um lado, temos o torpor e a anestesia perceptiva dos adultos que passam o feriado na propriedade denominada La Mandrágora; de outro, temos agitados corpos infantis/juvenis, que gritam e transitam pela casa, perturbando a calma com a estridência de suas vozes e gestos. Dada sua vulnerabilidade, esses corpos inquietos constituiriam, assim, a única possibilidade de risco e imprevisibilidade frente à pasmaceira 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 confrontar os dois grupos de personagens, 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, por meio dos sons da televisão ligada²², dos latidos, dos diálogos alheios e outras intervenções externas quaisquer – o que talvez prove que o realismo, nesse filme, não brota de um olhar documental, ou do improvisado, mas sim de um rigor formal na *mise-en-scène*, acompanhado de um jogo de esconder 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 nesse e em outros filmes de Martel), semiconscientes 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 acústica (a emissão de sons sem a simultânea revelação de sua fonte emissora) no desenho sonoro do filme.

Em vez de evidenciar utopias, como os corpos militantes/revolucionários e verticais do Terceiro Cinema latino-americano das décadas de 1960 e 1970, os corpos de Martel “não comunicam nada senão derrota” (AMADO, 2009, p. 233, tradução minha) – como a cena do desequilíbrio e queda de Mecha, nos minutos iniciais do filme, já antecipada pela forma desajeitada como os outros adultos manuseiam

22 É curioso percebermos como o diálogo com a presença dos meios de comunicação na casa, discutida por Morley (2001), também se faz presente nesse filme, em que as imagens televisivas constantemente acompanham os personagens, inclusive provocando essa imobilidade que, segundo Gonzalo Aguilar (2006), impediria a trama de avançar. Para o crítico argentino, esse 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 acompanhada 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 veem e da opacidade que os rodeia” (AGUILAR, 2006, p. 51, tradução minha).

os copos e taças, em enquadramentos fechados, imobilizantes, capazes de dificultar nossa percepção do todo no entorno da piscina. O que fica, desses planos, e que irá impregnar a percepção do espectador no momento da queda, é a trepidação dos 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 permitem ao espectador situar-se espacialmente numa cena) não só nessa sequência inicial, mas na maioria das cenas de *O 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) quando 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 Mandrágora. 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 manter o espectador subinformado, deliberadamente dificulta-lhe 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.

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 *O pântano* parte de uma imprecisão proposital das dimensões de La Mandrágora, e de suas distâncias, para rerepresentá-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, nesse filme, tempo e espaço passam a assumir-se como um modo de narrar nas entrelinhas:

O marco espaçotemporal 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, p. 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, que desorienta 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, a 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 pela 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 espaçotemporais 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, 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. Nesse caso, pensemos em *Café Lumière*: o desenho estampado na toalha de mesa, o bruxulear 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, capaz 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, p. 281, tradução minha). 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 pulgas, como elementos desencadeadores de uma identidade cultural diaspórica²³. Nesse 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.

23 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, p. 319, tradução minha), 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 Zhangke, *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, outra possibilidade de adentrar o espaço-tempo reservado da individualidade, se dá 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, p. 224, tradução minha), 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 irrompa súbito e voraz, seja ele um ato acompanhado, seja solitário. Ou então, concentrar nas pequenas catástrofes domésticas, 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 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, p. 227, tradução minha).

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, tal qual afirma Eduardo Russo, 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, p. 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 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, não há aqui uma intenção de metaforizar esteticamente os espaços, como podemos observar nos filmes de Antonioni

nos anos 1950-1960, que muitas vezes nos permitem vislumbrar, em 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 fugitivos dispondo panelas e tigelas viradas para baixo no chão da cozinha, em *O sabor da melancolia*. 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.

A visualidade háptica: um cinema à flor da pele?

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 alguns diretores (em especial Naomi Kawase e Claire Denis) estabelecem com a 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-detalle, para além de explicações racionais²⁴.

24 Embora nem todos os filmes e cineastas estudados neste livro façam uso frequente da visualidade háptica (Jia Zhangke, Pedro Costa e Tsai Ming-Liang, por exemplo, estão mais associados ao uso dos amplos enquadramentos em seus *planos-tableaux* do que a essa intimidade física dos corpos, embora haja momentos “hápticos”, visual e sonoramente, em seus filmes), ela é um procedimento recorrente em boa parte das obras analisadas e por isso está elencada como uma das características principais do realismo sensório. Um caso a ser destacado é o de Karim Aïnouz, cujo filme analisado nesta pesquisa faz um uso bem mais comedido desse recurso do que seu filme

Imagino que a recorrência à dimensão háptica da imagem, de certa forma, talvez seja uma atualização de determinados conteúdos já presentes nas concepções apresentadas, nos escritos de Béla 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 do espectador), bem como remeta a uma dimensão de rerepresentação revelatória do mundo, implícita no conceito epsteiniano de fotogenia²⁵. Contudo, tais enunciados 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 Giuliana Bruno, o háptico “constitui o contato recíproco entre o ambiente e nós” (BRUNO, 2010, p. 30, tradução minha): é ele que, na condição de abstração heterotópica de se assistir a um filme, faz com que recordemos que ainda temos um corpo, com toda sua concretude. É pelo toque

anterior, *Madame Satã* (2002), em que a relação de intimidade proposta entre o corpo do espectador e os corpos filmados é dada por intermédio de uma câmera-corpo bastante inebriada, a roçar pelas peles, texturas e demais superfícies de forma desmedida, conforme os personagens e figurantes transbordam, contagiados pela energia que emana do protagonista, na apoteose orgíaca de seu segundo número musical no palco do cabaré. Há, no conjunto dos corpos em cena, uma profusão de movimentos improvisados e radicalmente centrífugos – que, inclusive, deixam a câmera muitas vezes à deriva, por alguns instantes desnorreada, na impossibilidade de prever o movimento súbito e incandescente dos personagens em cena. Todavia, se *Madame Satã* é mais háptico (e, de certa forma, essa condição se dá por meio de episódios pontuais que valorizam uma sensorialidade dispersiva), ele não opera na mesma intencionalidade de uma “diluição narrativa” que conduz o encadeamento dos planos em *O céu de Suely* e por isso não se enquadra diretamente, a meu ver, na proposta de um cinema de fluxo.

25 A fotogenia, conceito abordado por Epstein em *Bonjour cinéma*, publicado em 1921, seria uma propriedade que a imagem em movimento possuiria de revelar o aspecto poético das coisas e seres captados pela câmera. Peñuela Cañizal, em seu artigo “Cinema e poesia” (1996, p. 354), 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 cotidianos. Por meio da fotogenia, a natureza surgiria como revelação, dissecação de uma epifania manifesta na imprecisão do instante e intensificada por meio 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” (PEÑUELA CAÑIZAL, 1996, p. 354).

que apreendemos o espaço, e, como interação sensória, o háptico se aproxima da *khinestesis*, essa habilidade do corpo em sentir seu próprio movimento no espaço.

Talvez por isso 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), seja a tentativa de enxugar com a ponta do dedo uma lágrima que caíra na bochecha do filho recém-nascido, em *Tarachime* (2006), seja até mesmo o intangível, quando, 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 de ela 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, 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, p. 36, tradução minha). Daí advém essa busca, tantos nos filmes não ficcionais quanto nos ficcionais, por captar ou fabricar momentos únicos, “tensionados à beira do abismo do real” (YANÉZ MURILLO, 2008, p. 110, tradução minha), que instaurem essa relação de proximidade excessiva do espectador 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, como Martine Beugnet, referem-se ao conjunto de sua obra como um “cinema de sensações”, que sobrevaloriza essa dimensão corpórea/material do cinema para dali extrair uma construção narrativa em blocos que se encadeiam a partir dos afetos que deles emanam – por isso, por exemplo, Saad Chakali (2005), ao comentar um filme como *O intruso* (2004), fala 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.

Segundo Martine Beugnet, é por meio 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, p. 23, tradução minha). Tais procedimentos, associados à adoção de uma visualidade grudada às superfícies filmadas, permite elevar as tensões entre o espaço físico e o 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 sobrevaloriza 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” (expressão proposta pelo crítico Kent Jones) 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 Agnès 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, seja 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 possibilita ao olhar do espectador deixar-se levar pela flutuação que conduz tais movimentos, tentando acompanhar a liberação da energia corporal que eles provocam²⁶.

26 Cabe aqui mencionar uma passagem do livro *Movimento total*, de José Gil, na qual ele fala de como a 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 inescrutável

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 em certa solidão e melancolia que permeiam toda a tomada, associadas à “lenta construção de uma liberação incontável” (JONES, 2009, p. 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, em seu livro dedicado à obra da cineasta, afirma que *Bom trabalho* insere-se numa tradição dos filmes de Claire Denis 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 de a 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 o segundo estaria diretamente associado ao *voyageur*, um olhar que desliza e passeia pelas superfícies que enxerga.

pela linguagem. Do mesmo modo, há movimentos corporais que contêm em si a sua significação completa” (GIL, 2001, p. 105). Pode-se pensar num paralelo entre essa citação e o filme de Claire Denis, uma vez que Gil, em seu livro, discute o movimento do corpo dos bailarinos e que *Bom trabalho* é um filme em que a construção da *mise-en-scène* passa por um minucioso trabalho coreográfico da movimentação cênica dos atores, empreendido por um profissional oriundo do campo da dança contemporânea.

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, seja, 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 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 Agnès Godard em *close-ups* e *inserts* quase abstratos.

Para Laura Marks, as imagens hápticas seriam um tipo muito particular de imagem-afecção, de caráter erótico (num sentido batailliano 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, p. 184, tradução minha). Por isso temos 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” (2000, p. 185, tradução minha).

Talvez seja por esse potencial perigoso de desorganização das estruturas e hierarquias entre espectador e imagem, implícito na visualidade háptica, que tais filmes não a utilizam durante a totalidade de suas cenas, mas justamente aproveitam 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 para o espectador? Quais novos vínculos se criaram, quais se 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, p. 29, tradução minha), afirma Jennifer Barker, numa frase que avisa aos que aqui entram já não ser necessário deixar quaisquer esperanças à porta.

Cabem aqui, como exemplos, os planos-detalhes de *Desejo e obsessão*, como os do corpo seminu do jovem delinquente que invade a residência de Coré (Béatrice 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. Também podem ser citados os *closes* do marido durante o incêndio que consome o corpo de Coré, totalmente encoberto pelas chamas, que, em primeiríssimo plano, quase cegam o espectador²⁷.

Pode-se 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 sugere uma iminente repetição da carnificina, criando para o 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 de que há algo mais ali, 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 tudo isso tais elementos acabem por causar no espectador outro tipo de sensação, 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

27 Também podem ser incluídos aqui 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, p. 170, tradução minha).

percepção e ponto de vista resultam na construção de uma pregnante atmosfera de ansiedade” (BEUGNET, 2004, p. 164, tradução minha).

Estimulados por essa atmosfera, permitimo-nos descolar da porção de realidade concreta há pouco mostrada e 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 se conclui 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 ora 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 subir e descer a toda hora – ou ainda ir e voltar, de um lado para 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 asfixiante 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 caracteriza o realismo sensório do cinema de fluxo. 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, seja de longe (como as teleobjetivas de Hou), 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 – por isso a insistência num olhar *flâneur*, que não busca organizar o espaço narrativa ou descritivamente, mas deixa-se levar por ele, ao sabor do afetos, lembrando o tempo todo ao espectador que sua mediação com o mundo e com as imagens passa primeiro pelo sentir (o quão demoradamente for necessário) para depois ativar as operações racionais que lhe permitem interpretar as imagens e sons nas quais ele está imerso. A partir daí, pode-se pensar em outra chave para relacionar a inserção entre corpos, espaço-tempo cotidiano e as diversas paisagens que daí possam porventura emergir.

Corpos, paisagens e heterotopias

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? Em filmes como *A passarela se foi*, de Tsai Ming-Liang, *Café Lumière*, de Hou Hsiao-Hsien, *Em busca da vida*, de Jia Zhangke, e *Juventude em marcha*, de Pedro Costa, observa-se que a elaboração do espaço-tempo narrativo opera a partir dos deslocamentos e disjunturas inerentes ao próprio movimento de transmutação das paisagens urbanas. Parte-se aqui do pressuposto de que tal conjunto transnacional de obras audiovisuais busca responder a essa questão sob uma dupla chave, que ao mesmo tempo atravessa características estéticas comuns (como as elencadas no primeiro capítulo) e leva em consideração as particularidades culturais que norteiam os imaginários locais sob os quais tais filmes são concebidos.

Desse modo, é possível 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 construção de heterotopias, ou seja, de irrupção de fraturas que apontem para uma alteridade, por meio 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 pensar 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 massa²⁸. Appadurai identifica uma complexa construção transnacional de fluidas paisagens imaginadas (etnopaisagens, tecnopaisagens, financiopaisagens, mediapaisagens e ideopaisagens), em constante estado de disjuntura, por meio do qual se elaborariam os fluxos globais.

Três das categorias citadas nessa taxionomia nortearão esta 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 a sua natureza de narrativas imagéticas a partir de pedaços da realidade, estas possibilitariam aos indivíduos e comunidades a “formação de vidas imaginadas” (APPADURAI, 2004, p. 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 também às comunidades de sentimento transnacionais que se constituem ao redor do planeta.

Nesse fluxo ininterrupto de paisagens imaginadas, percebe-se certo caráter de trânsito e transitoriedade, bastante evidenciado nesse conjunto de obras audiovisuais, tanto nos deslocamentos espaciais operados pelos personagens (os migrantes chineses em Zhangke, em busca de oportunidades de trabalho em outras cidades, os imigrantes cabo-verdianos no filme de Costa ou ainda pessoas que vão e vêm de diversos lugares nos filmes de Tsai e Hou) quanto nos deslocamentos operados no próprio

28 Já García 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 (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 73).

espaço urbano, conjugando paisagens em constante mutabilidade – como a passarela “que não mais está lá” (bem como os vendedores ambulantes) em *A passarela se foi*; 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 vêm em *Café Lumière*, fazendo circular 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 avasador (e pouco humanista) processo de reinvenção da China contemporânea, em busca de um lugar na globalização capitalista.

No curta-metragem *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?*, título imediatamente anterior na filmografia de Tsai Ming-Liang, e diante do qual esse curta assume-se como uma breve coda, ou epílogo, 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 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 cheguemos

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.

Somente 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 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 antes 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 o espectador familiarizado com o filme anterior de Tsai Ming-Liang, é tão inédita quanto para a protagonista. Daí advém o artifício de se apresentar a cidade remodelada a partir de um encadeamento labiríntico de pontos de vista, de modo a deixar esse espectador tão desorientado quanto a protagonista, fazendo-o imergir no aqui-agora cênico, muitas vezes amplificado pela superestendida 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, tem-se 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 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 1970, por outro lado, dá-se 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. Esse processo, mesmo com o decréscimo populacional na década de 1990, tem sua continuidade com a transição para o *status* contemporâneo de capital de um emergente tigre asiático. Assim, as políticas públicas de demolição de antigos marcos e monumentos, anteriores à ascensão do Partido Democrata Progressista (PDP) ao poder, no final dos 1990, 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 (Kuomintang)²⁹ 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.

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) lembra, inclusive, que a *beiqing* seria a mais importante

29 O Kuomintang (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 1980 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.

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 1980, torna-se bastante presente a discussão dessa etnopaisagem melancólica como componente identitário, em especial nas representações cinematográficas da arquitetura da cidade: se, nos anos 1960 e 1970, como afirma Yomi Braester, a lógica de demolição das edificações estava associada a 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 antigos³⁰. Em lugar da utopia de poder, esperança e mobilidade social ascendente, tem-se a adoção de um discurso cada vez mais distópico, que traduz a paradoxal condição de não reconhecimento mundial da soberania nacional taiwanesa (a partir da exclusão de Taiwan da ONU, nos anos 1970), ao mesmo tempo que ocorre uma intensa integração da ilha à economia global, a partir dos anos 1980, na condição de emergente “tigre asiático” centrado na exportação de produtos industriais.

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 (2005) 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. Esse *modus operandi* irá embeber os percursos dos

30 Como afirma Yingjin Zhang (2002), os cineastas taiwaneses da década de 1970 tinham certa obsessão por imagens que validassem a identidade de seu Estado-Nação como de 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 e urbano, tradição e modernidade, inocência e corrupção, estabilidade e desordem” (ZHANG, 2002, p. 305-306, tradução minha), num caleidoscópio de imagens enérgicas, por vezes caóticas, mas dotadas de uma visualidade deveras instigante.

corpos, mapeando os espaços percebidos pela câmera, nos filmes de Tsai Ming-Liang. Isso é visível, 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 filme³¹.

Se as situações propostas por Tsai Ming-Liang, empreendidas em espaços que traduzem uma distopia urbana, colocam a iminente irrupção do absurdo à flor da pele, muito disso se amplia por um trabalho corporal bressoniano empreendido com os atores, dependente menos 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, p. 153, tradução minha).

Ao mesmo tempo angustiado e patético, solitário e quase emudecido, o corpo Lee Kang-Sheng (ator-fetiche de Tsai e intérprete de Hsiao-Kang) evoca uma aura embebida ora na 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 certa poética presente nos filmes do cineasta, uma “penúria de linguagem” (para usar a expressão cunhada pelo pesquisador argentino Eduardo Russo), outro tipo de tensão entre tradicional e moderno, distinto do que é encontrado nos filmes de Yasujiro Ozu, influência confessa de Tsai: um mundo que parece flutuar em um “estado pós-histórico”, em que todos os laços estão destituídos, e perseveram apenas os impulsos mais drasticamente ligados à sobrevivência individual (RUSSO, 2004, p. 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

31 Nelson Brissac Peixoto (2004, p. 235) afirma 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 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.

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 ao episódio do teste a que Hsiao-Kang se submete, consiste na imagem de uma nuvem no céu azul, em lento flutuar, enquanto ouvimos uma canção dos anos 1960, 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.

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 Zhangke – que, no Brasil, levou o título de *Em busca da vida*.

Da mesma forma que Tsai Ming-Liang, Zhangke faz uso de 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 algum distanciamento crítico na reflexão sobre 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 Zhangke 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 nem mesmo possibilite que se aproximem um milímetro sequer do centro.

Em meio a tudo isso, o espectador testemunha uma miríade de corpos em trânsito, verdadeiros elementos de uma ampla natureza-morta, etnopaisagem que se assume como uma espécie de anticartão-postal (ao contrário da paisagem proporcionada pelas quedas d’água, registradas com certa imponência na nota de dez yuan), indesejado e prestes a ser esquecido. Logo no início do filme, vê-se 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 revelar o mineiro Han Sanming, que viaja a Fengjie para reencontrar sua ex-mulher, há vários anos afastada. Já em terra firme, essa mesma câmera circula em meio ao interminável trânsito de corpos desconhecíveis, até ser conduzida, descrimoniosamente 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 permitem ao espectador saber sobre seu passado, ao menos lhe dão uma chave para se aceitar 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 2.600 anos de idade se justifica pela construção da Barragem das 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 mototáxi 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, mostra-se 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 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.

Concebendo a paisagem urbana como um conjunto de 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), tem-se aqui uma verdadeira contagem regressiva de um esvaziamento de memórias, outra melancolia do transitório, desta vez ressignificada como aceitação incontestada do progresso econômico. Comparada com a gravura idealizada, folclorizada e estática das quedas-d'água nas notas de dez yuan, 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 Zhangke 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 (ZHANGKE, 2007).

Curiosamente, esse estado de nomadismo e reconfiguração da paisagem que transborda a natureza-morta desenhada no filme de Jia Zhangke remete a 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, p. 318), permitindo o próprio desenrolar da vida, como a reconhecer 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 Zhangke 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: por isso a desconfiança sobre o caráter de novidade das próprias edificações que compõem a nova cidade, como o prédio que, de tão arrojado e destoante do monótono conjunto de edificações, se revela 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, Zhangke nos apresenta a nova cidade, ainda que não permita a seu espectador vê-la ou senti-la de perto. As luzes da nova ponte, possível novo cartão-postal, fazem recordar que Han Sanming já está também integrado à paisagem,

embora seu lugar seja restrito à cidade destroçada, da qual deverá se despedir assim que sua tarefa e de seus companheiros se concluir. Seu corpo, arisco no início da narrativa, agora se mostra 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 se dissolver no fluxo cotidiano 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 recebe 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 nele, consciente de que essa jornada, um breve desvio de seu cotidiano, já está quase no final). Pode-se supor que, em lugar de uma *flânerie* benjaminiana (em sua origem, um perambular pelo rico campo arqueológico da metrópole), há aqui um mero ajuntamento de estilhaços de uma *imagerie* 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, temos a sensação do “tarde demais”, embora dali a pouco ela também se dissipe: afinal, pessoas vêm e vão, desde que não pare jamais a des/reconstrução da nova cidade (e, como dela, de dezenas de empreendimentos parecidos por todo a extensão continental da grande China). Enquanto isso, seus corpos se nutrem do

frágil equilíbrio entre eles 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.

Já na série de filmes que o português Pedro Costa realiza a partir da década de 1990, junto à comunidade de imigrantes cabo-verdianos (e descendentes) do bairro das Fontainhas, em Lisboa, outro sentido do exílio se estabelece. Nesses filmes, que jamais assumem um tom sociologizante, o espectador é apresentado 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 deixar sua terra natal, décadas antes, em busca de (não tão) melhores condições de vida. No quinto filme do cineasta, *Juventude em marcha* (2006), esses moradores, removidos das Fontainhas por conta de uma política governamental de (suposta) assistência social, estão agora 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 que outrora fizera de lar.

O novo quarto (branco) de Vanda: em lugar da precarização do bairro de casebres, combustível da comunidade agora desfeita, veem-se os personagens dos filmes anteriores isolados, cada qual em seu apartamento branco próprio, e ao mesmo tempo 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 – diferentemente 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 no 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, p. 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), evidencia-se certo estado de sonambulismo dos corpos. Esse estado é intensificado por um estranhamento dos espaços captados pela câmera, jamais apresentados como reconfortantes: daí advém o uso recorrente da *contre-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 contraplanos, com 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 no 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, p. 1).

Stella Senra afirma 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 – por isso é desnecessária a decupagem de cena calçada 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, p. 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, p. 88). Um distanciamento que desindividua, 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 o 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, com 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, p. 1)³².

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 exílio³³.

Assim, Pedro Costa propõe ao espectador compartilhar de 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 se faz presente no percurso fantasmagórico de Ventura pelos prédios e pátios de Casal da Boba. À medida que rememora a carta enviada décadas antes 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,

32 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, p. 55).

33 Afinal, como afirma Costa (2008) em entrevista a Francisco Ferreira, 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 1970 escondiam-se em seus guetos, devido ao medo iminente dos ataques violentos de policiais eufóricos, verdadeiros donos do país em que esses africanos viviam e trabalhavam semiclandestamente.

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, p. 1). Assim como o próprio tempo da filmagem: quinze 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.

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 recusa 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 ela “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, p. 18-19). Não à toa, geralmente se assume como “um momento congelado do tempo, uma ruptura com a temporalidade linear, uma repetição sinistra” (2008, p. 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 entrelugar temporal, nem passado, nem presente, o fantasma seria esse “instante de ambiguidade suprema, indecível, irrepresentável, indeterminado” (2008, p. 50), tão retomado no cinema de suspense, horror e ficção científica desde os primórdios de sua história.

Contudo, no caso de *Juventude em marcha*, a retomada dessa imagética de um entrelugar 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 povoa de afetos as entrelinhas de seus respectivos relatos. Se não

se está próximo, aqui, de 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.

Basta pensar 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) leva o espectador 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?” Vale lembrar que essa aparência cenográfica e asséptica das edificações oculta o antigo lixão hospitalar em cima do qual foram construídas, e que pode haver gases tóxicos nesse subsolo talvez oco e descolado da concretude da terra firme.

Não à toa, o fato de a 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 surpreendente distorção da percepção que o espectador tem do espaço. Num curioso contraponto à horizontalidade dos planos de um Jia Zhangke, a angulação no filme de Costa o faz olhar (fisicamente falando) de outra forma para os personagens: seu corpo sente a necessidade de se adequar ao deles, causando uma sensação de sempre ter que olhar para o alto e em diagonal, embora isso não seja o suficiente para retomar certo conforto proporcionado pelos planos horizontais cinematográficos, aos quais esse espectador está habituado – 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, o separa desses corpos que se movem na tela cinematográfica.

Toda vez que a câmera se dirige ao alto do prédio, o espectador é remetido 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 o público português, que supostamente compartilha a nacionalidade desse filme),

tal qual a mulher de aspecto selvagem surgida numa janela e que, segundo Jacques Rancière (2010), 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 vazias do antigo bairro, tais quais as diversas conversas em quartos úmidos, sujos e mal-iluminados, em que afloram trechos inteiros da carta que supostamente Ventura escrevera à 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 antes – 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) com a 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 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, p. 50). Por isso o crítico Cyril Neyrat define 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, 2008a, p. 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,

com as mobílias, na cena inicial do filme, quanto as vivências das 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.

Há 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 o vislumbrar), 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.

Algo que aproxima os três filmes analisados anteriormente, e que muito contribui para um desconforto dos corpos no espaço é certo uso da câmera, quase sempre distanciada e fixa – ou, no máximo, entremeada aos ocasionais movimentos panorâmicos nos filmes de Jia Zhangke. Esse sentido da distância na composição de *planos-tableaux*, tão característico da relação entre o cinema do realismo sensório 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 antes 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 em 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 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 microscópicos reenquadramentos 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 *beiqing*, 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, p. 317). Nessa investigação sensorial da imagem, de caráter hipnótico e ébrio, a narrativa se reduz a alguns fiapos, permitindo à câmera-corpo intensificar a experiência imersiva do espectador 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. Por isso percebemos 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.

Aquí, tem-se uma chave para empreender uma possível cartografia do mundo sem fronteiras ou limites, 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 seja interposto 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 “desemedidamente ampliado, para além de toda experiência individual” (PEIXOTO, 2004, p. 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. Por isso apresenta 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

ocorre a redução da trama filmica 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 advém 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, p. 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 vêm, incansáveis.

Em *Café Lumière*, a mixagem desses fluxos visuais e sonoros perpassa o gasoso da imagem, e convida o espectador a ver e ouvir, e deixar-se atravessar pelos afetos que transbordam desses fluxos. 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, por meio de sutis modulações não apenas dos corpos que a câmera registra, mas também daquele que assiste à sucessão de fotogramas projetados, 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.

Afetos transitórios: cronotopias e heterotopias da espera

Se o movimento/migração dos corpos no mundo contemporâneo encontra uma fértil tradução nas construções espaçotemporais do realismo sensório, 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 – condição potencializada imagética e sonoramente pela ênfase na sobrevalorização sensória do espaço-tempo cotidiano que atravessa a filmografia do cinema de fluxo. Em vez de partir 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.

Isso pode ser percebido, por exemplo, em certa poética da desconexão, estabelecida por Tsai Ming-Liang entre corpos e espaços, de modo a, ao mesmo tempo, traduzir uma visão distópica das relações humanas no demasiadamente acelerado mundo contemporâneo e permitir 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* (2006), 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 por meio de uma redutora visão de “tempo morto”, mas sim como plenitude de afetos que, apesar de transitórios, reforçam a necessidade de os 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.

Cabe ressaltar 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-Kang assiste, em su

quarto, no filme de Tsai, seja no caráter transcultural das versões brasileiras de sucessos do *hit parade* internacional, vertidas para o ritmo do forró, que são ouvidas por toda a Iguatu, em *O céu de Suely*; seja, ainda, nas menções a programas de TV e *videogames*, feitas pelos dois protagonistas do filme de Van Sant. Tais irrupções do midiático constituem-se como marcas de um tempo presente (o mesmo em que nós, espectadores, também estamos), o que aproxima o espectador contemporâneo das experiências vividas pelos personagens (mesmo na condição limítrofe proposta por *Gerry*, dado o caráter extraordinário do evento retratado) e lhe remete ao espaço-tempo da esfera cotidiana, tão atravessado pelas paisagens midiáticas, em que se estabelece a experiência do “estar no mundo”.

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 pelos três filmes. 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 está 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” (2003) – primeiramente, destaca-se o uso dos planos-sequência, que dão uma dimensão temporal plena e minuciosa da *mise-en-scène*, muitas vezes reduzindo o ritmo interno da cena a uma espécie de entorpecida morosidade. Em seguida, há 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 obstruir a liberdade de movimento dos corpos em cena. Soma-se a esses dois procedimentos uma recusa quase sistemática por planos que sirvam para situar espacialmente os cômodos de uma casa – 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, como afirma Jean-Pierre Rehm (1999), numa impossibilidade para o espectador em traçar mentalmente uma planta dos apartamentos e estabelecimentos comerciais 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, p. 105, tradução minha).

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 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 se 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 (REHM; JOYARD; RIVIÈRE, 1999). Esse desnorteamento permite ao espectador perceber insólitos paralelos entre eventos que se desenrolam na esfera banal e efêmera do cotidiano, ao mesmo tempo 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. 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 1950 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 embreda 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* semiautobiográficos 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 estabelecer novos diálogos, novos encontros a partir do que sobrou da experiência melancólica contemporânea.

Já em *O céu de Suely*, sentada em frente a uma geladeira aberta para afugentar a temperatura insuportável de Iguatu, na casa de sua amiga Georgina, 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, p. 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 Mateus, 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 lâ 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 “Tudo que eu tenho” (versão de “Everything I own”, do Bread), *hit* da

cantora Diana extraído do cancionário popular brasileiro da década de 1970. A letra, deslavadamente romântica, confessa: “*Tudo que eu tenho, amor, é você / Sem seu carinho eu não sei viver*”, 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 1970, 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, p. 1). Por isso o uso de planos-sequência que acompanham o flutuar desse corpo por entre os espaços da espera em Iguatu. Por isso também o uso de elipses intersequenciais, 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 resignificam, tornando-se outros, por mais que sejam os mesmos locais 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 quarenta 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’ porque condicionam ‘multiplicidade’, ‘instabilidade’ e ‘laços frágeis’” (FRANÇA, 2003, p. 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 (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, acaba 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 configura 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 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 fazer o espectador 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, 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, p. 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 nos rostos 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 esvaíam ao final de cada sequência, abrindo espaço para outros deslocamentos possíveis em planos vindouros.

Essa lógica espaçotemporal 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 se tem a impressão de uma longa duração do plano do rosto da atriz, proporcionando ao espectador embarcar intensamente na mesma experiência que a da sua personagem.

Dois planos-sequência se destacam, inclusive pelas semelhanças entre si (como se fossem *leitmotivs* invertidos, o que reforça o caráter de repetições de situações para demarcar as 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, esta acompanhada frontalmente pela câmera, dotada de mobilidade por meio 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 a da anteriormente analisada, deve muito à opção pela mobilidade de um plano-sequência sem cortes, com o foco oscilante, inquieto, com a câmera tentando assumir para si o papel de uma caneta a interagir com as intensidades que capta, permitindo que os corpos dos personagens, por meio da instabilidade e imprevisibilidade de sua *mise-en-scène*, mediem a construção espaçotemporal de uma série de afetos a serem compartilhados com o espectador.

Por fim, na intensidade do plano que encerra o filme, há 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, tem-se 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*”. O ônibus se afasta, percorrendo a estrada, seguido pela moto de João, numa derradeira tentativa de reter a amada perto de si. Durante vinte e oito segundos, veem-se os dois veículos se afastando cada vez mais da câmera, até saírem completamente do quadro. Seguem-se mais quarenta segundos: a estrada vazia (que remete a outro célebre plano final de

um filme nacional, *O anjo nasceu*, de Bressane), uma suspensão narrativa que instaura no espectador a experiência da dúvida quanto ao possível desfecho, por mais que ele tenha a consciência da impossibilidade de essa relação se manter.

Ouve-se novamente o motor da motocicleta, mas esta retorna apenas com seu condutor, em alta velocidade, 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 – totalizando assim um minuto e quarenta segundos de plano fixo, sem cortes. Afinal, não há como preencher o vazio que se instaura após a partida, e o espectador, cúmplice desse choque de paisagens (as do filme e as suas, tão íntimas e pessoais), sabe o quão transitórios são os afetos que lhe atravessam, por mais eternos que possam a princípio parecer. Afinal, aqui começa a saudade. Tanto para quem fica quanto para quem parte.

Gerry, filme realizado por Gus Van Sant em 2002, inicia-se com uma estrada, no final do trajeto empreendido por um carro entre paisagens ermas. Ao som de “Spiegel im Spiegel”, do compositor estoniano Arvo Pärt, sucedem-se 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, p. 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 (Bonneville 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 98 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 – se estendem 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*, seja 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 se revela um banal relato sobre uma partida de *videogame* (o jogo não é nominado pelos personagens, porém se especula que seja *Zeus: master of Olympus*, ou *Age of empires* ou *Civilization*), mas que se traduz num curioso estranhamento, dado o caráter surreal que o diálogo assume para um espectador que não partilha da mesma intimidade que os dois protagonistas mantêm entre si e que permite a estes conversarem sem necessariamente fazerem referências explícitas e autoexplicativas 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 ausentes³⁴.

Outra irrupção, desta vez no campo da paisagem sonora extradiegética, é a da composição *Für Alina* (1976), de Arvo Pärt, 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, proporcionam 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 se esgotarem 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 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.

E que experiência é essa? Se o cenário do Death Valley e o episódio de um assassinato entre amigos de infância nos remetem ao épico de Erich von Stroheim, *Ouro e maldição*, as semelhanças se encerram por aqui. Em lugar de um conto moralista

34 Nisso, estabelece-se uma curiosa contraposição ao diálogo com a mídia eletrônica, identificado por Daney no cinema maneirista/neobarroco dos anos 1980 como um “terceiro estado da imagem”, pautado por um forte diálogo com a televisão e a eletrônica, contudo por meio de um caráter publicitário e desmaterializado, uma imagem que recusaria a concretude do Real em prol de sua autorreferencialidade. Para uma discussão mais aprofundada, cf. Daney (2007) e França, Lins e Gervaiseau (1999). No filme de Van Sant, o midiático surge como outro registro, paralelo à concretude do real e constantemente imbricado nele, para além do discurso autorreferencial.

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 batailliano, 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 por meio 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, p. 42, tradução minha) e que suprime sujeito e objeto. Esse tipo de experiência se vincularia 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, 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” (BATAILLE, 1991, p. 14), que o filósofo francês o tempo inteiro afirma em sua obra.

Assim, por meio 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 batailliana, 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” (BATAILLE, 1991, p. 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 – *involver*, 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, p. 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 esse corpo esperar a dissipação do estranhamento que o envolve, na retomada do cotidiano pós-experiência.

Sobre florestas e rostos: paisagens transbordantes

Num contexto em que corpos, seja em constante movimento migratório, seja 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 sensório 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 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 sensorial, podemos afirmar que essa ideia de um transbordamento de energias (e, por que 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 de 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 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-motrizes narrativas. No caso do realismo sensorial, isso fica explícito nos significados a ela atribuídos 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 fugidivo, 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. *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 sensorial e o racional. Ao mesmo tempo que suas colossais dimensões fazem imergir o corpo do espectador em meio às ambiências, atravessando-o por uma pluralidade de intensidades, recordemos que ela 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. A floresta é, 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. E, por isso, é um 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* (*Katatumori*), 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.

Alternando momentos de flutuação com alguns planos fixos que localizem espacialmente a ação e permitam 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 outro registro de ambiguidade: fazer confundir os corpos com a própria paisagem.

Em especial na segunda metade de *Mal dos trópicos*, em que 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 de se ocultarem 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 radiocomunicador, 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, reconfortantemente, 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 batailliano), 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 pelo 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 microtrepidações 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.

Retomando a noção de rostidade, proposta por Deleuze e Guattari em *Mil platôs*, percebe-se 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; GUATTARI, 1996b, p. 39).

Se Nelson Brissac Peixoto recorda que, “vistos de perto, os rostos se transformam em paisagens de rugas, cílios e lágrimas” (2004, p. 69), pode-se 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 o retira de seu lugar e tempo para tomá-lo em si mesmo: “O *close* se apropria das coordenadas espaçotemporais das quais se abstrai: leva consigo um fragmento de céu, de paisagem ou de apartamento com o qual o rosto se compõe” (PEIXOTO, 2004, p. 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 a fotogenia está associada a uma epifania manifesta na imprecisão do instante e intensificada por meio do plano fechado e do encadeamento com outros planos, numa concepção metafísica bastante característica do *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 Béla Balázs, embora ainda situado num contexto que tende ao metafísico (final da década de 1940), pensava o *close-up* do rosto humano como mediador de uma experiência espiritual manifesta visualmente, em que diversos conteúdos não exprimíveis por meio da palavra emergiriam numa expressão facial³⁵. Ao tornar a face equivalente à superfície da tela, esse tipo de enquadramento proporciona ao espectador uma experiência bastante afetiva, muitas vezes transbordante e, por que não?, desterritorializante. Daí advém a pergunta lançada por Jacques Aumont, em seu livro *Du visage au cinéma* (1992): um rosto em *close-up* ainda é um rosto?

Se o primeiro plano potencializa os afetos que atravessam o rosto, ele também ressaltaria, para Balázs (apud AUMONT, 1992, p. 81), sua natureza polifônica, uma vez que expressaria “acordes” de sentimentos. 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 libertaria de uma escritura linear (BALÁZS apud AUMONT, 1992, p. 93). Aumont (1992, p. 82) associa essa polifonia a uma espécie de *bricolage* de sentidos, expandindo e potencializando afetos que afloram simultaneamente na tela cinematográfica.

35 Isso 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, 1992, p. 93, tradução minha).

Aplicando-se 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, conclui-se que a transmutação do primeiro plano do rosto em paisagem, operada em 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, p. 1). No penúltimo plano de *Floresta dos lamentos*, temporariamente esgotada a possibilidade de resgate (o helicóptero que sobrevoa e se afasta do local onde ainda estão perdidos os protagonistas), tem-se um longo e demorado passeio, em enquadramento fechado e flutuante, pelos rostos de Machiko, num choro convulsivo que mistura exaustão física e desespero, e de 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, palpitantes.

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 do cotidiano e nos reconecta a ele, suas multiplicidades, intensidades e inesperados transbordamentos.

Tempo, plano e fluxo: algumas anotações sobre o plano-sequência

Um procedimento bastante presente em boa parte da produção cinematográfica contemporânea, em especial dentro do cinema de fluxo, é o uso do plano-sequência. Podemos perceber claramente, a partir da década de 1990, 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 espaçotemporal 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, p. 113) – olhar esse adotado por cineastas tão diferentes entre si, como Abbas Kiarostami, Terrence Malick, Béla Tarr, Gus Van Sant e Jia Zhangke.

De algum modo, a preferência narrativa pela sequência em tomada única está ligada também a 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* espaçotemporal por onde se dá a situação filmica. 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 contracenava, o plano-sequência é um território recorrente nos cinemas que privilegiam a *mise-en-scène* realista como possibilidade narrativa, desde os tempos do neorealismo italiano.

Por outro lado, o cinema do realismo sensorial 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, pois dão espaço para que o espectador perceba 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 ele só irá se aperceber decorridos alguns instantes de sua eclosão no plano.

Nesse 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. Trata-se de um processo que varia, temporalmente falando, de espectador para espectador, já que cada corpo reverbera de forma diferente ante cada afeto com o qual é posto em contato.

Embora a *mise-en-scène* em plano único seja recorrente desde os princípios do cinema (por exemplo, nos filmes de Feuillade realizados na década de 1910), talvez o primeiro autor a se debruçar de forma sistemática sobre esse procedimento da linguagem audiovisual tenha sido André Bazin, ainda nas décadas de 1940 e 1950. Como nos recorda Bordwell (2008), é no conjunto de textos que defende a ideia de 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 neorealistas 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 na 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 neorealismo italiano propunha frente às escolas cinematográficas que o antecederam³⁶.

Se, na década de 1940, 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 Cinéma* do final dos anos 1950, herdeira direta de Bazin, irá associar o uso desse recurso a uma espécie de artifício expressivo capaz de permitir ao cineasta construir uma *mise-en-scène* que expresse 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

36 Curiosamente, Pier Paolo Pasolini irá se posicionar radicalmente contra o plano-sequência, numa interessante oposição às teses de Bazin. No ensaio *Osservazioni 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, p. 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 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 acronológico. 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 ontologicamente ambiguidade, e decidir acerca do seu sentido é não só arbitrário como também impossível” (AUMONT, 2008b, p. 104).

EUA, como o japonês Kenji Mizoguchi) – curiosamente, tal prática cai em desuso no cinema industrial a partir dos anos 1960, 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* (2008), irá mapear uma série de usos desse recurso, no contexto do cinema moderno europeu da década de 1960, 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 “por que” começar ou terminar um plano pareciam ser questões centrais no fazer cinematográfico. Pode-se pensar, aqui, nos planos que atravessam vazios e silêncios, em Dreyer (em *Gertrud* e *A palavra*) e Antonioni (aqui, inserindo personagens em amplas paisagens e interiores, sob uma explícita lógica de desdramatização), bem como 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 com 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 perpendiculares e montagens de 90° e 180° que conferem “às rotinas de Jeanne uma sóbria abstração pictórica” (BORDWELL, 2008, p. 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 percurso que vai do realismo estilizado de *Vermelhos e brancos*, de 1967, até as abstrações alegóricas dos filmes da década seguinte, como o *Salmo vermelho*, realizado em 1972).

É também por meio de um viés político e coletivista que parte do *Tercer 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 por meio 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, cabe citar o cinema poético e neossimbolista de Tarkovski, que, ao rejeitar a montagem eisensteiniana, se juntava a Mizoguchi “ao sustentar que o cinema sonoro não tinha necessidade de uma decupagem que explicasse tudo para o espectador” (BORDWELL, 2008, p. 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, 2004a, p. 36). Ao comparar a percepção do ritmo de uma tomada a algo sentido por meio da literatura, quando o leitor se depara com uma palavra “exata”, o cineasta russo acreditava que cada diretor revelaria sua individualidade sobretudo por meio 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 encontra reverberações dentro do contexto do realismo sensorial analisado neste livro. 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 associá-lo à expressão de uma cosmovisão política (Jancsó e Sanjinés). Pode-se dizer que, no contexto de sobrevalorização sensorial do cinema de fluxo, o plano-sequência

encontra-se reconfigurado como um dos mediadores possíveis entre as representações corporais e a diversidade dos tempos e espaços cotidianos sobre os quais se dobram as ações dramáticas desse conjunto de filmes.

Essa mediação pode ser vista, por exemplo, na rigidez da câmera fixa de Jia Zhangke, 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 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, ao sabor do vento, adotada por 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 *Millennium 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 superexcitação sensorial, de modo que Hou promove uma interessante tradução dos elementos da *techno music* na estrutura do próprio filme: reproduzindo 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-detahes), 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 o espectador esquecer-se aos poucos da imagem anterior de outra parcela desse 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), aproveitando o 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 por meio de uma panorâmica desfocada, que revela uma série de objetos luminosos/coloridos em primeiro plano

(na cozinha) à medida que o foco é ajustado³⁷. 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 do vão de uma porta contígua à anterior, 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 algum 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 por meio de leves flutuações da câmera, modulando o espaço fílmico ao sabor da cena. Contudo, em nenhum momento dessa 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 acentuada pelo uso de enquadramentos mais fechados e intimistas e por uma particular estruturação da temporalidade narrativa do filme: dada a impossibilidade de

37 Bordwell inclusive ressalta que tal composição nos remete aos filmes de Josef von 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, 2008, p. 300).

precisarmos o tempo intersequencial ou mesmo de saber 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 taiwaneses 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 antes), Hou propõe um outro olhar para esse passado histórico constituído da melancolia do exílio (*beiqing*) em que a identidade cultural taiwanesa se fundara. *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, por meio 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 buscaria 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 espaçotemporal 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 vividos, em especial à interação entre seu corpo 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 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, p. 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 então 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, p. 23).

Isso pode ser um indicativo de 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 sob a perspectiva baziniana (embora aqui em outro contexto, desta vez de resistência a uma compressão espaçotemporal 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 correr mais rápido para mais rapidamente desaparecerem. Por isso 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, p. 28).

Vale ressaltar que Comolli também identifica tal condição no uso do *raccord* clássico, por trabalhar com certa ilusão de continuidade que também permitisse ao espectador uma 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 se centra 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.

Nesse 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 dela 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 Taiwanês dos anos 1980, de Hou e Edward Yang, aproximaria a obra de Tsai Ming-Liang de outro mestre do cinema asiático: o japonês Mikio Naruse. Um dos principais cineastas de seu país nas décadas de 1940, 1950 e 1960, 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, a um observador desatento, 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 se revela como um rio profundo, com uma superfície tranquila, que dissimula uma rápida e turbulenta tormenta subterrânea” (KUROSAWA apud RUSSO, 2004, p. 158, tradução minha). 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. Independentemente de 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 sensorio, ainda que seus projetos estéticos sejam por vezes um pouco distintos entre si.

Já na obra ficcional do cineasta chinês Jia Zhangke, 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 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 e Ozu (de quem herda certo gosto pela imobilidade dos corpos diante da câmera) são inspirações confessas na opção de Jia Zhangke pelos planos-sequência, como ele mesmo afirma numa entrevista concedida em 2001 a Stephen Teo e publicada no *site* Senses of Cinema. Para Zhangke, 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, tradução minha). Isso se complementa com a afirmação de Jean-Louis Comolli: “O mais fixo dos planos não é fixo: nele, o tempo circula” (COMOLLI, 2007, p. 24)³⁸.

Shelly Kraicer, ao comentar o filme *Em busca da vida* (2006), 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, p. 1, tradução minha). 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 Zhangke 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” (ZHANGKE, 2007, p. 1), como o próprio cineasta já afirmara a respeito de *Plataforma*, filme realizado em 2000.

Essa opção da Sexta Geração, ou “Geração Urbana”, de 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 1980 e 1990. Trata-se de uma tomada de posição bastante estratégica, para se oferecer uma resistência à máquina de fabricação do presente perpétuo

38 Ou como afirma o argentino Rafael Filipelli: “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, p. 164, tradução minha).

e supostamente autossuficiente que Martín-Barbero critica duramente em livros como *Os exercícios do ver*. Para ele, essa máquina remete simultaneamente a uma debilidade do passado e a uma impossibilidade de se criar um horizonte de futuro, pois, instalados na sequência de acontecimentos do presente contínuo, “nos enchemos de projeções, já não há mais projetos” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 35). Por isso se percebe uma reação, nesse cinema praticado por Zhangke, calcada na abertura para a apreensão do tempo real, de modo a permitir o afloramento da memória e criticar 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, p. 71, tradução minha).

Para Shelly Kraicer, paisagens e corpos seriam as preocupações centrais do cinema de Zhangke. Daí os enquadramentos amplos, lentos movimentos, dotando o *tableau* 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* (2000), Jia Zhangke trabalhava com blocos temporais descontínuos, num predomínio desse visual estático e distante dos corpos, de modo a não apenas “fixar uma posição de observador, mas também condensar num mesmo momento a vitalidade do cotidiano e as determinações da história” (MIRANDA, 2007, p. 76, tradução minha). O relato se construiria, portanto, por meio da soma de planos-sequência, 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” (2007, p. 78, tradução minha).

Dai Jinhua considera a cultura chinesa contemporânea como uma “cidade de espelhos”, um espaço único aberto a ambas as perspectivas, oriental e ocidentalizada – um espaço cultural “proliferante, múltiplo e repleto de níveis superpostos” (JINHUA, 2007, p. 20, tradução nossa). 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 1980 e 1990. Cabe à geração de Zhangke “constituir uma imagem da resistência cultural pós-colonial e pós-moderna” (JINHUA, 2007, p. 45, tradução minha), a partir da rejeição ao relato épico, substituído por um olhar crítico do cotidiano e do contexto socioeconômico 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 Zhangke 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, p. 82, tradução minha).

Assim, 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). É 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 não lançar um irônico olhar para as réplicas das torres gêmeas do World Trade Center, imponentes em meio à

*arquitectura-ersatz*³⁹ do mundo em miniatura em que se desdobram os dramas corriqueiros dos personagens, alheios à própria pretensão do parque de tentar reproduzir a totalidade do mundo, ao “reduzir espacialidades distintas e abarcar diferentes temporalidades em um só bloco de espaço e tempo” (SILVA, 2008, p. 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 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, p. 79, tradução minha). E esses pequenos dramas são a matéria-prima narrativa do filme de Zhangke, 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 ser envolvido sensivelmente pelos eventos filmados e apreender daí o que lhe interessar.

39 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.

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*. Veem-se 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 sobre 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, vê-se a personagem, noutra plano-sequência, passear de trem aos pés da Torre Eiffel, para em seguida surgir, 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 1980.

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 a 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, p. 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, seja em *travellings* que reforçam ainda mais o despertencimento dos personagens em relação à paisagem pela qual eles vagam. Um vagar à espera de 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 Zhangke, 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 fugidio, 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* (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 história, 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, p. 301, tradução minha).

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 se trata de um cinema que causa algum estranhamento tanto ao espectador ocidental, mesmo o acostumado com as narrativas mais experimentais do cinema mundial contemporâneo, quanto ao 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 em diversos estratos da sociedade tailandesa, esses 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 global⁴⁰.

Para Adrian Martin, é a natureza, “sempre radiante, inspiradora e com pulso no coração de sua obra” (MARTIN, 2008, p. 244, tradução minha), 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, quando se tem a sensação de que não só seu corpo como também a terra inteira soluçam por meio dele. Nesse cinema, em que tudo é tratado com certa naturalidade, sem espetacularizações, seja uma ereção que surge após um beijo entre dois enamorados (ainda em *Síndromes e um século*), recebida com risos enrubescidos, seja 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, 2010, p. 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, p. 247, tradução minha). 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

40 Cabe lembrar que, nos filmes de Apichatpong Weerasethakul, tais referências míticas/mágicas coexistem num universo que agrega cenas de *talk shows*, canções de amor entoadas em videoquês, *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 por meio da cortesia) e *kreng klua* (temor e respeito hierárquico). Para mais informações, ver Martin (2008) e Quandt (2009).

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 do outro, 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, p. 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 concomitantemente ao jovem casal o convite de uma desconhecida senhora para explorar um templo subterrâneo nas redondezas e conhecer um túnel cercado de lendas. Esse 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 casete que havia gravado (com músicas da banda de *nu metal* e *emo* tailandesa Clash⁴¹), 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 outra história (inclusive

41 Ao contrário do que se pensa, não se trata de uma referência à homônima banda britânica de *punk* dos anos 1970-1980. Ver Quandt (2009, p. 70).

com outro título), ambientada nessa mesma região, com dois outros personagens interpretados pelos mesmos atores do episódio anterior. Desta vez, o espectador acompanha 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 sol-dado o persegue, hipnotizado, 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 extraordinária 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 ante o 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 histórias 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 em 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 artificios: *Eternamente sua* dá a impressão de ser uma história que se desenrola no tempo presente, mas sua fluidez assume ironicamente a forma de uma lembrança (ainda que não se revele quem seja seu narrador) quando nos são apresentadas as legendas finais, numa espécie de *postscriptum* no qual são revelados os destinos dos personagens algum tempo depois, informando o espectador sobre a separação do casal, cada qual tendo seguido seu rumo, e o que antes parecia eterno não passava de uma efemeridade. Já *Mal dos trópicos* insere uma segunda história 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 história prolonga o caráter de fascinação e mistério da primeira,

fantasiando e reconfigurando a banalidade dos eventos de que se constitui 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 formavam nada 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 histórias inacabadas e suspensas umas sobre as outras, de maneira 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 história) ou a segunda canção executada no vídeo-quê (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, p. 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 *postscriptum* final, que então introduziria a instância de um narrador (ainda que indeterminado), contudo de cunho impressionista, numa espécie de anúncio de uma diegese paralela, num intertexto assumidamente lacunar.

Além disso, Miranda afirma tratar-se de um cinema antiteleológico, “alheio à subordinação de suas tramas a um final premeditado e necessário” (MIRANDA, 2006, p. 302, tradução minha), o que o aproxima de 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 à iminência da irrupção do mágico/sobrenatural possa ser estendida temporalmente e potencializada ao máximo⁴².

42 Sobre 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, animal e humano, ao ponto de fundir seus espíritos num ato de devorar. E essa estranha forma de comunhão é do tipo que somente é

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 por meio de certos elementos, em especial a alternância de sequências inteiras constituídas num único plano fixo com *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 Júnior, num 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 JÚNIOR, 2008, p. 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: seja 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 se retomarem as dimensões do enquadramento inicial). É curioso notar que, em lugar da fluidez da câmera-corpo de um Hou Hsiao-Hsien ou uma Naomi Kawase, é por meio do rigor no desenho dos planos (no uso do enquadramento fixo ou no trajeto predeterminado 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 por meio de mínimas movimentações diante da câmera fixa, por vezes

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, 2008, p. 247).

surpreendentes (como o plano em 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 percorre a sala vazia com o equipamento do hospital. Ao som de uma trilha sonora tipicamente *drone*, acompanha-se a câmera, apontada para o teto, a passear pelas luzes estouradas da sala (cabe lembrar que a segunda parte do filme concentra-se sob a luz artificial, enquanto a primeira ocorre principalmente ao ar livre), movimento que é continuado no plano seguinte, em que se percorre a sala ao redor do maquinário, o olhar retornando à horizontalidade. Em 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. Há 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, p. 246, tradução minha). Tal sensação irá invadir, de certa forma, a sequência seguinte, até se dissipar na sucessão de planos do cotidiano do parque que encerra 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, o espectador retorna ao mundo real: acendem-se as luzes, ele se levanta da poltrona e se reinsere em suas usuais paisagens cotidianas, deixando-se 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 Zhangke, 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.

Corpos e paisagens sonoras no cinema de fluxo

Na sequência de abertura de *O pântano*, de Lucrecia Martel, o intenso tilintar do gelo nas taças é algo que fica tão impregnado na 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. Escutam-se 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 é apresentado.

Alguns minutos depois, o barulho sobrevalorizado da câmera roçando os galhos, como se acompanhasse a caçada ao 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 os 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*, veem-se os lábios de uma adolescente murmurando 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 evidenciados neste livro até aqui. Num contexto de sobrevalorização de uma sensorialidade multilinear, dispersiva, centrífuga, calcada nos microeventos cotidianos e nas reverberações destes nos corpos filmados e nas 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 se pretende, 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 a percepção espectral de tempo: 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 tripla sonora, como a valorização do *looping* nas composições eletrônicas presentes em

Millennium mambo ou a sensação pulsante que parece acompanhar as mínimas pal-pitações que emergem dos corpos dos personagens em diversas situações apresenta-das 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 onde começa um e onde termina o outro – como nas paisagens sonoras de Hildegard Westerkamp para os fil-mes de Gus Van Sant (em especial as variações a partir dos sons de passos acusmatiza-dos na perambulação dos protagonistas de *Gerry*) ou na verdadeira partitura abstrata com que se constrói o ambiente sonoro da floresta na segunda parte de *Mal dos trópicos*.

Se, nos meios audiovisuais, como afirma Ángel Rodríguez (2006), o reconhe-cimento dos elementos sonoros está ligado a um conjunto de convenções mediadas pela memória afetiva estabelecidas a partir das experiências auditivas anteriores, ou seja, intrinsecamente ligado 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, o reconhecimento sonoro do espaço, por meio de todo um complexo exercício coti-diano de identificação auditiva das distâncias, direções, dimensões e elementos que o compõem – ou seja, a elaboração de toda uma “perspectiva” calcada no estabeleci-mento e identificação dos “pontos de escuta” (RODRÍGUEZ, 2006, p. 50) em torno dos quais se estrutura o referencial espectral de cada cena. Do outro, a constru-ção 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, Rodríguez acaba se posi-cionando na contracorrente de estudiosos como Jean Mitry e Michel Chion, dois dos principais responsáveis pela disseminação da ideia de que a visão seria um sen-tido mais propício para apreender a dimensão espacial, enquanto 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 auto-res “relegam a sensação auditiva do espaço quase que exclusivamente à percepção de distâncias por meio da intensidade e falam apenas de modo residual da direcio-nalidade que a estereofonia produz” (RODRÍGUEZ, 2006, p. 278). Rodríguez ainda recorda que o ouvido consegue identificar formas e volumes espaciais reconhecendo os reflexos do som e sua envolvente espectral – algo experimentado ao se entrar em

cavernas ou escutar ruídos provenientes de poços, por exemplo. Isso sem contar a capacidade de se identificarem 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.

Rodríguez 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” (RODRÍGUEZ, 2006, p. 285). Tais formas chegariam regularmente ao ouvinte, como parte da informação acústica 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” (2006, p. 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 apresenta, tem-se 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 alguns 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. Pode-se pensar aqui, por exemplo, na sensação de certa densidade e uma intransponibilidade quase mágica da floresta de *Mal dos trópicos*, para se perceber o quanto as construções sonoras, com a repetição e alternância de 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 radiocomunicador, 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 ao espectador 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, como espectadores, o ato de ver e ouvir uma cena não se dá sob a forma de dois processos isolados, mas sim por meio 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 explica, por exemplo, um pouco da situação hipnótica e pulsante que atravessa o espectador nas sequências iniciais de *Bom trabalho*, em que o som da água transmite uma sensação de conforto que irá potencializar uma 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 heroica e nos dias de hoje praticamente invisível e deveras abstrata. Esse 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 a aridez não só do deserto como 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, sejam marcados pela rotina das atividades coletivas, até mesmo rasgados 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 estancar.

A sobrevalorização dos aspectos sonoros nesse conjunto de filmes está diretamente ligada a uma necessidade de reeducação da audição, conjugada ao recondicionamento pedagógico do olhar que a “estética do fluxo” propõe em seu arejamento do conceito de plano, como exposto anteriormente. Historicamente, desaprendeu-se 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 flânar pelo cotidiano. Se o cinema do realismo sensorio propõe uma *flânerie* do olhar, por que não também uma escuta *flâneur*, decorrente da experiência sensorial múltipla que tais narrativas audiovisuais propõem?

Dentro dessa proposta de uma escuta própria do realismo sensorio (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 determinados sons – e essa condição, especialmente quando se escutam duas ou mais fontes sonoras simultâneas, consegue muitas vezes suplantar até mesmo fatores como distância e intensidade, na hora de o ouvinte prestar mais atenção em uma delas, mesmo que não seja a mais intensa (mas que soe 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, se configura justamente como um procedimento central em diversos filmes que comumente se arrolam sob a rubrica da estética do fluxo: a proposital dificuldade de se localizar a fonte sonora, a partir de recorrentes processos de acusmatização.

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 ver o que ou quem o produz. Para Michel Chion, esse tipo de som, de natureza “mágica” e “inquietante”, simbolizaria o “duplo não corporal do corpo” (CHION, 1999, p. 173, tradução minha). 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.

Rodríguez (2006) recorda que, desde o início da sincronização sonora com a imagem cinematográfica, a acumástica, num sentido mais amplo, sempre foi uma possibilidade central na construção da narrativa visual – fosse por meio 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 Rodríguez 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 (RODRÍGUEZ, 2006, p. 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 se possa 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 as percepções auditivas estão vinculadas às lembranças do indivíduo, ou seja, à memória de experiências passadas ou intuições anteriores, é comum imaginar 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, a diferença nos usos da acumastização está exatamente em se aproveitar desse obscurecimento de algumas fontes sonoras para criar uma situação de ambiguidade perceptiva, que faça com que a memória afetiva confunda-se o suficiente para fazer o espectador sair de uma 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” (2006, p. 95, tradução nossa). No filme *A menina santa* (2004), os misteriosos ruídos escutados na piscina térmica do hotel, por exemplo, acabam servindo como uma espécie de fortaleza para que a adolescente Amalia 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 à sintonia que ela encontra, muitas vezes, junto ao corpo 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, 2006, p. 106, tradução nossa).

Pode-se 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, p. 62) afirma 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 nou-
tro lado ou de antecipar a visão de sua fonte, portanto, de mudar de ponto de vista”
(CHION, 2008, p. 70-71, tradução minha). Ele daria ao ouvido um lugar estável, um
conforto auditivo que liberaria a decupagem de se constituir em diversos planos ao
redor do cenário, 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 expectati-
vas e produzir incertezas e inquietações. A função de reenviar incessantemente o real
para dentro do quadro, característica do “plano-fluxo”, 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, para o espectador, efeitos
bastante distintos de uma tentativa naturalista de recompor o espaço-tempo narrativo.

Tome-se como exemplo a cena à beira da piscina, nos minutos iniciais de *O pântano*. Nela, após a série de planos-detelhes com sons sobrevalorizados, seguem-
-se, simultaneamente às imagens que registram a queda da personagem que car-
rega 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, provo-
cando 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 por Barrenha e Passos (2009,
p. 4), Lucrecia Martel declara seu grande interesse no que ela denomina “dimensão
tátil do som” e na capacidade que esta possui de mudar certas sensações do espectador.
Inclusive, ela ressalta que, apesar de fazer muito frio durante as filmagens de *O pân-
tano*, 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 acústica que se constrói a atmosfera extremamente prenhe de dúvida e sufo-
camento 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 se está 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, há a sequência que apresenta Verónica, a protagonista, que, antes de entrar em seu carro, se despede de outras pessoas, em meio a algumas crianças, mais inquietas que as da cena anterior, a correr e brincar sem parar, em planos médios e fechados. Por meio dessa decupagem, pouco sabe o espectador acerca 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 lhe 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*, mostra-se o ponto de vista do motorista, passando por uma curva, depois outra. Acusmáticamente, a campainha de um celular começa a tocar, sobressaindo ao som do rádio, já com a cena enquadrada no banco do carona, de modo que se vê, 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 o espectador sente um solavanco mais intenso e a instintiva freada da motorista (embora não cessem nem a campainha nem a música). Ainda em plano fechado, de perfil, Veró para, 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 se suponha serem das crianças que corriam em volta do veículo na cena anterior (o que se confirma se se retornar àquela cena, em que é fácil perceber que essas impressões digitais estavam ali antes da colisão, embora quase imperceptíveis devido à claridade da luz solar), elas remetem também aos meninos da primeira cena do filme. O que atingiu o carro? Será que foi um atropelamento? Continua-se com a câmera no banco do carona, esperando Veró recolocar os óculos escuros, que saíram de seu rosto com o impacto. 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 antes⁴³. Finalmente se tem o ponto de vista do retrovisor, que 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 se vê e ouve 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, dá-se 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 aparenta ser, por meio da nossa 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 para por alguns instantes e finalmente sai do carro para respirar. A porta aberta traz o som de carros que, em alta velocidade, cruzam a estrada pouco mais à frente. Alívio trazido por um 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. Com uma pequena variação de posição, ainda se está no mesmo eixo de visão anterior: vê-se, 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 do 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 sua atenção dos carros

43 Ao analisar essa mesma cena em seu livro *A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*, Luiz Carlos Oliveira Júnior 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 JÚNIOR, 2013, p. 147).

que cruzam a estrada e da angústia da mulher, envolvendo-o como se só houvesse água à sua frente. Segue-se um corte seco súbito de som e imagem, para a 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 as gotas grossas de chuva no vidro obstruem a visão (da câmera e provavelmente da personagem) de um(a) motoqueiro(a) que parece escoltar o veículo.

É a partir do que se descreveu no parágrafo anterior que se coloca em curso 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 chamar a 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, há um bombardeio de 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 as vozes das pessoas parecem ter eco!). Sons muito intensos, que aparentam roçar pela pele e ouvidos do espectador como se fosse possível esbarrar neles. Tudo ecoa em demasia, e, mesmo no banheiro, num momento íntimo em que Verónica leva a mão à cabeça para sentir-se viva e inteira, o barulho das coisas que não vemos é muito mais alto 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.

Essa escuta adulterada, repleta de zunidos, como se fosse uma espécie de resaca, 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, também está o espectador – 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 a casa. Todavia, basta ela retornar a casa para que 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 41 minutos de filme: “Acho que atropeli alguém”. E o que quer que tenha acontecido naquele momento do acidente, “sua presença-ausência agora assombra todos os enquadramentos do filme” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 148). E, ao aderir câmera e microfone às cercanias da personagem, o filme faz o espectador mergulhar sensorialmente em seu cotidiano transfigurado num misto de culpa e dúvida – até porque talvez seja tarde demais para se 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 ser acometida por 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 dele, 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 sobre a 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 fechar as janelas para ligar o ar-condicionado, apesar de aparentemente isolar Verónica dos riscos do mundo exterior, potencializa a 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 se consiga esquecer dele. E assim o filme segue, enquanto o espectador testemunha o apagamento dos vestígios referentes ao episódio que jamais saberá 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 semidesfocada, em meio a seus amigos, numa espécie de coquetel à meia-luz, no qual se testemunha seu gradual desaparecimento em desfoque ao som de uma canção de Demis Roussos.

Por vezes, pode-se identificar uma lógica muito próxima dessa 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 há 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*, eis o território de um torpor quase morto-vivo, de um personagem que caminha para uma inevitável autodestruição, num corpo já esgotado e moroso e cuja escassez de energia, além de contrastar com a dos outros personagens em cena, ameaça espalhar-se para além do filme, impregnando também o espectador. Em lugar de convidá-lo a tomar partido num julgamento moral ou psicológico das motivações que levam ao suicídio do jovem *rockstar*, Van Sant prefere compartilhar a asfixiante (porém quase palpável) atmosfera que rodeia suas horas finais.

Deste modo, talvez seja inevitável partilhar a espera 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 paranoicas quanto as canções de The Velvet Underground que aparecem em dois momentos do filme. Essa morosidade do corpo que parece imerso em areia movediça, deitado numa cama ao mesmo tempo que ressoam as badaladas, também ecoa nas intermináveis perambulações em meio ao mato que o personagem empreende, remetendo-nos a um autômato, de tanto que ele aparenta estar desprovido de energia vital.

Basta resgatar a já analisada sequência em que Blake está num quarto com o televisor ligado, exibindo o videoclipe de “On bended knee”, *megahit* do grupo de R&B Boyz II Men, para se perceber 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 Westerkamp, 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 a suposta materialização do inferno interior vivido pelo personagem (já que não nos são dados artifícios narrativos que permitam “entrar na mente angustiada” do protagonista, do mesmo modo que não os há em *A mulher sem cabeça*) 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 ressurge 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 há pouco se presenciou 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 dele, e a suposta leveza desses planos fosse incapaz de retirar o espectador tão facilmente assim da situação de percepção extraordinária a que foi submetido poucos instantes antes – 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 o espectador sentir, sem direito a maiores oportunidades de escapatória, o insuportável prolongamento das horas finais, antes do ato suicida de Blake, que, aliás, não será presenciado. Até porque, como ele se assume durante o filme como uma espécie de morto-vivo antes mesmo da morte física, já se está intensamente imerso nesse incômodo desde as primeiras sequências. Em lugar dos mil e um sabores de um banquete sensorial, como os de um Hou Hsiao-Hsien, é apresentado o gosto amargo ou azedo de um alimento repulsivo, gosto que se prolonga na boca mesmo depois de cuspid o alimento, por mais que se tomem longos e fartos goles de água e não reste resíduo algum para ser limpo. Ele persiste, assim como esse mal-estar se espalha por vários planos e talvez até pelos créditos finais do filme.

Partindo das construções de *soundscapes* de Hildegard Westerkamp, o pesquisador português Helder Gonçalves (2009) faz um adendo aos usos criativos da acústica, observados 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” para construir a ambiência das cenas. Esse procedimento, que se aproxima das composições minimalistas de artistas 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 se trabalhariam 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 acústica” (GONÇALVES, 2009, p. 12). Neste caso, pode-se 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 desnorreamento que vai tomando conta dos personagens à medida que o filme avança.

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 das fontes sonoras, não necessariamente lhe indicando de antemão quais as possíveis portas de entrada para se chegar ao cerne da ação?

Resgata-se, aqui, uma ideia proposta por Laura Marks (2000, p. 183): assim como a visão pode ser háptica, também o pode ser a escuta (*haptic hearing*). Parte-se do pressuposto de 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 espacial. Como visto no início deste capítulo, a memória afetiva é uma instância fundamental não só para se codificar o que se ouve, mas também para se dedicar atenção mais a uma fonte sonora do que a outra, mesmo que ela seja a menos intensa⁴⁴.

44 Embora esteja distante do uso mais frequente da ideia de uma dimensão háptica do som, ao menos como concebida nos campos da fisiologia e da musicoterapia (que a associam à capacidade da pele de sentir as diferentes vibrações sonoras), a concepção de uma escuta háptica proposta por Laura Marks deriva diretamente da apropriação que o filósofo Gilles Deleuze vai fazer do termo, em livros como *Francis Bacon: lógica da sensação*, ao propor a distinção entre certos modos de funcionamento da percepção. Como nos lembra Virginia Kastrup (2007), Deleuze contrapõe, a um modo de funcionamento óptico, marcado pela organização do campo em figura e fundo e calcado na profundidade de campo, um modo perceptivo “háptico”, fragmentário, no qual os diversos órgãos do sentido, tais quais a mão, tateiam, rastreiam, exploram. Ou seja, um modo de percepção regido por sensações diretas, no qual “o movimento não explica a sensação; ao contrário, ele se explica pela elasticidade da sensação” (DELEUZE, 2007, p. 48). Vale lembrar que, seguindo os pressupostos da audiovisualização segundo Chion, a visão e a escuta estão interligadas

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 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 a 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 – uma vez que cada um pode ser sensível a um estímulo sonoro diferente, dentro do conjunto a que somos submetidos, e será a partir disso que se estabelecerá a criação imaginária do espaço sonoro em cada indivíduo.

Desse modo, a escuta háptica duraria curtos períodos de tempo, até que algum som venha a ocupar o foco da 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), pode-se conceber esse mecanismo como uma espécie de arejamento/afrouxamento do processo de produção de sentidos que cada um faz de uma determinada cena, valorizando assim outros conteúdos audiovisuais que não aqueles preconcebidos como centrais para a narrativa. De tal maneira, 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.

A conjugação entre momentos específicos de escuta háptica somados a intervenções criativas da acusmática são fundamentais para a construção do tom de ambiguidade narrativa presente no cinema de fluxos, inclusive no que tange a uma re-hierarquização do valor conferido ao vococentrismo e ao verbocentrismo que

na espectadorialidade audiovisual, uma vez que o som modifica o sentido e as condições de percepção das imagens, e vice-versa. Assim, muito da proposta de uma escuta háptica acaba se associando aos pressupostos da acusmatização sonora, já que a ambiguidade visual e sonora do cinema de fluxo está calcada nos usos criativos desse recurso.

Michel Chion (2008) acredita serem tão característicos das 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. Nesse estado perceptivo extraordinário, a apreensão da multiplicidade de fiapos narrativos simultâneos dentro do quadro fílmico também seria potencializada pela complexidade do desenho sonoro desses filmes.

O espaço da floresta é talvez o mais complexo exemplo de como a escuta háptica pode se manifestar nesse conjunto de narrativas audiovisuais. Retoma-se, aqui, 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, p. 163, tradução minha). 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 de emissões sonoras acusmatizadas sobrepostas – e, se suas procedências são desconhecidas do espectador, e assim muitas vezes se mantêm até os planos derradeiros, é aí que elas contribuem para criar a atmosfera fascinante e perturbadora que emana da segunda parte do filme.

Tem-se aqui uma sinfonia noturna de cigarras, grilos, rajadas repentinas de ventos, folhas secas, inúmeros cantos de aves exóticas, vozes humanas espectrais saindo aleatoriamente do radiocomunicador 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 é revelado, aos poucos, até culminar no encontro entre o soldado e o feiticeiro.

Basta se concentrar na exploração de diversos timbres de cantos de cigarras, repetidos em *ostinato*, marcando o ritmo da floresta como uma espécie de metrônomo orgânico, para perceber 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 acredita estar diante de sons ambientes em estado bruto – e essa complexa construção, herdeira de determinados expedientes da música concreta e da *ambient music* (por isso os agradecimentos a Brian Eno nos créditos finais), só começa a se evidenciar aos 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 (EXPÓSITO-BAREA, 2008, p. 33, tradução minha).

Às vezes, só se percebe 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 maneira, parece penetrar pelos poros, pela pele, fazendo com que pulsem (espectadores e 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 de *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. Por exemplo, noutra 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 traduzem 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 conjugar-se 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 soa como novo e fascinante, por mais que se tenham vivenciado tais ações durante toda a vida. E 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-detelhe. 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. Ouvem-se os passos dos personagens, que saíam do recinto onde se desenrolara a sequência anterior, como se dele estivessem se afastando. Todavia, o ambiente sonoro escutado não parece corresponder ao do corredor externo que está fora de quadro e no qual, supostamente, os personagens se deslocam. A impressão que se tem, graças a uma série de sons e vozes “intrusos” é de que se ouvem 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. Parte-se de uma sala quase silenciosa (a das próteses), onde um *travelling* afasta o espectador da situação filmada enquanto se escuta a voz monocórdica da mulher que empreende um tratamento espiritual que promete curar o *chakra* de um jovem rapaz, para enfim se chegar ao barulho insistente e incômodo das raquetadas num dos corredores do hospital. Instantes depois, atravessa-se 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 amplifica a ideia de sucção sugerida no aparelho do qual a câmera se aproxima (e que mais parece uma espécie de buraco negro metafórico). Flana-se por entre todos esses ambientes sonoros, que chamam bastante a atenção, sem todavia permitir que se saiba direito para onde esse périplo irá conduzir.

E talvez a surpresa de, em seguida, estar-se numa área aberta, acompanhando um disco voador de controle remoto voando por sobre um parque de sonoridades mais esparsas e suaves, venha a se traduzir em certo espreguiçamento, uma vontade de se distender que toma conta do espectador após experiências auditivas tão tensas, que provocam um 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 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 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 claro 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), a partir tanto 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, p. 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 taiwanês, muitas vezes também são eles que ajudam a transitar por entre tantos acontecimentos de modo a se estabelecer uma possível interpretação dos eventos presenciados.

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 uma série de atividades domésticas sendo executadas pela babá (na cozinha) e pela criança (sentada à mesa). Sucessivamente, os sons 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 fazem o espectador 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 de deterem nossa atenção em 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 minimização proposital das diferenças de volume e intensidade entre objetos sonoros distintos dispostos em cena. Essa 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 sonoras⁴⁵ em cena seja uma novidade na história do cinema, mas

45 Pode se dizer “aparente” pelo fato de que, apesar de minimizada a hierarquia, ainda assim existem, obviamente, uma relação intencional e um percurso de escuta originalmente proposto pelo cineasta. Todavia, como já foi argumentado com relação a outras características observadas no

decerto podemos afirmar que, pela primeira vez, estamos diante de uma vertente na produção audiovisual em que tal procedimento não é excepcional, mas sim recorrente e fundamental no estabelecimento do contrato espetacular.

Também pode ser observada 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 traz, 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 o caminho com frequência, atravessam todo o quadro, fazem muitas vezes com que se aguarde (espectadores e câmera) sua passagem, anunciada com certa antecedência à medida que as frequências sonoras graves que eles produzem, ao se movimentarem, 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 da câmera 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 se espera, no filme, sua chegada e partida e, junto com elas, o surgimento e/ou dissipação de seus ruídos. Dentro dos trens, também o espectador é afetado por toda uma gama de sons próprios: o barulho do motor ligado, tão presente no interior dos vagões, 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

cinema de fluxo, 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.

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, há em *Nanayo*, de Naomi Kawase, um convite à leitura do corpo do outro como única possibilidade efetiva de comunicação, uma vez que é impossível decifrar o idioma estrangeiro⁴⁶. 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 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 ocorre 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 mostram o balanço dos galhos enquadrados bem de perto pela câmera).

Não se trata, todavia, de uma floresta densa, como a vista em *Mal dos trópicos* ou mesmo no filme anterior de Kawase, *Floresta dos lamentos*. Aliás, a leveza do ambiente também não tem o caráter do torpor levemente hipnótico do bosque de *Eternamente*

46 Não à toa, são dois filmes realizados em países diversos das terras natais dos realizadores: *Café Lumière* é um filme de um cineasta taiwanês no Japão; *Nanayo*, de uma cineasta japonesa na Tailândia. Ambos os filmes trazem embutidos em si 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 eles.

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 acústicos, 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 por meio das quais transbordam suas intencionalidades. É aprender a sentir os ritmos desses corpos e atentamente conjugá-los, ao sabor da floresta serena.

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 ambos são convidados a desfrutar de um ritual, cujo significado pode talvez não lhes ser dado totalmente de antemão (apesar da evidência de 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 proscição, tal como faz a personagem, ao repetir a coreografia executada pelos braços de outras jovens.

E, quando essa experiência lhes 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.

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, 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 Zhangke, 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 dispensados aos lugares e às paisagens habitadas em épocas anteriores, não deixando sequer espaço para se refugiar na nostalgia. Nesses casos (aos quais poderia também serem acrescentados 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 certa identidade cultural que corre o risco de desaparecer no contexto da globalização irreversível.

Por outro lado, há 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 grupo pop tailandês Clash. No caso de Weerasethakul, há alguns momentos de trilha não diegética, como o quase videoclipe que se instaura pouco depois da metade da primeira história 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 videoquê e nos pequenos *shows* ao vivo (em que, muitas vezes, a letra das músicas funciona 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. Nesse caso, criam-se oportunidades para a eclosão de curiosos jogos semânticos no imaginário do espectador ocidental dos circuitos de festivais internacionais “classe A” (liderados por Cannes, Veneza e Berlim, principais vitrines desse cinema), já que muitas vezes tais filmes atingem públicos mais amplos no mercado internacional dos circuitos de “filmes de arte” do que em seus próprios países de origem⁴⁷. Essa condição possibilitaria um rico trânsito entre as paisagens afetivas/ideopaisagens usualmente agregadas às canções ocidentais das quais derivam as versões locais, somada ao capital simbólico existente nessas versões e ao contexto de utilização dentro do filme.

Em *O mundo*, realizado em 2004 por Jia Zhangke, 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 se deu pelo fato de a 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 a China, repleta de restrições à entrada de filmes estrangeiros). Todavia, trata-se de uma canção que, antes de qualquer coisa, é uma versão de um *megahit* 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, 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 se pode aliar também o significado afetivo que

47 É o caso, por exemplo, de Apichatpong Weerasethakul, Hou Hsiao-Hsien, Pedro Costa e Jia Zhangke, 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 entre os países em que os 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.

porventura cada espectador possa conferir à cena, ao confrontá-la com as memórias individuais associadas à presença dessas canções em determinadas épocas de sua vida⁴⁸.

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 identifico como recorrentes no realismo sensório contemporâneo, o uso de música pop em seus filmes também se dá sob uma lógica bastante parecida. As canções do grupo nova-iorquino sessentista The 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* britânico como parâmetro estético transnacional de todo um estado de desacordo entre uma juventude global contemporânea e as dificuldades em se inserir no mundo capitalista global – e que, como se pode ver 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 se incluem 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.

48 Uma curiosa ressignificação (no caso, involuntária, mas nem por isso irrisória) do uso dessa canção no filme decorre de seu sampleamento, em 2007, no single “Jimmy”, lançado por M.I.A., uma *rapper* tâmil radicada em Londres e conhecida por suas construções musicais transculturais que associam a música da Índia e do Sri Lanka ao *hip-hop*, ao *reggae*, ao *punk rock* e ao *funk* carioca. Apesar de ocorrer três anos após o lançamento do filme de Jia Zhangke, o fato de essa música ter atingido relativo sucesso com o vasto público consumidor de canções pop britânicas e norte-americanas não deve ser desconsiderado quando levamos em consideração o repertório simbólico do espectador que assiste ao filme pela primeira vez em qualquer ano posterior a 2007 – inclusive pelo fato de 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, pode-se pensar no quanto a utilização de uma canção, que tenha originado algum *megahit* radiofônico a partir de um sampleamento algumas décadas adiante, pode provocar de intercâmbio simbólico e afetivo à experiência espectral.

Se o sentimento que Hermila possui, de um crescente despertencimento de Iguatu, começa a transbordar sobre o 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, nesse caso, as versões brasileiras para *hits* estrangeiros, vertidas para o balanço contagiante do forró, acabam dialogando com a mesma urgência a mover os faróis dos carros que, vistos ao longe, desfocados, vão e vêm, efêmeros, pela 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 1970, de “Everything I own”, do Bread (que se transforma em “Tudo que eu tenho”, de Diana), até o “forró-sensação”, numa obscura, exuberante e sensual versão brasileira para a tímida e delicadinha “Torn”, da australiana Natalie Imbruglia.

Todavia, esse intercâmbio entre paisagens simbólicas/afetivas por meio do uso de canções populares nas trilhas sonoras não é algo exclusivo do cinema do realismo sensório – pelo contrário, o que foi descrito 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.

Por outro lado, os 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, Sofia Coppola ou o já citado Tran Anh Hung, por exemplo, podem 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 – e o mesmo pode ser observado nos filmes em que Hou Hsiao-Hsien revisita episódios da história de Taiwan na segunda metade do século XX.

Além disso, tais 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 nos deixarmos 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 1950 reimaginados em *American graffiti*, o início da década de 1960 em *Dirty dancing*, ou ainda a história recente dos EUA narrada pelos *hits* que frequentaram o *top 10* 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 cinema de fluxo, o que talvez possa se reivindicar como específico desse conjunto de filmes é o tipo de experiência que se extrai quando tais conexões, inerentes inclusive à urgência e à importância das reflexões temáticas propostas por esses filmes, operam dentro do estado de sobrealerta perceptivo que lhes é característico. Desse modo, pode-se deduzir que não só a situação de escuta, mas também a construção simbólica que se cria acerca dessas inserções musicais é, possivelmente, alterada.

Tome-se 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 necessidade física dos corpos (filmados e espetatoriais) de se expandirem e se movimentarem após a sequência de ambientes sonoros que lhe são antecedentes. Também se pode pensar no valor que se agrega às antigas canções populares chinesas emitidas pelos rádios e alto-falantes no filme *Em busca da vida*, de Jia Zhangke, 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 Barragem das Três Gargantas estiver em pleno funcionamento.

Há ainda 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 mais evidente ao espectador, uma vez que ele está submetido, já há vários minutos, a um *continuum* sonoro em que sons ambientes e ruídos muitas vezes acusmatizados o 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, com o mesmo arranjo.

E, por vezes, esse tipo de inserção da música na atmosfera fílmica pode transformar completamente a impressão que se tem de canções há muito bastante familiares. Por exemplo, 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 à cena. E isso ocorre à revelia do fato de que a canção, um estrondoso sucesso de massa na Europa e América Latina em meados da década de 1990, seja, fora do contexto do filme, frequentemente associada a uma ideia de diversão, euforia e hedonismo.

Por fim, 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 de 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 retrocontágio do caráter dispersivo e sensorial (presente em ambas), de uma para a outra. E, talvez, nessa seara aberta por essa experiência proposta no filme de Hou Hsiao-Hsien, possa encontrar-se 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 se encontre em perpétuo e indissociável amálgama perceptivo, constantemente afetando e sendo por ela afetada.

Sobre a dimensão transcultural do realismo sensorio

No decorrer deste livro, 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 fluxo”. Ao se abordar um *corpus* fílmico de 24 títulos e dez diretores, evitou-se ao máximo pensar tal cinema como uma espécie de receituário fechado, desses compostos por meia dúzia de maneirismos suficiente 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”, 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 sobrevalorização da sensorialidade, operada nesse 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 esse cinema pode operar seus processos de produção de sentido. Por isso a ideia desse corpo, seja ele filmado, seja ele fílmico, seja ele espetacular, 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 “estar no mundo”. E também de uma câmera que se assume como corpo, inclusive se apropriando 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, entre outros atributos associados ao estado gasoso das coisas, presente em metáforas como “gasoso da imagem” ou “arejamento do olhar”.

E, se esse cinema preconiza 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 quiçá 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), seja 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 Zhangke. 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, estabeleceu-se um percurso cujas etapas foram delimitadas nos capítulos anteriores: se num primeiro momento buscou-se elencar

possíveis características do que seria esse realismo sensorio, a forte ênfase na dimensão corporal fez com que se empreendesse uma série de estudos de caso, para catalogar algumas possibilidades de inserção desses corpos no espaço-tempo cotidiano. Assim, pôde-se perceber como certos filmes estabelecem com o espectador uma partilha sensorial da experiência física vivenciada pelos personagens: quer a sensação de exílio de Hermila (cujo corpo pede para se mover e expandir além dos limites que a cidadezinha de Iguatu insuportavelmente lhe impõe, tanto de forma física quanto simbólica), quer 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 *O pântano*. Em comum, verifica-se que as cronotopias da intimidade em torno das quais se constroem as narrativas desses filmes traduzem um estranhamento, um esvaziamento dos afetos entre personagens e casas, que decorre muito da maneira com que tais espaços são filmados, seja pela recorrente ausência de proximidade dos planos gerais de Tsai Ming-Liang e Jia Zhangke⁴⁹, seja pela ausência dos *establishing shots*, que possibilitariam algum tipo de *raccord* espacial no filme de Martel, seja 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),

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

pautada por uma vontade 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, por exemplo.

Se esse cinema, então, dá certa primazia ao corpóreo, um contraponto interessante está na forma como ele retrata as relações entre corpos e paisagens, principalmente físicas, mas também por vezes simbólicas e midiáticas – as ideopaisagens e mediapaisagens de que fala Arjun Appadurai. 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 Zhangke (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 plano fixo, ora com a câmera no ombro, flutuando ao sabor da errância de seus protagonistas quase fantasmagóricos.

Para perceber possíveis aproximações e também as dissonâncias entre as inserções do corpo no espaço-tempo cotidiano apresentado por filmes, a adoção de uma perspectiva transcultural se faz metodologicamente necessária. 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. Inclusive, é no cotejo dos filmes do cinema de fluxo que se tornam visíveis os procedimentos da linguagem audiovisual e as abordagens temáticas mais recorrentes entre eles, permitindo que se esboce o conjunto de características que definiria as especificidades do realismo sensorial dentro do panorama do cinema contemporâneo.

Se o interesse principal, aqui, é o de mostrar a emergência desse cinema como uma tradução de 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 apenas me permitiu ver o que havia de comum entre esses filmes, mas principalmente observar o tensionamento que se faz sobre a 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 taiwanesa 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 Zhangke, traduza-se melhor numa rígida e asfixiante construção do quadro fílmico, dialogando diretamente com certa rigidez do regime político da China continental.

Nesse caso, torna-se visível, nesses filmes, todo um processo, no espaço fílmico, de construção heterotópica, em termos de ressignificação estética e política dos espaços vivenciados pelos personagens. E isso inclusive evidencia um caráter político no contexto narrativo do qual se originam os personagens, quase sempre cidadãos anônimos dentro de um irrefreável processo de globalização pós-moderno que afeta o lugar no mundo ocupado por tais indivíduos – questão que, inclusive, muitas vezes, é deixada de lado pela crítica cinematográfica nos textos que investigam a estética do fluxo⁵⁰.

50 Talvez isso ocorra 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 Bahman Ghobadi, Elia Suleiman, Ken Loach e outros comumente associados pelos críticos ao panorama do cinema político contemporâneo. Talvez uma exceção costumeira seja Jia Zhangke, notável por suas críticas à restrita liberdade política propiciada pelo regime comunista chinês, bem como à sua desmedida e desumana adesão ao capitalismo global – aproximando-se, de certo modo, do tipo de ativismo que artistas como Ai Weiwei praticam atualmente.

Em primeiro lugar, pela indissociabilidade de se pensar estética e ética como categorias que não dialogam diretamente entre si: pode-se recorrer 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, como lembra Andréa França, ao afirmar que “o cinema existe para falar do mundo, das crises atuais do mundo, para pensá-las” (FRANÇA, 2003, p. 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 e 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, p. 14).

Em alguns casos, esse diálogo se faz mais explícito, exatamente por se voltar ao cidadão comum, anônimo – por exemplo, na crítica que Jia Zhangke 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 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, eles falam de verdadeiras feridas na autoestima dos 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, há 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 é encontrada na segunda parte do filme de Weerasethakul. Tanto quanto é política a opção por construir uma história 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 o espectador imerge nos eventos pelos quais se dá o romance entre o soldado e camponês.

Numa época em que o excesso de informações e imagens mercantilizadas costuma entorpecer a percepção e esvaziar 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 festivo retratado em *Shara* ou a 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. Afinal, um corpo pode muitas coisas. E um corpo filmado pode muito mais, ao permitir que nossos corpos redescubram as e partilhem das intensidades e pulsações deste mundo que se faz no aqui e agora – física, afetiva e politicamente, num transbordamento incessante.

Referências

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, 2006.

AMADO, Ana. **La imagen justa**: cine argentino y política (1980-2007). Buenos Aires: Colihue, 2009.

AMIEL, Vincent. **Estética da montagem**. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.

ANDERSON, Benedict. The strange story of a strange beast: receptions in Thailand of Apichatpong Weerasethakul's *Sat Pralaat*. In: QUANDT, James (org.). **Apichatpong Weerasethakul**. Viena: Synema, 2009. p. 158-177.

ÁNGEL BARROSO, Miguel. **M. A. Antonioni**: tecnicamente *dolce*. Madrid: Jaguar, 2006.

APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização**. Lisboa: Teorema, 2004.

ARFUCH, Leonor. Cronotopías de la intimidad. *In*: ARFUCH, Leonor (org.). **Pensar este tiempo**: espacios, afectos, pertenencias. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 237-290.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papyrus, 2004a.

AUMONT, Jacques. **Du visage au cinéma**. Paris: Éditions de l'Étoile: Cahiers du Cinéma, 1992.

AUMONT, Jacques. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas: Papyrus, 2008a.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008b.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.

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, 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, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1988.

BALÁZS, Béla. O homem visível. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (org.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.

BARKER, Jennifer. **The tactile eye: touch and the cinematic experience**. Berkeley: University of California Press, 2009.

BARRENHA, Natália Christofolletti; 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: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32., 2009, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: Intercom, 2009. Disponível em: intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-0701-1.pdf. Acesso em: 10 jan. 2012.

BARTHES, Roland. **Fragments de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. São Paulo: Ática, 1991.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERRY, Chris. Where is the love? Hyperbolic realism and indulgence in *Vive l'amour*. In: BERRY, Chris; LU, Feii (org.). **Islands on the edge: Taiwan New Cinema and after**. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005. p. 89-100.

BEUGNET, Martine. **Cinema and sensation: French film and the art of transgression**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

BEUGNET, Martine. **Claire Denis**. Manchester: Manchester University Press, 2004.

BEZERRA, Júlio Carlos. O corpo como cogito: um cinema contemporâneo à luz de Merleau-Ponty. **E-Compós**, Brasília, v. 13, n. 1, jan./abr. 2010.

BLANCHOT, Maurice. A fala cotidiana. In: BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. São Paulo: Escuta, 2007. v. 2: A experiência limite, p. 235-246.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **Formless**: a user's guide. New York: Zone, 1997.

BONITZER, Pascal. **El campo ciego**: ensayos sobre el realismo en el cine. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.

BORDWELL, David. 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, 2010.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Campinas: Papirus, 2008.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. Espaço e narrativa nos filmes de Ozu. *In*: NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (org.). **Ozu**: o extraordinário cineasta do cotidiano. São Paulo: Marco Zero, 1990. p. 127-154.

BOUQUET, Stéphane. Plan contre flux. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 566, p. 46-47, mars 2002.

BRAESTER, Yomi. If we could remember everything, we could be able to fly: Taipei's cinematic poetics of demolition. **Modern Chinese Literature and Cinema**, v. 15, n. 1, p. 29-62, Spring 2003.

BRAGANÇA, Felipe. Carta de Iguatu. **Contracampo**: revista de cinema, Rio de Janeiro, n. 77, 2005. Disponível em: contracampo.com.br/77/iguatu.htm. Acesso em: 10 jan. 2012.

BRAGANÇA, Felipe. Filmar, hoje, um corpo (em alguns atos). **Cinética**: cinema e crítica, São Paulo, 2007a. Disponível em: revistacinetica.com.br/filmarumcorpo.htm. Acesso em: 10 jan. 2012.

BRAGANÇA, Felipe. *Floresta dos lamentos (Mogari no mori)*, de Naomi Kawase (Japão, 2007): catarse feito cafuné. **Cinética**: cinema e crítica, São Paulo, 2007b. Disponível em: revistacinetica.com.br/mogari.htm. Acesso em: 10 jan. 2012.

BRAGANÇA, Felipe. *Juventude em marcha* (idem), de Pedro Costa (Portugal/França, 2006): meu amor, eu queria te dar um filme como este. **Cinética**: cinema e crítica, São Paulo, out. 2006. Disponível em: revistacinetica.com.br/juventudedefelipe.htm. Acesso em: 10 jan. 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. São Paulo: Annablume, 2008. p. 91-98. (Estudos do Cinema – Socine, 9).

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

BRETAS, Beatriz. Interações cotidianas. In: FRANÇA, Vera; GUIMARÃES, César (org.). **Na mídia, na rua**: narrativas cotidianas. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 29-42.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of emotion**: journeys in art, architecture, and film. New York: Verso, 2002.

BRUNO, Giuliana. Motion and emotion: film and haptic space. **Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 16-36, 2010.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **Estética de lo efímero**. Madrid: Arena, 2006.

BURKITT, Ian. The time and space of everyday life. **Cultural Studies**, v. 18, n. 2-3, p. 211-227, Mar./May 2004.

CAPISTRANO, Tadeu. À pele da película: vias e veias do sensorialismo cinematográfico. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte. **Anais** [...]. Belo Horizonte: Intercom, 2003. Disponível em:

intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP07_capistrano.pdf.
Acesso em: 10 jan. 2012.

CARNEY, Ray. **Cassavetes on Cassavetes**. London: Faber & Faber, 2001.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. (A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura, v. 1).

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. À corps ouvert(s). **Cahiers du Cinéma**, Paris, 22 avr. 2005.

CHION, Michel. **A audiovisualização: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

CHION, Michel. **El sonido: música, cine, literatura**. Barcelona: Paidós, 1999.

CLUCAS, Stephen. Cultural phenomenology and the everyday. **Critical Quarterly**, v. 42, n. 1, p. 8-34, Apr. 2000.

COMOLLI, Jean-Louis. Algumas notas em torno da montagem. **Devires: cinema e humanidades**, Belo Horizonte, v. 4, n. 2, p. 12-40, 2007.

COMOLLI, Jean-Louis. Corpos e quadros, notas sobre três filmes de Pedro Costa: *Ossos*, *No quarto de Vanda* e *Juventude em marcha*. In: DUARTE, Daniel; MAIA, Carla; MOURÃO, Patrícia (org.). **O cinema de Pedro Costa**. Rio de Janeiro: CCBB, 2010.

COSTA, Pedro. Sentimos que ele (Ventura) tem a grandeza de um mito fundador. **Sempre em marcha**. [Portugal], 5 mar. 2008. [Entrevista cedida a Francisco Ferreira].

Blog de José Oliveira. Disponível em: pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/03/sentimos-que-ele-ventura-tem-grandeza.html. Acesso em: 10 jul. 2009.

CVORO, Uros. The present body, the absent body, and the formless. **Art Journal**, New York, v. 61, n. 4, p. 54-63, Winter 2002.

DANEY, Serge. **A rampa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DE LUCA, Tiago. **Realism of the senses in world cinema**: the experience of physical reality. Londres: I. B. Tauris, 2013.

DE LUCA, Tiago. Realismo dos sentidos: uma tendência no cinema mundial contemporâneo. In: MELLO, Cecília *et al.* (org.). **Realismo fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2015. p. 61-91. (Coleção Cinusp, v. 7).

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 28 de novembro de 1947: como criar para si um corpo sem órgãos. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996a. v. 3, p. 9-29.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Ano zero: rostidade. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996b. v. 3, p. 31-62.

DESSER, David. Introduction: a filmmaker for all seasons. In: DESSER, David (org.). **Ozu's Tokyo Story**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 1-24.

DUMONT, Louis. **O individualismo**: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

DURAFOUR, Jean-Michel. **Millennium mambo**. Paris: La Transparence, 2006.

EDUARDO, Cléber. *Juventude em marcha* (idem), de Pedro Costa (Portugal/França, 2006): aleluia, Pedro Costa! **Cinética**: cinema e crítica, São Paulo, out. 2006. Disponível em: revistacinetica.com.br/juventudecleber.htm. Acesso em: 10 jan. 2012.

ELENA, Alberto (org.). **Luces de Siam**: una introducción al cine tailandés. Madrid: T&B, 2006.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Film theory**: an introduction through the senses. New York: Routledge, 2010.

EPSTEIN, Jean. *Bonjour cinéma*: excertos. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 276-279.

EXPÓSITO-BAREA, Milagros. El sonido en el cine de Apichatpong Weerasethakul. **Frame**: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación, Sevilla, n. 3, p. 25-43, 2008. Disponível em: idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/14168/file_1.pdf. Acesso em: 10 jan. 2012.

FELINTO, Erick. **A imagem espectral**: comunicação, cinema e fantasmagoria tecnológica. Cotia: Ateliê, 2008.

FILIPPELLI, Rafael. **El plano justo**: cine moderno de Ozu a Godard. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2008.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. *In*: FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 411-422. (Ditos e Escritos, 3).

FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

FRANÇA, Andréa; LINS, Consuelo; GERVAISEAU, Henri. Serge Daney: o cinema como abertura para o mundo. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais, n. 15, jan./fev. 1999.

FRODON, Jean-Michel (org.). **Hou Hsiao-Hsien**. Paris: Cahiers du Cinéma, 2005.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

GARDNIER, Ruy. Taiwan: nascimento cinematográfico de uma nação (1982-2007). *In*: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (org.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.

GARDNIER, Ruy *et al.* Cinema contemporâneo em debate: o *drone cinema*, as novas imagens e os novos comediantes. **Contracampo**: revista de cinema, Rio de Janeiro, n. 78, fev. 2006. Debate realizado em 22 de janeiro de 2006. Disponível em: contracampo.com.br/78/debatecinemacontemporaneo.htm. Acesso em: 10 jan. 2012.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

GONÇALVES, Helder Filipe Marques Pereira. Significação musical e definição de “espaços” cinematográficos: trilogia da morte de Gus Van Sant. **Artciencia.com**: revista de arte, ciência e comunicação, Lisboa, ano 4, n. 10, abr./jul. 2009.

Disponível em: bocc.ubi.pt/pag/goncalves-helder-significacao-musical-e-definicao-de-espacos-cinematograficos.pdf. Acesso em: 10 jan. 2012.

GUIMARÃES, César. Apresentação. **Devires**: cinema e humanidades, Belo Horizonte, v. 5, n. 1, p. 6-9, 2008.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IMDb. c1990-2020. Base de dados de filmes. Disponível em: imdb.com. Acesso em: 10 jan. 2012.

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: Berenice, 2007.

JONES, Kent. **Evidencia física**: escritos selectos sobre cine. Santiago: Uqbar, 2009.

JOYARD, Olivier. C'est quoi ce plan? (La suite). **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 580, p. 26-27, juin 2003.

KASTRUP, Virgínia. A invenção na ponta dos dedos: a reversão da atenção em pessoas com deficiência visual. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 13, n. 1, p. 69-90, jun. 2007.

KRAICER, Shelly. Chinese wasteland: Jia Zhangke's still life. **Cinema Scope**, n. 29, 2007. Disponível em: archive.is/ZoM5I. Acesso em: 10 jan. 2012.

KUNIGAMI, Keiji. Naomi Kawase e o presente. *In*: MAIA, Carla; MOURÃO, Patrícia (org.). **O cinema de Naomi Kawase**. Rio de Janeiro: CCBB, 2011.

LALANNE, Jean-Marc. C'est quoi ce plan? **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 569, p. 26-27, juin 2002.

LIMA, Paulo Santos. *O céu de Suely*, de Karim Aïnouz (Brasil/França/Alemanha, 2006): corpo valioso. **Cinética**: cinema e crítica, São Paulo, out. 2006. Disponível em: revistacinetica.com.br/suely.htm. Acesso em: 10 jan. 2012.

LINS, Daniel. *Gerry*: dê-me um corpo. *In*: FURTADO, Beatriz (org.). **Imagem contemporânea**: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games... São Paulo: Hedra, 2009. v. 1, p. 163-177.

LOBRUTTO, Vincent. **Gus Van Sant**: his own private cinema. New York: Praeger, 2010.

LOPES, Denilson. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: EDU, 2007.

LOPES, Denilson. Da estética da comunicação a uma poética do cotidiano. *In*: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (org.). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 117-150.

LOPES, Denilson. **Nós, os mortos**: melancolia e neo-barroco. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

LOPES, Denilson. O efeito Ozu: em busca de um outro cotidiano. *In*: PAIVA, Samuel; CÁNEPA, Laura; SOUZA, Gustavo (org.). **Estudos de cinema e audiovisual**: Socine. São Paulo: Socine, 2010. p. 239-252. (Estudos de Cinema e Audiovisual, 11).

LÓPEZ, José Manuel (org.). **Naomi Kawase**: el cine en el umbral. Madrid: T&B, 2008.

LUCAS, Gonzalo de. El cine tiembla. *In*: LÓPEZ, José Manuel (org.). **Naomi Kawase: el cine en el umbral**. Madrid: T&B, 2008. p. 31-41.

MARKS, Laura. A memória das coisas. *In*: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (org.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010. p. 309-344.

MARKS, Laura. **The skin of the film**: intercultural cinema, embodiment, and the senses. London: Duke University Press, 2000.

MARKS, Laura. **Touch**: sensuous theory and multisensory media. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

MARQUES, Luisa. **Corpos em fluxo**: a questão do corpo na estética de fluxo do cinema contemporâneo. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008a.

MARQUES, Luisa. O corpo que dança e o corpo dos filmes. **Contracampo**: revista de cinema, Rio de Janeiro, n. 91, mar. 2008b. Disponível em: contracampo.com.br/91/artcorpo.htm. Acesso em: 10 jan. 2012.

MARTIN, Adrian. A vida interior de um filme. *In*: DUARTE, Daniel; MAIA, Carla; MOURÃO, Patrícia (org.). **O cinema de Pedro Costa**. Rio de Janeiro: CCBB, 2010.

MARTIN, Adrian. **¿Qué es el cine moderno?** Santiago: Uqbar, 2008.

MARTIN, Fran. *Vive l'amour*: eloquent emptiness. *In*: BERRY, Chris (org.). **Chinese films in focus**. London: BFI, 2003. p. 175-182.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; 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 Zhangke: from postsocialist realist cinema to a transnational aesthetic. *In: ZHEN, Zhang (org.). **The urban Chinese generation***. Durham: Duke University Press, 2007. p. 81-114.

MCKIBBIN, Tony. Situations over stories: *Café Lumière* and Hou Hsiao-Hsien. **Senses of Cinema**, Melbourne, n. 39, maio 2006. Disponível em: sensesofcinema.com/2006/spotlight-on-hou-hsiao-hsien/cafe_lumiere/. Acesso em: 10 jan. 2012.

MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado**. São Paulo: Escrituras, 2007. v. 3: Ásia.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia (1945). *In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema***. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 101-117.

MIRANDA, Luis. Apichatpong Weerasethakul: teoría de los vasos comunicantes. *In: ELENA, Alberto (org.). **Luces de Siam: una introducción al cine tailandés***. Madrid: T&B, 2006.

MIRANDA, Luis. 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, 2008.

MIRANDA, Luis. 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: Berenice, 2007.

MOCARZEL, Evaldo. Silêncio e imobilidade. *In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Robert Bresson***. Rio de Janeiro: IMS, 2011. Programação de filmes de 18 a 24 de fevereiro de 2011.

MONASSA, Tatiana. Cinema-mundo. **Contracampo: revista de cinema**, Rio de Janeiro, n. 66, 2004. Disponível em: contracampo.com.br/66/cinemamundotatiana.htm. Acesso em: 10 jan. 2012.

MORLEY, David. Belongings: place, space and identity in a mediated world. **European Journal of Cultural Studies**, v. 4, n. 4, p. 425-448, 2001.

NEYRAT, Cyril. Passo de gigante. **Devires: cinema e humanidades**, Belo Horizonte, v. 5, n. 1, p. 112-121, 2008a.

NEYRAT, Cyril (org.). **Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata: conversación con Pedro Costa, collage de Andy Rector, documentos**. Barcelona: Capricci, 2008b.

NOVIELLI, Maria Roberta. **História do cinema japonês**. Brasília: EDU, 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, 2010.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos G. de. **A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papyrus, 2013.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos G. de. Do maneirismo ao mito de Proteu: 1980-2000. In: KOLB, Davi (cur.). **Primeiros olhares**. Rio de Janeiro, 2009. Blog da Mostra Primeiros Olhares. Disponível em: primeirosolhares.blogspot.com/. Acesso em: 10 jan. 2012.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos G. de. **Estética do fluxo no cinema contemporâneo**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos G. de. Rotterdam 2008: o cinema sob o paradoxo do contemporâneo. **Contracampo: revista de cinema**, Rio de Janeiro, n. 91, mar. 2008. Disponível em: contracampo.com.br/91/artrotterdam.htm. Acesso em: 10 jan. 2012.

OUBIÑA, David. **Estudio crítico sobre La ciénaga: entrevista a Lucrecia Martel**. Buenos Aires: Picnic, 2009.

PARODI, Ricardo. Cuerpo y cine: reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones de orden corporal. *In*: YOEL, Gerardo (org.). **Pensar el cine**. Buenos Aires: Manantial, 2004. v. 2: Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías, p. 77-100.

PASOLINI, Pier Paolo. Osservazioni sul piano-sequenza. *In*: PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo eretico**. 3. ed. Milano: Garzanti, 2000. p. 237-241.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac, 2004.

PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. Cinema e poesia. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 353-364.

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; MOURÃO, Patrícia (org.). **O cinema de Pedro Costa**. Rio de Janeiro: CCBB, 2010.

REGO, Alita Villas Boas de Sá. **Novas tecnologias e as narrativas sensoriais no cinema do século XXI: filmes de ação de Hong Kong e Hollywood**. Tese (Doutorado em Comunicação – Tecnologia da Comunicação e Estética) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: pos.eco.ufrj.br/site/teses_dissertacoes_interna.php?tease=11. Acesso em: 10 jan. 2012.

REHM, Jean-Pierre; JOYARD, Olivier; RIVIÈRE, Danièle. **Tsai Ming-Liang**. Paris: Dis Voir, 1999.

RODRÍGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Senac, 2006.

ROSSET, Clément. **Alegria: a força maior**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

RUSSO, Eduardo. Plano, tiempo y puesta en escena en el cine de Tsai Ming Liang. *In: YOEL, Gerardo (org.). Pensar el cine*. Buenos Aires: Manantial, 2004. v. 2: Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías, p. 147-170.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANJINÉS, Jorge. El plano-secuencia integral. **Cine Cubano**, La Habana, n. 125, p. 65-71, 1989.

SANJINÉS, Jorge. Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario. **Ojo al Cine**, Cali, n. 5, p. 5-10, 1976.

SCHAFER, Rudolph Murray. **A afinção do mundo**: a paisagem sonora. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realidade além da representação. *In: SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2013. p. 155-185.

SEIGWORTH, Gregory. Banality for cultural studies. **Cultural Studies**, v. 14, n. 2, p. 227-268, 2000.

SEIGWORTH, Gregory; GARDINER, Michael. Rethinking everyday life: and then nothing turns itself inside out. **Cultural Studies**, v. 18, n. 2-3, p. 39-59, 2004.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SENRA, Stella. Genciana amarela, genciana azul: *Tarrafal* e o estatuto da palavra no cinema de Pedro Costa. **Devires**: cinema e humanidades, Belo Horizonte, v. 5, n. 1, p. 82-103, 2008.

SHAVIRO, Steven. **O corpo cinemático**. São Paulo: Paulus, 2015.

SHAVIRO, Steven. Post-continuity: full text of my talk. **The Pinocchio Theory**, Mar. 26, 2012. Blog. Disponível em: shaviro.com/Blog/?p=1034. Acesso em: 12 nov. 2015.

SHIH, Shu-Mei. Globalization and the (in)significance of Taiwan. **Postcolonial Studies**, v. 6, n. 2, p. 143-153, 2003.

SILVA, Camila Vieira da. A imanência do exílio utópico: ultrapassagem de fronteiras e territórios afetivos em *O mundo*, de Jia Zhang-ke. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 31., 2008, Natal. **Anais** [...]. Natal: Intercom, 2008. Disponível em: intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0064-1.pdf. Acesso em: 10 jan. 2012.

SILVA, Camila Vieira da. Entre a superfície e a profundidade: a câmera-corpo e a estética do fluxo no cinema asiático contemporâneo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32., 2009, Curitiba. **Anais** [...]. Curitiba: Intercom, 2009. Disponível em: intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-0265-1.pdf. Acesso em: 10 jan. 2012.

SOBCHACK, Vivian. **Carnal thoughts**: embodiment and moving image culture. Berkeley: University of California Press, 2004.

SOBCHACK, Vivian. **The address of eye**: a phenomenology of film experience. Princeton: Princeton University Press, 1992.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis**: mídia, afeto e política. Petrópolis: Vozes, 2006.

SPINOZA, Baruch. **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.

WANG, Ban. Black holes of globalization: critique of the new millennium in Taiwan cinema. **Modern Chinese Literature and Cinema**, v. 15, n. 1, p. 90-119, Spring 2003.

WARIN, François. **Nietzsche et Bataille**. Paris: PUF, 1994.

WU, Meiling. Postsadness Taiwan New Cinema: eat, drink, everyman, everywoman. *In*: LU, Sheldon; YEH, Emilie (org.). **Chinese language film**. Honolulu: University of Hawaii Press, 2005. p. 76-95.

XAVIER, Ismail. O cinema moderno segundo Pasolini. **Revista de Italianística**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 101-109, 1993.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XU, Gary. The smell of the city: memory and Hou Hsiao-Hsien's *Millennium mambo*. *In*: **Sinascap**: contemporary Chinese cinema. Plymouth: Rowman & Littlefield, 2007. p. 111-131.

YANÉZ MURILLO, Manuel. 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, 2008.

YEH, Yueh-Yu. A life of its own: musical discourses in Wong Kar-Wai's films. **Post-Script: essays in film and the humanities**, v. 19, n. 1, p. 120-136, Fall 1999.

YOSHIDA, Kiju. **O antcinema de Yasujiro Ozu**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ZHANG, Yingjin. **Screening China**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.

ZHANGKE, Jia. Cinema with an accent: interview with Jia Zhangke, director of *Platform*. [Entrevista cedida a] Stephen Teo. **Senses of Cinema**, Melbourne, n. 15, July 2001. Disponível em: sensesofcinema.com/2001/feature-articles/zhangke_interview/. Acesso em: 10 jan. 2012.

ZHANGKE, Jia. Sentimento do real, imaginação da história: seis perguntas para Jia Zhangke. **Cinética: cinema e crítica**, São Paulo, jun. 2007. [Entrevista cedida a] Felipe Bragança. Disponível em: revistacinetica.com.br/entrevistajia.htm. Acesso em: 10 jan. 2012.

Fichas técnicas dos filmes analisados

Filmes de Apichatpong 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 Films

Elenco: Kanokporn Tongaram, Min Oo, Jenjira Pongpas (creditada como Jenjira Jansuda)

Sinopse (extraída do IMDb):

A história 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 Films, Tifa, Thoke + Moebius Film, Downtown Pictures

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

Sinopse (extraída do IMDb):

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 em 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 Films, Tifa, Illuminations
Films

Realizado parcialmente com recursos do New Crowned Hope Festival (Viena, Áustria)

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

Sinopse (extraída do IMDb):

História sobre os pais de Apichatpong Weerasethakul, ambos médicos, e as memórias do cineasta de sua infância num ambiente hospitalar.

Estreado no Festival de Veneza (2006)

Phantoms of Nabua

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 (extraída do livro *Apichatpong Weerasethakul*, de James Quandt):

O filme retrata uma comunicação de luzes, as luzes que exalam, por um lado, o conforto do lar e, por outro, a destruição.

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 Henri de Pierrefeu. 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)

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 e edição: Gus Van Sant, Casey Affleck e Matt Damon

Direção de fotografia: Harris Savides

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):

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):

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: Hildegard 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 da versão brasileira):

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 pedir 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 em Cannes (2005)

Seleção oficial em Cannes (2005)

Filmes de Hou Hsiao-Hsien

Millennium mambo (Qian xi man 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 filho. 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 Un Certain Regard (Cannes, 2007)

Filmes de Jia Zhangke

O mundo (The World/Shijie)

China, Japão, França, 2004

140 minutos – 35 mm – cor

Direção e roteiro: Jia Zhangke

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):

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 Zhangke

Roteiro: Jia Zhangke, 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):

Han Sanming é um mineiro que vem de Fenyang (em Shanxi) para Fengjie, cidade das 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 imponência da represa de Três Gargantas, mas ambos percebem estar muito afastados e decidem se divorciar. A velha cidade submergiu, enquanto uma nova tem de ser construída.

Vencedor do Leão de Ouro (Veneza, 2006)

Filme 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 Mauricio Zacharias

Direção de fotografia: Walter Carvalho

Edição: Tina Baz 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):

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):

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 Gerszenzon

Edição: Santiago Ricci

Som: Guido Berenblum, Marcos de Aguirre, Roberto Espinoza, David Miranda e Victor Alejandro Tendler.

Uma produção La Pasionaria SRL, R&C Produzioni, Teodora, El Deseo, Hubert Bals Fund.

Elenco: Mercedes Morán, Carlos Bellosó, María Alché, Alejandro Urdapilleta, Julieta Zylberberg

Sinopse (extraída do IMDb):

Amalia, 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 Álvarez

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: María Onetto, Claudia Cantero, César Bordón, Daniel Genoud

Sinopse (extraída do IMDb):

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 Nagasawa, 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, Machiko 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, 2008

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, 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.

Filme 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 certa ideia de solidariedade que existia num cotidiano precário.

Seleção oficial de Cannes (2006)

Filmes de Tsai Ming-Liang

Que horas são aí? (Nǐ 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 Delhomme

Edição: Sheng Chang-Chen

Som: Tu Duu-Chih e Hsiang-Chu Tang

Uma produção Arena Films, Homegreen Films e Arte France Cinéma

Elenco: Lee Kang-Sheng, Shiang-Chyi Chen e Yi-Ching Lu

Sinopse (extraída do IMDb):

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: Tu Duu-Chih

Trilha sonora: “Nam Ping Wan Zhong”, de Ping Tsui

Uma produção Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains

Elenco: Lee Kang-Sheng, Shiang-Chyi Chen e Yi-Ching Lu

Sinopse (extraída do IMDb):

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)

Este livro é a versão revista e atualizada da tese de doutorado em Comunicação e Cultura defendida pelo autor em 2012, na ECO-UFRJ. São abordados filmes de dez cineastas contemporâneos, frequentemente associados pela crítica audiovisual à vertente denominada "cinema de fluxo". Trata-se de uma produção surgida a partir do final da década de 1990, marcada por uma ênfase na reinserção corporal no espaço e tempo do cotidiano, a partir da adoção de uma espécie de realismo sensorio, de natureza dispersiva e multilinear, que esgarça os fios narrativos e se faz essencial para a mediação espaçotemporal empreendida pelos corpos (filmados e espectralis). Este livro também é uma contribuição a uma tradição de estudos audiovisuais que aborda as relações entre cinema e sensorialidade – vertente que tem ganhado importância nas últimas três décadas no panorama mundial, mas cuja bibliografia em grande parte ainda se encontra inédita em língua portuguesa.

Erly Vieira Jr é cineasta, escritor e pesquisador na área audiovisual. Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ (2012), é professor do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PósCom) da Ufes. Entre seus trabalhos de teoria e crítica, incluem-se os livros *Plano geral: panorama histórico do cinema no Espírito Santo* (2015), *Marcus Vinícius: a presença do mundo em mim* (2016) e *Exercícios do olhar, exercícios do sentir* (2019). Já na área literária, publicou *Rodapés* (crônicas, 2009), *-sse* (contos, 2008) e *Contraponto, reta, plano* (poemas, 1999). Desde 2012 é um dos curadores do Festival de Cinema de Vitória e, em 2018, participou da comissão de seleção de longas-metragens do 51º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.