

**Diante de um transbordamento:  
anotações sobre o cuidado em *Carta de uma Cerejeira Amarela em Flor*<sup>1</sup>**

Eduardo dos Santos OLIVEIRA<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

### Resumo

Este trabalho tem como proposta investigar o olhar íntimo e cuidadoso da diretora japonesa Naomi Kawase sobre o corpo de Kazuo Nishii em *Carta de uma Cerejeira Amarela em Flor* (*Tsuioku no Dansu*, 2003). Aqui, a sensível composição deste filme é analisada a partir da hipótese de que o cuidado é um pensamento transversal aos procedimentos adotados pela realizadora. Dispositivo, tempo e superfícies são observados ao longo do texto, recorrendo sobretudo a Migliorin (2008), Deleuze (2005) e Laura Marks (2000). Os sons do extracampo parecem saltar para os quadros, o tempo escorre. A paisagem se mistura à experiência do espectador: o plano transborda.

**Palavras-chave:** Naomi Kawase; cinema contemporâneo; dispositivo; estética do fluxo; cuidado

### Introdução

*"I just want to feel everything."*  
Fiona Apple

#### Para ver de perto

Ele carrega a câmera fotográfica com facilidade, ainda que as mãos estejam trêmulas e o corpo aparente cansaço, esgotamento. Antes do primeiro clique, uma tosse. Insiste e, em um gesto hesitante, consegue fotografar — se pudéssemos ver o filme revelado, talvez essa pose estivesse ocupada por uma imagem vaga, borrada, imprecisa. Outro escarro: a enfermeira e os familiares não conseguem conter a cadeia de expectoração e o levam de volta para o hospital. É dia, faz sol, e crianças brincam por perto.

Descrita acima de forma breve, essa é uma das únicas sequências em que vemos Kazuo Nishii fora do quarto hospitalar em *Carta de uma Cerejeira Amarela em Flor* (*Tsuioku no Dansu*, 2003), documentário de longa-metragem da realizadora japonesa Naomi Kawase. Nesse conjunto de planos, a câmera filma a exaustão de Kazuo, se

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Divisão Temática de Cinema e Audiovisual, da Intercom Júnior – XI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 8º semestre do Curso de Jornalismo da Universidade Federal do Ceará (UFC), e-mail: eduardo.olvr@gmail.com

aproxima do rosto dele como se desejasse cuidar, investigar cada nuance daquele corpo quase moribundo, daquelas expressões faciais, além de expor suas entranhas — o catarro, a coriza, o escarro. A pele e suas ranhuras.

A sequência tem 6 minutos e 5 segundos de duração: nenhum corte separa as ações daquele corpo em esgotamento dos olhos — e outros sentidos — dos espectadores. Gestos mínimos são dados a ver. Os sons do extracampo parecem saltar para o quadro, o tempo parece deslizar: as paisagens transbordam pela experiência do espectador, que “não mais as contemplam, e sim as percorrem trocando afetos, memórias, impressões, passando a fazer delas sua própria habitação” (VIEIRA Jr, 2012, p. 21-22). É o cinema de sensações, de sensorialidade quase tátil de Naomi Kawase.

Assim como obras pensadas e originadas a partir de outras — como as produções e realizações críticas do jornalista e curador Frederico Moraes em torno das *Inserções em Circuitos Ideológicos*, sobretudo do *Projeto Coca-Cola*, do artista plástico carioca Cildo Meireles<sup>3</sup> — enxergo esta pesquisa como trânsito, intermitência, lampejo gerado a partir do filme *Carta de Uma Cerejeira Amarela em Flor*. Penso nas movimentações e nos gestos cuidadosos de Naomi ao filmar o corpo de Kazuo Nishii em estado de sobrevida. A delicadeza no empunhar a câmera e se deslocar naquele espaço hospitalar parece parte essencial da política de imagem e realização do filme.

A partir dessas ponderações, portanto, este trabalho será composto por distanciamentos e aproximações ao filme, como numa escrita coreográfica. Aqui, neste artigo, o desejo é pensar o *cuidado* neste longa-metragem não apenas como gesto da realizadora posto em cena, mas como pensamento transversal aos procedimentos adotados por Naomi Kawase. É importante ressaltar que estas escritas fazem parte de um trabalho de maior extensão, cuja abordagem é feita de modo amplo, mais dedicado, a ser apresentado como trabalho de conclusão de curso.

Aqui, o primeiro deslocamento aborda questões referentes ao encontro entre a realizadora e a pessoa filmada, ao dispositivo, ao contato mediado pela câmera, a um olhar mais próximo à estrutura de *Carta de Uma Cerejeira Amarela em Flor*, obra ativadora da pesquisa. Em seguida, no segundo deslocamento, verso sobre pontos referentes à estética do fluxo no filme e em outros trabalhos do cinema contemporâneo, para, finalmente, lançar o olhar sobre as superfícies nesta obra. Crítica como cuidado e como desdobramento poético.

---

<sup>3</sup> Ver: [http://www.uff.br/poiesis/public/19/poiesis\\_19\\_artigo\\_107.pdf](http://www.uff.br/poiesis/public/19/poiesis_19_artigo_107.pdf)

## Como viver junto?

O documentário de longa-metragem *Carta de uma Cerejeira Amarela em Flor* surge a partir de um encontro que não existiria sem a presença, sem a mediação de uma câmera: Kazuo Nishii, editor e crítico de fotografia, por meio de uma ligação, pede a Naomi Kawase que filme os últimos meses de vida dele após ser diagnosticado com câncer. Limites temporais, imagens-pontes entre duas pessoas. O desejo de filmar e o de ser filmado. A criação desse *possível* para filmar atravessa os procedimentos adotados pela realizadora, que constrói planos porosos na medida em que se deixa afetar pela paisagem de intimidade desenhada pelos dois.

Partindo de uma das definições de Giorgio Agamben para *dispositivo*, como “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2005, p. 13), compreende-se que instituir um possível para filmar, no sentido de inventar condições, regras, modulações, controles (e descontroles) para que imagens surjam, é dispositivo fundante de *Carta de Uma Cerejeira Amarela em Flor*.

Ao trazer o conceito de imagem-experiência em *Eu Sou Aquele Que Está de Saída* (2008), sua tese de doutorado, Cezar Migliorin explica que criar um dispositivo de filmagem faz com que o realizador opere forças que extrapolam o cinema e apareça como experimentador (MIGLIORIN, 2008, p. 12). Em *Carta de Uma Cerejeira Amarela em Flor*, o princípio instituidor do filme surge por meio de uma ligação feita por Kazuo a Naomi Kawase. O lugar dos participantes do dispositivo é tensionado desde sua constituição, na medida em que contingência e partilha são desejos mútuos, relacionados sobretudo ao sensível.

No filme-dispositivo ele [o diretor] não é mais olhar; é máquina de ver compartilhada com o espectador, é máquina de habitar compartilhada com o personagem. No lugar da invisibilidade ou da visibilidade do aparato, nos filmes-dispositivo todas as relações se dão pelo dispositivo, que não cessa de apontar para as ligações potenciais. (MIGLIORIN, 2008, p. 29)

Para Migliorin, a imagem-experiência é antes de tudo um convite ao lugar de incertezas e imprecisões da experiência. É um “encontro com um *não-sei-o-que* de possibilidades” (Idem, p. 113) Um conjunto de sons, planos, gestos, coreografias, seres, corpos que se relacionam e envolvem o espectador. Algo difícil de determinar, mas certamente imagem.

A realizadora japonesa parece fazer uso do ato de filmar em razão de uma *urgência pelo sentir* (figuras 01 e 02), seja documentando a própria vida — no longa *Em Seus Braços* (*Ni Tsutsumarete*, 1992), por exemplo, Kawase filma a busca pelo pai biológico, o qual nunca conheceu —, seja em narrativas ficcionais — como *Suzaku* (*Moe No Suzaku*, 1997) ou *A Floresta dos Lamentos* (*Mogari No Mori*, 2007). A diretora construiu, ao longo de sua carreira, um cinema que emprega e convoca um olhar íntimo, cuidadoso, “um olhar próximo, atento aos pequenos detalhes, aos pequenos eventos que emergem na superfície da imagem”. (REIS FILHO, 2010, p. 77)



Figuras 01 e 02: *Stills* de *Carta de uma Cerejeira Amarela em Flor*, Kawase comenta que “filma para se sentir viva”. Fonte: Reprodução.

Há um único momento em que sons artificiais, adicionados na pós-produção, surgem em *Carta*. De resto, o filme é diegético em sua completude, isto é, tudo faz parte do universo narrativo: não há trilha sonora, a fotografia é crua, não há luzes artificiais. O ambiente cênico é o hospital em que Kazuo está internado e é o olhar sensível de Kawase que guia o espectador. O que toma forma na tela é a experiência íntima de uma união visceral impregnada pela presença da morte. No entanto, por mais que os espaços filmados possuam uma atmosfera carregada de pesar, de definhamento, a diretora, por diversas vezes, torna cena elementos da natureza que habitam aqueles lugares e os entornos (figuras 03 e 04), transformando a potência de afecção das imagens: “O claustrofóbico quarto de hospital, que transpira doença estancada, contrasta com o jardim que se pode ver através da janela, onde a primavera irrompe obscenamente nas flores amarelas das cerejeiras.” (LÓPEZ, 2011, p. 140) Como numa espécie de escapatória, de fuga da própria cineasta que percebemos por meio da imagem-câmera.



Figuras 03 e 04: Linhas de fuga em *Cartas de uma Cerejeira Amarela em Flor*: Kawase filma o ambiente externo e lança o olhar sobre um raio de sol que adentra o quarto. Fonte: Reprodução.

Naomi Kawase respira e a câmera acompanha o movimento. A diretora olha para o lado e a filmadora reproduz essas imagens. A relação orgânica que a realizadora estabelece com a câmera opera no sentido de potencializar a experiência de partilha vivenciada pelos dois, intensificar a experiência do viver junto:

A câmera se inscreve no dispositivo como um elemento decisivo, mas não mais entre sujeitos. Este deslocamento da câmera para o interior do dispositivo traz para a imagem uma impossibilidade de separar a objetividade do olhar maquínico da operação que faz surgir o filme. (MIGLIORIN, 2008, p. 23)

Ainda nos primeiros vinte minutos de projeção, entretanto, uma sequência de planos apresenta uma importante modulação do dispositivo. Noite, quarto escuro, iluminado provavelmente por uma lâmpada ou outra fonte de luz. Kazuo permanece deitado na cama de hospital, com o rosto voltado para a câmera, mas usando uma máscara para dormir. Kawase, de pé, filma o ambiente com a máquina filmadora à altura do rosto, em um processo de investigação e vigília. Na medida em que a realizadora pergunta se o homem está com sede, se deseja beber água, os pormenores das expressões e gestos dele são filmados. Ele nada responde. A diretora o entrega uma garrafa com água que estava ao lado da cama. Por quatro vezes ele bochecha o líquido e o despeja num recipiente cor de rosa, com a ajuda da realizadora, que segura o objeto. Todo o processo é dado a ver, sem cortes, inclusive o momento em que ela rapidamente repousa a câmera longe dali, para poder ajudá-lo a limpar e secar o lençol molhado com a quantidade de água que deixou cair (figuras 05, 06 e 07).



Figuras 05, 06 e 07: Para limpar o lençol de Kazuo, Kawase deposita a câmera longe de onde os dois estão. Montagem e dispositivo. Fonte: Reprodução.

O processo de montagem, de curadoria das imagens, é um dos recursos que atuam na possibilidade de dar a ver os acontecimentos quando estes ocuparem um outro lugar no tempo, de dar acesso aos eventos para além do visível. Voltando à etimologia da palavra *curadoria*, temos que “cura” vem do Latim de mesmo nome, que nos leva a “ato de vigiar”, “ato de cuidar”. O prefixo “dor”, também deriva da mesma língua, de “tor”, aquele que efetua uma ação, o agente. Cuidado visto não apenas em cena, na diegese, mas inerente à política de seleção de imagens que constituirão o filme por vir. Montagem como modo de conhecimento, “impregnada pela desestabilidade do dispositivo, como se o dispositivo não fizesse parte de um limite temporal que o limita à filmagem, mas que abarca todo o filme e toda a ordem que tenta se excluir” (MIGLIORIN, p. 33).

É nesse olhar íntimo que a realizadora “costura, por meio de sua câmera-olho — partícula por partícula e onda por onda —, outro berço do mundo, outro sentido de lar e outra espécie de corpo.” (MARTIN, p. 136).

Em *Luz e Sombra Sobre os Olhos* (2011), João Dumans compara a convivência de Kawase e Kazuo à experiência mesma do cinema, uma vez que a câmera dá a ver a relação de amizade que surge na medida em que evidencia a morte iminente:

É sobre essa contradição inerente ao próprio cinema (preservar anunciando o fim daquilo que filma) que se constrói essa relação estranha, desigual, desajeitada – mas nunca injusta – entre um homem que sofre profundamente a dor e a solidão do fim de sua vida e uma cineasta, convidada por ele a filmá-lo, a registrar seus últimos gestos, suas últimas palavras. (DUMANS, 2011, p. 198)

Após este breve estudo de como o dispositivo se inscreve em *Carta de Uma Cerejeira Amarela em Flor* e de como a montagem de um filme também pode ser entendida, interpretada, como um ato de cuidado, é interessante chegar à observação do tempo nesta obra.

## Plano e transbordamento

Naomi Kawase filma o paciente de modo delicado, cuidadoso, com atenção aos detalhes, à beira da cama. Eles conversam sobre os últimos eventos que aconteceram a Kazuo: ele conta que sonhou com um dia ensolarado em que cada um de seus ossos podiam se aquecer. Naquele dia, de acordo com ele, no entanto, fazia frio. Do outro lado da câmera, o respirar pesado da realizadora, como se chorasse. Antes de cada resposta, o homem permanece alguns segundos sem nada dizer, com o olhar fixo a um ponto situado no extracampo (figuras 08, 09 e 10). Acompanhamos suas expressões, as alterações na geografia daquela pele, sem cortes, como se o tempo fosse parte essencial daquele dispositivo de estar junto — de ouvir o outro, de deixar o outro expressar-se.



Figuras 08, 09, 10: A proximidade da câmera e o tempo de duração das imagens dão acesso às expressões do rosto de Kazuo. Fonte: Reprodução

Ações de personagens que desencadeiam afetos e sensações, não julgamentos. Gestos e expressões mínimas que surgem na (e com a) imagem. Um tempo que escoar dentro do plano.

A partir da década de 1990, o cinema apontava para novas possibilidades de construção temporal, de relação entre corpos e temas e de formas de fruição espectral. Os trabalhos do realizador tailandês Apichatpong Weerasethakul, por exemplo, propõem outras formas de apreender o tempo como experiência e não como mero encadeamento linear e cronológico (VIEIRA Jr, 2009, p. 2). Uma parte da crítica cinematográfica, portanto, começou a trabalhar com a ideia de uma *estética do fluxo*. Esse termo teve origem no começo da década passada, em uma série de artigos publicados por críticos da *Cahiers du Cinema*, sobretudo por Stephane Bouquet, em seu *Plan contre flux* (2002). Filmar os pormenores, chamar o espectador para mais perto. O cinema de fluxo segue narrativas elípticas e flutuantes, dramas mudos do cotidiano e o não-julgamento das situações e dos personagens, além de dar mais ênfase ao corpo (OLIVEIRA JR, 2008).

O cinema de fluxo se constrói na insignificância mesma das coisas, como discorre Oliveira Júnior em *O cinema de fluxo e a mise-en-scène* (2010). Ele explica que os

cineastas e realizadores que fazem uso dessa estética não compartilham um estilo ou uma forma cristalizada de elaborar planos fílmicos, mas um olhar que desafia as noções tradicionais de mise-en-scène:

Os cineastas do fluxo (Hou Hsiao-Hsien, Claire Denis, Wong Kar-Wai, Gus Van Sant, Tsui Hark), diferentemente, não captam ou recriam o mundo segundo articulações do pensamento que se fariam legíveis nos filmes. Eles realizam um cinema de imagens que valem mais por suas modulações do que por seus significados. A tarefa do cineasta de fluxo consistiria não em organizar uma forma discursiva, mas em “intesificar zonas do real”, resguardar do mundo um estatuto aleatório, indeciso movente. A câmera se dedicaria, sobretudo, a atualizar certas potências. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010, p. 92)

Nos longos planos fixos de Tsai Ming-Liang em *Adeus, Dragon Inn* (Bu San, 2003) e em *O Sabor da Melancia* (Tian Bian Yi Duo Yun, 2005) ou na câmera flutuante de Hou Hsiao-Hsien em *Millenium Mambo* (Qian Xi Man Po, 2003), por exemplo, as imagens dão a ver os pequenos acontecimentos que transcorrem entre as tomadas, modulando a experiência dos espectadores na medida em que estes se envolvem, ou não, com a obra. O tempo parece ser dividido em blocos afetivos, sensoriais, não essencialmente linearizado ou concatenado e coordenado sob uma lógica de causalidade.

Em *Ossos* (1997), do realizador português Pedro Costa, ainda, o tempo parece construído sob uma ordem do esvaziamento e da letargia. Personagens não são apresentados ao público em conformidade com os procedimentos do cinema clássico e parecem destituídos de motivações: desalento, torpor e escuridão se arrastam ao longo da trama. Em certo momento de projeção, por exemplo, vemos um personagem caminhando numa calçada enquanto segura um saco plástico que parece carregar lixo (figuras 11, 12 e 13). O plano tem dois minutos de duração: o homem surge percorrendo a rua, mas não vemos o que ele faz com o objeto antes do corte para a cena seguinte — não há indícios de que depositou o saco ou que o entregou a outra pessoa. Aqui, o que importa é a experiência do caminhar.



Figuras 11, 12 e 13: Corpo que caminha em *Ossos*. Fonte: Reprodução.

Durante a projeção de *Carta de Uma Cerejeira Amarela em Flor*, objetos, silêncios, gestos e movimentos surgem amparados por um tempo dilatado, próprio dos acontecimentos e de suas potências virtuais. Em outro momento em que Kazuo narra um de seus sonhos — neste momento a fabulação é apresentada em off por meio da montagem empreendida por Kawase —, por exemplo, a realizadora passeia lentamente pelo quarto hospitalar, registrando com delicadeza o ambiente. É um plano-sequência que propõe a instituição de circuitos que levam essas imagens-percepção até as imagens-sonho e imagens-lembrança de Kazuo Nishii (DELEUZE, 2005, p. 87).

De acordo com Camila Vieira da Silva em *O Sensível da Imagem: Sensorialidade, Corpo e Narrativa no Cinema Contemporâneo da Ásia* (2009), existe uma relação entre o excesso de informações ocasionado pelas novas tecnologias midiáticas e uma nova ideia de expressão cinematográfica na contemporaneidade:

(...) um tipo de cinema pleno de sensações, que desencadeiam uma multiplicidade de estados possíveis, a partir de uma série de procedimentos (uso da câmera-corpo, investimento em fios narrativos, etc) que exploram a relação corpo/espaco dentro de uma experiência do tempo como atmosfera. (SILVA, 2009, p. 11)

A partir de ideias de Lev Kulechov e Sergei Eisenstein acerca da potência existente no ordenamento e articulação de planos fílmicos, Santos (2012) explica como o cinema que aposta em uma estética do fluxo se contrapõe àquele que acessa uma *estética do plano*. Para ele, diferentemente do que tem sido definido como fluxo, as obras audiovisuais cujos procedimentos remetem àquela segunda forma fazem uso do plano como elemento de articulação sintática. Um plano, que completa outro, que completa outro. Ainda que não haja linearidade de acontecimentos apresentados pela montagem, o encadeamento causal de fatos ainda existiria. “Isto porque o plano se condicionou a ser, além da menor unidade, apenas um pedaço de um todo que serve para consolidar a narrativa e dar ligação às ideologias do filme.” (SANTOS, p. 111).

No fluxo, Santos explica, o interesse é pela criação e potencialização de estados emocionais e sensoriais:

A confusão da dicotomia entre fluxo e plano surge justamente porque os fluxos não deixam de serem planos, se levados em seu sentido denotativos. São frutos de uma tomada de filmagens, com início e fim. Porém, diferentemente da concepção de plano anterior, o plano-fluxo não serve como uma articulação narrativa a fim de se construir uma obra, a priori. O fluxo tem o pressuposto de passar uma sensorialidade ao espectador sem, necessariamente, vínculos narrativos ou estruturais. O plano-fluxo transmite ao espectador uma emoção particular independente

dos outros planos-fluxos. São fluxos de imagens que sensibilizam a retina emocional do espectador e criam neles estados perceptivos particulares. Por isso, o interesse é menos em fazer a narrativa evoluir. (SANTOS, 2012, p. 111)

Há, nesse tipo de cinema, um realismo mais voltado para o fenômeno da experiência, um interesse pela pele, uma relação mais física com a câmera: “uma das maiores pulsões desse cinema é o encantamento físico do corpo” (BEZERRA, 2010, p.2).

## A pele do filme

Para além de um tempo da ordem dos acontecimentos, existe, em *Carta de Uma Cerejeira Amarela em Flor*, uma atenção às superfícies que habitam os espaços filmados. O corpo em definimento, em processo de presença-ausência de Kazuo Nishii, sobretudo, surge como imagem por diversas vezes a uma distância em que os movimentos de câmera se assemelham a carícias, a leves toques de afago (figuras 14, 15 e 16).



Figuras 14, 15 e 16: Naomi Kawase e a proximidade de sua câmera ao corpo de Kazuo Nishii. Fonte: Reprodução

É possível criar outras interlocuções ao pensarmos como se constituem o dispositivo e a estética do fluxo em *Carta de Uma Cerejeira Amarela em Flor*. Podemos, a saber, considerar e tecer diálogos com a ideia de uma *visualidade háptica*. A imagem háptica se configura como um espaço que induz a uma percepção mais tátil do que visual, que requer uma percepção próxima, com a visão operando quase que pelo toque:

Na visualidade háptica, afirmam os filósofos franceses [Deleuze e Guattari], os olhos funcionam, eles mesmos, como órgãos de toque, como uma forma de contato. Mais do que ser projetado numa estrutura centralizada ou num espaço ilusionístico profundo, o olhar tende aqui a se aproximar do corpo da imagem, a correr por sua superfície, hesitando e demorando-se sobre inúmeros efeitos de superfície. (REIS FILHO, 2010, p. 78)

De acordo com Laura Marks em seu *The Skin of The Film* (2000), a questão da visualidade háptica é essencial para muitos videomakers. Os trabalhos desses artistas, como os da vietnamita Trinh T. Minh-ha, apontam não necessariamente para um novo tipo de experiência, mas possibilitam um modo de ver menos centrado em uma visualidade ótica. “O efeito da densidade dessa superfície é um convite a um tipo de visão que se espalha pela superfície da imagem em vez de penetrá-la até as suas profundezas<sup>4</sup>” (MARKS, 2000, p. 137).

Se para Roland Barthes “a linguagem é uma pele” (BARTHES, 1994, p. 64), aqui, neste filme, as virtualidades desse dispositivos são atualizadas em imagem.

### Inconclusões

Na abertura da palavra cuidado, lemos, a partir do latim, “cogitare”: pensar, cogitar. É preciso tenacidade, planejamento e pensamento para ter cuidados com uma situação, objeto, pessoa ou filme. Este artigo flerta com a forma de um ensaio para refletir sobre como o cuidado se inscreve em *Carta de Uma Cerejeira Amarela em Flor*, da realizadora japonesa Naomi Kawase, a partir da observação da decupagem da obra e do dispositivo fílmico.

Para entender o cuidado como pensamento transversal aos procedimentos utilizados pela realizadora, passemos pelo filme como a realizadora faz com o corpo filmado: por meio de distanciamentos e aproximações, de modo quase coreográfico, para entender o que está em trânsito nos entornos da obra e nas mais finas e sutis tessituras da imagem.

É um breve panorama que pode auxiliar estudos centrados em dispositivos fílmicos, tempo, corpo e superfície no cinema contemporâneo por meio de pensamentos que guiam toda a composição de uma obra.

### Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo?** In: outra travessia: Revista de Literatura do Programa de Pós-Graduação em Linguística UFSC. Florianópolis, 2005.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

---

<sup>4</sup> Tradução do autor. Texto original: “The effect of this surface density is to invite to a kind of vision that spreads out over the surface of the image instead of penetrating into depth”.

BEZERRA, Julio Carlos. **O corpo como cogito: um cinema contemporâneo à luz de Merleau-Ponty**. Artigo apresentado no XII Congresso da Socine. Brasília: UnB, 2008. Disponível em <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/ecompos/article/viewFile/476/422>> Acesso em 15/07/2015.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DUMANS, João. **Luz e sombra sobre os olhos**. In: MAIA, Carla e MOURÃO, Patrícia (org.): **O cinema de Naomi Kawase**. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2011.

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

MARTIN, Adrian. **Certo canto escuro do Cinema Moderno**. In: MAIA, Carla e MOURÃO, Patrícia (org.): **O cinema de Naomi Kawase**. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2011.

MIGLIORIN, Cezar. **Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo**. Tese de doutorado: Université de La Sorbonne Nouvelle - Paris III U.F.R. Cinema e Audiovisual. Defendida em abril de 2008. 293p.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

REIS FILHO, Osmar Gonçalves. **Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea**. In: Visualidades: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual I Faculdade de Artes Visuais I UFG. – V. 10, n.2 (2012). Goiânia: UFG/ FAV, 2012.

SANTOS, Fábio Henrique Ribeiro dos. **Cinema de Fluxo no Âmbito Contemporâneo**. Artigo apresentado nos Anais do Seminário Nacional Cinema em Perspectiva. Vol. 1, n.1, Curitiba: Fap, 2012.

SILVA, Camila Vieira. **Entre a Superfície e a Profundidade: a Câmera-Corpo e a Estética do Fluxo no Cinema Asiático Contemporâneo**. Artigo apresentado no Intercom XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba, PR: 4 a 7 de setembro de 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-0265-1.pdf>> Acesso em 22/05/2015.

\_\_\_\_\_. **O Sensível da Imagem: Sensorialidade, Corpo e Narrativa no Cinema Contemporâneo da Ásia**. Dissertação: Universidade Federal do Ceará. Defendida em 16/06/2010. 113 p.

VIEIRA JR, Erly. **O tempo dos corpos no “cinema de fluxo” de Apichatpong Weerasethakul**. Artigo apresentado no Intercom XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba, PR: 4 a 7 de setembro de 2009. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?option=trabalho&id=35941>> Acesso em: 22/05/2015

\_\_\_\_\_. **Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo**. 2012. 242p. Tese apresentada ao Programa de PósGraduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Defendida em março de 2012.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. **Rotterdam 2008: o cinema sob o paradoxo do contemporâneo**. In: Contracampo, n. 91, 03/2008. Rio de Janeiro: 2008. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/91/artrotterdam.htm>> Acesso em 22/05/2015.