UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

O SENSÍVEL DA IMAGEM: SENSORIALIDADE, CORPO E NARRATIVA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO DA ÁSIA

CAMILA VIEIRA DA SILVA

FORTALEZA
2010

CAMILA VIEIRA DA SILVA

O SENSÍVEL DA IMAGEM: SENSORIALIDADE, CORPO E NARRATIVA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO DA ÁSIA

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal do Ceará.

Área de Concentração: Comunicação e Linguagens
Linha de Pesquisa: Fotografia e Audiovisual

Orientadora: Sylvia Beatriz Bezerra Furtado

Fortaleza
2010

CAMILA VIEIRA DA SILVA

O sensível da imagem:
sensorialidade, corpo e narrativa no cinema contemporâneo da Ásia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal do Ceará, para obtenção do título de Mestre

Aprovada em 16/06/2010

BANCA EXAMINADORA

_____

Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado, ICA/UFC

_____

Dr. Antonio Wellington de Oliveira Júnior, ICA/UFC

_____

Dra. Alita Villas Boas de Sá Rego, UERJ

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo carinho e amor que dedicam a mim.

A Carol, minha irmã, que sempre está ao meu lado.

A Anselmo, por ter me ajudado a me descobrir.

Aos amigos do mestrado, Gustavo, Valdo, Camila, Robson, Ives, Átila, Ana Cesaltina, Edilberto, por terem tornado o processo mais divertido.

Aos professores da UFC, especialmente Wellington Júnior, Gilmar de Carvalho e Inês Vitorino, pelo apoio extraordinário que sempre me deram.

Aos amigos jornalistas e de faculdade, cujos nomes são tantos, mas preciosos na hora do desabafo e da diversão.

A Beatriz Furtado, minha orientadora, por me estimular a compreender o cinema com olhares mais instigantes.

Aos amigos e professores da Escola de Audiovisual, pelas conversas estimulantes sobre cinema e pelas noitadas etílicas.

Aos colegas distantes, Júlio e Erly, com quem troquei idéias e textos.

Às instituições que possibilitaram a pesquisa: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC e Funcap (Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico)

RESUMO

Apresentando como tema a relação entre sensorialidade, corpo e narrativa em determinada produção cinematográfica recente realizada em países asiáticos, como Tailândia, Taiwan e Japão, esta dissertação procura investigar como os filmes *Mal dos Trópicos* (*Sud Pralad*, 2004), de Apichatpong Weerasethakul; *Adeus, Dragon Inn* (*Bu San*, 2003), de Tsai Ming-Liang; *Café Lumière* (*Kôhî Jikô*, 2004), de Hou Hsiao-Hsien; e *Shara* (*Sharasojyu*, 2003), de Naomi Kawase, relacionam-se à compreensão de uma forma específica de lidar com o cinema com base em questões relativas ao sensorial e ao corpo, que implicam também em determinado tipo de construção audiovisual narrativa. A hipótese aqui é de que tais cineastas contemporâneos priorizam em seus filmes uma espécie de atenção a tudo aquilo que diz respeito ao *pathos* (os afetos, os sentimentos) e à conservação da integralidade antropológica dos homens. Lançados no circuito de festivais internacionais de cinema entre 2003 e 2004, as quatro produções citadas acima foram escolhidas como objeto de estudo com base na hipótese de que existe neles um regime específico de imagem, em que se privilegiam aspectos sensoriais que interferem diretamente na construção narrativa.

Palavras-chave: cinema, sensorialidade, narrativa

ABSTRACT

Introducing as a theme the relation between sensoriality, body and narrative at the recent cinema production released in Asian countries, as Thai, Taiwan and Japan, this paper searches to investigate how movies as *Tropical Malady* (*Sud Pralad*, 2004), by Apichatpong Weerasethakul; *Goodbye, Dragon Inn* (*Bu San*, 2003), by Tsai Ming-Liang; *Café Lumière* (*Kôhî Jikô*, 2004), by Hou Hsiao-Hsien; e *Shara* (*Sharasojyu*, 2003), by Naomi Kawase, are related to an understanding of an specific form of cinema, based in questions about the sensorial and the body, which also implies at a kind of narrative construction audiovisual. This hypothesis is that such contemporary filmmakers brings at their movies a kind of attention to everything that is related at *pathos* (affections, feelings) and the conservation of human anthropological integrity. Released at the market of international film festivals between 2003 e 2004, these four feature films were chosen as object of study, based at the hypothesis that are in them an specific kind of image, which privileges sensorial aspects that interfere directly on narrative construction.

Key words: sensoriality, body, narrative

SUMÁRIO

Introdução 1

1. A sensorialidade 5
1.1. A sensorialidade e a Estética 5
1.2. Primeiras definições conceituais 7
1.3. O primeiro contato com o mundo 17
1.4. As pequenas percepções 23

2. O corpo e a abertura ao sensível 34
2.1. A câmera-corpo: a superfície e a profundidade 34
2.2. Os corpos dos personagens: o que pode o corpo? 45

3. A narrativa e a sensorialidade 64
3.1. O que é o narrável? 64
3.2. A narrativa na história do cinema 66
3.3. A platitude do plano 70
3.4. A estética do fluxo 85

Conclusão 94

Referências bibliográficas 102

INTRODUÇÃO

Em diálogo com a filmografia de cineastas ocidentais contemporâneos de países distintos – como, por exemplo, Gus Van Sant (Estados Unidos), Claire Denis (França), Pedro Costa (Portugal) e Lucrecia Martel (Argentina) –, o tailandês Apichatpong Weerasethakul; os taiwaneses Tsai Ming-Liang e Hou Hsiao-Hsien; e a japonesa Naomi Kawase, compõem uma nova geração de realizadores da Ásia que demonstra afinidade com um tipo de cinema, cujo regime específico de imagem privilegia narrativas calcadas na relação entre corpo e sensorialidade.

Os longas-metragens *Mal dos Trópicos* (*Sud Pralad*, 2004), de Apichatpong Weerasethakul; *Adeus, Dragon Inn* (*Bu San*, 2003), de Tsai Ming-Liang; *Café Lumière* (*Kôhî Jikô*, 2004), de Hou Hsiao-Hsien; e *Shara* (*Sharasojyu*, 2003), de Naomi Kawase, apresentam narrativas que lançam mão de uma experiência estética, mais próxima de atributos sensoriais que racionais. Com suas especificidades, cada filme enfatiza uma apreensão do plano e da cena, em que a relação corpo/sensorialidade é preponderante, ou ao menos tão relevante quanto sua contraparte racional. No interior dos planos destes filmes, a emergência de acontecimentos de caráter mais sensorial serve como estratégia central de defesa de um regime de imagem, que desencadeia afetos e sensações, mais que julgamentos.

Por compartilhar o mesmo tipo de estratégia em que a experiência sensorial torna-se elemento primordial na construção narrativa, este conjunto de produções cinematográficas realizadas na Ásia situa-se dentro de uma espécie de "nova onda transnacional"[1]. Isto implica considerar que a justificativa de aproximação entre filmes de países tão diferentes e de cineastas de nacionalidades distintas não se encontra no seu óbvio pertencimento ao continente asiático. Esta noção provavelmente situaria tais produções dentro do problemático conceito de "cinema nacional"[2]. Enveredar-se por tal caminho seria admitir a idéia de estado-nação, que parece cada vez mais implodida ou despedaçada em meio aos novos modos de subjetivação que surgem na modernidade, marcada pela dicotomia entre o global e o local.

---

[1] O termo é construído por críticos de cinema, como Ruy Gardnier e Luiz Carlos Oliveira Jr., da Revista Contracampo (www.contracampo.com.br), para caracterizar tal produção cinematográfica, em que as noções de transnacional e transculturalismo, pensadas pelos Estudos Culturais, são levadas em consideração, com base em um novo paradigma, diferente do cinema moderno e do cinema produzido nos anos 1980 e 1990.

[2] Para compreender melhor o delicado debate contemporâneo sobre o conceito de "cinema nacional", ler "Reinventando o conceito de cinema nacional", texto introdutório escrito por Fernando Mascarello, no livro Cinema Mundial Contemporâneo (Papirus, 2008).

Segundo Arjun Appadurai (1997, p. 3), "é a imaginação que terá que nos levar para além da nação". Esta imaginação – entendida como propriedade coletiva e não como faculdade individual – possibilita a busca de transversalidades que atravessam diferentes países e culturas. Portanto, não se trata de pensar os filmes destes realizadores da Ásia como reprodução ou representação de um estado de coisas histórico, mas compreender como eles propõem ou imaginam novos sentidos de mundo por meio de determinados territórios sensíveis ou, como afirma Appadurai (1996: p. 8), "comunidades de sentimento transnacionais", que não são lugares necessariamente geográficos, mas antes de tudo espaços de solidariedade transnacionais.

Se tais comunidades de sentimento prescindem dos territórios e fronteiras geográficas, elas não abandonam "narrativas de pertencimento e de afiliação, ou seja, de uma imaginação que é alimentada simbólica e socialmente e que está para além dos limites do estado-nação" (FRANÇA, 2003, p. 27). As conexões e as alianças entre os filmes de Hsiao-hsien, Kawase, Ming-liang e Weerasethakul desenham-se mediante formas de pertencimento a uma maneira específica de lidar com a relação sensorialidade/corpo/narrativa.

Diferente da produção audiovisual hegemônica que se adequa ou reproduz determinados padrões mercadológicos e perfis de gênero, este cinema contemporâneo transnacional explora imagens que fogem do modelo de representação do cinema industrial. São obras fílmicas singulares que radicalizam novas formas de compreender o cinema com base em elementos sensoriais. No Brasil, os filmes citados não chegaram a ser lançados em DVD tampouco em salas comerciais de cinema. As exibições destas produções restringiram-se a festivais internacionais e nacionais de cinema. Este dado também foi considerado relevante para a escolha de tais filmes como objeto de estudo, na medida em que eles abarcam investigações estéticas que se constituem como resistência aos perfis convencionais do mercado cinematográfico de distribuição.

Na recusa de uma apologia do efêmero e da cultura do espetáculo que se tornou um dos sintomas da urbanização da sociedade atual, os quatro cineastas compartilham um mesmo tipo de sensibilidade, para além de suas diferenças culturais, históricas e políticas. Não se trata de apagar ou ignorar do debate suas especificidades, mas compreender como apesar delas tais cinematografias conseguem dialogar e estabelecer pontos de contato[3].

---

[3] Esta pesquisa demonstra afinidade com a proposta de Andréa França no livro *Terras e Fronteiras no Cinema Político Contemporâneo* que, ao pensar os imaginários de terra e fronteira no cinema, explica que "não é simplesmente debruçar-se sobre suas "realidades' – anteriores e exteriores ao filme -, não é deslizar

Com base na noção de "entre-lugares"[4] que possibilita pensar o cinema como espaço de trânsitos entre temporalidades e culturas diversas, pode-se também compreender eixos que atravessam produções cinematográficas recentes, realizadas em Taiwan, na Tailândia e no Japão.

Entre estes vários eixos ou transversalidades, interessa pensar aqui como se configura a relação entre sensorialidade, corpo e narrativa em *Mal dos Trópicos*, *Adeus, Dragon Inn*, *Café Lumière* e *Shara*. Em primeiro lugar, é possível pensar o primado da experiência estética nestes quatro filmes, em que se privilegia uma imagem sensorial (a relação do corpo com os afetos e as sensações) e não uma imagem meramente conceitual, racional e discursiva (que toma o cinema como texto a ser lido ou como mera abstração)?

O primeiro capítulo procura investigar em que medida a sensorialidade pode ser pensada como categoria de análise de um regime de imagem constituidor destes quatro filmes, escolhidos como objeto de estudo. Trata-se de um capítulo que inclui definições teóricas sobre a sensorialidade e a relação com uma teoria geral da sensibilidade (*aisthesis*), a partir de leituras de determinados autores da filosofia e da estética, em especial Baumgarten e Vico. Em contraposição aos limites do racionalismo abstrato, a noção de sensorialidade engloba as formas do sentir e o estado afetivo humano, correspondentes ao primado do vivido sensorial ou uma espécie de atenção aos elementos que dizem respeito ao *pathos* (as emoções, os afetos, os sentimentos). A sensorialidade está vinculada a uma noção mais ampla do estético, pois se expressa como experiência, quer das faculdades e disposições humanas pré-reflexivas, quer de um certo saber dos sentidos que dá conta da dimensão onto-antropológica do homem e de sua relação primordial com o mundo.

Com base na análise detalhada de determinadas cenas ou seqüências das quatro produções, o segundo capítulo procura investigar de que maneira este tipo de imagem de base sensorial vincula-se a uma determinada concepção de corpo. Como os filmes *Shara*, *Mal dos Trópicos*, *Adeus, Dragon Inn* e *Café Lumière* permitem pensar uma noção de

---

segundo coordenadas dadas a priori, mas criar alianças e contágios desenhados no elemento sensível da imagem auditiva e visual" (FRANÇA, 2003, p. 29).

[4] Partindo dos argumentos teóricos de Silviano Santiago, Denílson Lopes explica no texto Do Entre-Lugar ao Transcultural, que "o entre-lugar não é uma abstração, um não-lugar, mas uma outra construção de territórios e formas de pertencimento, não simplesmente 'uma inversão de posições' no quadro internacional, mas um questionamento desta hierarquia, a partir da antropofagia cultural, da traição da memória e da noção de corte radical, embasadas teoricamente no simulacro e na diferença, a fim de propor uma outra forma de pensar o social e o histórico, diferente das críticas marcadas por uma filosofia da representação" (2006, p. 5).

corpo que se expressa em duas variáveis: a câmera-corpo e os corpos dos personagens? Nos quatro longas, existe um investimento de um interesse ótico de profundidade – de querer ver o íntimo, de exploração de uma visibilidade –, e de superfície – de um tatear um estado de coisas sensível. Os corpos explorados nas narrativas dos filmes não se distinguem hierarquicamente entre outros corpos com os quais se relacionam e o ambiente em que circundam.

Dando continuação à análise dos filmes, o terceiro capítulo procura compreender como a articulação entre sensorialidade e corpo desemboca em uma maneira diferenciada de conceber a narrativa fílmica. De que maneira a aposta em um tipo de imagem sensorial implica em uma mudança na forma de lidar com a narrativa, que se diferencia dos preceitos do cinema mais convencional e tradicional? No lugar da relação de causalidade, de contigüidade, de unidade espaço-temporal, encontramos um cinema pleno de elipses, de descontinuidades, que enfatiza o som e a desdramatização. Em que medida estas produções contemporâneas colocam em evidência elementos narrativos, que não necessariamente se reportam à mera "contação de histórias"?

É importante enfatizar que não se pretende aqui realizar uma análise fechada, conclusiva ou totalizante dos filmes ou dos conceitos relativos ao sensorial, ao corpo e à narrativa. A pesquisa ganha força e pertinência a partir da problematização de suas questões ou levantamento de hipóteses e não exatamente de respostas conclusivas. Neste sentido, este projeto se apresenta como fundamental para começar a se constituir uma bibliografia mais abrangente nesse campo de estudo específico.

1 – A SENSORIALIDADE

1.1. A sensorialidade e a Estética

De noite, Tong e Keng iniciam uma conversa à beira de uma estrada praticamente deserta. Keng interrompe a fala de Tong para cheirar a mão do parceiro e esfregar seu rosto no braço dele. Depois de alguns segundos, Tong retribui o gesto de Keng, porém já não se limita mais ao simples ato de cheirar. Ele lambe intensamente a mão de Keng. Pouco tempo depois, Tong caminha sorridente em meio à escuridão da noite. Keng permanece no mesmo lugar por alguns segundos, até o momento em que toca uma música.

Embalado pelo som extra-diegético da canção "Straight", da banda tailandesa Fashion Show, Keng agora aparece sorridente, andando de moto pelas ruas de sua pequena cidade na Tailândia. As avenidas são precariamente incandescidas pelas lâmpadas amareladas dos postes, que parecem brilhar como pequenos objetos voadores não identificados. Planos em *travelling* capturam os carros que circulam pelas ruas, as pessoas nos automóveis, os mercados lotados, uma briga entre homens na beira da avenida. A noite cede lugar ao dia. Em seguida, aparecem *closes* de vários rostos de soldados, que viajam na caçamba de uma caminhonete. Alguns estão sorrindo, como Keng; outros permanecem sérios; outros, adormecidos. E depois deste passeio por diferentes fisionomias, o que se sucede é um plano tomado pela fumaça branca que sai do escapamento da caminhonete, misturada à poeira da estrada.

Do simples ato de Keng cheirar a mão de Tong à fumaça esbranquiçada expelida pela caminhonete, o que está em jogo nesta seqüência de planos do longa-metragem *Mal dos Trópicos*, de Apichatpong Weerasethakul? Certamente, situações que envolvem os sentidos: o cheiro, o paladar, a visão, a audição, o tato. Contudo, uma sensação de ambiência perpassa estas imagens. O encadeamento destes planos parece organizar-se em torno de vagas sensoriais, que a princípio não são estáveis e não se deixam facilmente ser compreendidas. Daí ser possível saltar do brilho ofuscante das lâmpadas a uma briga entre homens; de uma viagem de moto à noite para rostos de soldados ao dia, pois o que interessa nestas imagens intensivas[5] já não é tanto a continuidade espaço-

[5] No livro *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções* (2005, p. 23), José Gil explica que a experiência primeira do homem no mundo é a da imagem intensiva, antes da percepção se fixar à distância e se impor.

temporal entre elas, mas uma atmosfera sensorial – que entrecruza não só as sensações dos personagens, mas também do espectador –, capaz de variar de um plano a outro.

Em *A imagem-nua e as pequenas percepções*, José Gil argumenta que as variações da imagem intensiva na esfera da sensação precedem aquilo que na percepção se torna constante ou discernível. "Porque a sensação desabrocha em imagens (...): o bloco emotivo que as atravessa e as envolve mantém-nas ainda soldadas, indiferenciadas, sincronizadas" (GIL, 2005: p. 23). De um plano a outro, diversas sensações desabrocham sem que nenhuma delas se sobreponha às outras, na medida em que compõem o todo de uma experiência estética.

Para além das disposições biológicas ou faculdades meramente psicológicas do ser humano[6], o que torna a experiência estética algo singular não é apenas aquilo que nossos sentidos podem atribuir na esfera perceptiva, mas principalmente a ênfase ou o privilégio atribuído à sensorialidade como um todo, ou seja, o primado do sensorial na vivência cotidiana e sua atenção a tudo aquilo que diz respeito ao *pathos* (as emoções, os afetos, os sentimentos). Em contraposição aos limites do racionalismo abstrato, a noção de sensorialidade aqui se aproxima da concepção etimológica de *aísthesis*, que engloba as formas do sentir e o estado afetivo humano, correspondentes a uma teoria geral da sensibilidade[7].

A sensorialidade vincula-se necessariamente a uma noção mais ampliada do estético, pois se expressa como experiência, quer das faculdades e disposições humanas pré-reflexivas, quer de um certo saber dos sentidos – em que se inserem as formas do sentir e o estado afetivo. Esta experiência nada mais é que a dimensão onto-antropológica e a relação primordial do homem com o mundo. A experiência estética ou experiência sensível é uma propriedade que constitui o humano como algo imprescindível de sua criação, pois faz parte de sua integralidade. Segundo o esteta Mario Perniola, é no plano do sentir que nossa época exerce seu poder.

---

[6] José Gil defende que a experiência estética não deve ser descrita por meio da psicologia, da fenomenologia ou da semiótica. "Não se trata da experiência de uma consciência ou de um sujeito; não proporciona um sentido a decifrar por uma língua ou a apreender na evidência de uma presença" (GIL, 2005: p. 23). No entanto, tal argumento é demasiadamente radical e leva certamente a um nível de abstração que esta dissertação não toma como ponto de partida. A experiência estética aqui deve ser considerada como algo que faz parte da integridade onto-antropológica do homem (que envolve certamente suas disposições biológicas, pois sem elas não seria possível sentir ou perceber), mas ao mesmo tempo não se restringe apenas a estas mesmas faculdades, constituindo um saber mais amplo que envolve também uma *poiesis* (a fantasia, a imaginação, a criação) e o *pathos* (sentimentos, afetos, paixão, emoção).

[7] Ainda neste capítulo, será explicado mais adiante em que consiste esta teoria geral da sensibilidade, no sentido mais próximo às considerações estéticas de Baumgarten e Vico.

> Talvez por isso ela [a época contemporânea] possa ser definida como uma época estética: não por ter uma relação privilegiada e direta com as artes, mas essencialmente porque o seu campo estratégico não é o cognitivo, nem o prático, mas o do sentir, o da *aisthesis* (PERNIOLA, 1993, p. 11).

Para que se possa compreender melhor o que significa sensorialidade e em que consiste sua problemática, é necessário a princípio investigar noções estéticas básicas. No entanto, com o objetivo de não tornar demasiadamente longo tal *excursus* e evitar empreender uma exaustiva historiografia da Estética – tarefa que fugiria completamente do escopo deste trabalho –, serão aprofundadas algumas considerações acerca da sensorialidade, tomando como base majoritariamente dois autores fundamentais da modernidade: Baumgarten e Vico.

1.2. Primeiras definições conceituais

As reflexões de Baumgarten e Vico sobre o problema da *aísthesis* se aproximam da noção de sensorialidade aqui reportada: uma defesa do sensível como elemento constituidor da integralidade antropológica na relação primordial do homem com o mundo, antes mesmo do uso de faculdades da razão. Este primado da experiência estética é explorado em *Shara*, *Adeus, Dragon Inn*, *Café Lumière* e *Mal dos Trópicos*, pois é possível perceber em suas construções narrativas o investimento em um tipo de imagem que privilegia o sensível – a composição, o encadeamento dos planos e a modulação do som, em um regime de atmosfera e ambiência, contribuem para uma fruição que apela mais para as sensações do que para o discurso racional; a ênfase na inserção corporal no espaço e no tempo cotidianos – e que deixa em segundo plano um tratamento meramente conceitual, racional e discursivo da imagem. A atenção prioritária à sensorialidade nos argumentos estéticos de Baumgarten e Vico insere conceitos que auxiliam na compreensão do regime de imagem do conjunto de filmes acima, que mais tarde serão analisados.

O termo sensorialidade deriva de sensibilidade, que se origina do grego *aísthesis* ou *aistheton* (sensação, sensível). Tudo aquilo que diz respeito à percepção pelos sentidos ou conhecimento sensível-sensorial vincula-se a este termo que, no campo das ciências humanas, está diretamente relacionado ao conceito de Estética. O termo Estética foi criado pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten (1714–1762), em sua obra

Meditationes philosophicae de nonnulis ad poema pertinentibus, datada de 1735. Embora seja arbitrário querer justificar o advento da Estética com base no surgimento de um nome[8], Baumgarten foi o responsável por sistematizar e justificar, em sentido filosófico, a Estética como campo de saber específico, ou seja, como teoria, doutrina ou "ciência do conhecimento sensível perfeito"[9].

> A ciência do modo do conhecimento e da exposição sensível é a estética (lógica da faculdade do conhecimento inferior, filosofia das Graças e das Musas, gnosiologia inferior, arte da beleza do pensar, arte do análogo da razão) (BAUMGARTEN, 1993: p.155).

Baumgarten destaca que a sensibilidade não equivale apenas aos objetos das sensações – os *sensuaalia* –, mas diz respeito também à imaginação – os *phantasmata*. De acordo com Paolo D'Angelo (1999, p. 316), Baumgarten compreende como "sensível" não apenas "as modificações induzidas no sujeito pela presença real dos objetos (as sensações *stricto sensu*), mas também as representações sensíveis de objetos ausentes, fruto da capacidade imaginativa". Nos trechos de *Mal dos Trópicos* descritos no início deste capítulo, é interessante observar como a presença real dos objetos na cena – as lâmpadas acesas dos postes, os carros nas ruas, as pessoas nos mercados – desencadeiam não só sensações concretas – aquilo que está ao alcance da visão –, mas estimulam o espectador a exercitar sua capacidade imaginativa de aproximação do estado emocional do personagem Keng, que demonstra estar alegre, após despedir-se de seu amado Tong.

Além desta compreensão mais ampla do sensível que engloba as sensações e a imaginação, Alexander Baumgarten explica que a Estética é também uma "arte do belo", uma poética, mas, de antemão, uma teoria da sensibilidade, à medida que constitui um modo de conhecimento, ou seja, uma "gnosiologia". A faculdade de sentir é também uma faculdade de conhecimento, que não se confunde com um simples e insuficiente recurso e que possui um modo específico de apreensão do objeto. Embora a sensibilidade conecte-se

---

[8] Antes de Baumgarten, outros filósofos chamaram a atenção para a experiência estética, embora ainda não fosse necessário constituir a Estética como saber. Um exemplo disso era Giambattista Vico (1668-1744), cuja intenção primordial de sua *Scienza Nuova* não é fundamentar a Estética como disciplina filosófica particular, mas um saber sobre as origens do mundo civil das nações e sua constituição histórico-cultural, em que se utilizam algumas formulações estéticas.

[9] Cf. A. G. Baumgarten. "Prolegômenos", in: *Estética: a lógica da arte e do poema*. Trad. BR. Miriam Sutter Medeiros. Petrópolis, Vozes, 1993, p. 95. Segundo Benedetto Croce, todas as formulações estéticas que já existiam no interior do pensamento de outros filósofos foram sistematizadas por Baumgarten que deu a sua teoria da sensibilidade várias denominações, "entre os quais *ars analogis rationis*, *scientia cognitionis sensitivae*, gnosiologia inferior, e aquele que (...) permaneceu, *Aesthetica*" (CROCE, 1997: p. 65).

a um saber, ela é, como faculdade inferior, um saber do confuso[10], pois suas representações são sensíveis e não distintas, além de não atingir a certeza do entendimento ou da percepção racional.

No entanto, Baumgarten confere à sensibilidade o lugar de um saber. A Estética seria o estudo da natureza deste saber, em outras palavras, uma epistemologia da sensibilidade. Para fundamentar sua Estética como ciência, o filósofo remonta às origens do termo, que provém do grego αισθητική e designa em latim o verbo *sentio*, que se reporta a tudo aquilo que se percebe de maneira sensível. Baumgarten divide as sensações em externas – aquelas que se produzem no corpo à medida que se está consciente e se reportam a todos os sentidos – e internas – aquelas que se produzem na alma. A tarefa da "ciência estética" (*aesthetica scientia*) projetada por Baumgarten de descrever as faculdades da sensibilidade está fundada numa "psicologia empírica".

Luc Ferry (1990, p. 96) explica que a idéia fundamental de Baumgarten é de que o homem não saberia perceber o mundo de outra forma a não ser pela sensibilidade e de que existe, portanto, um *analogo rationis*, uma faculdade, ou um conjunto de faculdades, que é para o mundo sensível aquilo que é a razão para o mundo inteligível. Ao distinguir o horizonte sensível ou gnosiologia inferior (*aisthetá*) do horizonte inteligível ou gnosiologia superior (*noetá*), o filósofo empreende uma clara distinção entre diferentes saberes: a Lógica e a Estética[11].

> As coisas inteligíveis devem, portanto, ser conhecidas através da faculdade do conhecimento superior, e se constituem em objetos da Lógica; as coisas sensíveis são objetos da ciência estética (...), ou então da Estética (*idem*, 1993: pp. 75-76).

De acordo com Baumgarten, a tarefa da Lógica seria a de fornecer "regras que orientem neste conhecimento sensível das coisas" (*ibidem*, p. 52), mas por sua própria definição ela "se concentra nos limites muito estreitos em que de fato está contida" (*ibidem*, p. 53). A Lógica só pode dar conta daquilo que é distinto – o inteligível – e nunca

---

[10] Apesar de Leibniz retomar termos próprios da epistemologia cartesiana – claro, obscuro, distinto, confuso –, ele não classifica os conhecimentos em dois opostos, mas faz uma distinção entre diferentes graus dentro do conhecimento, que vão desde a noção obscura, em que a coisa representada não é conhecida, até o conhecimento claro, que é sumamente perfeito e característico da onisciência divina.

[11] Sobre esta classificação empreendida por Baumgarten, Paolo D'Angelo (1999: p. 316) esclarece: "Baumgarten quis que a estética fosse uma ciência que orienta a faculdade cognoscitiva inferior, do mesmo modo que a lógica orienta a faculdade cognoscitiva superior. E, portanto, que a estética tivesse por objeto os sensíveis (*tà aisthetà*, em grego), da mesma maneira que a lógica tem por objecto os inteligíveis (*tà noetà*)".

daquilo que é confuso ou obscuro – o sensível. A esfera da sensibilidade pode transitar do confuso à clareza, mas jamais atinge a distinção, algo particular das representações intelectivas, as quais pertencem ao argumento tradicional da Lógica. Tais considerações de Baumgarten implicam afirmar que a verdade estética se diferencia da verdade lógica pela oposição entre particular e geral, como explica José Expedito Passos Lima:

> A verdade lógica diz respeito a essências gerais, pois o conhecimento intelectual trata das relações lógicas universais, que, em virtude da finitude humana, não pode ultrapassar a abstração das leis gerais. A razão humana se define pela sua incapacidade de apreender as coisas na sua singularidade: a riqueza e a complexidade das relações que constituem as coisas não são objeto de uma apreensão lógica. A essência singular só pode ser apreendida de forma confusa, por isso, uma verdade determinada só pode ser apreendida pela percepção sensível (LIMA, 2006: pp. 111-112).

Com base em tais argumentos baumgartenianos, a definição do objeto próprio da verdade estética é a singularidade das coisas, enquanto o objeto da verdade lógica é a harmonia com os princípios universais. Baumgarten reconhece que a Estética, por ser uma ciência mais ampla – capaz de dimensionar a singularidade –, deve auxiliar a Lógica. Como gnosiologia inferior, o conhecimento sensível perfeito é "análogo da razão" (*ibidem*, p. 89), pois se a meditação lógica procura obter o conhecimento distinto e intelectual das coisas, a Estética se esforça para examinar as mesmas coisas mediante sua singularidade.

> Se o conhecimento intelectual é distinto (perfeito em sentido formal), mas abstrato e pobre, o conhecimento sensível é confuso, mas determinado e rico (perfeito em sentido material). Disto resulta que apenas a percepção rica está à altura da complexidade da coisa singular, pois apenas esta percepção (como percepção sensível) pode apresentar o 'indivíduo' na sua individualidade, uma vez que é tal individualidade que interessa à verdade estética, sempre singular (LIMA, 2006, p. 113).

De acordo com as formulações de Baumgarten, a arte comprometida com a experiência estética não enuncia proposições universais e tampouco se utiliza de argumentos lógicos – no sentido de uma razão analítica ou instrumental –, pois se compromete com o singular mediante o conhecimento sensível. Outro argumento baumgarteniano relevante é que o objeto da verdade estética não tem necessariamente compromisso com o real. A arte não é imitação da natureza, pois ela explora, conforme o

filósofo, um "outro mundo" (*mundo fictio*), uma vez que a verossimilhança poética é "parte do mundo fictício, não do mundo real"[12].

> Ela [a arte] se define como "invenção verdadeira" e descreve o irreal sem mentir, pois a sua verdade é "heterocósmica". Isto justifica que a autonomia da percepção sensível é verdadeira, à medida que seu objeto é para a lógica impossível (*ibidem*, p. 111).

A distinção entre Lógica e Estética no interior das reflexões de Baumgarten não exclui a possibilidade de relação entre uma teoria da sensibilidade – das faculdades pré-reflexivas humanas – e uma teoria das artes – da criação dos objetos artísticos. No decurso da modernidade, tal relação fez com que o tratamento da Estética como disciplina particular ou um saber específico levasse sua própria justificação ou fundamentação a dois paradigmas: o aistetológico e o poetológico.

O paradigma aistetológico considera a Estética como teoria da *aísthesis* (sensibilidade), cujo modelo aproxima-se da orientação de Baumgarten na expressão de sua teoria do conhecimento sensível perfeito[13]. O paradigma poetológico considera a Estética como Filosofia da Arte, em que há uma valorização da *póiesis* (produção, criação) e a prioridade da reflexão sobre o gosto, o belo, o sublime e o sistema das artes, cujo modelo é identificado com Hegel (1770 – 1831) e Schelling (1775 – 1854).

Ciente da distinção entre estes dois paradigmas no interior da Estética, interessa aqui enfatizar ou considerar determinados conceitos estéticos que não se restringem ao debate acerca do belo, do sublime, de uma teoria das artes. A reflexão sobre a sensorialidade vincula-se a uma concepção mais ampliada da experiência estética, com base naquilo que é pertinente ao paradigma aistetológico, ou seja, de uma teoria do sensível. É empobrecedor reduzir o estético ao artístico, já que falar do sensível é se reportar à experiência cotidiana do homem no mundo.

Vinculada às formas de vida ordinária e sem estar restrita à relação com os objetos artísticos, a experiência estética implica em uma via de acesso à experiência atual do mundo. Tal concepção de experiência estética aproxima-se daquilo que o filósofo

---

[12] Cf. A.G. Baumgarten, *Esthétique*, 1988, pp. 19-20.

[13] É preciso, no entanto, deixar claro que o projeto da Estética de Baumgarten, como "ciência do conhecimento sensitivo" ou "gnosiologia inferior", não desconsidera a arte. (Cf. BAUGMARTEN, Alexander Gottlieb. "Prolegômenos", in *Estética* [1750]. Trad. br. Miriam Sutter Medeiros, Petrópolis: Vozes, 1993, p. 95.) A separação entre Estética e Filosofia da Arte ainda não é um problema no interior da filosofia baumgarteniana. Na sua Estética, há temas próximos à reflexão sobre as artes, sobretudo quando trata das "ficções poéticas" (Cf. BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética*, pp. 176-177.).

italiano Giambattista Vico (1668-1744)[14] compreendeu por "sabedoria poética", uma sabedoria capaz de organizar, em base sensível, sentimental e imaginativa, a relação entre homem e mundo. O estético aqui não se confunde com a reflexão filosófica sobre o belo e a arte: estético é, antes de qualquer coisa, a natureza da experiência sensorial e do saber sensível humanos, como disposição onto-antropológica. Também se reporta à especificidade de um saber dos sentidos, necessário à esfera prática das relações humanas cotidianas.

Em diálogo com o pensamento de Vico sobre o sensível, a sensorialidade aqui abordada como categoria de investigação que nos ajuda a compreender a narrativa de *Shara*, *Mal dos Trópicos*, *Adeus, Dragon Inn* e *Café Lumière* relaciona-se à atitude primordial do homem ao entrar em contato com o mundo, mediante o sensível. Segundo Vico, só se pode conhecer originariamente, quando se é capaz de perceber, de rememorar, de inventar, de sentir, isto é, de viver as coisas do mundo. Os personagens dos quatro filmes conhecem o mundo, pois são capazes de senti-lo e nós, espectadores, somos convidados a sentir junto com eles, a compartilhar da mesma experiência sensorial.

A "sabedoria poética", nas palavras de Vico em sua *Scienza Nuova*, não se vincula de forma imediata ao gênero literário, mas se refere à criatividade dos primeiros povos, os quais se exprimiam mediante uma língua hieroglífica. Estes primeiros homens tinham contato direto com uma dimensão fantástica do mundo, por meio de uma linguagem que se articulava, segundo Vico, como "metafísica poética" e "lógica poética": a primeira revelava a origem da arte poética e do pensamento mítico; e a segunda organizava o material originário numa linguagem, instituindo um liame natural entre as coisas e o som das palavras que as exprime, destacando o sentido emocional e sensível dessa relação[15].

Opondo-se à racionalidade cartesiana, a "sabedoria poética" – a primeira sabedoria dos povos gentílicos, da qual Vico se reporta em sua obra –, não é uma metafísica abstrata ou refletida, mas uma metafísica sentida e imaginada, em sintonia com

---

[14] Apesar de não pretender fundamentar uma Estética, a obra de Vico, *Scienza Nuova* (1744), apresenta discussões relevantes sobre a problemática da sensibilidade, da afetividade e da corporeidade, vinculadas a reflexões acerca da poética, da retórica, do mito e da linguagem. Antes de se configurar como Estética, o pensamento de Vico sobre a sensibilidade é, ao mesmo tempo, uma doutrina da poesia (quase sinônimo de linguagem e de mito) e uma "antropologia do mundo primitivo", em outras palavras, uma antropologia dos primeiros povos os quais foram "poetas" e falavam em "caracteres poéticos".

[15] Cf. FRANZINI, Elio. *A Estética do Século XVIII*, p. 153.

os "sentidos robustos" e as "vigorosíssimas fantasias" dos primeiros homens[16]. Ao contrário do que se possa considerar em uma rápida leitura da *Scienza Nuova*, Vico não pretendia reduzir suas considerações sobre o sensorial apenas ao modo de vida dos primeiros homens que habitavam a terra, mas enfatizar que a relação cognitiva entre homem e mundo desenvolve-se primordialmente mediante a sensibilidade e não mediante a distinção do raciocínio analítico que já predominava em sua época. Em contraposição ao tecnicismo, ao instrumentalismo e ao racionalismo, trata-se da valorização das faculdades corpóreas, sensíveis e perceptivas, na constituição integral do homem na sua relação cotidiana com o mundo[17]. O pensamento estético viquiano liga-se etimologicamente à *aísthesis*, correspondendo a uma teoria geral da sensibilidade e da percepção.

> Uma "estética" viquiana reportar-se-ia também, como em Baumgarten, à *aísthesis*, ou seja, ao conjunto de faculdades, disposições associadas aos sentidos, à sensação, ao sensível, ao verossímil, ao senso comum; mas reporta-se também à *poiesis*, isto é, às faculdades como a fantasia e o engenho, na medida em que remetem a um *facere*, ou seja, à invenção, à criação, à produção (LIMA, 2006: p. 122).

O ponto central da "estética" de Giambattista Vico é o sentido que o ser humano cria ao entrar em contato com o mundo. Ao se vincular a aspectos históricos e antropológicos, este saber dos sentidos se antepõe ao saber racional. A questão estética aqui implica no reconhecimento de Vico da importância das faculdades sensíveis e perceptivas como dimensão onto-antropológica, apesar da arbitrariedade e da unilateralidade que incorria a posição mentalista, racionalista e intelectualista de parte da Filosofia de seu tempo.

---

[16] Cf. VICO, Giambattista. *Ciência Nova*, p. 212.

[17] O pensamento de Vico apresenta contribuições de origem retórico-poética e recorre à tradição da enciclopédia de saberes humanistas, que inclui a exaltação das faculdades corpóreas, sensíveis e perceptivas, além da valorização da fantasia, da memória e do engenho como faculdades próprias do homem. Vico reconhece a importância de tais faculdades na experiência cultural, quer do século XVII, quer do século XVIII, que possibilita a reabilitação do universo de sentido tanto da cultura barroca, quanto da iluminista. Baumgarten também enfrentou a questão do *analogo rationis* com base nos problemas fundamentais da Filosofia do século XVII. A problemática estética alemã de tradição escolástica parte do eixo teórico de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646- 1716), sistematizado e divulgado por Christian Wolff (1679-1754). Como discípulo de Wolff, Baumgarten usa com extrema habilidade a lógica de seu mestre e esquemas gerais, como as partes em que o sistema se divide (ontologia, cosmologia, psicologia e teologia) e o horizonte gnosiológico que desenha para a sua estética. Baumgarten também faz uso da classificação dos conhecimentos em obscuros e claros, empreendida por Leibniz. "No contexto destes últimos, [Leibniz] fez a separação entre conhecimentos confusos, a que pertence o conhecimento sensível, e conhecimentos distintos, a que pertence o conhecimento racional. Afirma também que a passagem dos primeiros para os segundos não é um salto, mas uma afinação progressiva" (D'ANGELO, 1999: p. 316).

Segundo Vico, a Lógica racional não é capaz de apreender o universo de sentido "fantástico" e "poético" da realidade, ou seja, a "sabedoria poética" de uma humanidade ainda rude e bárbara, que é totalmente instinto, sensação, paixão. Trata-se aqui de um forte apelo do pensamento em direção da concreticidade, da sensibilidade, da força das paixões e de uma consistente fantasia. Vico propõe uma "lógica poética" e não analítica que pode apreender toda uma forma de pensamento, de conhecimento, de sentimento coletivo de um grupo, de povos e nações, ou seja, da humanidade em sua totalidade em que o "senso comum" é regulador da convivência humana.

> Com efeito, a função fundamental da lógica poética é *significar* o ser poético teorizado pela metafísica; mas lógica não é ciência do juízo, mas sim retorno ao originário sentido do termo, quando logos era sinônimo do outro signo verbal para indicar a palavra, a saber, *mythos*. Mito que, com uma etimologia incorreta mas significativa, Vico reconduz ao latino *mutus*: ser mudo indica então todas aquelas possibilidades expressivas que, desde o gesto ao hieróglifo, comunicam sem utilizar a palavra. O *logos* é uma realidade muda, ou mítica, e é o sinal da criatividade original do homem (FRANZINI, 1999: p. 154).

Contra os limites do racionalismo moderno que justifica a relação do homem com o mundo com base na razão analítica, Vico e Baumgarten reivindicam o lugar da sensibilidade (da *aísthesis*). Em Baumgarten, isto se expressa a partir da legitimidade de uma ciência que se reporte ao conhecimento sensível perfeito. Em Vico, a sensibilidade é necessária, junto a outros saberes e faculdades que integram o ânimo humano, à constituição de uma "nova ciência" que busca compreender as origens do mundo civil das nações e, posteriormente, a vivência sensorial humana no mundo de hoje.

A defesa de concepções, noções e saberes excluídos pela racionalidade moderna é uma das marcas do pensamento viquiano. Na *Scienza Nuova*, Vico valoriza as faculdades diferentes da razão, pois a criação do mundo é resultado, em seus primórdios, da sensibilidade e da fantasia do que propriamente de uma racionalidade. O procedimento racional analítico não possibilita acesso, em termos hermenêuticos, de um mundo em que reside a "sabedoria poética".

Apesar da influência do intelectualismo de Leibniz e de Wolff pertencentes a uma tradição de pensamento que conduz à valorização do inteligível em detrimento do sensível, Baumgarten também se posiciona contra os limites de um racionalismo que conduz tudo apenas para uma razão analítica. Ele justifica a sensibilidade como modo específico de conhecimento e assume o ponto de vista da finitude humana no sentido de

que há no homem uma faculdade, ou um conjunto de faculdades, que lhe possibilita a percepção do mundo, a saber, a sensibilidade.

Com base em uma apologia de impostação humanista, Baumgarten faz uma defesa daquilo que constitui o objeto de todo conhecimento humano: a sensibilidade em oposição ao ponto de vista da pura racionalidade. Fundamentado a partir da experiência da finitude humana e no valor da integridade das faculdades contra o primado da *ratio* (a razão), o aspecto humanista das reflexões de Baumgarten acerca do sensível vai desde a defesa da confusão como "a condição *sine qua non* para descobrir a verdade" até a defesa do "comando das faculdades inferiores e não a tirania" sobre as mesmas.

Apesar de compreender a abstração como perda da integridade das faculdades humanas, Baumgarten ainda justifica sua Estética no âmbito do gnosiológico. Reconhecer um saber ligado aos sentidos e a sua autonomia não significa que as características do conhecimento racional, ou seja, da razão e do entendimento, permaneçam alheias à Estética. De acordo com o filósofo, o conhecimento sensível tem sua perfeição na beleza e a Estética (*ars analogi rationis*) valoriza a faculdade perceptiva e imaginativa, posta como primeiro degrau do conhecimento. No entanto, como gnosiologia inferior, tal Estética não mantém uma oposição realmente conflituosa com a Lógica, pois se modela numa harmônica continuidade com esta última.

Neste sentido, é problemático afirmar a existência de uma autonomia plena da Estética em Baumgarten, na medida em que esta ciência do conhecimento sensível é comprometida, pois "severamente vigiada pelas razões não totalmente estéticas que lhe servem de fundamento e que constituem a medida e, ao mesmo tempo, o limite dela" (PATELLA *apud* LIMA, 2006: p. 143). A Estética baumgarteniana revela-se susceptível de ser ultrapassada pelo grau superior do conhecimento intelectual, o único que é claro e distinto. A teoria do conhecimento sensível elaborada por Baumgarten pode ser reduzida a uma simples propedêutica e, conseqüentemente, ser suplantada pela Lógica.

Ao contrário de Baumgarten, Vico não identifica as faculdades sensíveis e sua recíproca relação – a primeira operação humana no contato com o mundo – com algo passivo e limitado. Estas faculdades possuem uma legitimidade própria e autonomia, pois são imprescindíveis à vida prática dos indivíduos, em que o critério não é o do puro verdadeiro – da distinção lógica racional –, mas o das "segundas verdades" (*vera secunda*) e do verossímil. A preocupação de Vico com as "origens" o conduziu à elaboração de um procedimento genealógico e poiético sobre os aspectos sensitivos, emocionais e perceptivos da experiência humana, isto é, sobre a dimensão do sentir.

> Em tal procedimento, ele defendeu a plena autonomia das faculdades sensíveis e perceptivas. Vico atribuiu à imaginação, à fantasia, ao engenho uma dignidade epistemológica não inferior ao entendimento e à razão. Na sua *nuova scienza*, ele descreveu o funcionamento destas faculdades no sentido ontogenético e filogenético. Trata-se do forte apelo viquiano à concretude da sensibilidade, à força das paixões e à robustez da fantasia: algo que o conduziu à experiência estética, quer no sentido de uma *poiesis*, quer no de uma *aisthesis* (LIMA, 2006, p. 262).

Aquilo que justifica o primado estético ou uma teoria da *aísthesis* e da *poiesis* no interior das reflexões filosóficas de Vico é a defesa de um projeto pedagógico-educativo que considera o desenvolvimento natural das faculdades do indivíduo e a adequação de cada uma delas às disciplinas e saberes correspondentes. Esta adequação refere-se aos momentos do próprio desenvolvimento cognitivo do homem, algo que se constitui como exigência prática da vida civil. Contra a orientação dos estudos inspirada na concepção de saber e método cartesianos, Vico destacou a importância da ampla esfera do conhecimento vinculada às faculdades sensíveis e perceptivas, necessárias a certos saberes da vida prática: faculdades e disposições enraizadas na corporeidade.

Se a concepção baumgarteniana de sensibilidade ainda estava muito atrelada à gnosiologia, Vico reconhece a dimensão da sensorialidade como aspecto primordial da nossa própria experiência onto-antropológica, quer como sabedoria dos sentidos (sensibilidade, sensação: *aísthesis*), quer como fazer criativo (produção: *poiesis*). A natureza mesma da sabedoria poética é estética, mas não se identifica com qualquer primado gnosiológico ou epistêmico moderno. Em Vico, este pressuposto primeiro de toda a experiência humana se inscreve no processo de criação do mundo civil das nações e na enciclopédia poética dos saberes dos primeiros tempos, que fundamentam toda experiência humana posterior.

Apesar das especificidades dos argumentos de Giambattista Vico no interior do debate filosófico da modernidade, sua afirmação ou defesa do primado da dimensão do sensível e do afetivo, em contraposição aos cânones limitativos da razão analítica e instrumental, podem auxiliar na compreensão acerca da sensorialidade explorada nos filmes *Shara*, *Mal dos Trópicos*, *Adeus, Dragon Inn* e *Café Lumière*. Estas conexões serão apresentadas no próximo tópico.

1.3. O primeiro contato com o mundo

Considerando a compreensão das origens do mundo das nações gentílicas e da mentalidade dos homens dos primórdios da humanidade, Vico argumenta que a sabedoria poética foi o primeiro tipo de sabedoria humana e não se assemelhava a uma "sabedoria recôndita" (*sapienza riposta*), própria de uma lógica racional. Trata-se de uma sabedoria comum, que é expressão espontânea e não conceitual, da sensibilidade, algo que evidencia um primado estético da experiência humana. Tal primado da sabedoria poética se explicita como atitude primordial humana de entrar em contato com o mundo circundante por meio de uma dimensão sensorial.

Como construção pré-reflexiva do mundo, a experiência estética humana abrange uma natureza espontaneamente sensível e engenhosa, em que predominam faculdades associadas à concretude sensível da fantasia e que remetem a um saber poético. A reconstrução histórico-antropológica que Vico empreende acerca do mundo dos primeiros homens, quer nas suas estruturas de linguagem, quer de pensamento, parte de uma certa concepção de saber em que a sensibilidade é o núcleo vital: uma sabedoria originária que é "poética", porque, ao se demonstrar frágil de raciocínio, o homem age mediante a fantasia.

Utilizando-se de recursos metafóricos, Vico compara o princípio da história do gênero humano com uma espécie de "infância da humanidade", em que prevalecem os sentidos e a fantasia, uma vez que a razão ainda não se desenvolveu. A poesia é compreendida no sentido de *mitopoiesis* ou produção fantástica, como argumenta na Dignidade XXXVII, da *Ciência Nova*: "O mais sublime trabalho da poesia é dar às coisas insensatas sentido e paixão, e é propriedade das crianças tomar coisas inanimadas entre as mãos e, divertindo-se, falar-lhes como se elas fossem pessoas vivas" (VICO, 2005: p. 126). Ao tomar as coisas inanimadas do meio circundante como coisas vivas, os primeiros homens das nações gentílicas produzem um mundo de sentido: daí a natureza poiética da atitude estética originária dos infantes do gênero humano, pois, como experiência, dela participam faculdades espontaneamente fantástico-engenhosas.

Próximo à sensorialidade de caráter estritamente viquiano, este primado da experiência sensível do homem que destaca a fantasia, a imaginação e uma noção de fabulação de mundo por meio dos sentidos pode ser percebido na narrativa de *Mal dos Trópicos*, de Apichatpong Weerasethakul. O sentido de fábula e de imaginação presente na filmografia do cineasta tailandês aparece de maneira muito particular: encontra-se

dissociado da idéia de uma sublimação ou de uma fuga do real, mas se situa bem próximo de uma transmutação do real presente[18]. Na verdade, fabular o mundo não significa negá-lo, mas dotá-lo de sentido.

O que se torna interessante em *Mal dos Trópicos* é o contraste entre civilização – um universo demarcado por uma certa racionalidade de regras e condutas comunitárias – e natureza – um universo em que se sobressaem o instinto, uma certa animalidade, as paixões, a fantasia. Para demarcar a diferença de tom e de eixo temático entre a primeira e a segunda parte do filme em que este contraste se efetiva, Apichatpong insere no início de cada uma destas partes trechos de citações literárias. Estas referências acabam se tornando relevantes para uma reflexão mais apropriada acerca da maneira como cada uma destas metades fílmicas traz à tona questões relativas à sensorialidade.

Logo no início do filme, há uma citação do romancista japonês Ton Nakajima[19]: "Todos nós somos feras selvagens por natureza. Nosso dever como seres humanos é tornar-nos adestradores que mantêm seus animais sob controle, e até mesmo os ensinam a cumprir tarefas distantes da bestialidade". O romancista aconselha que o homem deva disciplinar e administrar suas inclinações em prol da saúde da civilização. Aquilo que é próprio da natureza humana – sua dimensão instintiva, desregrada e selvagem, que o aproxima de características animalescas – é contido, controlado ou moderado na primeira parte de *Mal dos Trópicos*.

No espaço civilizatório da cidade, os personagens se relacionam a partir de certas regras de conduta. Tanto Keng quanto Tong quase sempre estão ou são apresentados em grupos, algo que reforça laços comunitários. "Keng com seus soldados parceiros; Tong com sua família, co-operários, colegas; ambos com uma senhora ou em lugares sociais como o cinema, o salão de sinuca, o shopping ou centros exteriores de entretenimento" (QUANDT, 2009, p. 68)[20]. O relacionamento amoroso entre Keng e Tong ainda é muito tímido e restrito à troca de bilhetes e carícias, apesar de que outros personagens – como a

---

[18] Cf. BRAGANÇA, Felipe. "Seis perguntas para Apichatpong Weerasethakul". *Revista Cinética*. Dezembro de 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistajoe.htm>. Acesso em 08/03/2009.

[19] Apesar de identificado na película como Ton Nakajima, o nome correto do autor da citação é Atsushi Nakajima (1909 – 1942), escritor japonês. "Nakajima, que morreu jovem de pneumonia, era conhecido, de acordo com a Enciclopédia do Japão Kodansha, por sua 'elegância de linguagem, erudição, e pessimismo' e herdou o interesse escolar de seu pai por outras culturas asiáticas, particularmente da China antiga" (QUANDT, 2009, p. 64).

[20] Tradução minha do seguinte texto: "Keng with his fellow soldiers; Tong with his family, co-workers, teammates; both of them with the older women or in such social settings as the cinema, pool hall, mall, or out door entertainment palace".

mãe de Tong ou a senhora que os leva para um passeio numa gruta – jamais os condenam ou os recriminam. Não há destemperos, arrebatamentos ou ações desregradas, mas uma incrível sensação de *feel good*.

Mas é deste sentimento de *feel good* que, aos poucos, emana uma certa sensualidade que se intensifica e desemboca na cena descrita no início deste capítulo e que prepara a transição para a segunda parte. Antes desta seqüência, elementos sensoriais pontuam alguns planos da primeira parte do filme. Entre eles, há pelo menos duas seqüencias importantes que servem de exemplo: a primeira é quando Keng diz a Tong que se esqueceu de dar a ele seu coração e massageia as costas do parceiro – "Aqui está. Pode sentir?", pergunta Keng; "Sim, posso sentir", responde Tong –; a segunda é quando Keng se encontra com um amigo no banheiro e este se despede com um expansivo e inexplicável sorriso, que desestabiliza qualquer atmosfera de harmonia. É como se a potencialidade do sensorial – ainda de forma contida – pairasse naquele ambiente a ponto de explodir em algum momento.

Esta explosão de sensorialidade acontece na segunda parte de *Mal dos Trópicos*. Se, na primeira metade, as ações se passavam na cidade, em espaços civilizatórios, ainda assim existiam indícios do rural, de algo rústico e primitivo, como a casa da família de Tong que fica localizada no meio da floresta. No entanto, a passagem para a ênfase da sensorialidade – sua dimensão encantatória, fabular, poética e fantástica – se dá quando, próximo à casa de Tong, uma vaca surge morta e aparentemente atacada por alguma criatura misteriosa.

Nesta segunda metade do filme, busca-se a compreensão daquilo que não é em si racional. A via possível de acesso a esta criação humana mítico-primitiva está presente na espontaneidade sensível, fantástica e passional, que faz da "poesia" (*mitopoiesis*) o modo autenticamente originário de conhecimento do homem. Por meio de uma fábula, a segunda parte do filme é introduzida: trata-se de um dos contos do escritor tailandês Noi Inthanon[21], sobre um xamã que se transforma em várias criaturas. O espírito do xamã também se torna tigre, que passeia pela floresta e espanta os viajantes locais.

O que a floresta oferece é um universo fantástico a ser desvendado, repleto de imprevisibilidades. Em razão de acontecimentos naturais em que se ignoram as causas, o

[21] Na verdade, Noi Inthanon é um dos mais de trinta pseudônimos do escritor tailandês Marlai Choophinit (1906-1963), "algumas vezes chamado de Hemingway do Siam e conhecido como um dos estilistas [no sentido de estilística textual] mais fortes do país, é celebrado por sua ficção regionalista e suas histórias de aventura sobre um caçador e seu aldeão que se aventuram na Tailândia selvagem" (QUANDT, 2009, p. 64).

soldado experimenta o sublime que, no sentido de Vico, não se identifica com a concepção tradicional (como se fosse algo elevado[22]), mas sim algo que se origina de violentíssimas paixões e perturbadoras ao excesso, pois fruto "vulgar" de uma fantasia. Segundo Vico, a criação humana fantástico-engenhosa é fruto de "corpulentíssimas fantasias" e realiza-se com "maravilhosa sublimidade"[23].

Aquilo que é próprio da natureza humana – e que a citação de Ton Nakajima, na primeira parte, recomenda controlar – transparece com todo vigor e plenitude na segunda parte de *Mal dos Trópicos*. De acordo com Vico, a "natureza humana" (*natura umana*) tem em comum com os animais a propriedade de serem "os sentidos as únicas vias pelas quais pode conhecer as coisas" (VICO, 2005, p. 212). Os personagens do filme – que aparecem, nesta segunda parte, sem nomes pessoais – comportam-se de maneira semelhante aos primeiros homens de que Vico fala e que foram "sublimes poetas", pois se relacionavam com o mundo "com sentimentos de paixões e de afetos" e não "a partir da reflexão com raciocínios"[24].

A compreensão não se realiza fundada em mecanismos racionais que possibilitam representações mentais, mas mediante um conhecimento por criação fantástica, que dá vida e corpo às coisas, permitindo ao soldado conhecê-las enquanto participa delas. Na caça de uma criatura que está devorando as vacas da região, o soldado encontra rastros pelo caminho de sua aventura na floresta: toca a folha de uma planta, observa pegadas no chão, escuta alguém rastejando mata adentro, ouve rugidos estranhos, vê marcas de garras no tronco das árvores. Em todos estes atos, percebe-se que o contato com a natureza se dá por meio dos sentidos e não mediante racionalizações.

Segundo Vico, o céu na experiência dos infantes da humanidade gentílica é uma divindade e a natureza estava povoada de divindades na experiência animista e antropomórfica dos primeiros homens. Em *Mal dos Trópicos*, a floresta como um todo se torna este espaço encantatório e divino. Há, pelo menos, três seqüências emblemáticas em que isto fica evidente.

A primeira delas relaciona-se ao comportamento que o soldado adquire, na medida em que adentra cada vez mais na mata densa. Ele estremece, fica pleno de suor,

---

[22] De acordo com o Dicionário de Filosofia (ABBAGNANO, 2000), o termo sublime foi usado primeiramente, no século I a.C., para designar a forma lingüística, literária ou artística que expressasse sentimentos ou atitudes elevadas ou nobres.

[23] Cf. VICO, Giambttista. Ciência Nova, p. 211-221 (Metafísica poética).

[24] Cf. Ibidem, p. 135 (Dignidade LIII).

camufla-se com lama e folhas caídas no chão, rasteja e até mesmo imita sons de animais. Uma espécie de transformação acontece: ele já não se comunica mais pela fala – como acontecia na primeira parte do filme –, mas sim por meio do corpo e de seus sentidos. Evidencia-se a natureza criativa da linguagem, pois é apresentada com base em uma ordem intuitiva, fantástica, poética, que, por sua natureza, é alheia a qualquer forma de intelectualismo.

Como é narrado no filme, uma estranha sensação se apodera do coração do soldado. Por meio de grunhidos – que são "traduzidos" por legendas no filme –, o macaco pode se comunicar com o soldado. "O tigre te segue como uma sombra. Seu espírito faminto e solitário. Vejo que você é sua presa e companheiro. Ele pode te farejar a montanhas de distância. E logo você sentirá o mesmo. Mate-o para livrá-lo do mundo dos fantasmas. Ou deixe-o devorá-lo para entrar em seu mundo", diz o macaco para o soldado.

Aquilo que Vico designa por "impossível acreditável" se torna fruto de uma criatividade inerente à relação entre homem e mundo e que, em *Mal dos Trópicos*, acaba se evidenciado nesta interação fantástica entre o macaco e o soldado. Semelhante experiência seria impossível para o homem civilizado, em virtude da impossibilidade de se imiscuir na vastidão imaginativa proporcionada por um ambiente primitivo. Esta "sabedoria poética" não deixa também de possuir uma "lógica", principalmente por se tratar da experiência da linguagem nos seus primórdios. Na *Scienza Nuova*, Vico argumenta que os primeiros homens falavam por "acenos" e julgavam, com base na natureza deles, que "os raios e trovões eram sinais de Júpiter"[25]. Uma lógica originária é fundamentalmente uma experiência da linguagem, porque exprime a estrutura e o sentido do mundo.

De acordo com Vico, o *logos* originário é o mesmo que mito e poesia: por isso, a lógica dos primitivos é uma "lógica poética". Como ocorre nos primeiros homens de forma não racional, os primeiros signos de linguagem têm um caráter "mudo", ou seja, o sentido de natureza visiva. Os "primeiros tempos mudos das nações" começaram "com gestos, ou atos, ou corpos". A linguagem originária foi um "falar natural", mas não "segundo a natureza dessas coisas", pois não exprimia a verdadeira natureza das coisas, mas aquela dos primeiros homens como comportamento animista antropomórfico[26].

Segundo a exposição viquiana, tal linguagem originária era "um falar fantástico por substâncias animadas, a maior parte delas imaginadas divinas" (*ibidem*, p. 236). Como

---

[25] Cf. Ibidem, p. 219.

[26] Cf. Ibidem, p. 235-238.

atividade mito-poiética, esta linguagem é ao mesmo tempo verdadeira e fantástica, pois descobre e instaura, de forma espontânea e inerente, nexos entre as coisas, produzindo assim os "universais fantásticos". Neste sentido, os primeiros homens imaginavam que as substâncias do céu, da terra e do mar eram "animadas divindades". Por não poderem ainda fazer uso do entendimento, eles "atribuíram aos corpos sentidos e paixões" (*ibidem*, p. 237). Estes primeiros homens projetaram sobre os corpos inanimados e vastíssimos da natureza suas próprias paixões e afetos.

Esta projeção de sensorialidade por meio da fantasia também está fortemente presente numa segunda seqüência de *Mal dos Trópicos*. Em sua caça incessante ao tigre que apavora os aldeões, o soldado arruma-lhe uma emboscada. Com o tilintar do sino de uma vaca, ele tenta atrair a criatura. Quando escuta ao longe algo se aproximando, ele atira. No entanto, atinge uma vaca, que cai no chão e morre logo. Em seguida, um ponto luminoso esverdeado – semelhante a um vagalume – se destaca na escuridão e se direciona ao centro da copa de uma árvore, repleta de outros pontos luminosos. O espírito da vaca se desprende de seu corpo e caminha floresta adentro. Assustado, o soldado persegue o espírito, que logo desaparece. E a árvore também pára de se iluminar.

Nesta seqüência acima descrita, este primado onto-antropológico da relação homem/mundo fica evidente: o sentir, a intuição, a fantasia, a imaginação. Às coisas da floresta, o soldado dota sentido e paixão. Aqui ele compartilha de condição semelhante a dos primeiros homens, cujas mentes "nada tinham de abstrato, não eram sutis (...), porque estavam imersas nos sentidos, todas confundidas nas paixões, todas sepultadas nos corpos" (*ibidem*, p. 477). Tais homens percebiam a natureza como um "vasto corpo animado".

Uma terceira seqüência de *Mal dos Trópicos* fortalece esta noção de embotamento de sensações e a completa imersão do corpo do soldado em seus próprios sentidos e paixões. Logo depois da aparição do espírito da vaca, o soldado aparece rastejando pela floresta, com o corpo repleto de suor, tremendo, demonstrando medo com o que pode acontecer. Transmutado agora em tigre, o xamã faz uma aparição ao soldado. Em cima do galho de uma frondosa árvore, o tigre/xamã fala ao soldado: "E agora... Eu vejo a mim mesmo aqui. Minha mãe. Meu pai. Medo. Tristeza. Foi tudo tão real... Tão real que me trouxeram de volta à vida".

Ao se relacionar com a natureza por meio dos sentidos, tanto o xamã/tigre como o soldado fazem de si um mundo completo. Segundo Vico, a fantasia demonstra que o homem, mesmo sem compreender, torna-se toda coisa. Para Vico, a lógica poética talvez seja mais verdadeira que a metafísica raciocinada, pois "o homem, ao entender, abre a sua

mente e compreende tais coisas, mas ao não entender ele de si faz essas coisas e nelas se transforma" (*ibidem*, p. 487). Na projeção da natureza humana sobre as coisas como assimilação, não se realiza um conhecimento da verdadeira natureza delas, mas cria por sua vez um mundo de sentido.

O tigre/xamã continua a falar ao soldado: "Sinto falta de você, soldado. Eu te dou meu espírito, minha carne e minhas memórias. Cada gota de meu sangue canta nossa canção. Uma canção de alegria. Você está escutando?" Novamente o que acontece aqui é a ênfase deste embotamento de sentidos, bastante semelhante à maneira como os primeiros homens sentiam, de acordo com as reflexões de Vico. Devido a este modo de sentir dos homens – totalmente imerso nos sentidos, embotado nos sentimentos, enterrado nos corpos –, a natureza é assim percebida como atravessada por paixões e afetos violentíssimos, que vão da tristeza à alegria.

Trata-se de uma "sabedoria vulgar", sem qualquer proximidade com uma sabedoria reflexiva, porque se realiza no âmbito de uma "tópica sensível". Segundo Vico, esta tópica caracteriza a atividade humana por meio da intuição, da memória e do engenho: um vínculo das faculdades humanas pré-reflexivas com um saber dos sentidos. A sensibilidade é o núcleo organizador de uma experiência de saber que se apresenta como *aisthesis* (sentidos) e *poiesis* (criação).

1.4. As pequenas percepções

Mas o que será que acontece quando a experiência estética ultrapassa os limites do visível? É certo que as faculdades sensíveis não se limitam a registrar as experiências sensoriais, mas também as organizam, as estruturam e imprimem nelas uma finalidade, um sentido. No entanto, diante de uma paisagem em ruínas, onde não há mais nada de interessante a ver, como procurar no visível um modo de aparecer singular do invisível? Em outras palavras, quando já não é mais possível atribuir uma visibilidade ao mundo – pois há algo de insuportável ou intolerável nele –, a experiência estética não se limita à esfera perceptiva do visível.

O longa-metragem *Adeus, Dragon Inn*, de Tsai Ming-liang, confronta-se justamente com tal problemática. Em um cinema prestes a fechar, alarga-se a noção de experiência perceptiva até incluir nela seu reverso: o invisível. Os personagens transitam pelo interior de um cinema de rua antigo, em sua última sessão, antes de fechar as portas

ao público. Trata-se do Cinema Fuhe, aberto em 1930, no distrito de Yonghe, em Taipei[27]. É um espaço desértico, quase abandonado, se não fossem os estranhos personagens que circulam por suas dependências. Não é à toa que, a cada plano, a câmera se posiciona em diferentes pontos estratégicos, compondo ao longo do filme um mapeamento do interior deste cinema em ruínas.

Há uma certa atmosfera de melancolia que se impregna pelos espaços – algo que não está presente diretamente nos lugares, mas que apenas por meio deles é possível sentir. O invisível se manifesta através da presença do sensível. A melancolia paira sob o tom esverdeado do Cinema Fuhe e o piscar de suas fracas luzes de neon, sob as rachaduras delicadas nas paredes, sob as goteiras que inundam os corredores. As obras *O Visível e o Invisível* e *Fenomenologia da Percepção*, de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), tematizam acerca do desvelamento do invisível no visível, ao dar conta da gênese das formas e do sentido a partir da experiência perceptiva primitiva. Para que possamos compreender como se manifesta o invisível, é necessário antes de tudo entender como se dá o visível.

Segundo Merleau-Ponty, o visível parece repousar em si mesmo, como se a visão se formasse em seu âmago ou como se houvesse uma familiaridade estreita entre o visível e o homem[28]. A virtude singular do visível é ser, mais que o correlato da visão de um mundo externo, também algo que se impõe em sua existência soberana. Em outras

---

[27] Usado como uma das locações do longa-metragem de Tsai Ming-liang, *A Hora da Partida* (2001), o Cinema Fuhe parou de funcionar três meses após a finalização do filme. Ao saber da notícia, Ming-liang realizou a pré-estréia de seu filme no cinema, que geralmente ficava esvaziado e tornara-se ponto de encontro de homossexuais. Antes de o prédio ficar completamente desativado, Tsai Ming-liang alugou o espaço para filmar *Adeus, Dragon Inn*, também como pretexto para voltar a trabalhar com o ator Miao Tien, que nos filmes de Ming-liang costumava interpretar o personagem do pai - falecido na narrativa de *A Hora da Partida*. Miao Tien também trabalhou no elenco de *Dragon Gate Inn*, de King Hu.

[28] Ao falar do visível, Merleau-Ponty tenta esclarecer que sua intenção não é fazer uma antropologia – algo que o distancia radicalmente de Vico, por exemplo. Para os argumentos pontianos, "o ser carnal é um protótipo do Ser, de que nosso corpo, o sensível sentiente, é uma variante extraordinária" (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 132-133). Por tanto, a leitura de Merleau-Ponty se insere numa fenomenologia e não numa antropologia. Ele busca fundar uma ontologia do sensível como resposta a uma insuficiência constatada por ele na teoria de uma filosofia que postula uma consciência plena. Ao buscar uma espécie de "ontologia selvagem" que pressupõe uma percepção primordial do mundo, Ponty atribuiu ao sensível, em sua brutalidade irrefletida, um estatuto ontológico fundante de todo e qualquer conhecimento. Isto implica na recusa da anterioridade reflexiva do *Cogito* cartesiano, e na recusa de uma filosofia da consciência, porque a consciência não abarca o sensível. Em obras como *O Visível e o Invisível* e *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty demonstra a percepção como correlação corpo-mundo, onde o contato corpóreo e imediato com o mundo se renova sempre, é outro a cada instante, a cada novo mostrar-se do Ser. Este tem como forma universal, o sensível, o qual é também ausência, é também o vazio dos intervalos entre as coisas. Ou seja, o visível também implica o invisível.

palavras, o próprio olhar é a incorporação do vidente no visível; é uma busca do corpo humano no visível.

> Não há, portanto, coisas idênticas a si mesmas, que, em seguida, se oferecem a quem vê, não há um vidente, primeiramente vazio, que em seguida se abre para elas, mas sim algo de que não poderíamos aproximar-nos mais a não ser apalpando-o com o olhar, coisas que não poderíamos sonhar ver 'inteiramente nuas', porquanto o próprio olhar as envolve e as veste com sua carne (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 128).

A fisiologia mecanicista concebe o sensível como aquilo que se apreende pelos sentidos, em que se pressupõe um trajeto pelo qual os estímulos são captados em receptores especializados e transmitidos a um centro nervoso, que funciona como decodificador de mensagens. A função desta espécie de decodificador seria reproduzir em nós *ipisis litteris* aquilo que se passa no mundo exterior. Tal explicação se pauta na lei de causa e efeito, em que para cada tipo de estímulo do meio ambiente tem-se algum tipo de reação. Além de explicar que o sensível, o que é apreendido pelos sentidos, é um objeto, uma qualidade determinada, haveria uma correspondência pontual entre o estímulo e aquilo que é percebido.

As considerações de Merleau-Ponty acerca da sensibilidade se distanciam radicalmente desta conexão direta entre estímulo e resposta defendida pelos fisiologistas. Na experiência de observação de um objeto, outras relações se estabelecem, como a imaginação, a recordação do objeto visto em outras ocasiões e outras especificidades que apontam para a complexidade da sensorialidade.

Interessante pensar como a relação causa/efeito, estímulo/resposta, tão cara à fisiologia mecanicista exerce tamanha influência no cinema clássico, marcado pelo regime da imagem-movimento, segundo as teses de Deleuze sobre o cinema[29]. O cinema da imagem-movimento é subordinado a um encadeamento sensório-motor, em que as imagens constroem uma unidade orgânica, uma conexão lógica, que encadeia a percepção e a ação por meio da afecção. Isto implica dizer que, no cinema clássico, as forças do meio agem

[29] Ao elaborar uma classificação das imagens cinematográficas, Gilles Deleuze explica que há pelo menos dois regimes de imagens no cinema: a imagem-movimento, que caracteriza o cinema clássico, e a imagem-tempo, que caracteriza o cinema moderno. O que distingue os dois tipos de imagem cinematográfica – clássica e moderna – é sua relação com o tempo: enquanto a imagem-movimento dá uma representação indireta do tempo, isto é, apresenta o tempo por meio do movimento, representa o tempo, o curso empírico, cronológico do tempo, a imagem-tempo dá uma apresentação direta do tempo, uma apresentação do tempo puro, emancipado do movimento.

sobre um personagem, criando uma situação em que ele reage ou responde com uma ação, resultando em uma nova situação.

Em contraponto a esta relação mecânica de estímulo/resposta, ação/reação, o cinema moderno investe no regime da imagem-tempo, em que as ligações e os encadeamentos entre as imagens se tornam fracos, porque investem em situações dispersivas e lacunares e na errância dos personagens, por meio de sensações óticas e sonoras puras, capazes de romper com qualquer esquema sensório-motor. Esta investigação de um tipo de sensorialidade não-mecanicista, mais calcada no tempo, interessa à compreensão da narrativa de *Adeus, Dragon Inn*, *Shara*, *Mal dos Trópicos* e *Café Lumière*, na medida em que exploram imagens que descartam a mera visão empírica e investem em uma experiência mais pura do visível, onde a apreensão de uma qualidade está ligada ao contexto da percepção em que os elementos se conectam.

Diferente da fisiologia mecanicista que define o sistema sensorial como simples transmissão de uma mensagem dada, Merleau-Ponty compreende que toda experiência do visível é dada ao corpo humano no contexto dos movimentos de seu olhar, que envolve e apalpa as coisas visíveis, como se existisse uma relação de harmonia estabelecida entre o olhar e o mundo. Se todo visível é moldado no sensível, o movimento dos olhos de alguém – no caso dos personagens fantasmagóricos de *Adeus, Dragon Inn* – e o deslocamento de seus corpos têm seu lugar no universo mesmo do visível, que por meio deles os corpos exploram. Isto implica considerar que, sendo a visão uma espécie de palpação pelo olhar, ela se inscreve na ordem do ser que desvela o homem. Em outras palavras, aquele que olha não é estranho ao mundo que olha.

Com seus olhares melancólicos e perdidos num certo vazio, os personagens de *Adeus, Dragon Inn* são imersos num visível, porque são possuídos por ele. No entanto, ao mesmo tempo em que vêem o interior do cinema, tais personagens estão afastados dele por toda a espessura do olhar e do corpo. Existe aí uma dinâmica relacional entre distância e profundidade, que será explorada com maior detalhes no segundo capítulo. Por ora, é preciso considerar que, ao mesmo tempo em que um corpo está no âmago do visível, dele se afasta, pois ele é espesso e naturalmente destinado a ser visto por um corpo.

> Eu, que vejo, também possuo minha profundidade, apoiado neste mesmo visível que vejo e, bem o sei, se fecha atrás de mim. Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne (*ibidem*, p. 132).

O conjunto de cores e superfícies do cinema de *Adeus, Dragon Inn* é habitado pela visão dos personagens por meio de um sensível. Apenas os corpos destes personagens – da bilheteira, dos visitantes da sala escura, do projecionista – podem nos levar ao próprio cinema, "às próprias coisas, que não são seres planos, mas seres em profundidade, inacessíveis a um sujeito que os sobrevoe, só abertas, se possível, para aquele que com elas coexista no mesmo mundo" (*ibidem*, p. 132). O interessante é que, na medida em que se deslocam pelos diversos espaços do cinema, é como se os personagens convidassem os espectadores do filme a compartilhar desta experiência de coexistência.

> O sujeito da sensação não é nem um pensador que nota uma qualidade, nem um meio inerte que seria afetado ou modificado por ela; é uma potência que co-nasce em um certo meio de existência ou se sincroniza com ele (*idem*, 2006, p. 285).

Isto implica dizer que se um corpo dá ouvidos ou olha à espera de uma sensação, o sensível toma repentinamente seu ouvido ou seu olhar. Isto faz com que este corpo inteiro seja entregue a essa maneira de vibrar e de preencher o espaço sensível. A sensação é definida pela coexistência ou comunhão, segundo os argumentos de Merleau-Ponty. "Sem a exploração de meu olhar ou de minha mão, e antes que meu corpo se sincronize a ele, o sensível é apenas uma solicitação vaga" (*ibidem*, p. 288-289).

A sensação não é uma invasão do sensível naquele que sente, pois aquele que sente e o sensível não estão um diante do outro como dois termos exteriores. É preciso compreender que existe uma troca entre o sujeito da sensação e o sensível. Não existe uma percepção pura, pois o corpo toma exatamente o espetáculo percebido da maneira como ele vê, como momento de sua história individual. Com base em tais considerações, quando um corpo percebe algo, ele sente que há sempre algo para além daquilo que percebe.

Se algo falta neste sensível, ele não é apenas proporcionado pela mediação com o visível. É feito também de tudo aquilo que se desenha neste mesmo visível, mesmo que se situe no vazio dos intervalos. O invisível é aquilo que no visível deixa vestígio, tudo o que nele figura, mesmo a título de desvio e como certa ausência. É sobre o fundo do visível e dos contornos de suas presenças, que a ausência e o invisível se enraíza e se delineia. O sensível é enigmático porque possui uma riqueza inesgotável, um fundo de impensado, que é o próprio âmbito de uma constituição pré-teorética ou pré-reflexiva.

Tal argumento pontiano implica considerar que a afirmação do primado do sensível consiste em reencontrar o contato ingênuo do corpo e do mundo, na medida em

que “o conhecimento inteiro e o pensamento inteiro vivem de um fato inaugural cuja expressão é: senti.” (*idem*, 1975, p. 438). O Eu de que Merleau-Ponty fala já não é mais aquele Eu cartesiano, que é pura racionalidade, mas sim um eu inocente, ingênuo – aquilo que Ponty vai designar de Ser Bruto ou Carne –, que se relaciona pré-teoricamente com o mundo, mediante o sensível. Trata-se de uma atitude prévia à reflexão, despojada de predicados, juízos e proposições.

Conforme Merleau-Ponty, a percepção é caracterizada como nosso primeiro contato com o mundo. Ela é anterior aos juízos, aos valores, às objetivações. Perceber não é definir e sim alargar nosso horizonte sensível. Graças à relação ambígua entre perceber e percebido, este acesso ao mundo será sempre inacabado. O mundo percebido não é definido e acabado, pois nasce de uma permuta entre dados do conhecimento, que sofrem influência de nossas aquisições, e de um mundo natural, de sentido bruto, que permanece como horizonte de nossa vida.

De acordo com Merleau-Ponty, seria necessário um retorno ao *Lebenswelt* – mundanidade do mundo – originário, voltar às coisas mesmas, sem precisar se deter em representações. A eidética da linguagem é pré-lingüística: é silêncio antes de ser palavra, é contato irrefletido ininterrupto antes de ser discurso reflexivo. Há algo que precede o pensamento reflexivo, como vazio que é pré-condição do pensar e do falar. Em razão deste silêncio, vazio ou invisível que acompanha a expressão, Merleau-Ponty constata uma deficiência expressiva e conclui que a “expressão nunca é completa (...) que, deste modo, a nossa língua, ou qualquer outra, nunca pode conduzir-nos ‘pela mão’ até a significação, até as próprias coisas” (*ibidem*, p. 324).

Esta deficiência expressiva marca os corpos dos personagens de *Adeus, Dragon Inn*: não há nada ou apenas muito pouco a ser dito, pois estes mesmos personagens estão mergulhados em uma condição pré-reflexiva com o ambiente que os cerca. Em um cinema prestes a fechar, o que resta a eles é relacionar-se com os vestígios daquele espaço, com o fundo invisível que o permeia. A sensação, em *Adeus, Dragon Inn*, comporta uma atmosfera de sonho, experimentada pelos personagens do filme por uma espécie de ambiência de suspensão que a sensação os coloca.

> Se as qualidades irradiam em torno de si um certo modo de existência, se elas têm um poder de encantamento, (....) um valor sacramental, é porque o sujeito que sente não as põe como objetos, mas simpatiza com elas, as faz suas e encontra nelas a sua lei momentânea (*idem*, 2006, p. 288).

Se determinado corpo encontra no sensível a proposição de um certo ritmo de existência e se este mesmo corpo se introduz na forma de existência que assim lhe é sugerida, a sensorialidade visa para além de si mesma. É o que acontece no filme *Café Lumière*, de Hou Hsiao-hsien. O sensível é capturado pelas variações luminosas dos objetos, pelos movimentos dos corpos em cena, por tudo o que está dentro do plano – o visível –, mas também por tudo aquilo que é extra-campo – o invisível.

O crítico de cinema Felipe Bragança, da revista Cinética, explica que *Café Lumière* torna-se um estudo ou uma homenagem a um sentido de cinema mais elementar, pois "recria a superfície dos gestos para além de sua localização isolada no espaço"[30]. Nos túneis de metrô e nos cômodos das casas, o visível acumula-se pela circulação de pessoas e de veículos, por um certo tipo de grafismo na imagem que também implica um fundo invisível, tomado por pequenas percepções. O visível está na "qualidade prenhe de uma textura, na superfície de uma profundidade" (*idem*, 1971, p. 133), mas só é possível com base em algo fora dele.

> Já que o visível total está sempre atrás, ou depois, ou entre os aspectos que dele se vêem, só há acesso até ele graças a uma experiência que, como ele, esteja inteiramente fora de si mesma: é a esse título e não como suporte de um sujeito cognoscente que nosso corpo domina o visível para nós; mas não o explica, não o ilumina, apenas concentra o mistério da sua visibilidade esparsa (*idem*, *ibidem*).

Nestes instantes cotidianos da relação dos personagens com a cidade em *Café Lumière*, o corpo sensível assume duas propriedades: de um lado, é coisa entre as coisas do mundo; de outro, é aquilo que vê estas mesmas coisas e as toca. No entanto, se o corpo humano é coisa entre as coisas, ele só pode ser num sentido mais profundo que elas. Merleau-Ponty compreende que um corpo sente não exatamente porque tem diante de si coisas visíveis como objetos, mas sobretudo porque estes visíveis estão em torno do corpo, "até penetram em seu recinto, estão nele, atapetam por fora e por dentro seus olhares e suas mãos" (*ibidem*, p. 134).

Em *Café Lumière*, a questão principal não é um personagem específico que vê ou sente – é até difícil apontar um protagonista no desenrolar da narrativa –, mas todos os personagens são habitados por uma visibilidade anônima, uma visão geral que é

---

[30] BRAGANÇA, Felipe. "Filmar, hoje, uma cidade (Paris, Tóquio, Pequim, Sarajevo)". *Revista Cinética*. Junho de 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/filmarumacidade.htm>. Acesso em 08/03/2009.

propriedade primordial do corpo. Segundo Merleau-Ponty, é próprio do visível ser a superfície de uma profundidade inesgotável[31], que torna possível sua abertura a outras visões além de um único corpo. Cada uma das coisas sensíveis no mundo reivindica "uma presença absoluta que é incompossível com a das outras e que, no entanto, elas têm todas juntas, em virtude de um sentido de configuração" (*idem*, 1975, p. 450).

Na relação com a malha urbana em constante transformação, os personagens de *Café Lumière* estão em contato mais próximo com o mundo, em vez de ser constituídos por uma reflexão representativa de si mesmos. E, por estarem em relação com este mundo, eles também estão abertos para além daquilo que é imediatamente dado, na medida em que o sensível também atua nos reflexos, nas sombras e nos desníveis que constituem o mundo percebido. Não se trata de um invisível como objeto escondido atrás de outro ou de um invisível absoluto que nada tem a ver com o visível, mas, de acordo com as palavras de Merleau-Ponty, do "invisível *desse* mundo, aquele que o habita, o sustenta e o torna visível, sua possibilidade interior e própria" (*ibidem*, p. 146).

Nas palavras de José Gil, é como se a visão abrisse o campo perceptivo dos outros sentidos, proporcionando maior autonomia às coisas percebidas, que tendem a se articular. Segundo os argumentos pontianos, não existe uma oposição substancial ou de modo de ser entre os elementos do visível e do invisível. Ao tratar do invisível, Merleau-Ponty não pretende descrever realidades contrárias ou absolutamente distintas daquelas sensíveis. O invisível é sempre invisível de algum visível, é sempre o avesso deste, e, neste sentido, está sempre relacionado àquilo que se doa positivamente na experiência.

Com a noção de invisível, não se trata de circunscrever um tipo de ser substancialmente diferente do ser sensível, mas de considerar o sensível de modo mais amplo, incluindo dimensões que não se doam de maneira imediata e que se anunciam por sua falta. Em outras palavras, o invisível é tudo aquilo que se deixa suspeitar porque os dados positivos apontam para um negativo que também é constituinte do sentido da experiência. A paisagem ainda permanece muda e o sentido da percepção vai depender do corpo.

O longa-metragem *Shara*, de Naomi Kawase, lida o tempo todo com o modo de presença do invisível que é regido por uma espécie de presença perceptiva sensível. José Gil explica que, se a presença em si é o visível, o invisível goza de "uma presença degradada, pois o seu modo de apreensão ou captação depende, acompanha e prolonga (...)

[31] Esta relação entre superfície e profundidade será melhor explorada no segundo capítulo.

a apreensão intuitiva do visível" (GIL, 2005, p. 26). O desaparecimento de um dos membros da família Aso torna-se sensível aos personagens de *Shara*, porque se desdobra no visível, produzindo algo de obscuro nele.

Devido a esta imponderabilidade do invisível, o que predomina em *Shara* é uma linguagem não-verbal do olhar, que visa constituir "atmosferas" para melhor lançar e captar forças. José Gil argumenta que atmosfera é, "em primeiro lugar, um certo regime que o olhar traz à visão da paisagem" (*ibidem*, p. 51). No momento em que Kei desaparece do olhar de seu irmão Shun, o corpo deste último personagem parece transpor e envolver suas percepções numa atmosfera de ausência.

> Entre a visão muda e a linguagem, o olhar vem suprir a falta de pensamento verbal, escavando buracos na superfície da percepção. Como se na articulação das coisas com o corpo uma força se esboçasse, visando uma abertura mais vasta do espaço, como se um apelo à linguagem habitasse já as formas vistas, uma espécie de linguagem não-verbal surge então no interior da própria visão: o olhar (*ibidem*, p. 51).

Diante do invisível cujo acesso se dá pelo visível, as pequenas ou sutis percepções procuram seu caminho para se expressarem, reunindo ou articulando a sensorialidade de modo diferente. Esta dimensão invisível é atestada em toda experiência que envolve o contato inter-humano. Não é necessário tomar este invisível como expressão de uma substância espiritual ligada à corporeidade, mas sim considerá-la, tal como sugere Merleau-Ponty, como uma dimensão sensível negativa, como um avesso invisível do corpo, o qual, ainda que ausente, sempre é levado em conta nas interações sociais. Apesar da ausência do corpo de Kei em *Shara*, sua família ainda é marcada pela sensibilidade deste invisível, que afeta diretamente a forma como os membros desta mesma família interagem com o mundo.

Como é possível tratar daquilo que na experiência só se marca como ausência? Olhar significa mergulhar numa atmosfera de pequenas percepções, em um jogo de forças, em uma poeira atravessada de movimentos ínfimos. Longe de se reportar a mirabolantes construções conceituais sobre um reino supra-sensível, Merleau-Ponty tenta por meio da noção de invisibilidade reformular o estatuto ontológico de componentes óbvios da experiência, os quais não deveriam ser concebidos como separados do sensível, mas como camadas ou níveis no interior deste último. No regime das pequenas percepções, o olhar imprime sulcos na paisagem, modula a luz e a sombra, diferencia-se em múltiplos núcleos

de força e ainda introduz os primeiros filtros seletivos da percepção, compondo uma atmosfera.

> Na atmosfera nada de preciso é ainda dado, há apenas turbilhões, direções caóticas, movimentos sem finalidade aparente. Contudo, a atmosfera anuncia – ou pré-anuncia, faz pré-sentir – a forma por vir que nela se desenhará: a atmosfera muda, então, torna-se clima, define-se, assume determinações e formas visíveis (*ibidem*, p. 52).

De acordo com José Gil, a qualidade intensiva anuncia os movimentos das pequenas percepções. Como espaço de forças, a atmosfera ainda não esboça uma forma definida das pequenas percepções, na medida em que o clima ainda está por vir. Estas pequenas percepções se dão como tensões puras, vibrações, que não tem uma forma figural, mas sim uma pregnância de vetores ou jogos de forças, de orientações ou qualidades ainda não determinadas. "Trata-se de facto de 'formas', mas invisíveis só pela visão, apreensíveis pela sensibilidade intensiva do olhar" (*ibidem*, p. 55).

O processo geral da percepção do invisível e, em particular, da percepção estética – entendida, como já vimos no início do capítulo, dentro de uma noção mais ampla que considera a sensorialidade – é constituída por estas micro-percepções que são forças capazes de engendrar formas intensivas. O olhar tem o poder de influenciar, porque procura o contato com estas forças, que José Gil chama de "imagens-nuas", pois são infinitamente porosas e permeáveis. Para o filósofo, nada mais exemplar de uma imagem-nua do que a pele, que sempre está à espera de encarnar um sentido acerca daquilo que sente.

> A nudez é a abertura maior do corpo ao olhar, porque toda a pele se desdobra como um olhar. A pele encarna o interior, e é por isso que o pudor a esconde – o interior fica nela à beira do visível, à espera de significação; uma pele-olhar que suscita forças, a que faltam formas, um corpo vulnerável, pois, sem defesa, que se oferece à captação do olhar (*ibidem*, p. 58).

O desvelamento do invisível no visível nos convida "a ver o que não pode ser visto, (...) a escutar aquilo que não poderá ressoar como som" (*ibidem*, p. 25). Todo sensível se dobra de um reverso invisível. Existe o silêncio da palavra, a cegueira da vista, a profundidade da superfície, o intocável do tato, a apreensão indireta de todas as coisas do

mundo. Segundo o crítico Jose Manuel López[32], *Shara* habita o terreno do invisível, pois lida o tempo todo com a elipse, o fora de campo, o silêncio. Ao brincar com o sugerido, com aquilo que permanece implícito, Naomi Kawase compreende que o invisível convive necessariamente com o visível, como se fossem faces de uma mesma moeda.

Se a paisagem permanecer muda devido à potência do invisível, o sentido da percepção vai depender do corpo, pois este último pertence ao mundo das coisas. Ver algo sensível, depois outro e colocá-los em relação, nada mais é que percorrer com o corpo todas as distâncias possíveis das coisas sensíveis sobre as quais incide o olhar. "O corpo é referente não só porque constitui o sistema de coordenadas que dá a sua orientação ao espaço, mas porque é o agente (o operador) da relação real das coisas entre si (GIL, 2005, p. 51). O próximo capítulo pretende investigar como os filmes *Shara*, *Mal dos Trópicos*, *Adeus, Dragon Inn* e *Café Lumière* chamam a atenção para as possibilidades do corpo, na sua relação com a sensorialidade.

[32] Cf. LÓPEZ, Jose Manuel. "Shara y lo in/visible". *Revista Tren de Sombras*, n. 3. Abril de 2005. Disponível em: <http://www.trendesombras.com/num3/critica_shara.asp>. Acesso em 08/03/2009.

2 – O CORPO E A ABERTURA AO SENSÍVEL

2.1. A câmera-corpo: a superfície e a profundidade

Primeiro plano. A câmera lenta percorre o espaço silencioso de um aposento escuro, enquanto aparecem os créditos iniciais. De maneira flutuante, entre panorâmicas e *travellings*, ela se desloca de baixo para cima, para o lado esquerdo, captando tudo o que está a sua frente e dentro da sala, das paredes com estantes repletas de objetos de madeira à lâmpada apagada ao centro. Sai pela porta, fixa a atenção numa clarabóia, segue pelo corredor. Enquanto escutamos ao longe duas vozes que dialogam: "- Vai funcionar? – Sim, é só carvão" –, a câmera continua a se deslocar pelo corredor, gira para o lado direito e mostra o detalhe da janela do aposento pelo qual acabara de sair.

Como se tateasse aquela parede, a câmera continua caminhando até chegar à porta de um novo aposento, semelhante ao anterior. Aproxima-se, mas não chega a entrar. Do lado de fora e pelas janelas abertas, mostra os objetos interiores: prensas de madeira e ferro, caixotes, papéis, uma balança. Pelo vidro de uma das janelas, é possível visualizar o reflexo de um jardim e dois garotos agachados. A câmera novamente vira para a direita, levanta-se para seguir o rastro da luz do sol, que se intensifica e ilumina o telhado. Em seguida, enquadra um plano de conjunto do jardim da casa, onde estão os dois garotos que – só posteriormente saberemos – são os irmãos gêmeos Shun e Kei, lavando as pernas sujas de tinta e carvão. As vozes dos dois podem ser ouvidas agora com maior clareza.

Quatro minutos já se passaram. Nenhum corte interrompeu ainda o plano-sequência, que agora se detém na imagem dos dois garotos por alguns segundos, mantendo os personagens ao centro do quadro, que permanece oscilante. De repente, um dos irmãos olha para frente e, numa rápida sucessão de atos, levanta-se, exclama "Shun!" e sai correndo por um dos corredores da casa. Imediatamente, Shun o segue. A câmera também não hesita em segui-los. Um silêncio invade a cena, seguido pelo som repetitivo de algo semelhante a um sino. Seguindo os passos ligeiros de Shun na perseguição ao irmão, a câmera põe-se a correr vertiginosamente, capturando rastros de imagem a sua frente, pelos corredores estreitos da casa, atravessando cortinas e portas, até chegar ao exterior da casa. Primeiro corte, aos 5 minutos e 8 segundos.

Segundo plano. Shun ainda corre atrás do irmão, pelas ruas do bairro. Do detalhe dos pés de Shun, o plano se abre, deixando ver o garoto e seu irmão mais ao fundo, correndo em zigue-zague pelas ruas estreitas, dobrando esquinas, tocando nos enfeites das

casas, circulando entre as árvores de um jardim, ao som do canto das cigarras. Em seguida, a câmera desiste de acompanhar os garotos e os observa de longe. Ao fundo, podemos perceber que Shun olha para trás, como se instigasse a câmera – e, conseqüentemente, o espectador – a se manter correndo e assim não perdê-los de vista. Mas os dois irmãos saem de quadro, que deixa ver o balanço das folhas das árvores ao vento. Ouvimos novamente o ressoar do sino. Segundo corte, aos 6 minutos e 37 segundos.

Terceiro plano. O bater do sino continua. Seguindo as regras deste jogo de *mise-en-scène*, a câmera opta por continuar a perseguir os garotos pelas ruas, até que Kei dobra uma esquina. Quando Shun faz o mesmo, Kei já não está mais lá. No corredor, Shun diminui o passo. A câmera pára e, aos poucos, anda para frente. Shun olha ao redor, mas não encontra o irmão. Um vento forte bate em seus cabelos. Shun olha para cima e a câmera faz o mesmo movimento, em um delicado *contra-plongée*. Em seguida, acompanha os lentos passos de Shun, que volta pelo mesmo caminho, agora ocupado pelos pais e seus amigos. A mãe de Shun, Reiko, o vê sozinho e logo pergunta por Kei. Shun olha para trás. O pai Taku insiste: "Vamos, responda!" Terceiro corte.

"Ele se foi", diz Shun, com o semblante assustado. "O que você quer dizer com 'se foi'?", pergunta a mãe, com o olhar fixo no filho, que permanece atordoado e sem palavras. Novo corte. A câmera agora foca, em primeiríssimo plano, o rosto de Shun, ainda assustado e observando a conversa dos pais, que decidem procurar Kei. Escutamos uma voz feminina – talvez da mãe – perguntar: "Será que os deuses levaram Kei?" Fade-out.

Em pouco menos de 10 minutos, com estes três planos-sequência e mais dois planos curtos, somos introduzidos ao filme *Shara*, de Naomi Kawase, filmado em Nara, a cidade natal da cineasta e antiga capital do Japão. Nesta seqüência que inicia o filme, Kawase constrói um prólogo sobre o desaparecimento, como elemento modulador que irá perpassar ao longo de todo o filme. Se compreendermos que "a própria matéria do filme é o registro de uma construção espacial e de expressões corporais"[33], o jogo intenso entre a ausência e a presença em *Shara* envolve não só o mero registro de corpos que aparecem e desaparecem num determinado espaço, mas a compreensão do cinema como um corpo que lida com o invisível – algo que apenas é sugerido, que ainda não podemos ver, mas está ali de alguma forma.

De um estado inicial de sono ou embriaguez, a câmera-corpo de *Shara* deixa-se levar pela curiosidade de olhar para o interior da casa de Shun e Kei, como se estivesse

---

[33] Cf. a citação de Eric Rohmer, cineasta e ex-redator-chefe dos "Cahiers du Cinéma", feita por Antoine Baecque em COUTRINE (org), 2008, p. 481.

disposta a detectar fendas, fissuras, pelas quais se pode violar um segredo – o desaparecimento de um dos irmãos. Em vez de uma curiosidade passiva – que apenas aguarda os acontecimentos se desenrolarem a sua frente –, uma curiosidade ativa torna-se cada vez mais aguçada e penetrante. Ao fazer parte do jogo de perseguição desencadeado no início por Shun ao alcance de Kei, esta câmera-corpo absorve intensas nuances sentimentais de curiosidade, a ponto de querer ver por dentro da imagem, de esquadrinhar uma intimidade (*Fig.1, 2, 3 e 4*).

Fig.1: os irmãos no jardim da casa

Fig. 2: a perseguição

Fig.3: o olhar perdido de Shun

Fig. 4: a interpelação da mãe

"A partir desta vontade de olhar para o interior das coisas, de olhar o que não se vê, o que não se *deve* ver, formam-se estranhos devaneios *tensos*..." (BACHELARD, 1990, p. 7). Trata-se de colocar em cena aquilo que se deixa ver e aquilo que não se vê, mas se sente – a dor que a família de Shun vivencia, mesmo cinco anos depois do desaparecimento de Kei. Além do interesse ótico de profundidade – de querer ver o íntimo –, há, sobretudo, um interesse de superfície – de tatear um estado de coisas à flor da pele – a ponto de construir no/com o filme toda uma poética da tatibilidade.

Da mesma forma que *Shara*, o longa-metragem *Café Lumière*, de Hou Hsiao-hsien, também busca tanto o profundo quanto o superficial, ao dimensionar a intimidade daquilo que é posto em cena, só que agora por meio de uma câmera que se mantém

recuada e distante em relação ao que se passa com os personagens. Se a câmera-corpo do cineasta demonstra a princípio certa indiferença, tal estratégia não exclui a capacidade de penetrar no coração das coisas. O que, à primeira vista, soa um paradoxo, na verdade, faz parte da singularidade da filosofia chinesa, na expressão de Confúcio.

Em entrevista ao crítico da revista francesa *Cahiers du Cinéma*, Emmanuel Burdeau[34], Hsiao-hsien explica que o procedimento formal de seu cinema é influenciado – ainda que de forma inconsciente – por um velho provérbio[35] chinês atribuído a Confúcio: "Olhe e não intervenha; observe e não julgue". De fato, é conhecida a admiração de Confúcio por aqueles que seguiam tal princípio. Na obra *Os Analectos*, existe a observação do mestre sobre um político que sabia governar pela inatividade. "Como ele fazia isso? Ficava sentado no trono, reverente, voltado para o sul – e isso era tudo" (CONFÚCIO, 2005, p. 85-86). Ao dirigir um filme, Hsiao-hsien aproxima-se desta postura de "governante" que se mantém à distância.

> O importante não é intervir nas coisas, mudá-las ou criticá-las. Cada coisa, cada pessoa é diferente. Cada pessoa tem seu próprio meio, seu próprio ambiente. É, então, inútil e vão julgar. O que quero, é estar no meio, e simplesmente ver o que se passa no interior de cada ambiente, sem buscar carregar julgamento (HSIAO-HSIEN apud BURDEAU, 2005, p. 76)[36].

"Estar no meio" distancia-se radicalmente da busca pelo meio-termo, que se vulgarizou como o "nada de exageros", com base na difusão do preceito moral aristotélico que marcou a filosofia ocidental. Na expressão de Aristóteles, a virtude é entendida como justo meio entre o excesso e a falta: a meio caminho entre o medo e a temeridade está a coragem; entre a prodigalidade e a parcimônia está a liberalidade[37].

---

[34] Cf. BURDEAU, Emmanuel. "Rencontre avec Hou Hsiao-hsien". In: FRODON, Jean-Michel (org). *Hou Hsiao-hsien*. Paris: Cahiers du Cinema, 2005.

[35] A palavra "provérbio" é usada aqui para se adequar à fala de Hou Hsiao-hsien, mas segundo o sinólogo François Jullien, o termo mais adequado para designar a consideração de sabedoria confuciana é "observação" e jamais "provérbio" ou "máxima". "Uma observação não tem por missão dizer a verdade, o que um enunciado ordinário nos faz subtender; nem tampouco induzir ou ilustrar (como um exemplo faria) – ela não expõe uma idéia. (...) Mas sublinha o que poderia escapar, chama a atenção do interessado" (JULLIEN, 2000, p. 49).

[36] Tradução minha do seguinte texto: "*L'important n'est pas d'intervenir sur lês choses, de les changer ou de les critiquer. Chaque chose, chaque personne a son prope milieu, son prope environnement. Il est donc inutile et vain de juger. Ce que je veux, c'est être au milieu, et simplement voir ce qui se passe à l'interieur de chaque environnement, sans chercher à porter de jugement*".

[37] "Desse modo, um mestre em qualquer arte evita o excesso e a falta, buscando e preferindo o meio-termo – o meio-termo não em relação ao objeto, mas em relação a nós" (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, livro II, cap. 6, 1106b).

É preciso deixar claro que a sabedoria do meio confuciana está longe da fuga do extremo, devido ao medo do excesso. Na verdade, é justamente o inverso: não se trata de um pensamento temeroso ou resignado, que evita os extremos, se compraz com o meio-termo e vive só pela metade. O confucionismo ensina que viver os extremos permite desdobrar o real em todas as suas possibilidades, pois varia de um pólo a outro, não assume nenhum ponto de partida e não se encerra em uma só idéia.

> Neste estágio do advento concreto, não há mais nada que 'caminhos' diversos e 'não se vê mais meio'; ou, mais exatamente, como não se pode introduzir distinção hierárquica e como tudo o que está em seu lugar é efetivo, "não se pode estabelecer meio". Em outras palavras, tudo, em seu princípio, pode ser um meio; de modo que, uma vez que 'isso' se realizou, não há mais medida possível do meio, a noção de meio se dissolve e dos fenômenos não se vê mais que sua viabilidade, isto é, aquilo a que deveram sua realização (JULLIEN, 2000, p. 34).

Ainda que se possa saber quem é a protagonista de *Café Lumière*, não existe uma distinção hierárquica definida entre ela, as pessoas com quem se relaciona e o ambiente em que circunda. Mantendo-se distanciada na maioria das vezes em planos abertos, a câmera-corpo do filme pouco ou nunca se deixa seduzir por planos de detalhe. Na maior parte do tempo, a protagonista é filmada de costas ou de perfil. Poucos são os momentos em que claramente vemos seu rosto. Disposta em partes estratégicas do espaço (junto às paredes da casa, no fundo de uma livraria, do outro lado da plataforma da estação), a câmera-corpo apenas observa o que acontece diante dela.

Reduzida a poucos movimentos de panorâmica sutis e limitados, a câmera permanece praticamente fixa – estratégia visivelmente próxima ao cinema do japonês Yasujiru Ozu, ao qual o filme presta a devida homenagem. Hou Hsiao-hsien explica que tal distanciamento é uma tentativa – pouco importa se bem-sucedida ou malograda – de esvaziamento de sua subjetividade como diretor de cinema, em prol de uma apreensão do real. "Sei que não sou mais que uma subjetividade, mas posso apesar de tudo tentar me situar no meio das coisas sem imprimir a marca de minha subjetividade sobre a dos outros" (op. cit., p. 76)[38].

Procedimento semelhante é usado em *Adeus, Dragon Inn*, de Tsai Ming-liang. Logo nos créditos iniciais, ouve-se apenas uma *voz-off*, que narra a disputa entre dois clãs

---

[38] Tradução minha do seguinte texto: "*Je sais que je ne suis jamais qu'une subjectivité, mais je peux malgré tout essayer de me situer au milieu dês choses sans imprimer la marque de ma subjectivité sur celle des autres*".

em uma China antiga. Em seguida, observa-se uma tela de cinema que projeta um filme de artes marciais. Por meio do plano ponto-de-vista de um personagem ainda desconhecido, é possível ver, por trás das cortinas, a sala de cinema lotada de espectadores, que assistem o início do mesmo filme. Logo depois, uma seqüência de planos fixos mostra diferentes posições da sala escura, até chegar à entrada do cinema, agora identificado como Fuhe. É no interior deste antigo cinema de rua na véspera de fechar suas portas, que *Adeus, Dragon Inn* concentra seu olhar. A câmera-corpo também observa de forma distanciada as dependências de um cinema em sua última sessão: a entrada com suas fracas luzes de néon, os corredores, os banheiros, a sala de exibição, a bilheteria e a cabine de projeção.

Nos primeiros planos, Ming-liang introduz o cinema como espaço a ser visitado pelos espectadores de *Adeus, Dragon Inn*, construindo uma geografia sentimental deste lugar abandonado, entregue apenas aos cuidados da bilheteira-faxineira e do projecionista, além de ser habitado por estranhos personagens-fantasmas. Apesar da sensação de distanciamento provocada pelos longos planos fixos e quase sempre gerais ou de conjunto, o meticuloso desenho do som ambiente favorece ao espectador uma sensação de imersão na imagem, longe de apenas observá-la ou contemplá-la. De forma semelhante a de *Café Lumière*, a câmera-corpo de *Adeus, Dragon Inn* se posiciona, a cada novo plano-seqüência, em diferentes pontos estratégicos do espaço, compondo ao longo do filme um mapeamento dos lugares percorridos pelos personagens no interior do cinema. Mais uma vez o que está em jogo é a relação entre a profundidade e a superficialidade, como extremos integrantes de um todo (*Fig. 5 e 6*).

Tanto *Café Lumière* quanto *Adeus, Dragon Inn* tornam sensível determinada significação muda do mundo, por meio do distanciamento que produz suas capacidades de penetrar no coração das coisas, dos ambientes e das personagens. O sentimento que ambos os filmes procuram é fruto de um equilíbrio, ao mesmo tempo frágil e de uma força singular, assegurada por uma multiplicidade de escolhas, pontos de partida e possibilidades, que fazem parte da própria realidade. Existe aí uma espécie de "equivalente do real", que a cineasta Mia Hansen-Love (2005, p. 214) observa em *Café Lumière*, mas pode ser estendido a *Adeus, Dragon Inn*: tal "equivalente" apazigua o desejo inútil de uma representação do mundo, pois pretende "revelar a presença em toda coisa misteriosa e insignificante"[39].

---

[39] Tradução minha do texto: "*...de révéler la présence em toute chose de mystére et néant*".

Fig. 5: o distanciamento em *Café Lumière*

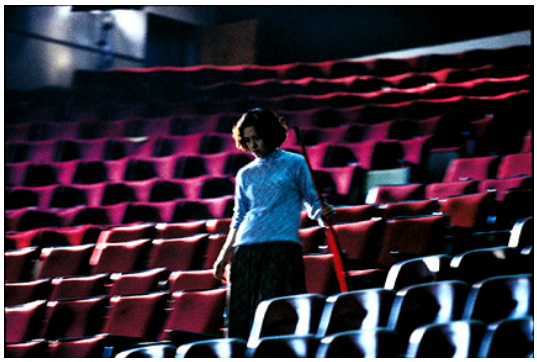
Fig. 6: o distanciamento em *Adeus, Dragon Inn*

No filme de Hou Hsiao-hsien, tal sensibilidade se expressa não apenas pela maneira como a câmera-corpo se posiciona, mas principalmente pelo modo como apreende os movimentos dos personagens seja dentro ou fora do plano e, sobretudo, absorve as variações luminosas de um plano a outro. Como diz o crítico Ruy Gardnier, "vemos uma série de microacontecimentos discretos, uma luz que refrata levemente num vidro, uma televisão que altera a cor o rosto do pai, mas tudo em discrição, nada que vá perturbar a composição"[40].

Fig. 7: a luz e o reflexo

Fig. 8: os trens que passam

Por mais que a composição de cada plano seja rigorosamente pensada, a *mise-en-scène* de *Café Lumière* converge esforços na busca de algo que escapa da mera atenção intelectual[41]. Se existe uma exigência de atenção, ela se encontra na esfera do sensível (*Fig. 7 e 8*): daquilo que se pode ver no plano em que a protagonista Yoko está deitada no chão da sala da casa dos pais, quando um gato preto sai do plano, depois retorna e rapidamente se esconde embaixo da mesa; do que se pode sentir com a intensidade da luz

[40] Cf. GARDNIER, Ruy. "A chegada do trem na estação". *Revista Contracampo*, n.75. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/75/lumiere.htm>. Acesso em 18/05/2009.
[41] Neste ponto, concordo com Ruy Gardnier acerca do rigor da composição dos planos em Hou Hsiao-hsien, mas discordo que ele possa sugerir um tipo de fruição puramente intelectual.

nos espaços ao ar livre e com os reflexos nos vidros das janelas das casas e dos trens; do que se ouve com o silêncio dos personagens e o ruído dos vários trens que constantemente passam pelos túneis.

> Para se capturar a beleza de *Café Lumière* é preciso estar atento às mínimas mudanças no registro luminoso, aos mínimos gestos ou não-gestos (a forma como a não-fala do pai de Yoko significa, a forma como o último plano de Yoko e Hajime diz tudo pela disposição dos corpos), à meticulosa composição do quadro, à maneira como a câmera se move[42].

Se o investimento em tal exigência conduz o corpo do espectador à plena adesão ao que podem seus sentidos ou à mera frustração, a questão é outra. Mas, certamente, *Café Lumière* é dotado de um surpreendente poder hipnótico, face ao mundo contemporâneo, a Tóquio de hoje, à melodia dos veículos que passam, ao fluxo das pessoas nas ruas e nas estações de trem.

> A beleza da cidade, da luz, da existência são aqui imanentes; entre os modos de exprimi-la, modos em que a enumeração exaustiva não consegue restituir o que é, também, um gesto único, louvando a distância misturada à afeição com a qual Hou Hsiao-hsien observa sua jovem heroína (HANSEN-LOVE, 2005, p. 214)[43].

Em *Adeus, Dragon Inn*, o Cinema Fuhe é também o espaço alucinatório por excelência. No plano-seqüência em que se apresenta pela primeira vez a fachada do cinema, percebe-se a chuva cair do lado de fora e um gato preto entrar. Ao longe, ouve-se o som dos passos de um rapaz, que, ao chegar ao local, não encontra ninguém para atendê-lo. No corredor do cinema, a seguinte cena mostra, em plano de fundo, o rapaz perdido e, em primeiro plano, uma mulher – que, mais tarde, reconhecemos como a bilheteira – em frente à pia de um banheiro, com a porta aberta. O rapaz percorre o corredor, abre a porta da sala de cinema e entra. Apesar de não vê-lo, a bilheteira escuta o barulho da porta se fechando. Ela pára e se olha no espelho. Neste plano-seqüência (*Fig. 9, 10 e 11*), são apresentados dois personagens distintos, cujos corpos jamais se encontrarão, mas compartilham um mesmo espaço.

---

[42] Cf. GARDNIER, Ruy. "A chegada do trem na estação". Op.cit.

[43] Minha tradução do seguinte texto: "*La beauté de la ville, celle de la lumière et celle de l'existence sont ici immanentes; parmi les moyens de l'exprimir, moyens dont l'énumération exhaustive ne parviendrait pas à restituer ce qui est, aussi, um geste unique, louons la distance mêlée de tendresse avec laquelle Hou Hsiao-hsien observe sa jeune héroïne*".

Fig. 9: o rapaz percorre o corredor...

Fig. 10: entra na sala de cinema...

Fig. 11: e a bilheteira escuta o som da porta se fechando

Ao explorar a profundidade de campo e a quase ausência de diálogos, *Adeus, Dragon Inn* acentua ainda mais a distância entre os diversos personagens que vagam no interior deste cinema praticamente esvaziado: o rapaz japonês, a bilheteira, o projecionista, os dois atores do filme de artes marciais que prestigiam a última sessão e uma dezena de espectadores, que mais parecem fantasmas. Nos corredores, nos banheiros e até mesmo na sala de exibição – agora praticamente vazia –, o antigo cinema (em ruínas, repleto de goteiras, com paredes sujas) é o lugar de trânsito dos personagens, que coexistem neste mesmo espaço fantasmagórico, apesar de nunca se encontrarem de maneira efetiva.

Nada mais hipnótico que *Mal dos Trópicos*, de Apichatpong Weerasethakul. Reconfigurando os principais elementos da narrativa (*mise-en-scène*, composição do plano) com base na potencialização de uma sensorialidade, o corpo-fílmico de *Mal dos Trópicos* é uma experiência, ao mesmo tempo, doce e enigmática. Dotadas de tamanha força e singularidade, as imagens produzidas pela câmera-corpo do filme são tão plenas de leveza e estranhamento, encanto e mistério, superfície e profundidade, que exigem do espectador o despertar de seus sentidos e a entrega absoluta a tal experiência.

Neste sentido, a obra de Weerasethakul é considerada internacionalmente como uma das mais inovadoras do cinema contemporâneo, na medida em que tanto críticos quanto pesquisadores ainda estão tentando afirmar algo de sólido sobre ela. Como

argumenta o crítico Luiz Carlos Oliveira Jr., um século inteiro de cinema não é suficiente para dar metade das pistas de fruição e compreensão da obra apichatponguiana, pois não estamos lidando com sentidos óbvios. "*Mal dos Trópicos* mostrou que (...) também não haveria mapas internos, aquelas decorebas de autor que facilitam a vida de quem quer curtir um cinema 'assinado por'"[44].

Aqui Oliveira Jr. refere-se à estratégia usada por Weerasethakul em inserir seu nome, nos créditos iniciais do filme, com um singelo "concebido por", como se quisesse se desfazer da função profissional de diretor (aquele que detém poder completo sobre o filme, que é dono de um projeto fixo, com códigos definidos que pudessem ser facilmente decifrados). Apesar de ser rigorosamente pensado – é preciso não confundir rigor com exatidão –, a "inocência de encenação"[45] de *Mal dos Trópicos* abre-se a um preenchimento sensorial que se modula como resistência a qualquer chave de compreensão meramente racional.

Tal resistência encontra solo fértil na sabedoria chinesa taoísta e confucionista, em que o pensamento mal se ergue, pois nenhuma idéia se impõe. Evita-se colocar uma idéia à frente de outras ou em detrimento de outras. Não há idéia que possa ser disposta em primeiro plano, que possa servir de fundamento ou de princípio, a partir do qual o pensamento possa se desdobrar. Escapa-se do poder ordenador de uma hierarquia, pois as idéias são dispostas num mesmo plano. As idéias são igualmente possíveis e acessíveis, sem que nenhuma se sobreponha a outra.

> Daí sua incurável banalidade: a sabedoria não tem história também no sentido em que, com ela, não aconteceria nada notável, nada saliente, a que a palavra poderia se agarrar – não aconteceria nada interessante. De fato: ela é irremediavelmente rasa, já que, como ela mesma confessa, trata-se de fazer tudo se manter no mesmo plano; e é o que torna tão difícil falar dela (JULLIEN, 2000, p. 19).

Por isso, *Mal dos Trópicos* nos parece uma experiência tão estranha e nova – embora, na verdade, seja algo extremamente simples –, porque não estamos acostumados ao "sem pregas do pensamento" (*idem*, p. 15), a algo que foge da estruturação racional. Isso implica dizer que a tentativa de decifração do filme não deve passar de uma simples

---

[44] Cf. OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. "Síndromes e um Século". *Revista Contracampo*, n.83. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/83/mostrasindromeseumseculo.htm>. Acesso em 18/05/2009.

[45] Cf. GARDNIER, Ruy. "Mal dos Trópicos". *Revista Contracampo*, n.64. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/64/tropicalmalady.htm>. Acesso em 18/05/2009.

tentativa, entre tantas outras. Eis a tarefa metodológica de aproximação hermenêutica desta câmera-corpo: jamais perder de vista a multiplicidade de "sentidos" que o filme põe em jogo.

O "sentido" de uma imagem permanece em suspensão, pois não deixará de ser explorado. Observe que o termo "sentido" – posto cuidadosamente entre aspas – aproxima-se da noção chinesa de "sabor" (*wei*). Não se dirige à inteligência, não serve para ser decifrado, mas se dissolve e simplesmente é saboreado, sem empreender uma exegese que levaria à clareza. "Em vez de forçar o pensamento, ela se infiltra nele e, nele se dissolvendo, o "banha" e contamina. E, por conseguinte, certo sentido (sabor) se difunde continuamente, imperceptivelmente, cada vez mais" (*idem*, p. 45-46).

Ou seja, o "sentido" dissolve-se, propaga-se discretamente e constantemente leva a outros aspectos, mais amplos e ainda não percebidos. Para a sabedoria chinesa, trata-se de uma "sutileza" que vale tanto para o corpo quanto para o sentido, que se torna sutil, indicial[46] e deve ser superado, em vez de redundar verticalmente (por abstração) numa universalidade ou numa essência. A capacidade de efeito do "sentido" é transversal com os diferentes aspectos ou momentos da experiência. Não chega nem a se constituir como um enigma, mas uma transição.

> Porque, para todo "real", e isso vale também para o "sentido", isso só existe – e é isso o *caminho* – na transição dos contrários, do exposto e do oculto; em outras palavras, toda 'existência' é que é ao mesmo tempo tensa e transitória (*idem*, p. 57).

Em *Mal dos Trópicos*, não só o distanciamento e a profundidade são forças diametrialmente opostas, como também experiências igualmente legítimas que podem ser vivenciadas até o extremo. Há outros opostos envolvidos no todo deste corpo-fílmico: a cidade e a floresta; o humano e o animal; a luz e a escuridão; o extravasamento da alegria e a profunda dor; a realidade e a fábula; o cinema falado e o cinema mudo. O próprio filme se divide em dois momentos ou duas partes (*Fig. 12 e 13*). De acordo com o crítico Fábio Andrade, esta cisão parte de uma pesquisa sensória de investimento tátil e de superficialidade que racha o corpo-fílmico, "tão bruscamente partido em dois". "A superfície da primeira parte se espatifa nas profundezas sensoriais da segunda metade do

[46] Segundo Jullien (2000, p. 47), "índice significa que esse detalhe se vê, que é patente, mas que, ao aparecer, remete a um fundo oculto – que ele traz à luz".

filme, onde a imersão do espectador em seus próprios sentidos é mais importante do que uma atenção intelectual em relação à obra"[47].

No entanto, tal estratégica de Apichatpong não comporta exatamente a noção de rachamento, mas talvez esteja mais próxima de espelhamento. Sobre a imagem do espelho no Tao, Roland Barthes explica que não é a mesma do símbolo do ego, do Narciso, do mero reflexo. "O espelho Tao não tem o lado passivo e mecânico do espelho ocidental (...); ele responde (sem reter), ele tem a beleza, a atividade misteriosa da 'água tranqüila e límpida'" (BARTHES, 2003, p. 374). Imagem próxima da figura do Neutro barthesiano, que burla o paradigma – a escolha de um sentido e a rejeição do outro. Se o paradigma é a "oposição de dois termos virtuais dos quais atualizo um" (*idem*, p. 17), o Neutro é "todo estado, toda conduta, todo afeto (...) que diga respeito ao conflito, ou à sua remoção, sua esquiva, sua suspensão" (*idem*, p. 18).

Fig. 12: primeira parte (a cidade)

Fig. 13: segunda parte (a floresta)

2.2. Os corpos dos personagens: o que pode o corpo?

Em nenhum momento da diegese de *Shara*, desvela-se o motivo pelo qual o irmão Kei desapareceu, mas como esse desaparecimento afeta os corpos dos membros da família, como eles podem superar a dor e continuar suas vidas. A ausência como superficialidade aqui importa como "um atributo de cinema em que não nos apetece aquilo que simboliza ou remete à, mas aquilo que, em si mesmo, no grafismo imanente da imagem, é uma presença"[48]. A questão primeira é: o que podem estes corpos diante do

---

[47] Cf. ANDRADE, Fábio. "Outros corpos". *Revista Cinética*. Março de 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/outroscorpos.htm>. Acesso em 08/03/2009.

[48] Cf. BRAGANÇA, Felipe. "Filmar, hoje, um corpo (em alguns atos)". *Revista Cinética*. Junho de 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/filmarumcorpo.htm>. Acesso em 08/03/2009.

desaparecimento do outro, de algo imponderável que os invade e que, ao mesmo tempo, lhes escapa?

Esta problemática considera a famosa pergunta de Espinosa – o que pode o corpo?[49] –, que implica a ética de uma diferente concepção de indivíduo, que dispõe de um direito natural com base em tudo aquilo que pode seu corpo[50]. As afecções – que, para Espinosa, são as paixões e as ações – de um corpo determinam seu *conatus* – a singularidade que cada um tem de afetar e ser afetado – e, por sua vez, o *conatus* é também a procura do que é útil em função das afecções que o determinam. Todos os corpos se relacionam. Bons encontros produzem um aumento de potência dos corpos, enquanto maus encontros produzem uma diminuição da potência de agir dos mesmos.

Espinosa reforça a concepção de que a razão nos possibilita organizar bons encontros, para que possamos evitar procurar aquilo que nos é útil ao acaso e assim nos perdermos em afecções passivas que nos separam da nossa potência de agir. No entanto, a razão não representaria qualquer privilégio da condição humana, mas sim os afetos.

> Se os homens vivessem sob a direção da Razão, cada um usufruiria deste direito sem dano algum para outrem. Mas, como eles estão sujeitos aos afetos, que ultrapassam de longe a potência, ou seja, a virtude humana, por isso são muitas vezes arrastados em sentidos contrários e são contrários uns aos outros, quando têm necessidade de mútuo auxílio (ESPINOSA, 1979, p. 249)[51].

A maneira como a câmera de *Shara* filma os corpos em suas relações com o mundo possibilita pensar um tipo de cinema que compreende seus personagens não pelo que eles são – não existe, no filme, uma intenção definida de construção psicológica dos personagens –, mas pela forma como eles atuam em determinado espaço e estabelecem encontros com outros corpos, a partir de uma construção dramatúrgica física carregada de

---

[49] Segundo Deleuze (1968, p.1), a pergunta de Espinosa "não implica em nenhuma desvalorização do pensamento em relação à extensão, mas somente uma desvalorização da consciência em relação ao pensamento". Isso quer dizer que Deleuze defende um certo tipo de pensamento, nesse caso, o pensamento do corpo e não da Razão.

[50] Segundo tal princípio, não haveria nenhuma diferença entre o sábio e o insensato, o razoável e o demente, o forte e o fraco, na medida em que "um e outro se esforçam igualmente em se conservar, tem tanto direito quanto potência, em função das afecções que preenchem atualmente seu poder de ser afetado" (DELEUZE, 1968, p. 1).

[51] Cf. ESPINOSA. *Ética*, parte IV, proposição XXXVII, escólio II.

sensorialidade. "O corpo como começo e fim expressivo, não como *meio* da ação ou sinal de algo além dele ou sob"[52].

Essa disposição cinética dos corpos dos personagens – "elementos expressivos que o compõe em variações de movimento e repouso"[53] em suas capacidades de afetar e ser afetado – também é fundamental em *Mal dos Trópicos*, de Weerasethakul. Não há psicologia dos corpos, porque são antes de tudo corpos com capacidades de interferência no mundo, seja na cidade ou na floresta. Demora muito para que se saiba que Tong é operário de uma fábrica de gelo e Keng, soldado. Os dois perambulam juntos pela cidade: vão ao cinema, divertem-se no restaurante de música ao vivo, passeiam pela praça, andam de motocicleta, conversam um no colo do outro sentados num alpendre.

Quando finalmente o espectador se familiariza com seus personagens, o filme se divide. Um dos personagens some misteriosamente – "Tong se afasta, dentro do plano, até se tornar indiscernível com o fundo preto"[54] – e *Mal dos Trópicos* inicia sua segunda parte. Temos agora um soldado – que já não se chama Keng – no ambiente de uma floresta em busca de um xamã que se transforma em tigre – que já não é mais Tong. Segundo Luiz Carlos Oliveira Jr., nos filmes de Apichatpong, há "algo no limite entre a presença bruta e a evaporação completa"[55], mas talvez esta disjunção seja ilusória, já que os corpos estão em constante devir. Homens ou animais? Matéria ou espírito? Não há problema a ser colocado, pois não há distinção entre homens, bichos, plantas, espíritos. Todos compartilham um mesmo estado de suspensão e são corpos – até o espírito da vaca é uma grafia na imagem - com capacidades de afetar.

> Os personagens seriam então pensados como individualidades não por sua forma primeira (penso em Apichatpong e o jogo de confusão que ele estabelece entre corpos humanos, bichos, plantas, estátuas, mecânicas e organismos) ou por sua carga psicológica amarrada; mas pela forma como passam entre os outros corpos, se chocam, atraem, repulsam e descansam[56].

---

[52] Cf. BRAGANÇA, Felipe. "Filmar, hoje, um corpo (em alguns atos)". *Revista Cinética*. Junho de 2007. Disponível em: < http://www.revistacinetica.com.br/filmarumcorpo.htm>. Acesso em 08/03/2009.

[53] Cf. BRAGANÇA, Felipe. "Filmar, hoje, um corpo (em alguns atos)". Op.cit.

[54] Cf. GARDNIER, Ruy. "Mal dos Trópicos". Op. cit.

[55] Cf. OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. "Síndromes e um Século". Op. cit.

[56] BRAGANÇA, Felipe. "Filmar, hoje, um corpo (em alguns atos)". Op.cit.

Os corpos de *Mal dos Trópicos* são, portanto, despidos de atributos psicológicos rígidos, pois estão em constante transformação e dispostos a um tipo de encantamento sensorial que "assume uma função híbrida, torna-se um campo de passagens, uma estrutura fluida, por onde todos os elementos ativam intercâmbios"[57]. Os corpos simplesmente interagem, podem se aproximar do outro ou se repelir, mas jamais se destacam dos espaços que ocupam.

A própria paisagem é tão importante quanto aqueles que a habitam. Tudo faz parte de um mesmo fundo de imanência e nada mais parece estranho: o cachorro deitado no meio da estrada, o sorriso estranho de um conhecido, o macaco que se comunica com o soldado, uma sessão de ginástica aeróbica ao ar livre, os vagalumes que iluminam a árvore, a visita ao santuário budista dentro de uma caverna (*Fig.14*), o espírito de uma vaca que percorre a floresta (*Fig.15*). Como diz a sabedoria taoísta, existe um murmúrio no mundo que se desdobra como processo, como transmutação: "murmúrio infinitamente variado, constantemente renovado, em que todos os sons não mais se excluem ainda que se individuem – é o murmúrio da existência" (JULLIEN, 2000, p. 157-158).

Fig. 14: a entrada na caverna

Fig. 15: o espírito-corpo da vaca

Os personagens de *Mal dos Trópicos* jamais gritam, mas murmuram. Suas vozes coexistem com os demais sons da cidade e da natureza. "Ou ainda, ao sabor do vento, as ramagens são embaladas num sentido ou no outro, mas não há por que preferir uma oscilação à outra: não há uma que seja justa e outra que seja falsa" (*idem*, p. 159). Se qualquer tentativa de definição maior dos personagens nos escapa não é porque são abstratos ou vagos demais para compreendermos, mas sim porque até mesmo os próprios corpos dos personagens são mundos em que tudo coexiste. Eles experimentam mais de perto a espontaneidade da imanência, desdobrando-se através de tudo.

---

[57] BEZERRA, Julio. "O moderno e o contemporâneo: o homem, o objeto e a paisagem entre Resnais e Weerasethakul". *Revista Cinética*. Setembro de 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/resnaisjulio.htm>. Acesso em 08/03/2009.

Mais do que proporcionar julgamentos, as ações dos personagens desencadeiam afetos. Novamente a teoria dos afetos de Espinosa deve ser levada em consideração. Para que possamos compreender melhor esta relação, é preciso esclarecer a diferença que o filósofo estabelece entre afecções e afetos. Para Espinosa, as afecções são paixões e ações determinadas, que proporcionam transformações ou marcas corporais. Os afetos são as variações, as passagens ou transições de um estado do corpo afetado a uma potência de agir maior ou menor do que aquele em que se encontrava.

> Há tantas espécies de alegria, de tristeza e de desejo e, conseqüentemente, de todos os afetos que desta são compostas, como a flutuação da alma, ou que dela derivam, como o amor, o ódio, a esperança, o medo, etc., quantas as espécies de objetos pelos quais somos afetados (*idem*, p. 210)[58].

Já os personagens de *Shara* estão tão entregues a força de seus afetos que, dentro de seus limites, procuram se esforçar em provocar bons encontros que aumentem ao máximo suas potências de agir. Se os afetos tristes os conduzem ao grau mais baixo de suas potências – em que são entregues aos fantasmas da melancolia, do rancor, do ressentimento –, cabe a eles mesmos experimentar afetos alegres por meio de bons encontros. Os personagens se vêem envolvidos por um problema ético, na medida em que suas potências de agir se fortalecem a partir da capacidade que acionam para produzir encontros alegres[59].

Após o prólogo que apresenta o desaparecimento de Kei, o filme dá um salto temporal de cinco anos. A família Aso parece manter normalmente sua rotina de vida, na antiga cidade de Nara. Shun tem agora 17 anos, estuda e gosta de pintar quadros. O pai Taku mantém o tradicional ofício de confeccionar tintas artesanais e coordenar o Festival de Basara, cujos preparativos começam a ser pensados. A mãe Reiko está grávida e cuida das tarefas domésticas. No entanto, aos poucos, percebe-se que, em pequenos

---

[58] Cf. ESPINOSA. *Ética*, parte III, proposição LVI. Em transcrição de um curso sobre Espinosa em Vincennes, aula de 24 de janeiro de 1978, Deleuze esclarece que "o afeto não se reduz a uma comparação intelectual das idéias, o afeto é constituído pela transição vivida ou pela passagem vivida de um grau de perfeição a outro, na medida em que essa passagem é determinada pelas idéias; porém em si mesmo ele não consiste em uma idéia, ele constitui o afeto" (Tradução de Francisco Traverso Fuchs, obtido no site *Deleuze web*, disponível em <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>, acesso em 08/03/2009).

[59] Cf. ESPINOSA. *Ética*, parte III, proposição XI.

acontecimentos do cotidiano, a ausência de Kei ainda é sentida por toda a família. São pessoas comuns que lidam com algo inevitável.

> Queria focar no tema do desaparecimento, no desaparecimento de uma parte de nós. A cidade de Nara é o lugar ideal, com seus inúmeros becos. Quando caminho em Nara durante o calor do verão, sempre penso comigo mesma que seria fácil desaparecer em um desses caminhos. O tema central do filme não é a ausência ou a renovação. É a história de cada um de nós e sobre a perda de uma parte de quem nós somos[60].

O filme de Naomi Kawase é a expressão intensa dos esforços de cada personagem em organizar, cada um a seu modo, encontros alegres, apesar de uma fatalidade ter marcado suas vidas. Não se trata da conservação de um afeto triste, mas de uma aprendizagem que envolve o confronto com a dor inevitável de um acontecimento passado, sem sucumbir ao ressentimento ou à culpa. Como argumenta Deleuze, em seu curso sobre Espinosa:

> Sem dúvida este esforço tem limites: seremos sempre determinados a destruir certos corpos, nem que seja para subsistir; não evitaremos todo mau encontro; não evitaremos a morte. Mas nós nos esforçamos de nos unir ao que convém com a nossa natureza, de compor nossa relação com relações que se combinam com a nossa, de reunir nossos gestos e pensamentos à imagem de coisas que concordam conosco. De um tal esforço nós estamos no direito de esperar, por definição, um máximo de paixões alegres. Nosso poder de ser afetado será preenchido em tais condições que nossa potência de agir aumentará. E se perguntarem em que consiste o que nos é mais útil, vemos bem que é o próprio homem. Pois o homem, em princípio, convém em natureza com o homem.[...] Assim, o esforço de organizar os encontros é de início o esforço de formar a associação dos homens sob relações que se compõem (DELEUZE, 1968, p.3).

Na cena de *Shara* em que alguém – talvez um policial – comunica a Taku que possivelmente foram encontrados os restos mortais de seu filho, o diálogo acontece fora-de-campo, enquanto a câmera centra-se em Shun, que escuta a conversa no piso superior da casa. Até o desfecho, o filme mantém esse sentido ético de preservação do corpo e da história de Kei: seus restos mortais e seu possível enterro são deixados de fora da diegese

---

[60] Tradução minha do seguinte trecho da entrevista de Naomi Kawase, publicada no site official do Festival de Cannes 2003 (http://www.festival-cannes.com/en/article/42776.html): "*I also wanted to focus on the theme of fading away, on the fading away of a part of us. The town of Nara offered the perfect setting with its numerous alleys. When I walk around Nara in the summer heat, I always think to myself that it would be easy to disappear down one of those alleyways. The film's central theme isn't about absence or renewal. It's the story of each and everyone of us and on the loss of a part of who we are*".

do filme. Ao ouvir a conversa, Shun tenta sair de casa, mas Taku o impede, como se obrigasse o filho a enfrentar a dolorosa perda do irmão.

Há toda uma orientação budista implícita nesta seqüência. No budismo, o corpo é o lugar da dor, do sofrimento, pois está sempre envolvido na ação do tempo. Enquanto matéria, o corpo é efêmero, sujeito ao desgaste, tão impermanente quanto tudo aquilo que o cerca. O sofrimento surge dessa limitação. Diferente do cristianismo que busca uma justificação do sofrimento por meio do pecado e da culpa, o budismo apenas afirma que o corpo é capaz de sofrer e que é preciso enfrentar o sofrimento. Nietzsche chegou a reconhecer no budismo a superioridade em relação ao cristianismo.

> O budismo é cem vezes mais realista que o cristianismo. (...) O budismo é a única religião autenticamente positiva que a história nos mostra, (...) ela não diz 'luta contra o pecado', senão, dando total razão à realidade, diz 'luta contra o sofrimento'. Deixa atrás de si – e isso distingue-o profundamente do cristianismo – esse logro de si próprio, que são as concepções morais; coloca-se, para falar a minha linguagem, para além do bem e do mal (NIETZSCHE, 2001, p. 53).

Aqui o sofrimento não depõe contra a vida. Pelo contrário, faz parte dela. Se os budistas lidam com "uma excessiva sensibilidade que se exprime por uma requintada capacidade de sofrer" (*idem*, *ibidem*), Nietzsche leva até as últimas conseqüências suas considerações sobre o sofrimento. Ao compreender o corpo como pluralidade unânime e a hipótese da alma como estrutura social dos instintos e afetos[61], Nietzsche dissolve a pretensa distinção alma/corpo, pois a alma seria parte do próprio corpo. Cabe considerar alma e corpo a partir do que sofrem, ficando expostos e marcados pela contingência, pela diversidade de regularidades e acasos, de acertos, descobertas, vicissitudes e fracassos.

> Resumidamente, por meio de todo e de cada querer opera uma pluralidade de forças, de sentimentos, referentes tanto aos estados e coisas com as quais elas se relacionam a partir do seu encontro, habitando o corpo e em meio a situações nas quais ele se insere, como às sensações fisiológicas que se experimentam de diferentes modos através dos movimentos corporais exigidos pela ação do querer (JARA, 2003, p. 82).

No entanto, há determinadas paisagens que exercem tamanho peso sobre os corpos dos personagens, que chegam a imobilizá-los por dentro ou a reduzir suas

---

[61] Cf. aforismo 12 de NIETZSCHE, Friedrich. *Para Além do Bem e do Mal: Prelúdio de uma Filosofia do Futuro*, São Paulo: Cia das Letras, 1992.

capacidades motoras. É o caso do Cinema Fuhe, de *Adeus, Dragon Inn*, e seus personagens-fantasmas. Mais do que aumentar a aptidão de ver e ouvir, a impotência motora dos corpos de *Adeus, Dragon Inn* os levam a sentir aquilo que no seu entorno beira uma situação-limite insuportável e que dá a sensação de sonho ou alucinação: a véspera da morte (mas será que ele já não está morto?) de um cinema de rua. Chega-se ao princípio de indiscernibilidade que caracteriza a imagem-tempo, segundo Deleuze:

> não se sabe mais o que é o imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade (DELEUZE, 1990, p. 17).

Herdeiro das estratégias do cineasta italiano Michelangelo Antonioni que explorava os tempos mortos e os espaços vazios em seus filmes, Tsai Ming-liang dota *Adeus, Dragon Inn* de "quase eventos". Para cada personagem, não existe uma percepção direta dos sentimentos, dos afetos e das emoções do outro, pois só é possível uma experiência perceptiva indireta através da mediação dos corpos de cada um, como complexa relação que implica o que se mostra e o que se esconde nos comportamentos. De acordo com José Gil (1997), perceber outro corpo significa sofrer uma esquiva e compensá-la com um equívoco.

> Esquiva: a experiência vivida de outrem escapa à minha vista, esgueirando-se por entre os sinais que vai animando no visível – expressões do rosto, gestos, palavras, movimentos do corpo. (...) O efeito maior do esgueire é o equívoco, é tomar-se o exterior pelo interior. (...) A relação de signo, ou relação semiótica, começa por um equívoco: os sinais exteriores, as 'indicações' são tomadas pela coisa mesmo. Ou seja, pelo interior, pela emoção, sentimento, pensamento vividos (GIL, 1997, p. 148).

Em *Adeus, Dragon Inn*, há apenas a experiência de esquiva – corpos que tentam se comunicar com outros por meio de gestos – mas nunca de equívoco – não existe julgamento psicológico em relação às expressões dos personagens. Olhar o outro não implica a construção de um sentido, mas apenas a conexão com tudo o que o corpo do outro pode exteriorizar de afetividade. É como se cada personagem vivesse num constante estado de pré-sociabilidade. Em três cenas, o contato físico não se estabelece, apenas troca de olhares. A sensação de solidão expressa pelos corpos dos personagens não desemboca em tristeza, mas em momentos cômicos.

Na primeira cena (*Fig. 16 e 17*), o rapaz japonês tenta encostar um cigarro no pescoço de um personagem sentado à sua frente, mas logo sua vontade se desfaz, quando outra pessoa, sentada atrás, encosta os pés em sua poltrona e, em seguida, outro personagem senta ao seu lado, causando-lhe desconforto.

Fig. 16

Fig. 17

No segundo plano-seqüência (*Fig. 18 e 19*), o rapaz tenta novamente outro contato corporal com o mesmo personagem, desta vez mais próximo e sentado ao lado dele, mas seu olhar não é correspondido, pois o outro está concentrado assistindo ao filme. Ele só vê o japonês, quando este sai.

Fig. 18

Fig. 19

Na terceira (*Fig. 20 e 21*), o mesmo rapaz urina, no banheiro, ao lado de dois homens, enquanto outro lava as mãos na pia. Um quinto homem entra e leva uma carteira de cigarros que tinha esquecido ali.

Fig. 20

Fig. 21

Para o crítico Filipe Furtado, Tsai Ming-liang dedica a maior parte de seu filme a filmar estes olhares incompletos de seus personagens: "os homossexuais em busca de parceiros olhando timidamente uns para os outros, o espectador olhando a tela, a bilheteira caçando o homem por quem ela esta apaixonada (e que ela só consegue ver à distância no final)"[62]. Ele complementa que a ausência de diálogos (há apenas duas situações de troca de palavras ao longo do filme) explica-se pela troca de olhares que servem de ponte de comunicação.

Só que mais intensa que a imagem-tempo que afrouxa os vínculos sensórios-motores em prol de situações puramente óticas e sonoras que caracterizam por excelência a imagem do cinema moderno (do neo-realismo a nouvelle vague), a imagem sensorial de *Adeus, Dragon Inn* não implica apenas a troca de olhares entre sujeitos. Na verdade, o que se põe em cena são corpos que interferem visualmente e sonoramente no espaço e que também são afetados pela impossibilidade de contato com outros corpos.

A sugestão às práticas homossexuais não transparece como fruto da tomada de consciência dessas subjetividades em trânsito, tampouco serve de instrumento para a afirmação de uma identidade. Não há qualquer desenvolvimento psicológico dos personagens em *Adeus, Dragon Inn*, mas sim a recusa de tal artifício. "Meus filmes não são sobre famílias disfuncionais e não são sobre gays, são sobre seres humanos e as dificuldades de ser humano. São sobre a dor de não ser capaz de controlar seu corpo, suas emoções, e seu destino" (MING-LIANG *apud* BERRY, 2005, p.385)[63].

---

[62] Cf. FURTADO, Filipe. "Uma História de Fantasmas ou Elegia do Olhar". *Revista Contracampo*, n. 55, 2003. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/55/frames.htm>. Acesso em 08/03/2009.

[63] Tradução minha do seguinte texto: "*My films are not about dysfunctional family and they are not about gays, they are about human beings and the difficulties of being human. They are about the pain of not being able to control your body, your emotions, and your fate*".

As três cenas descritas anteriormente não são as únicas marcadas pela ausência e pela incapacidade de tocar o outro, que se tornou uma das principais obsessões de Tsai Ming-liang na realização de seus filmes. Como explica o crítico de cinema, Cléber Eduardo, os personagens de Ming-liang são "como ilhas: mudos, um tanto imbecis, envolvidos em performances cênicas, de um minimalismo que faz esquina com o clichê de cinema de autor"[64]. Por outro lado, as performances silenciosas de cada personagem dão abertura ao humor e à ironia, como se fosse a maneira mais adequada para exorcizar parte do isolamento vivido.

Ao contaminar a seriedade do tema da solidão com momentos de *non-sense* assumido, *Adeus, Dragon Inn* coloca seus personagens à deriva, na tentativa de qualquer contato físico e protagonizando situações absurdas e cômicas, em deslocamentos pelo espaço que são, antes de tudo, desejos. É o caso da bilheteira-faxineira coxa, que percorre longos corredores, subindo e descendo escadas para chegar até a cabine do projecionista (*Fig. 22, 23, 24 e 25*) e lhe entregar um pão doce (*shoutao*, em mandarim), que acabara de esquentar.

Fig. 22

Fig. 23

Fig. 24

Fig. 25

[64] Cf. EDUARDO, Cléber. "Mudar para se repetir". *Revista Cinética*. Março de 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/melancia.htm>. Acesso em 08/03/2009.

A personagem olha, durante muito tempo, para os espaços vazios (*Fig. 26 e 27*) e não se caracteriza por outro afeto a não ser a procura pelo outro, no caso, o projecionista, que nunca está ao seu alcance. Se antes o japonês era movido pelo desejo de estabelecer contato físico com outros personagens, a faxineira mantém seu olhar perdido no vazio, pois simplesmente não há alguém do seu lado para compartilhar. Ela encena um jogo com a ausência do outro, como argumenta Roland Barthes, ao refletir sobre o *pothos* (o desejo do ser ausente). "A ausência torna-se uma prática ativa, um atarefamento (que me impede de fazer qualquer outra coisa)" (BARTHES, 2003, p. 39).

Fig. 26

Fig. 27

Ausente na maior parte da narrativa, o projecionista – interpretado por Lee Kang-Sheng – só aparece nas últimas cenas de *Adeus, Dragon Inn*, exatamente após o fim da exibição no cinema, quando precisa rebobinar a película, na cabine de projeção. Antes de ir embora, ele abre a porta da bilheteria e leva a panela que conservava o pão. Escondida na entrada do cinema, a bilheteira observa de longe a partida do projecionista, em sua moto. Em seguida, ela sai do cinema, com seu guarda-chuva vermelho (*Fig. 28, 29, 30 e 31*). Será que podemos afirmar, com certeza, que a bilheteira está apaixonada pelo projecionista? Só podemos conjecturar.

Fig. 28

Fig. 29

Fig.30

Fig. 31

Na verdade, a singularidade da filmografia de Ming-liang reside exatamente neste esvaziamento subjetivo dos personagens, sempre em interação com o ambiente e com a ausência/presença do outro. Há uma inocência no gesto de perambular, nos ritmos de cada personagem, naquilo que cada corpo pode ou é capaz[65]. A coreografia gestual que mais interessa a Tsai Ming-liang é aquela que se efetiva em momentos de solidão. "É por isso que gosto muito de filmar corpos em situações solitárias, porque acho que o corpo de uma pessoa apenas pertence a ela quando está sozinha" (MING-LIANG *apud* REHM, 1999, p.103)[66]. Ao dotar a diegese do filme de uma sensorialidade particular, Tsai Ming-liang cria um cinema de imersão, como mundo especial a ser descoberto com atenção pelo espectador ou como espaço de revelações físicas e sensuais.

> O corpo torna-se menos uma superfície que um lugar onde a ficção, as fantasias e o desejo são mobilizados. Um lugar implica um espaço; o que resiste é lançar a ele um olhar próximo, para examinar sua capacidade, por aceitar ou rejeitar o que perturba ou satisfaz (JOYARD, 1999, p.71)[67].

Em *Adeus, Dragon Inn*, os corpos estão entretidos com pequenas ações cotidianas: bebem chá, alimentam-se, mastigam, fumam, urinam, caminham. Tudo o que diz respeito ao corpo, sua contingência e imponderabilidade, ganha importância, como "sede da vida, organismo capaz dos mais variados movimentos e de uma infinidade de trocas com o meio circundante" (KEIL, 2004, p.9). Este registro da vida dos corpos dos

---

[65] Cabe ressaltar a atenção que a direção de Tsai Ming-liang dá ao som dos passos dos personagens em deslocamento pelos espaços.

[66] Tradução minha do seguinte texto: "*That's why I like filming bodies in these solitary situations so much, beacause I think that a person's body only really belongs to them when they are alone*".

[67] Tradução minha do seguinte texto: "*The body becomes less a mere surface than a place where fiction, fantasies and desire are deployed. A place implies a space; what remains is to get a close look at it, to examine its capacity for accepting or rejecting that which troubles it, or satisfies it*".

personagens nos seus mais corriqueiros momentos também faz parte da *mise-en-scène* de *Café Lumière*, de Hsiao-hsien, que se entrega às improvisações dos atores, à celebração dos pequenos gestos da vida cotidiana. Os planos rigorosamente concebidos por Hsiao-hsien são pretextos para aquilo que realmente lhe importa, nas palavras de Ruy Gardnier: "no nível tangível, material, como as pessoas se vestem, como andam, como comem, como dialogam"[68].

No entanto, diferente da apreensão sensorial de algo intolerável que perpassa as ruínas do cinema de *Adeus, Dragon Inn*, parece existir um encantamento na Tóquio de *Café Lumière*, em meio à constante passagem de trens e de seres humanos nas estações, nas casas, nos cafés. Daí a referência aos irmãos Lumière – considerados entre os pioneiros do cinema – no título do filme. Devido ao pouco peso do cinematógrafo[69], os irmãos Lumière podiam facilmente filmar as paisagens urbanas e rurais, ao ar livre ou mesmo em lugares de difícil acesso. Eles filmaram refeições (*O Café-da-manhã do Bebê*), multidões em movimento *(Saída dos Operários das Fábricas Lumière*), bombeiros, jogos de cartas, barcos, trens.

Tudo o que envolvia a mobilidade das pessoas e das coisas era motivo de interesse dos irmãos Lumière, bem como o de Hou Hsiao-hsien, que faz de seu *Café Lumière* uma homenagem não só a Yasujiro Ozu, mas também aos primeiros cinemas. Trata-se do encantamento com o mundo em transformação e da crença em imagens que podem ser criadas a partir das diferentes relações que se podem estabelecer com este mesmo mundo. A própria imanência do mundo é o que provoca a sensação de embriaguez que *Café Lumière* expressa. Segundo o Ruy Gardnier, o filme constantemente pergunta pela capacidade que temos de nos hipnotizar com nossas próprias vidas e de criar maravilhamento a partir de nossas vivências mais comuns.

> Hou Hsiao-hsien responde da maneira que sabe, e é uma resposta preciosa: articulando os elementos mais banais e criando a partir deles um ritmo preciso, pintando com a câmera uma luz que geralmente não percebemos, criando com a bruma uma sensação que é incomum no cinema (tão fascinado com a iluminação que às vezes pouco se dá conta do verdadeiro poder da luz), dramatizando aquilo que se acreditou ser o oposto do drama: o simples transcorrer da vida, aqui metamorfoseado

[68] Cf. GARDNIER, Ruy. "A chegada do trem na estação". Op.cit.

[69] Segundo Flávia Cesarino Costa (2005, p. 43), "enquanto o vitascópio (de Thomas Edson) pesava cerca de quinhentos quilos e precisava de eletricidade para funcionar, a maquina dos Lumière era ao mesmo tempo câmera e projetor, não precisava da luz elétrica e era acionada por manivela".

> em verdadeiro transbordamento do instante e das oportunidades que o instante cria para que surja beleza a partir dele[70].

Nestes instantes de transbordamentos da vida, os espaços vazios e silenciosos das casas e de outros espaços fechados (o café, a livraria) são contemplados como acúmulos temporais, da mesma forma que o turbilhão de sonoridades que se reverberam ao ar livre, na circulação dos corpos, nos túneis de metrô, nos trilhos de trem. "Ocupar um espaço/filme em *Café Lumière* não é avolumar seus objetos/eventos, mas antes de tudo avolumar sua disposição e harmonia"[71]. Os sons se propagam como uma caixa de ressonância, a ponto de despertar em Hajime o desejo de coletar essa verdadeira sinfonia urbana.

Interessante notar o diálogo de Hajime com Yoko sobre o lúdico programa de computador que criou para inserir não só os desenhos dos emaranhados trens que circulam pela cidade, mas também os sons que grava todos os dias. No momento em que a câmera mais se aproxima dos corpos – deixando inclusive ver melhor os traços do rosto - sem deixar de manter a distância apropriada de um plano médio dotado de movimento quase sensual, Hajime diz: "O que posso dizer é que nunca é a mesma coisa. Exatamente por isso que não é sempre que sinto alegria".

Hajime é um destes personagens que experimentam a "tirania do mundo", nas palavras de Tatiana Monassa, como vivência (melhor seria "vivências") que jamais anunciam um projeto de vida fechado, seja revelador de uma vida melhor ou despertador de impulso de transformação para algo além da imanência da vida. "Tirania à qual devem responder com uma ética de vida, a ser conjugada com a administração dos seus anseios pessoais, sempre confrontados com o que se dá a elas na sua vivência"[72]. Os personagens de *Café Lumière* são evasivos e desprovidos de personalidades facilmente delineáveis e determináveis, mas são profundamente intensos e possuidores de uma forte e afetiva presença.

Diferente também do limite da imobilidade de *Adeus, Dragon Inn* e da presença evasiva dos personagens de *Café Lumière*, pode-se compreender que *Shara* coloca em evidência as capacidades dos corpos em aumentar suas potências de agir. Não é à toa que Taku abraça seu filho com uma força dura e violenta, gesto que, aos poucos, acalma Shun.

---

[70] Cf. GARDNIER, Ruy. "A chegada do trem na estação". Op.cit.
[71] BRAGANÇA, Felipe. "Filmar, hoje, uma cidade (Paris, Tóquio, Pequim, Sarajevo)". Op. cit.

[72] Cf. MONASSA, Tatiana. "Cinema-mundo". Op. cit.

É preciso eleger e levar a cabo uma escolha forte, que, no caso da família Aso, se efetiva na passagem da "obscuridade" para a "luz" – em uma das cenas mais belas de *Shara*, Taku escreve estes dois *kanji* (ideogramas) em uma lona, na presença de Shun e Reiko. Se a vida é uma pluralidade de forças, o homem forte, abundante de forças, é aquele que cria, que dá valor e tem o poder de agir. Age e valora a partir de si.

Através da criação de uma pintura – motivo de aproximação entre pai e filho –, Shun procura distanciar-se da lembrança de seu irmão, ao criar-lhe um rosto por meio de um retrato pintado. É uma memória ativa, que funciona pela vontade e pela faculdade ativa do esquecimento, e não uma memória doente, que não consegue se livrar de uma lembrança. Trata-se também de um processo de auto-afirmação: o rosto imaginado de Kei por Shun também acaba sendo seu próprio rosto.

Esta relação implica a atenção dada pelo filme à questão do duplo. O título original *Sharasojyu* remete ao nome de uma árvore simbólica para o budismo. Quando Buda alcançou o nirvana, ele descansava entre duas árvores *sharasojyu*. Segundo Naomi Kawase, em entrevista concedida a *Cahiers du Cinema*, este elemento exerce fundamental importância no filme.

> No budismo, Sharasojyu é também o símbolo do par, do duplo. É por isso que recorri a este símbolo para narrar a vida dos dois irmãos, Shun e Kei, que eram como dois espelhos que se refletiam um ao outro no início e também para sugerir todos os grandes dualismos que ordenam o mundo (a vida e a morte, a obscuridade e a luz, o passado e o futuro, etc.) e sobre os quais o filme é construído (KAWASE, 2004, p. 23)[73].

A imagem do duplo também está presente em *Mal dos Trópicos*. Dividido em duas partes, o filme desenrola-se claramente de um pólo a outro: da cidade à floresta, de rostos risonhos a rostos chorosos, de humanos a animais, de corpos físicos a corpos espirituais. Do tempo alegre e despretensioso de um casal apaixonado ao tempo angustiante de perseguição apaixonada e mútua entre soldado e xamã/tigre, o filme varia de um estado de sensação a outro. "Fica-se 'contente' – com raiva – queixoso – alegre'; ou 'preocupado – suspiroso – mutável – com medo'; ou ainda você 'seduz – se liberta – é desenvolto – assume ares'" (JULLIEN, 2000, p. 158).

---

[73] Tradução minha do seguinte texto: "*Dans le bouddhisme, Sharasojyu est aussi le symbole de la paire, du couple. C'est pourquoi j'ai eu recours à ce symbole pour raconter la vie dês deux frères, Kei et Shun, qui étaient comme deux miroirs se reflétant l'un l'autre au début, et aussi pour suggérer tous les grands dualisme qui ordonnent le monde (la vie et la mort, l'ombre et la lumière, le passe et l'avenir, etc.) et sur lesquels le film est construit*".

A noção de duplo para o budismo não está muito distante da noção de justo meio para os taoístas. Os corpos não se imobilizam em nenhuma posição e tampouco cessam de evoluir para se adaptar às situações. Distante da concepção de meio-termo, o justo meio taoísta desdobra-se em um e outro extremo, pois cada um é tão legítimo quanto o outro. Isso quer dizer que, quando um personagem sorri ao extremo sem qualquer motivação aparente, essa alegria (ou sensação de *feel good*) é profundamente legítima, pois é um "meio" possível. Da mesma forma, quando o soldado chora na presença do tigre ao final de *Mal dos Trópicos*, essa profunda dor é também legítima, é igualmente um meio.

> Traduzamos: posso ser o mais apaixonado, como o mais impassível; entregar-me completamente a essa festa como me abandonar à solidão, hoje me consagrar ao trabalho, amanhã me dedicar ao prazer – eu viverei alternadamente as duas coisas *a fundo*, tanto melhor uma se tiver vivido a outra, e se não *exagerar* de nenhum lado (mas, de 'mim', é claro, não se poderá dizer nada: não terei caráter...). Porque compreendamos direito de onde vem o meio: não é parar no meio do caminho, mas é poder passar igualmente de um ao outro, ser capaz tanto de um quanto do outro, não se atolando em nenhum lado, é isso que constitui a 'possibilidade' do meio (*idem*, p. 35-36).

Os personagens de *Mal dos Trópicos* não vivem a alegria (*Fig. 32*) e a dor (*Fig. 33*) pela metade. Não se vive permanentemente entre-ambos, como se fosse entre o que se pode viver e o que se pode morrer. O verdadeiro "meio" é poder do mesmo modo tanto uma coisa quanto outra, poder ir até o fim de um pólo a outro. Os corpos nunca vivem de maneira parcial, mas sempre a fundo, como se estivessem abertos a caminhos igualmente possíveis. "Assim uma pessoa pode conduzir-se de formas diametrialmente opostas, e ambas podem ser meios, ambas podem ser justificadas; em outras palavras, todas essas experiências podem ser 'desenvolvidas até o extremo' e ser meios" (*idem*, p. 35).

Fig.32: os corpos sorridentes

Fig. 33: o corpo doloroso e cansado

Os corpos de *Shara* também estão entregues a este efeito de imanência, porém de forma mais espinosiana e nietzscheana. Por meio da jovem e doce Yu, vizinha e amiga de infância, Shun encontra um corpo para preencher o vazio deixado pelo desaparecimento do irmão. Ela também enfrenta a melancolia de um passado obscuro, que o espectador descobre durante outra cena filmada por um *travelling* pelas estreitas ruas de Nara ao entardecer. A mãe de Yu, Shouko, revela-lhe não ser sua mãe biológica, resguardando as palavras em terceira pessoa, como se fosse uma narrativa de conto de fadas que inicia com "era uma vez...". Trata-se de um passado distante que necessita ser esquecido para a afirmação da vida.

Duas cenas fundamentais de *Shara* marcam a passagem da obscuridade à luz dos jovens Shun e Yu. A primeira acompanha os personagens no Festival de Basara: Taku e Shun cuidam da segurança dos observadores do desfile; Reiko e Shouko presenciam juntas o desfile no meio da multidão; Yu dança à frente de sua companhia de dançarinos. Com seu corpo enérgico e olhar desafiante, Yu participa de uma dança que é pura celebração (*Fig.34*), êxtase dionisíaco, de uma fisicalidade úmida e transbordante – a ponto de provocar uma chuva torrencial –, que se assemelha ao final catártico de *Zatoichi* (2003), longa-metragem do também japonês Takeshi Kitano (*Fig.35*).

Fig. 34: o corpo que dança de Yu, em *Shara*

Fig. 35: os corpos que dançam, em *Zatoichi*

Se, no filme de Kitano, os aldeões sapateiam felizes e enérgicos ao som de instrumentos tradicionais, algo parecido acontece com os dançarinos de *Shara*, que avançam lentamente ao ritmo da percussão, com movimentos simples e repetitivos, como se participassem de uma cerimônia pagã de exaltação coletiva à natureza. No momento em que a chuva cai, os corpos permanecem dançando, riem, gritam e se encharcam de água. Taku e Shun esquecem, por um momento, de suas funções no festival e invadem a pista para se juntar à dança.

A segunda cena é a seqüência final, que mostra o parto de Reiko (*Fig. 36*) também como um momento de êxtase, de celebração da vida, em que todos os personagens participam: Taku, Shun, Yu e Shouko colaboram para que a mãe Reiko dê a luz a um novo corpo. Acompanhando a respiração e o suor dos corpos envolvidos, a câmera afasta-se aos poucos, logo após o nascimento do bebê, até sair pelos corredores da casa e, em seguida, sobrevoar a cidade de Nara em um envolvente plano panorâmico. Uma experiência aventurosa de fidelidade à terra, ao mundano, em que a vida é vontade, querer ultrapassar, querer ir além.

Fig. 36: a celebração do parto de Reiko

Ao afirmar o cinema como possibilidade de renovação, como força vital de superação dos traumas e do enfrentamento das dores, *Shara* aponta para o privilégio do corpo, como lugar onde se efetiva a experiência sensível. A pele é superfície de contato e de trocas com o mundo. A apreensão e a compreensão da realidade objetiva e empírica se dão por intermédio dos sentidos e das sensações e não por meio do intelecto.

3 – A NARRATIVA E A SENSORIALIDADE

3.1. O que é o narrável?

Depois de um *fade-out* com uma cartela que exibe o título do longa-metragem *Café Lumière*, os quatro planos que se sucedem anunciam um tipo de disposição narrativa que modula o percurso do filme e que se investe da forma singular como Hou Hsiao-hsien compreende seu cinema, marcado pela sensorialidade. Trata-se de uma aposta em uma narrativa fílmica, que não é da ordem de uma estruturação lingüística – uma concepção de narração reduzida a processos lingüísticos, onde os enunciados representam um mero estado de coisas –, mas que é, sobretudo, de natureza imagética e sensorial. Antes de nos determos nesta reflexão, vamos à descrição dos planos.

No primeiro e segundo planos (*Fig. 37 e 38*), a protagonista Yoko encontra-se no interior de um vagão de metrô. Ela ocupa praticamente o centro da imagem, em primeiro plano médio. Em apenas dois planos curtos de cerca de 20 segundos cada, ela executa ações cotidianas: observa o ambiente externo pela janela do metrô e escuta o som passageiro de uma sirene; abre a bolsa e retira um caderno e uma caneta. Apesar da pouca duração dos planos, há uma sugestão de que tal personagem – previamente apresentada no início do filme em um cômodo de uma casa – exercerá papel importante ao longo do filme.

Fig. 37 e 38: Yoko no metrô

No terceiro e quarto planos, o ato da câmera acompanhar o deslocamento da personagem pelo espaço cênico faz com que a sensação da duração temporal seja mais prolongada. Em plano-seqüência mais aberto de 35 segundos (*Fig. 39-41*), acompanha-se a chegada do metrô na estação pela esquerda do enquadramento até sua parada, quando a protagonista sai do vagão e caminha pela plataforma até sair pela direita do campo.

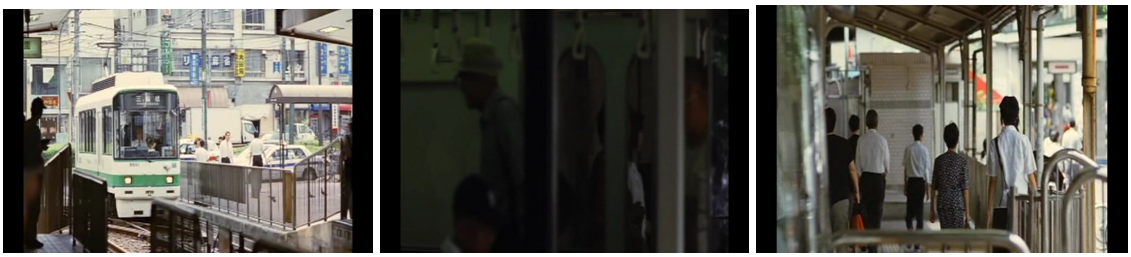

Fig. 39, 40, 41: chegada do metrô na estação

Em outro plano-seqüência geral de 30 segundos (*Fig.42-45*), a protagonista se desloca pelas ruas de um centro comercial. Ela caminha da esquerda para a direita do plano. A câmera acompanha de longe o movimento da personagem até ela desaparecer no meio da multidão.

Fig. 42, 43, 44, 45: o deslocamento de Yoko nas ruas de Tóquio

Nestes dois últimos planos, chama atenção esta espécie de descentramento do lugar que a personagem se posiciona na narrativa do filme. Em outras tomadas de cena que também são filmadas em plano geral, é comum observá-la saindo do campo ou perdendo-se em meio a outras figuras de cena, que acabam se tornando relevantes – principalmente, o conjunto do próprio espaço cênico. Segundo Ismail Xavier (2005: p. 27), o plano corresponde a um determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado – algo que, por sua vez, suscita a posição particular da câmera (distância e ângulo) em relação ao objeto.

Nestes planos gerais de *Café Lumière*, a câmera toma um distanciamento que se compromete a mostrar todo o espaço da ação e seu ângulo coloca-se à altura dos olhos de um observador de estatura média, que se encontra no mesmo nível da ação mostrada.

Nestas tomadas de cena, o corte para o primeiro plano – um plano mais aproximado da figura humana – é dispensado. Tal plano de motivação precisa, que serve para mostrar com maior detalhe uma ação importante ou dispositivo chave no desenvolvimento da história, é abandonado em boa parte do filme. Nas regras da decupagem clássica, "o uso do primeiro plano deu-se em função de uma necessidade denotativa – dar uma informação indispensável para o andamento da narrativa" (*ibidem*, p. 31). Mas o que acontece quando esta informação não é dada, no caso da opção majoritária de *Café Lumière* por planos gerais?

Se este distanciamento faz com que a "protagonista" do filme não seja exatamente o centro de ação do plano, a narrativa que o filme suscita é de outra ordem. Trata-se bem mais de uma aposta numa fruição sensorial do plano, naquilo que o espectador pode sentir ao ver a personagem caminhar pelo espaço e se perder nele, do que no encadeamento linear de uma história, com início, desenvolvimento e desfecho. Ao escapar de determinadas regras básicas da decupagem clássica, aquilo que o filme dispõe são fios narrativos que se costuram ao longo da duração do filme e não mais uma narrativa que se preocupa apenas em contar uma história.

Pela força sensorial destes planos gerais de *Café Lumière*, a narrativa do filme pode ser considerada como o acontecimento em si e a imagem seria o lugar em que este acontecimento é convocado a se produzir. Pode-se agora, então, perguntar o que é o narrável em *Café Lumière*? Para aproximarmos de uma possível resposta a esta pergunta, é necessário compreender como alguns teóricos trataram o tema da narrativa no cinema.

3.2. A narrativa na história do cinema

Na história da teoria do cinema, a semiologia – particularmente aquela proposta por Christian Metz – considerou o cinema como linguagem. Isto implicava dizer que as imagens cinematográficas deveriam ser analisadas como enunciados, submetidos às regras lingüísticas, sobretudo sintagmáticas. Para Metz, o cinema se torna linguagem, porque é capaz de contar "histórias tão bonitas" (METZ apud PARENTE, 2000, p. 19). E se o cinema é visto como este dispositivo que necessariamente conta histórias, nada mais natural que suas imagens obedeçam a certas regras de ordem lingüística, sujeitas não

exatamente a uma noção de narrativa, mas sobretudo de narratividade – em que as imagens são enunciados dispostos em uma seqüência narrante, ou seja, implicam uma sintaxe.

> A sintagmática é, para Metz, a regra de uso lingüístico fundamental no cinema; o código cinematográfico por excelência, que organiza a lógica de ação e a mensagem global do filme (= diegese); a regra que especifica as figuras, os segmentos ou sintagmas passíveis de ocorrências na banda da imagem, no âmbito das grandes unidades do filme narrativo clássico; os tipos de agenciamento que regem o 'discurso filmo-narrativo' (= narrativa, apreendida como discurso narrativo ou narratividade) (PARENTE, 2000, p. 20).

No entanto, não existe nenhum motivo natural para tratar o cinema como simples discurso narrativo. Tal procedimento metziano conduz a análise do cinema por meio de aplicações lingüísticas reducionistas e normativas. Com base em tal procedimento, as imagens seriam reduzidas a meros enunciados, submetidas aos processos lingüísticos, com uma narrativa obediente a uma sintaxe de enunciados que representariam um estado de coisas.

Tais regras da semiologia de Metz eram tão restritivas e redutoras, que só poderiam ser aplicadas a um determinado tipo de cinema: aquele da decupagem clássica. Contar histórias fora das codificações sintagmáticas – como no cinema moderno do pós-guerra – obrigava Metz a restringir o campo de aplicação de sua semiologia e, a partir deste impasse, a linguagem cinematográfica foi fundada quase completamente com base na sintagmática dos filmes narrativos clássicos, pois a imagem certamente poderia ser apreendida como significante narrativo com sua diegese apta a significados, capazes de serem decompostos.

No entanto, não se pode atribuir a culpa completa apenas a Metz. Durante muito tempo, a compreensão de narrativa fílmica foi condicionada pela noção de narrativa em geral. Privilegiar o enunciado como fundamento da narrativa tornou-se a base principal das grandes teorias da narrativa, entre elas as análises temáticas ou estruturais dos formalistas[74]; a narratologia de Gérard Genette[75]; e a teoria mimética de Paul Ricoeur[76].

---

[74] Parente (2000, p. 51) explica que o estudo moderno da narrativa começa pelas análises dos formalistas russos, as análises temáticas de Tomachevski e a morfologia de Propp. Tal estudo exerceu influência na França, desembocando nas chamadas "teorias estruturalistas", "temáticas" ou "semânticas" da prosa, com A.J. Greimas, C. Lévi-Strauss, C. Bremond, R. Barthes, T. Todorov, entre outros. Ao se inscrever na corrente teórica estruturalista, os trabalhos destes autores comportam dois aspectos essenciais: 1) o estudo da narrativa se aproxima de um procedimento dedutivo e axiomático; 2) por ter uma estrutura, a narrativa é compreendida como um conjunto acabado de unidades de base cujas combinações engendram relações em um sistema fechado de linguagem.

Para os formalistas, a narrativa é a história real ou fictícia que é objeto de uma seqüência narrante em enunciados atualizados – um acontecimento deve ser contado na forma de pelo menos dois enunciados (proposições) temporalmente ordenados, exprimindo uma relação de contigüidade temporal e causal, com um ator-personagem constante. Já Genette compreende que a narrativa não é apenas designação, mas sobretudo enunciação, onde o discurso oral ou escrito assume a relação do acontecimento ou de uma série de acontecimentos, que necessariamente remetem ao narrador. Diferente dos dois modelos anteriores, Paul Ricoeur compreende que a narrativa não é designação tampouco enunciação, mas significação, pois é vista como algo capaz de operar uma síntese de nossa vida, transformando o diverso e o heterogêneo em algo pleno de sentido, por meio de uma intriga (unidade sintética) que transforma os acontecimentos dispersos em uma história inteligível.

Apesar das especificidades de cada uma destas teorias acerca da narrativa, todas elas acabam reduzindo a noção de narrativa a uma representação de um estado de coisas, seja ele designado, manifestado ou significado. Em todos os três casos, a narrativa não escapa de um sistema de reconhecimento. No primeiro caso, é um reconhecimento que supõe uma familiaridade com toda a rede conceitual da ação e do espaço representado. No segundo, é o reconhecimento daquele que se exprime na narrativa, ou seja, do narrador. E, no terceiro e último caso, é o reconhecimento do necessário e do universal ou daquilo que compõe uma intriga e faz surgir o inteligível do acidental.

Este reconhecimento que já está presente nas teorias da narrativa desemboca na análise semiológica que Christian Metz propõe ao cinema com base no pressuposto da impressão de realidade. A sintagmática metziana repousa sobre a idéia de que uma imagem teria, a priori, uma significação e que reproduziria a realidade conforme o modelo da percepção natural. Para o semiólogo, a imagem remeteria a uma realidade preexistente e a representação cinematográfica se contentaria, em suma, em endossar os clichês da pura representação. Tudo o que fugisse a este modelo seria considerado não-narrativo.

No entanto, André Parente explica que a oposição narrativo/não-narrativo – problema posto por semiólogos ou teóricos do cinema – é um falso problema, pois a imagem cinematográfica não se opõe à narração. Os processos que servem para distinguir

---

[75] Ensaísta francês nascido em 1930, em Paris, é um dos principais representantes da chamada "nova crítica".

[76] Oriundo da filosofia hermenêutica, Paul Ricoeur (1913 – 2005) busca na *Poética* de Aristóteles as noções de *mimese,* na acepção de imitação ou representação da ação, e de *intriga,* enquanto *agenciamento dos fatos*, como estruturantes de sua própria definição de narrativa. Ricoeur entende a atividade mimética como ato criativo onde o ficcional é abertura à significação.

uma imagem são, ao mesmo tempo, imagéticos e narrativos. A compreensão de narrativa cinematográfica é tomada por André Parente de forma mais ampla, considerando as imagens como acontecimentos e não como representação de um estado de coisas. "O que nos interessa é a relação imagem/acontecimento. Não há, de um lado, as imagens e, de outro, os acontecimentos. As imagens são acontecimentos" (*ibidem*, p. 14).

Tal acontecimento não pode ser confundido com sua realização espaço-temporal, pois tem um movimento imprevisível que o torna real, poderoso e insistente. Isto implica afirmar que a narrativa não é um enunciado que representa um estado de coisas, mas um enunciável, ou seja, o sentido que precede os enunciados. "O enunciável é a condição de direito que explica como o acontecimento constitui a narrativa, e a narrativa, a realidade" (PARENTE, 2000, p. 35).

Ao considerar as imagens como acontecimentos, Parente argumenta que existem pelo menos dois processos ou operações imagéticos/narrativos distintos: uma narrativa verídica e uma narrativa não-verídica. "Na narrativa verídica composta de imagens-movimento tudo se reduz ao um, ao passo que, na narrativa falsificante da imagem-tempo, há uma multiplicidade irredutível que afeta o cinema" (*ibidem*, p. 47).

Na narrativa verídica – aquilo que Deleuze conceitua como imagem-movimento –, o acontecimento é tomado no curso empírico do tempo, relacionada ao esquema sensório-motor, de um encadeamento de causa e conseqüência, conforme a maneira como o homem reage a uma situação (que seria a história). São os processos narrativos/imagéticos que constituem o cinema clássico, com uma decupagem segundo o que se vê (imagem-percepção), sente (imagem-afecção) e faz (imagem-ação). A narrativa verídica, compreendida como história, se manifesta como um campo de tensões conforme a distribuição dos objetivos, obstáculos e desvios que afetam as relações entre sujeito (personagem ou espectador) e situação (meio), mas sempre por meio de uma dimensão explicativa ("isto acontece por causa disto").

Ismail Xavier compreende esta narrativa verídica como transparente, pois induz o "efeito-janela", ou seja, guarda uma aparência de existência autônoma que favorece a relação do espectador com o mundo visado pela câmera, reproduzindo uma lógica de fatos natural e buscando a neutralização de qualquer descontinuidade. "Determinadas relações lógicas, presas ao desenvolvimento dos fatos, e uma continuidade de interesse no nível psicológico conferem coesão ao conjunto, estabelecendo a unidade desejada" (XAVIER, 2005, p. 30). A montagem torna-se invisível justamente para estabelecer uma combinação

de planos de modo que resulte numa seqüência fluente de imagens, que dissolve a descontinuidade visual elementar numa continuidade espaço-temporal reconstruída.

Na narrativa não-verídica – aquilo que Deleuze conceitua como imagem-tempo –, o acontecimento rompe com o tempo cronológico e linear, pois é compreendido como um encontro tomado de forma vertical e pura, sem precisar estabelecer uma relação de causa e conseqüência. Não há portanto uma imagem privilegiada, mas sim um plano de imanência que permitiria cada imagem variar em relação à outra. São os processos narrativos/imagéticos que constituem o cinema moderno, com uma decupagem que se define pela qualidade intrínseca do que se torna na imagem (seriação) e pela coexistência das relações de tempo na imagem (ordenação).

Esta narrativa não-verídica é compreendida por Ismail Xavier como opaca, pois se serve de operações que reforçam a consciência da imagem como efeito de superfície, como construção em que se dá uma atenção menor à narratividade (ao ato de contar uma história) e se concentra na imagem-som como presença, algo que transborda qualquer concatenação lógica. "O cinema moderno cria uma outra *scénographie* quebrando o pacto desta promessa de algo além (atrás da porta) e tornando a imagem 'chata', pura superfície que ela efetivamente é em sua imanência, sem profundidade" (*ibidem*, p. 191).

3.3. A platitude do plano

Pode-se afirmar que tanto *Café Lumière* quanto *Mal dos Trópicos*, *Adeus, Dragon Inn* e *Shara* são filmes bastante devedores a esta herança de opacidade do cinema moderno, no sentido do investimento de uma imagem que é pura superfície. O que se verifica na configuração imagética/narrativa destes filmes aproxima-se de uma certa noção de "platitude do plano", da maneira como o crítico de cinema Ruy Gardnier conceitua. Por platitude ou superfície do plano, compreende-se um tipo de imagem "com valor de face", onde cada plano joga "menos 'informação' do que a sua duração, desinstale a hierarquia narrativa, a previsibilidade do encadeamento de planos, as relações entre os personagens e, principalmente, jogue ao espectador a redundância produtiva de sua repetição"[77].

---

[77] Cf. GARDNIER, Ruy. "Platitude do Plano". *Revista Contracampo*, n.66. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/66/platitudedoplanoruy.htm>. Acesso em 18/05/2009.

Como exemplo de platitude do plano, *Adeus, Dragon Inn* é repleto de planos-seqüência que exploram a movimentação dos personagens pelos espaços abandonados do cinema. São movimentos que não desencadeiam outras situações, mas que ganham força por sua própria repetição: a maneira como a bilheteira percorre incessantemente os corredores e as escadas do cinema, como os passos dela ecoam dentro e fora de campo, o modo excessivo como outros personagens se cruzam sem se tocar, as goteiras insistentes que escorrem pelas paredes sujas do cinema. Tudo parece contribuir para uma ambiência de platitude do plano, de repetição de gestos.

> A platitude do plano trabalha com uma imagem obrigatoriamente pobre, desfetichizada, incompleta em si mesma, rasa, achatada. A beleza evidente (...), no entanto, não esconde uma certa insuficiência (de sentido, de fruição), na qual a platitude se inscreve[78].

Este achatamento implica dizer que existe um investimento na imagem que faz com que ela não precise mais ocultar seus próprios procedimentos. Tal estratégia torna visível o corte da montagem, que desnaturaliza a maneira como os personagens se locomovem no espaço, que se investe de um sentido de repetição que não é da ordem da redundância, mas sim de uma insistência em prol de uma variação que produz acontecimentos. Trata-se de um cinema que aposta na "capacidade de sustentação do olhar diante do que vê (de horror, de prazer) na imagem que se desenrola num único plano, pois o desconforto inibe identificações" (XAVIER, 2005, p. 191).

Tal investigação imagético-narrativa também apresenta desdobramentos distintos em *Café Lumière*. Neste filme, vários planos aparentemente se repetem: planos em que os trens chegam e partem das estações, planos em que os personagens entram e saem dos cômodos de suas casas. Certamente existe um mínimo de fio narrativo, que não é da ordem de um encadeamento de uma história e não se desdobra como um enredo completamente explícito.

Ao procurar saber do que se trata *Café Lumière*, a resposta mais óbvia que caberia em uma possível sinopse seria: uma jovem escritora, Yoko, volta para Tóquio, para dizer aos pais que está grávida de um taiwanês, mas que não vai se casar com ele. Neste intervalo, ela pesquisa sobre um compositor de Taiwan que viveu há 60 anos no Japão e percorre os cafés da cidade por onde provavelmente ele teria passado. Quem a ajuda é o

---

[78] *Ibidem*.

livreiro Hajime, apaixonado por trens, que se ocupa em gravar diariamente o som ambiente das estações.

Mas como a narrativa em *Café Lumière* não é compreendida como mero recurso para a contação de uma história, aquilo que realmente importa e que inevitavelmente tem mais força na construção narrativa do filme é todos os detalhes de composição imagética e sonora dos planos, que não necessitam de um encadeamento interseqüencial rigidamente cronológico e racional, assumindo elipses que deixam no espectador a sensação de jamais saber exatamente quanto tempo decorre entre uma cena e outra do filme.

Em seu sentido mais amplo, a narrativa tem a ver com a maneira como cada imagem se organiza, como ela se estrutura, quais os elementos que ela compõe. Trata-se de pensar a narrativa do ponto de vista de como as imagens se constituem e não exatamente do que elas têm a dizer. A imagem por si só produz acontecimentos, onde não necessariamente se coloca em jogo algo da ordem do discurso. A narrativa aqui é concebida como uma certa forma de articulação ou estruturação da imagem, como ela se organiza, que elementos ela convoca, tudo aquilo que se materializa no plano, como cada quadro se compõe, como o espaço e o tempo se organizam em cada imagem.

No caso de *Café Lumière*, a narrativa se constrói com base em determinadas estratégias de composição – planos mais gerais e longos, câmera quase fixa e com movimentos sutis, enquadramentos que obedecem a uma *mise-en-scène*, variações de luz natural que refletem nos objetos cênicos. São procedimentos formais que compõem as imagens e que já são eles mesmos o próprio conteúdo delas, pois se investem da sensorialidade que o filme convoca. Em *Café Lumière*, o ambiente é tão importante quanto os personagens e o lugar deles é a cidade, o fluxo, os trens, as avenidas e os cafés.

Daí ser perfeitamente compreensível o modo como Hsiao-hsien concebe os movimentos dos personagens dentro e fora do plano, como foi visto. Nos planos em que sai da estação, Yoko caminha para longe da câmera, e rapidamente não temos mais acesso aos seus movimentos, mas ao ir e vir das incontáveis pessoas que diariamente caminham pelas passarelas. É por meio da visibilidade destes espaços que *Café Lumière* aposta em uma disposição sensorial. A construção narrativa do filme desdramatiza as ações dos personagens pelo espaço, afrouxa a linearidade das seqüências, dota cada plano de uma beleza plástica, entrega as imagens a uma serenidade de observação.

A obra de Hou Hsiao-hsien é investida de uma proposição contemporânea em que o espaço e o tempo são profundamente relevantes. No documentário *HHH*, de Olivier

Assayas, Hsiao-hsien retorna ao bairro em que viveu na infância e propõe um passeio à rua onde costumava subir em uma árvore que ficava em frente ao prédio da prefeitura de Fengshan. Ele afirma que, do alto da árvore, já podia sentir fortemente o espaço e o tempo, além de uma certa solidão que lhe provocava uma profunda impressão. "Por causa disto, posso fazer filmes. Como se a partir de um ângulo dado, parássemos para observar e nos sentirmos imersos no espaço e no tempo"[79].

Ao propor esta imersão no tempo e no espaço, não existe um momento chave, um clímax, tampouco um ponto de virada, onde tudo se resolveria na narrativa de *Café Lumière*. O filme é dotado de pólos de afrouxamento em relação à cristalização de situações e ações dramáticas, ou seja, artifícios que desencadeiam conexões de causa e efeito. Trata-se de um filme que escapa ao modelo da contação de uma história, que no cinema clássico sempre parece ser mais importante do que a construção de uma atmosfera, de um clima, de certas nuances.

Esta aposta no afrouxamento das relações de causa e efeito e a ênfase na repetição que configura a platitude do plano é bem evidente em *Adeus, Dragon Inn*, de Tsai Ming-liang. Cada cena tem um valor de face, pois elas pedem uma longa duração e se encadeiam conforme o clima que conseguem acionar e não exatamente por um enredo a ser construído. Existe uma brecha de sentido entre um plano e outro, que se sucedem por elipses. Tal fissura pode apelar para repetições, seja na dinâmica interna do filme, seja em relação ao conjunto da obra de Tsai Ming-liang.

Ao propor um enfrentamento temático de sua obra com a solidão do homem contemporâneo, a filmografia de Ming-liang pode ser compreendida como o estudo exaustivo de repetições sob pequenas variações. O que faz com que o conjunto de sua obra configure-se como um bloco criativo coeso é seu esforço em repensar imagens que se repetem de um longa-metragem a outro. Água, escadas, corredores, portas, espaços vazios, personagens à deriva, são algumas das imagens recorrentes em seus filmes. Personagens de mesmo nome, interpretados pelos mesmos atores, representando determinados papéis[80], são retomados a cada produção de Tsai Ming-liang, como se para o cineasta fosse importante estruturar um conjunto de signos em que ele pudesse se servir ao longo de sua

---

[79] Cf. o documentário HHH, dirigido por Olivier Assayas e produzido para a série Cinema de Nosso Tempo, idealizado por Janine Bazin e Andre S. Labarthe.

[80] Nos filmes de Tsai Ming-liang – especialmente de *Rebeldes do Rei Néon* (1992) a *Hora da Partida* (2001) -, é comum encontrar o trio de atores Lee Kang-Sheng (Hsiao Kang), Miao Tien e Lu Yi-ching, nos respectivos papéis do filho, do pai e da mãe de uma família de Taipei.

filmografia. Certas imagens de filmes anteriores são reapropriadas em filmes posteriores, sempre de forma diferente.

> Durante o processo criativo, eu também sou constantemente forçado a confrontar este problema. Quero manter continuidade ou não? A abordagem que geralmente termino levando é de descontinuidade. Ao mesmo tempo, contudo, não posso evitar certo nível de continuidade que amarra as coisas junto (MING-LIANG apud BERRY, 2005, p.381)[81]

Ao se servir destas reapropriações, a filmografia de Ming-liang está sempre em jogo com esse passado errático, insituável, deslocado de si mesmo, irremediavelmente perdido, pois abarca sempre novas conexões, como uma massa a ser incessantemente moldada. "Não se representa o passado na forma de um antigo presente, mas mergulha no em-si do passado, que jamais foi presente – o imemorial que precede qualquer presente, que lhe serve de fundamento, de condição" (PELBART, 1998, p.126).

Diante da recorrência das imagens nos filmes de Tsai Ming-liang, não se trata exatamente de perguntar acerca da possibilidade de estruturação de uma gramática própria de significados, que poderiam ser facilmente decifrados com base na leitura de imagens-signos que nos parecem familiares de um filme a outro. O que interessa aqui é compreender quais estratégias usadas por Ming-liang na potencialização de tais imagens que se repetem, dotando-as de uma singularidade criativa, de modo que cada filme seja a criação de um novo mundo. "Não só elimina o que não resiste, mas transmuta aquilo que resiste" (*ibidem*, p.134).

Adeus, Dragon Inn inicia com uma das seqüências do longa-metragem *Dragon Gate Inn* (*Longmen kezhan*), de King Hu, clássico filme do gênero de artes marciais de Hong Kong, realizado em 1967 em Taiwan[82]. Projetado na última sessão de um cinema em ruínas, o clássico filme de King Hu não é uma escolha sem propósito, mas uma decisão que nos lança uma série de questões relevantes acerca da relação de Ming-liang com o próprio cinema. À primeira vista, parece ser uma ingênua homenagem, semelhante a outras

---

[81] Minha tradução do seguinte texto: "*During the creative process I am also often forced to confront this problem. Do I want to maintain continuity or not? The approach I often end up taking is a discontinuous one. At the same time, however, I often cannot avoid a certain level of continuity that ties things together*".

[82] O cineasta chinês King Hu (1931-1997) realizou *Dragon Gate Inn*, com ajuda do governo taiwanês, que abria as portas para a realização de produções cinematográficas de Hong Kong. O cineasta se beneficiou de tais vantagens para filmar também em Taiwan *A Touch of Zen* (1971) e um dos episódios de *Four Moods* (1970). King Hu ainda retornou no começo da década de 80 e realizou mais três filmes, entre eles *All the King's Men*, de 1983.

tantas identificadas por críticos e pesquisadores em filmes anteriores de Ming-liang, especialmente o tributo à cantora Grace Chang e à música popular chinesa dos anos 1960 e 1970, em *O Buraco* (*Dong*, 1998); e a referência a François Truffaut e à Nouvelle Vague, em *Hora da Partida* (*Ni nali jidian?*, 2001)[83].

No entanto, *Adeus, Dragon Inn* não se resume a uma homenagem nostálgica aos antigos filmes chineses de artes marciais ou ao cinema do passado. Para Ming-liang, estas imagens do passado não são antigos presentes. O presente coexiste com o passado contemporâneo a ele. "Algumas pessoas pensam que estou ficando nostálgico, mas meu argumento é, 'Isto é simplesmente como minha vida é' (...). Para muitas pessoas, tais coisas representam o passado, mas para mim elas são o dia-a-dia" (MING-LIANG *apud* BERRY, 2005, p.385)[84]. Não se trata, portanto, de uma memória atrelada a uma identidade, mas sim de acumulações de lembranças que se tornam experiências sensoriais transmutadoras, naquilo que se potencializa como acontecimento em seus filmes e que aponta para a criação e a invenção e não para o mero resgate de um passado.

No plano-seqüência em que um visitante entra na sala de cinema e a bilheteira encontra-se no banheiro – cena descrita com maior detalhe no segundo capítulo –, *Adeus, Dragon Inn* apresenta os dois personagens, como se eles estivessem em temporalidades distintas, mas que coexistissem em um mesmo espaço. Convém sublinhar a importância do uso da profundidade de campo, como desencadeador desta imagem-tempo direta em que várias narrativas se fazem presentes, já que temos num só plano a bilheteira que cuida do cinema e o visitante japonês – personagem misterioso, fantasmático, que, ao longo do filme, cruza com outros visitantes-fantasmas que habitam o cinema.

No cinema de *Adeus, Dragon Inn*, o mesmo acontecimento – a última sessão de cinema – abarca mundos diferentes, que parecem englobar temporalidades distintas. O tempo dos atores Miao Tien e Shih Jun, que assistem ao filme em que eles mesmos participaram; o tempo do visitante japonês, que cruza com outros personagens-fantasmas que habitam o cinema; o tempo da bilheteira e, finalmente, o tempo do projecionista. Em

---

[83] Sobre as homenagens nos filmes de Tsai Ming-liang, confira a entrevista do cineasta concedida a Michael Berry, no livro *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmakers* (Columbia University Press, New York, 2005, p. 362-397); e o artigo *Goodbye City, Goodbye Cinema: Nostalgia in Tsai Ming-liang's The Skywalk is Gone*, de Brian Hu, publicado no site Senses of Cinema (http://www.sensesofcinema.com/contents/03/29/skywalk_is_gone.html).

[84] Minha tradução do seguinte texto: "Some people think I'm getting nostalgic, but my argument is, 'This is simply how my life is.' (...) For many people those things represent the old, but for me they are the everyday".

comparação a *Shara*, *Mal dos Trópicos* e *Café Lumière*, *Adeus, Dragon Inn* talvez seja o filme que menos investe no recorte de um protagonista, na medida em que o velho cinema ganha estatuto de personagem indubitavelmente relevante à narrativa do filme, a ponto de exercer influência na maneira como os demais personagens se comportam.

Tsai Ming-liang dispõe num mesmo espaço – o interior do Cinema Fuhe – diferentes lençóis de tempo, em planos-seqüência fixos, sem a presença de diálogos (com exceção apenas de duas cenas breves), em que o som ambiente se soma à composição rigorosa de cada enquadramento. Cada um desses mundos compõe uma atmosfera de sensorialidade que potencializa estados oníricos, alucinatórios, quase hipnóticos, que tornam indiscerníveis o real e o imaginário.

Longe de cair na perigosa repetição do mesmo, *Adeus, Dragon Inn* esforça-se por potencializar a repetição ao reinventar ou recriar imagens já trabalhadas em longas-metragens anteriores de Ming-liang. Neste aspecto, torna-se evidente o investimento na "platitude do plano", que nada mais é que um desdobramento daquilo que Raymond Bellour entende por "ponto da arte": "Todo grande artista está à procura de um ponto-limite. Uma espécie de ponto último, que, a seu ver, incorpore, abranja todos os outros" (BELLOUR, 2008, p. 95). Em toda a sua filmografia, a determinação obstinada de Ming-liang no uso recorrente de certas imagens configura-se como a busca de um ponto-limite, que não cessa de variar incessantemente de filme para filme. Postas em comparação, é evidente a diferença entre estas imagens, principalmente pelos espaços em que se situam e pelas sensações que evocam.

Uma destas imagens é o *Ta-tung*, uma espécie de panela verde, que é um dos utensílios de cozinha mais usados em Taiwan. Em *Hora da Partida*, o objeto pode ser visto em cima de uma mesa de jantar, em que o pai – interpretado por Miao Tien – encontra-se sentado, dentro de uma casa de família (*Fig. 46*). Em *Adeus, Dragon Inn*, o *Ta-tung* é usado para esquentar o pão doce, guardado pela bilheteira, dentro de sua própria cabine (*Fig.47*).

Fig. 46: cena de *Hora da Partida*

Fig. 47: cena de *Adeus, Dragon Inn*

A segunda imagem-signo é a mulher que mastiga amendoins. Em *Viva o Amor* (*Aiqing wansui*, 1994), a mulher é a protagonista May Lin – interpretada por Kuei-Meu Yang – e está em pé, dentro de um apartamento vazio (*Fig.48*). Sozinha no espaço, o barulho que ela faz ao mastigar não é percebido. Em *Adeus, Dragon Inn*, ela é uma personagem secundária – interpretada pela mesma atriz – e está sentada numa das poltronas da sala de exibição do cinema (*Fig.49*). O mecânico barulho, insistentemente produzido por ela ao mastigar, assusta e incomoda o japonês, que decide sair da sala.

Fig. 48: cena de *Viva o Amor*

Fig. 49: cena de *Adeus, Dragon Inn*

Ao retrabalhar tais imagens, esta espécie de memória imagético-narrativa, que os filmes de Tsai Ming-liang sugerem, não repousa sobre marcas. São como gestos que apagam rastros ou traços de identidade, abrindo fendas nestas imagens que se repetem. Se fosse realmente necessário falar de memória, tal memória se afirma em *Adeus, Dragon Inn* de maneira mais próxima à metáfora do labirinto, como a mais adequada para dar conta desta recorrência de imagens, que parecem ser evocadas com base no afeto que elas suscitam, por uma via sensorial.

Em uma das cenas mais marcantes de *Adeus, Dragon Inn*, o japonês percorre o interior do porão do cinema Fuhe, repleto de caixas entulhadas e corredores estreitos,

entradas e vias, em que circulam os transeuntes, numa espécie de vagar sem rumo (*Fig.50 e 51*).

Fig.50 e 51: a caminhada labiríntica em *Adeus, Dragon Inn*

O cinema de Tsai Ming-liang potencializa a coragem de não querer escapar do labirinto de suas imagens que configuram seu ponto-limite artístico. O cineasta cumpre o ofício de artesão da imagem, daquele que inventa por necessidade o novo, porque perfaz a diferença na repetição.

Este embate com o ponto-limite também está presente em *Mal dos Trópicos*, de Apichatpong Weerasethakul. O cadáver, na seqüência inicial do filme, remete ao corpo de Tommy – desaparecido ou morto fora de campo –, personagem de *Eternamente Sua*, longa-metragem anterior de Weerasethakul. O plano em que o soldado examina suas mãos na segunda parte de *Mal dos Trópicos* também lembra o plano em que a personagem Orn inspeciona suas mãos em *Eternamente Sua*. A cena de ginástica aeróbica ao ar livre em *Mal dos Trópicos* também é retomada de outra forma em *Síndromes e um Século*, longa posterior. Uma fábula sobre um monge que ajuda dois camponeses a ficarem ricos é narrada em *Mal dos Trópicos* e outra fábula semelhante sobre um monge é contada em *Síndromes e um Século*.

Interessante notar também como existe em *Mal dos Trópicos* um aperfeiçoamento da estruturação do filme em duas partes. Intensificando a forma também bipartida de *Eternamente Sua*, *Mal dos Trópicos* divide-se em duas metades, como se fossem dois momentos separados com seus créditos próprios, mas relacionados por uma certa modulação de opostos, como já foi explicitado no capítulo anterior: civilização e natureza; alegria e tristeza; cidade e floresta; realidade e fabulação. Na primeira parte do filme, um romance entre o soldado Keng e o operário de uma fábrica de gelo Tong. Na segunda parte, um soldado persegue uma fera em uma floresta densa.

O contraste entre as duas metades de *Mal dos Trópicos* é uma das características primordiais da estrutura narrativa do filme, modulada por uma sensorialidade que também varia de acordo com os opostos construídos em cada parte: a primeira metade concentra-se em espaços mais iluminados, marcado pelas relações urbanas cotidianas entre as pessoas; a segunda investe em um espaço mais denso e escuro, uma floresta carregada de mistério e povoada por sanguessugas, fantasmas fosforescentes de gado, vagalumes, um macaco telepático. Neste lugar misterioso, o soldado estabelece uma relação com o tigre/xamã que parece ser, ao mesmo tempo, seu amante e destruidor. *Mal dos Trópicos* pode ser interpretado como a narração de uma relação amorosa sob dois tons: na primeira metade, o relacionamento entre Tong e Keng se desenvolve em fugidios encontros cotidianos; na segunda, o soldado persegue sua presa, o tigre/xamã que vira seu objeto de desejo. São duas leituras de um mesmo embate amoroso: de forma cotidiana e realista, de um lado; e de forma simbólica e mística, do outro.

Na primeira metade de *Mal dos Trópicos*, embora a residência de Tong se situe próximo a uma floresta, a narrativa é pontuada por planos de ambientação do cotidiano nas ruas, no mercado, no trânsito, na agitação urbana, além do mundo do trabalho, especialmente a fábrica de gelo onde Tong trabalha. Existe uma ênfase na vida em grupo, em comunidade – o ato de cear em família, o trabalho na fábrica, o jogo de futebol, o restaurante com karaokê –, mesmo que em vários momentos se sobreponha o relacionamento amoroso entre Tong e Keng. Na segunda parte, a floresta é o único ambiente a ser explorado e a relação que predomina é a da perseguição do soldado ao tigre/xamã e vice-versa. Já não se enfatiza mais a vida em comunidade, mas a vida com a natureza e com o sobrenatural, com os animais que habitam a flora selvagem e com certos elementos místicos e encantatórios.

Pode-se constatar que também existe uma variação sensorial de luminosidade entre as duas partes de *Mal dos Trópicos*. Na primeira parte, tudo parece ser radiante e luminoso. Há várias externas ensolaradas e os ambientes noturnos são marcados pela predominância de luzes artificiais: tubos fosforescentes pendurado nas árvores, o azulado de uma lamparina artificial, as lâmpadas amareladas dos postes, uma torre de relógio iluminando o centro da cidade. Já a segunda parte emprega apenas a luminosidade natural dos raios de sol na floresta densa, que acaba aos poucos cedendo lugar à profunda escuridão noturna. Na medida em que o soldado entra cada vez mais pelo interior da floresta, ela torna-se ainda mais misteriosa e tomada pela escuridão.

O estado afetivo dos personagens também varia em ambas as partes. Na primeira metade, os personagens apresentam sorrisos expansivos: a cantora do restaurante, Tong e Keng no cinema, o rapaz ao sair do banheiro, uma senhora que oferece marijuana, soda e toranjas quando o casal visita sua casa. A própria relação entre Tong e Keng é carregada de tamanha felicidade e ternura, a ponto de muitos críticos do Ocidente terem comentado o quanto o romance entre os dois homens é impossivelmente idealizado, como o romance entre eles é socialmente aceito de forma improvável em instituições tradicionais, como a família, a vila, o templo, o exército[85]. Mesmo quando existem momentos tristes, a melancolia é fugidia: o cachorro de Tong é diagnosticado com câncer, mas logo é substituído por um filhote.

Esta atmosfera *feel-good* da primeira parte de *Mal dos Trópicos* é enfatizada pela maneira como o filme insere canções em algumas cenas. No início do filme, quando um grupo de soldados carrega um cadáver no meio da floresta, um deles conversa com uma mulher pelo walk-talk: "É a estática do meu coração. Está te chamando", ele diz, reportando-se ao barulho do aparelho e solicitando uma música. "Você é quente e selvagem como um incêndio na mata", ela responde e põe uma música para tocar. De forma diegética, inicia-se a música tema "Sraight", da banda tailandesa Fashion Show, enquanto a câmera faz um breve movimento de aproximação para o interior da floresta, transformando a música em não-diegética.

Interessante notar como a música neste filme cumpre o papel de propiciar ao espectador o embarque no universo sensorial do filme e ainda o prepara para algo que só ficará definido no decurso da narrativa. Tanto é que logo depois que a canção "Straight" inicia no início do filme, um plano geral mostra um homem nu caminhando como um zumbi pela floresta. Tal seqüência a princípio destoa do que será apresentado na primeira parte, mas já anuncia algo que será explorado na segunda: aquele homem estranho é, na verdade, o tigre/xamã, que só será retomado de forma mais sombria na segunda metade do filme.

Na cena em que Tong e Keng estão em um restaurante, algo semelhante acontece: uma cantora vestida com trajes coloridos em cima de um palco decorado, com duas dançarinas ao lado, interpreta a canção "Wana Sawat", cuja letra trata de dois amantes que procuram um lugar para seu romance em uma floresta – outro elemento que já prepara

---

[85] Sobre as críticas em relação à maneira doce como Apichatpong aborda o amor homossexual em *Mal dos Trópicos*, cf. QUANDT, 2009, p. 68. Apichatpong explica que o romance sem impedimentos entre Keng e Tong é apenas a parte boa que ele quis manter da memória dos seus relacionamentos amorosos reais.

ou anuncia o que vai acontecer na segunda parte do filme. Logo no início, este senso de mistério – que vai tangenciar a segunda metade do filme – já está presente na primeira parte, ainda que de forma tímida. Após a retirada do cadáver da floresta, a família de Tong encontra-se reunida à mesa, jantando em uma plataforma ao ar livre, enquanto o corpo de Tommy está embalado e pendurado em uma árvore ali perto. "Esta noite o corpo vai inchar e mudar de posição. Vai se tornar espírito...", diz o pai de Tong.

Esta atmosfera mística e encantatória só se intensifica na segunda parte de *Mal dos Trópicos*, introduzida por uma fábula sobre um poderoso xamã, que podia se transformar em um tigre, que vaga pela selva e prega peças nos aldeões. Apichatpong pontua a segunda metade de seu filme com intertítulos e pinturas primitivas de criaturas selvagens, que sugerem pinturas da iconografia antiga tailandesa. Esta fissura na metade de *Mal dos Trópicos* é descrita por Apichatpong como uma forma de produzir na estrutura do filme "gêmeos siameses não-idênticos", como se fosse "um espelho ao centro que refletisse ambos os caminhos"[86].

O segundo momento de *Mal dos Trópicos* já não recorre a canções pop alegres, mas ao som ambiente. A imagem de impenetrável escuridão é auxiliada por um desenho sonoro, que combina efeitos eletrônicos aos inúmeros sons da selva. Apichatpong constrói uma paisagem sonora capaz de dimensionar sensorialmente a relação do soldado com seu ambiente e o que acontece quando os sons da floresta se modificam. *Mal dos Trópicos* preserva, encoraja e multiplica sons fundamentais[87] em uma acústica ambiental, que é carregada de mistério.

Estes sons fundamentais são aqueles criados pela geografia e pelo clima da floresta: o vento, os insetos, o macaco, o tigre, a vaca, etc. A existência destes sons fundamentais sugere a possibilidade de uma influência profunda e penetrante no comportamento do soldado, que se movimenta a cada ruído que ecoa na floresta. "Muitos desses sons podem encerrar um significado arquetípico, isto é, podem ter-se imprimido tão profundamente nas pessoas que os ouvem que a vida sem eles seria sentida como um claro empobrecimento" (SCHAFER, 2001, p. 26).

---

[86] Cf. James Quandt, "Exquisit Corpus", *Artforum International*, Vol. XLIII, n. 9, Maio 2005.

[87] "Som fundamental é um termo musical. É a nota que identifica a escala ou tonalidade de uma determinada composição. É a âncora ou som básico, e, embora o material possa modular à sua volta, obscurecendo a sua importância, é em referência a esse ponto que tudo o mais assume o seu significado especial. Os sons fundamentais não precisam ser ouvidos conscientemente; eles são entreouvidos mas não podem ser examinados, já que se tornam hábitos auditivos, a despeito deles mesmos" (SCHAFER, 2001, p. 26).

Todos estes elementos narrativos contribuem para dotar a segunda parte de *Mal dos Trópicos* de um tom sensorial fabular, onde um soldado – talvez o Keng da primeira parte – procura o xamã/tigre – talvez um Tong transfigurado –, ao mesmo tempo em que também é procurado. Ambos são apaixonados ou são presas um do outro? Ambos são aspectos de um mesmo ser? Trata-se de "um conto de amor e de metamorfose em que um homem deve entrar no submundo para recuperar seu amado, libertá-lo do 'mundo fantasma', só para encontrá-lo metamorfoseado em outra criatura" (QUANDT, 2009, p. 76)[88].

Na seqüência final em que o soldado parece se render ao tigre que está no alto de uma árvore, o filme parece suspender todas as questões do conflito entre homem e criatura. O tigre poderia atacar, o soldado poderia disparar, mas o barulho das folhas das árvores e o vento na floresta fazem com que a relação caçador/caçado permaneça em suspensão. Se ambas as partes de *Mal dos Trópicos* são variações uma da outra, a narrativa do filme revisita o mesmo tema – a relação a dois – de forma diferente: um relacionamento amoroso que é juvenil, alegre, tímido, na primeira parte; e selvagem, angustiante, espiritual, na segunda.

Este jogo entre dois pólos que variam também está presente em *Shara*, de Naomi Kawase, mas aqui o que interessa é uma sensorialidade marcada pela relação ausência/presença. Desde o início do filme – como já foi descrito anteriormente no segundo capítulo –, o movimento de câmera, que vai dos escuros quartos da casa cheios de molduras de madeira até o iluminado jardim onde brincam os dois irmãos, coloca-se no limiar do desaparecimento e tal vazio ou ausência interfere na relação sensorial que os personagens mantém entre si e com o ambiente em que vivem.

O investimento da câmera na mão, com seu movimento perdido e errático, mostra o mundo fílmico como se estivesse sempre entre uma definição concreta (com os corpos dos personagens) e sua dissolução em sentimentos evocados ou proporcionados pelas formas plásticas abstraídas do real (o soprar do vento nos cabelos de Shun quando seu irmão desaparece, a chuva torrencial durante o desfile de Basara). Há um controle assombroso na forma com que Kawase filma os elementos naturais, investindo os planos de seus filmes com uma sensorialidade mais profunda que um simples arroubo estético, na medida em que a natureza também se configura como um personagem importante em

---

[88] Minha tradução do seguinte texto: "a tale of love and metamorphosis in which a man must enter the underworld to retrieve his beloved, free him from 'the ghost world', only to find him transmogrified into another creature".

Shara. Kawase filma aquilo que é leve e efêmero, mas que pesa e persiste na narrativa de seu filme: a luz, o vento, a chuva.

Existe um jogo entre a presença e a ausência, entre a luz e a escuridão, entre a superfície e a profundidade, como já foi discutido no capítulo anterior. É como se o universo cinematográfico de Kawase estivesse sempre entre estes dois mundos: o peso da desgraça e da fatalidade e a leveza do cotidiano e da vida que continua. No entanto, estes pólos ou contrastes não se encontram separados como se fossem dicotomias estanques ou cristalizadas, mas estão em constante interdependência.

José Manuel López explica que o cinema de Naomi Kawase é investido de um limiar que serve como ponto de união entre o visível e o invisível, "um vão que se coloca, tanto no interior (aquilo que Montaigne chamou de 'o mais próximo'...) como no exterior (a natureza, o mundo, o outro)" (LÓPEZ, 2008, p. 20)[89], que, na narrativa de seus filmes, materializa-se por meio de locais de passagem: pontes, corredores, janelas, túneis. São espaços de trânsito que existem em função dos extremos que conseguem unir; paisagens onde se criam ou reforçam vínculos. "O cinema de Kawase é uma interrogação de puro presente, um intento de criar vínculos com o que rodeia e fixar desta forma o efêmero, o fugidio" (*ibidem*, p. 25)[90].

Na narrativa de *Shara*, o desaparecimento do irmão de Shun acontece em uma corrida pelas ruas estreitas de Nara. Sem se reportar ao rastro ou ao paradeiro do irmão desaparecido, a câmera de *Shara* priva Shun do olhar de Kei e, desta forma, também nega ao espectador este campo de visão. Mas não é só Shun e sua família que experimentam a ausência de um ente querido. A amiga de Shun, Yu, também precisa lidar com a ausência do pai, que a abandonou desde pequena. A revelação que Yu recebe de Shouko, que não é sua mãe verdadeira, acontece também em uma caminhada pelas estreitas ruas de Nara.

Sobre a aparente normalidade dos afazeres da família cinco anos depois do desaparecimento de Kei – a mãe espera um novo filho, o pai organiza o festival de Basara, o filho pinta quadros –, o luto da criança desaparecida ainda não se sucedeu: o filme não explica o que aconteceu com Kei, se ele de fato morreu ou não[91]. Certos acontecimentos

---

[89] Minha tradução do seguinte texto: "un vano que se cierne tanto hacia el interior (aquello que Montaigne llamó 'lo más próximo') como hacia lo abierto (la naturaleza, el mundo, el outro)".

[90] Minha tradução do seguinte texto: "El cine de Kawase es uma interrogación de puro presente, um intento de crear vínculos com lo que la rodea y fijar de esa manera lo efímero, lo fugitivo".

[91] Mesmo na cena em que um policial conversa com o pai de Shun - o diálogo se dá fora de campo –sobre um corpo acabara de ser descoberto e que precisava ser identificado, ainda assim o filme não deixa evidente se o corpo é o mesmo de Kei.

preenchem estes vazios, ao longo do filme: o nascimento de mais um irmão, o desfile do festival de Basara. São metáforas de mudanças que encerram etapas e abrem outras novas. Se o filme começa no interior de uma das dependências da casa da família Aso, ele termina com um plano que sobrevoa pela cidade de Nara. O início e o final são marcados por uma circularidade.

Existe uma vontade em *Shara* não apenas de mostrar os corpos em cena, mas como se desenrolam seus sentimentos na relação com o outro. Não é a toa que o movimento da câmera é sempre presente, visível, disposto a se aproximar ou se afastar dos personagens e dos espaços, à direita, à esquerda, por cima e por baixo, compondo uma narrativa de disposição sensorial, onde o corpo exerce um papel fundamental.

Tanto em *Shara*, quanto em *Café Lumière*, *Adeus, Dragon Inn* e *Mal dos Trópicos*, existe uma aposta em corpos que são afetados pelo tempo, pela duração, onde já não interessa tanto a naturalidade de um corpo visto, mas exatamente aquilo que a narrativa faz ver e que não se deixa mostrar. É um tipo de investigação muito próxima a de vários autores modernos, como Michelangelo Antonioni, Andy Warhol, Jonh Cassavetes, Chantal Akerman, Robert Bresson, entre outros, independente das particulares de cada um. Existe uma ênfase nas atitudes e nas posturas dos corpos, com suas esperas – a bilheteira que espera a chegada do projecionista em *Adeus, Dragon Inn* –, suas caminhadas – a jornalista que sai de uma estação a outra em *Café Lumière* –, seus cansaços – o soldado que procura o xamã/tigre –, suas excitações – os corpos dançantes do festival de Basara.

> Não é tanto que os corpos ajam mais. Mas suas ações – a balada, a conversa, a dança, a espera, o *voyerismo* etc. – não são mais determinadas em relação ao espaço hodológico, vivido, homogêneo e causal. Os coros tornam-se imagens óticas e sonoras puras indeterminadas ou, então, um jogo de máscaras (PARENTE, 2000, p. 106).

É claro que esta aproximação com a estética do cinema moderno não implica dizer que o cinema de Kawase, de Ming-liang, de Hsiao-hsien e de Weerasethakul se enquadre necessariamente como cinema moderno, mas que são apenas devedores a este modelo de cinema. As narrativas produzidas pelos filmes destes realizadores da Ásia potencializam um tipo de imagem que diz muito sobre o mundo contemporâneo, não exatamente por que representa este mundo, mas porque cria um mundo sensível que produz um pensamento sobre o mundo em que vivemos hoje.

3.4. A "estética do fluxo"

Ao apontar corpos em cena que estão em constante relação, *Shara*, *Café Lumière*, *Adeus Dragon Inn* e *Mal dos Trópicos* acionam uma "estética do fluxo", que não se reporta exatamente à velocidade e aos fluxos de informação proporcionados pelas novas tecnologias midiáticas, mas diz respeito àquilo que o crítico da *Cahiers du Cinéma*, Stéphane Bouquet[92], compreende como possibilidade diferente de se pensar a narrativa 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/espaço dentro de uma experiência do tempo como atmosfera.

Outro crítico da *Cahiers du Cinéma*, Jean-Marc Lalanne[93], reforça também a afirmação de que o horizonte estético do cinema contemporâneo toma a forma de um fluxo, na medida em que determinado conjunto de filmes recentes propõem a refundação do plano - considerado pelas teorias do cinema como a menor unidade de significação de um filme. Segundo Lalanne, tais proposições radicais concebem o plano não mais como parte de um todo, mas, ao contrário, tudo agora faz parte do plano, que agencia uma "estética do fluxo".

> 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).

Como exemplo, Lalanne analisa o longa-metragem *Prazeres Desconhecidos* (*Ren Xiao Yao*, 2002), do cineasta chinês Jia Zhang-ke, em que a montagem é reduzida, em prol da construção de imponentes planos-seqüência, unidos como "verdadeiros blocos de granito indivisíveis" (*idem*, p. 26), como se o corpo-fílmico constantemente conspirasse para a longa duração dos planos. Na compreensão de Lalanne, o extenso escoamento do tempo possibilita metaforicamente uma verdadeira "hemorragia interna", na medida em que fragiliza a composição perfeita destes planos-quadros (*tableaux*) – híbridos de plano

---

[92] Cf. BOUQUET, Stephane. "Plan contre flux". In: *Cahiérs du Cinema*, n. 566, março de 2002. Paris: 2002, pp.46-47.

[93] Cf. LALANNE, Jean-Marc. "C'est quoi ce plan?". In: *Cahiers du Cinéma,* n. 569, junho de 2002. Paris: 2002, pp.26-27. Trad. Ruy Gardnier.

fílmico e quadro pictórico. "A mobilete não funciona mais, o personagem a abandona e continua a pé; o personagem sai de quadro, mas a câmera continua a filmar" (*idem*, p. 26).

Na mesma publicação, embora um ano mais tarde, Olivier Joyard[94] complementa o debate ao argumentar que cineastas tão distintos, como Jia Zhang-ke, os irmãos Dardenne, Abbas Kiarostami, Vincent Gallo, Gus Van Sant, Naomi Kawase, entre outros, marcam o retorno do plano como lugar em que se constrói a radicalidade de uma visão. Trata-se de um retorno, ou melhor, de uma revalorização do plano que, em outros momentos da história do cinema[95], também se configurava como elemento fundamental para a construção de um tipo de cinema.

Sobre *Shara*, de Naomi Kawase, Joyard afirma que seus longos *travellings* são, ao mesmo tempo "universos fechados e verdadeiramente infinitos, principalmente porque eles contêm suas próprias elipses" (JOYARD, 2003, p. 26). De fato, *Shara* compõe com sua câmera-corpo uma espécie de topografia coreográfica e gestual, ao passear pelos espaços, escorrer horizontalmente em panorâmicas, recuar e avançar com seus *travellings*.

São movimentos de exploração dos corpos e dos espaços, evidenciados principalmente nas seqüências em que os personagens se deslocam – como é o caso dos passeios de bicicleta de Shun e Yu ao voltarem da escola (*Fig.52*); a corrida dos dois, pouco antes do parto de Reiko; a dança de Yu no Festival de Basara, uma festa local organizada pela comunidade. São cenas em que a câmera acompanha os corpos em movimento, mantendo uma distância mais ou menos inalterada em relação a eles, mas que também decide, às vezes, afastar-se por alguns instantes para mover-se ao redor, examinando os espaços[96].

---

[94] Cf. JOYARD, Olivier. "C'est quoi ce plan? (La suite)". In: *Cahiers du Cinéma*, n. 580, junho de 2003. Paris: 2003, pp.26-27. Trad. Ruy Gardnier.

[95] Podemos citar como exemplos a defesa que André Bazin faz ao plano-seqüência como estratégia fundamental para uma maior adesão do cinema ao real – tal pesquisa será explorada com consistência nos cinemas neo-realistas e em alguns cinemas novos dos anos 60.

[96] Cf. LÓPEZ, Jose Manuel. "Shara y lo in/visible". *Revista Tren de Sombras*, n. 3. Abril de 2005. Disponível em: <http://www.trendesombras.com/num3/critica_shara.asp>. Acesso em 08/03/2009.

Fig.52: os corpos de Yu e Shun em cena

Shara convida o espectador a mergulhar no universo do filme, a partir dos afetos dos personagens e de seus próprios afetos, sem necessariamente recorrer a uma atenção intelectual. Que tipo de pesquisa sensória cada plano do filme estabelece com os corpos dos personagens e com seus afetos transbordantes? A escolha da câmera na mão não é apenas coerente com a história que está sendo narrada, mas principalmente com a estratégia de Kawase[97] em concentrar a atenção do espectador à instabilidade do vivido e de seu fluir constante.

Os planos-corpos de *Shara* aludem àquilo que não é precisamente delimitável: o curso do mundo, da vida, a imanência. Em vez de se adequar ao códigos maneiristas de determinados usos desgastados e previsíveis do plano, o corpo fílmico de *Shara* tenta desfazer-se de efeitos de sentidos únicos para deixar ser atravessado pelo fluxo da vida. É por isso que Olivier Joyard (*idem, ibidem*) observa no filme de Kawase a sensibilidade a "uma visão cosmológica, em que cada elemento (humano, animal, meteorológico) funciona segundo os mesmos ciclos".

O sinólogo François Jullien afirma que, ao contrário da filosofia ocidental, a poesia moderna de Mallarmé e Rimbaud conseguiu deixar passar a imanência. Pode-se dizer que o mesmo procede não só com o cinema de Naomi Kawase, mas também com o de Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang e Apichatpong Weerasethakul. Se tudo no mundo coexiste (segundo a noção de processo e de passagem para a sabedoria oriental), tais realizadores encontram uma forma de, com e no cinema, se deixar transbordar por este curso.

---

[97] Podemos atribuir este crédito também à direção de fotografia de Yukata Yamasaki, que colaborou em vários filmes do cineasta japonês Hirokazu Kore-eda.

> Ou, pelo menos, na falta de apreender esse modo ininterrupto da passagem, já que ele não é discernível, deveríamos distinguir, tomando recuo e detectando-o de um lado a outro, seu caráter *flutuante*: ao mesmo tempo fluido e alternante, por não se imobilizar de nenhum lado, e sim evoluir na transição de um ao outro, para não perder nada (JULLIEN, 2000, p. 225).

Joyard reconhece bem o esforço de Naomi Kawase em afastar *Shara* de qualquer "efeito modernista" de desconstrução, ou seja, de simples errância, brincadeira e desconfiança da imagem. Ao contrário, os efeitos de montagem rarefeitos e a duração de planos flutuantes possibilitam a criação de um mundo pleno de buracos ("elipses irreversíveis") e desaparecimentos, um transbordamento de forças contrárias e complementares. "Toda tomada de decisão do olhar (do espectador, do diretor) é possivelmente uma falsa pista" (JOYARD, 2003, p.27). Tomar posição, pôr em relevo algo em detrimento do outro, é perder de vista o fluxo da vida. Não se separa o estável do instável, a presença da ausência, o aparecer do desaparecer – pois são pólos em constante movimento.

> Quando a câmera abandona, no começo de Shara, as duas crianças que ela já seguia por alguns minutos no dédalo de ruas labirínticas, para depois filmar um só deles, o espectador acredita que a outra criança foi colocada de lado e que vai poder reencontrá-la na imagens alguns instantes depois. Mas ele não vai revê-la – ficaremos sabendo de sua morte (*idem*, p. 27).

Ser atravessado pela imanência está longe da mera representação do mundo, como simples reflexo ou cópia fotográfica da realidade. Na verdade, trata-se da criação e da produção de imagens, que estabelecem relações possíveis com a sensorialidade e o fluxo da vida. Não é reprodução ou apreensão do real, mas relações, conexões e acontecimentos. Sem chegar a abandonar a realidade, mas construir com ela, tornando sensível o esperado e o inesperado, o visível e o invisível, a vida e a morte, a alegria e a dor, sem se prender a nenhum destes pólos, mas ir de um a outro.

Ao dinamizar a relação espectador-material fílmico com base nesta experiência sensorial de imersão nesta imagem fluida, *Shara*, *Adeus, Dragon Inn*, *Café Lumière* e *Mal dos Trópicos* são caracterizados como "cinema de suspensão", na medida em que oferecem ao espectador uma nova relação de tempo - tanto diegético (da própria narrativa do filme), quanto de duração da projeção - capaz de proporcionar a ele a sensação de "embarcar na

imagem, 'sair do chão', mergulhar no filme"[98]. É preciso chamar o espectador para mais perto.

A imagem talvez mais clara deste tipo de interpelação sensível é a do plano-seqüência dos créditos iniciais de *Mal dos Trópicos*, de Weerasethakul. Em plano médio, um jovem soldado olha diretamente para frente, como se flertasse com a câmera e, conseqüentemente, com o espectador (*Fig. 53*). Há algo de ambíguo nesta imagem: ela nos desconcerta – pela maneira como o personagem olha e sorri –, mas também nos encanta. O sorriso sensual do personagem é quase hipnótico, como se convencesse o espectador a mergulhar no universo do filme por uma porta sensorial e não racional. Imagem, ao mesmo tempo, provocadora e doce.

Fig. 53: o olhar do soldado

Como afirma Raphael Mesquita, os "planos-viajantes" de Apichatpong se encadeiam partindo de uma montagem que tanto não se mostra, quanto não se esconde. "Planos que também exercem uma força especial, mas que tomam novas significações ou variâncias quando vistos num todo. (...) Cada imagem remonta à anterior com novas acepções. E cada plano carece de um outro precedente e obriga a um posterior"[99]. Crer na potencialidade de uma imagem que possa ser compartilhada emocionalmente com o espectador é algo que atravessa os filmes de Apichatpong Weerasethakul, Tsai Ming-liang, Hou Hsiao-hsien e Naomi Kawase.

Como filmes que criam mundos tão distintos como *Shara*, *Mal dos Trópicos*, *Adeus, Dragon Inn* e *Café Lumière* proporcionam um mesmo tipo de sensorialidade? Erly

---

[98] Cf. MESQUITA, Raphael. "Cinema de Outros Tempos 2: Juventude em Marcha, Síndromes e um Século e O Céu de Suely". *Revista Contracampo*, n.84. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/84/artcinemadeoutrostempos2.htm>. Acesso em 18/05/2009.

[99] Cf. MESQUITA, Raphael. "Cinema de Outros Tempos 2: Juventude em Marcha, Síndromes e um Século e O Céu de Suely". Op. cit.

Vieira Jr. destaca alguns elementos deste tipo de imagem, marcada pela estética do fluxo: a ênfase numa reinserção corporal no espaço e no tempo do cotidiano, o redimensionamento da relação câmera/ator que justifica a predileção por planos-seqüência capazes de tornar sensível o escoamento do tempo como duração (como "eternos presentes" a cada plano) e a adoção de um tom narrativo no qual as ações dos personagens são apreendidas pelo espectador como desencadeadoras de afetos e sensações.

> A isso podemos somar uma composição de imagens e ambiências (inclusive muitas vezes dotada de uma forte componente transcultural) que valorizaria uma fluidez inter-seqüencial, num contexto no qual a elipse temporal (em especial a incerteza a respeito do tempo decorrido entre uma cena e outra) e a ambigüidade (tanto visual quanto narrativa) poderiam ser pensadas como opções estéticas centrais (VIEIRA JR., 2008, p. 4).

Desaparece o plano subjetivo em favor do "plano conceito-sentimental" (JOYARD, 2003, p. 27), ou seja, um plano rigorosamente pensado pelo cineasta, mas que provoca no espectador o despertar das sensações e das emoções, com base no envolvimento de uma imagem fluida. São planos criados para serem vivenciados como experiência sensorial. O possível é o momento de fruição da imagem e como ele pode se realizar a cada instante. Se existe um pensar, é em prol de uma emoção buscada, de uma sensação de leveza, de arejamento, de flutuação, de atmosfera.

Tal estratégia caracteriza aquilo que Ruy Gardnier denomina de *drone cinema*, em referência análoga ao efeito harmônico ou monofônico de uma peça musical, a partir de notas continuamente sustentadas, repetidas ou moduladas por longo período de tempo, que estabelecem uma tonalidade capaz de provocar uma sensação de ambiência. Se o *drone music* elogia as sonoridades, os novos timbres e o improviso, em detrimento de uma composição musical definida, o *drone cinema* também confia mais nas atmosferas, no clima e no ritmo que os planos proporcionam. "O *drone* privilegia não a melodia, mas as notas em sua sonoridade, duração, variação... da mesma forma que esse cinema não privilegia a narrativa, mas o ritmo, a intensidade, a duração, a atmosfera"[100].

O elogio de sonoridades e de atmosferas lembra a visão harmônica da sabedoria chinesa, que responde a cada momento em vez de se apegar a uma posição

---

[100] Cf. GARDNIER, Ruy et al. "Cinema contemporâneo em debate: O *drone cinema*, as novas imagens e os novos comediantes". *Revista Contracampo*, n. 78. Fevereiro de 2006. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/78/debatecinemacontemporaneo.htm>. Acesso em 11/10/2008.

imutável. A atmosfera do *drone cinema* lembra o "céu" (*tian ran*) da sabedoria taoísta: este fundo de imanência, no qual acontece o fluxo das coisas no mundo. Completamente distante de qualquer sentido religioso ou transcendente, o céu da sabedoria taoísta remete à "totalidade dos processos em curso, ao mesmo tempo que o pleno andamento deles" (JULLIEN, 2000, p. 154). Daí as observações taoístas sobre a música do céu, em que todos os sons são emitidos, ao infinito, cada vez diferentes em função de si. Cada processo ressoa de acordo com sua disposição, sem que seja invocado nada de exterior que determine cada fenômeno.

> Passando do som humano (...) ao som terrestre (...) até o som celeste, simplesmente chega-se mais perto do âmago (...): além do som terrestre, o som do céu é percebido, não mais como seu produto mas como som emitido; não mais como som causado mas como som espontâneo (*idem*, p. 156).

Em *Mal dos Trópicos*, os diferentes sons ambientes podem ser ouvidos como intensidades musicais: a máquina cortando os blocos de gelo na fábrica, a chuva que cai na floresta, a fala sussurrada dos personagens, o som dos animais na floresta, o ruído dos passos do soldado, o vento nas folhas das árvores. Cada som é um corpo que varia de acordo com suas intensidades. Não é à toa que, na lista de agradecimentos do filme, aparece o nome de Brian Eno, compositor britânico que cunhou o termo "música de ambiente", em que o *drone music* é um dos subgêneros. Em entrevista à revista Cinética, Weerasethakul explica que, junto com o desenhista de som, procura mapear os sentidos dos sons e das imagens de forma conjunta, em cada locação que chega para filmar. "O que me interessa é que o som e a imagem componham um todo em que mesmo a fala de meus personagens, a voz deles e os diálogos escritos, estejam ali como componente musicais do ambiente sonoro e imagético"[101].

O que faz o livreiro Hajime, amigo de Yoko em *Café Lumière*, senão registrar com seu gravador os múltiplos ruídos dos metrôs que passam todos os dias na cidade de Tóquio? Não basta descrever a paisagem, senão ela simplesmente desaparece, diz Ítalo Calvino, em *As Cidades Invisíveis*. Tampouco recorrer a uma simples visão panorâmica, pois as metrópoles tornaram-se opacas ao olhar. É preciso novas estratégias para dar conta dos relevos da cidade, daquilo que é transitório nela, da vida que pulsa em seu interior.

---

[101] BRAGANÇA, Felipe. "Seis perguntas para Apichatpong Weerasethakul". *Revista Cinética*. Dezembro de 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistajoe.htm>. Acesso em 08/03/2009.

Mergulhar na paisagem é investir o corpo inteiro. Por isso, o viajante Marco Polo só conseguia exprimir as sensações que experimentou das cidades por meio de "gestos, saltos, gritos de maravilha e de horror, latidos e vozes de animais, ou com objetos que ia extraindo dos alforjes..." (CALVINO, 1990, p. 41). Diante do que é indescritível, faltam palavras e o corpo sente também a amplitude de vibrações que a cidade proporciona.

Não só o corpo de Hajime, mas principalmente os planos de *Café Lumière* são entregues à amplificação sonora da cidade de Tóquio, que escorre por todas as direções, como "linhas melódicas entrecruzadas, em que as partes se dão como harmonia e desarmonia"[102]. Como minhocas gigantes, os trens circulam pela cidade, compondo itinerários físicos – os borrões de movimento que produzem imagens – e sonoros – o emaranhado musical das pessoas que circulam, do barulho dos trilhos, da voz da moça que indica o local de cada estação. A cidade se deixa contaminar por tudo o que está de passagem. Os planos de Tóquio não abrigam vozes, mas a maneira como a polifonia ocupa a cidade, a malha urbana, a paisagem da metrópole.

> A história urbana e a construção da cidade cinematográfica se dão então como mixagem sonora – ao mesmo tempo os mesmos sons, que se repetem, ao mesmo tempo totalmente outros pelas modulações por dentro de sua textura. Nem amnésia, nem embotamento. Um cinema em que a cidade não se perde pelo usual ou pela rotina, mas que resiste como vivacidade aos ouvidos mais atentos. Aos pequenos ouvidos[103].

Mas há também aquelas paisagens onde nada se pode ver de interessante, mas ainda permanece erguida e, em certos momentos, suspeita-se de que "há algo ali de inconfundível, de raro, talvez até de magnífico" (PEIXOTO, 1992, p. 311). Algo que não se pode aprisionar em palavras e que os personagens de *Adeus, Dragon Inn* conhecem bem. O tom esverdeado do Cinema Fuhe, ao mesmo tempo intenso e fugaz, com suas fracas luzes fluorescentes que piscam. A delicadeza das marcas nas paredes envelhecidas dos corredores e dos banheiros. As goteiras que inundam os corredores. O gato preto que passa ao fundo do corredor. Em vez da imponência da massa urbana e de seu emaranhado sonoro, a beleza melancólica de um cinema prestes a fechar as portas.

---

[102] BRAGANÇA, Felipe. "Filmar, hoje, uma cidade (Paris, Tóquio, Pequim, Sarajevo)". *Revista Cinética*. Junho de 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/filmarumacidade.htm>. Acesso em 08/03/2009.

[103] BRAGANÇA, Felipe. "Filmar, hoje, uma cidade (Paris, Tóquio, Pequim, Sarajevo)". Op. cit.

Sempre falta algo aos transeuntes do Cinema Fuhe para alcançar nesta paisagem, pois ela não tem destino ou fim determinado. Ela se descortina como indeterminada, nos tira do lugar. Ninguém se perde nela, mas seu sentido se perde. O que será feito deste cinema em ruínas, após seu fechamento? Nada se sabe e o silêncio ecoa. Os personagens de *Adeus, Dragon Inn* são como ratos de planície, para usar uma metáfora de Jean-François Lyotard, citada por Nelson Brissac Peixoto. Diferente do pássaro que, com seu vôo, percebe a cidade de um ponto afastado, o rato da planície sente-se fora da paisagem, mesmo estando nela. "Em vez do longínquo, a toca sem vista da toupeira. (...) Enfim, um ponto de vista deslocado. 'O desenraizamento seria uma condição da paisagem'" (*idem*, p. 312).

Os planos de *Adeus, Dragon Inn* testemunham a presença deste desenraizamento. Aquilo que escapa de uma intriga ou de uma trama estruturada e se aproxima do inenarrável, porque da paisagem nada se pode dizer. Nesse momento, a imagem "opera uma suspensão que, longe de tornar visíveis as idéias, dirige-se ao que não se deixa pensar, ao que não se deixa ver. O pensamento, no cinema, é confrontado com sua própria impossibilidade" (*idem*, p. 314).

De acordo com as especificidades de seus planos, *Shara*, *Café Lumière*, *Adeus, Dragon Inn* e *Mal dos Trópicos* deixam se envolver pela superfície da imagem, o gasoso da imagem, que se percebe através da materialidade de uma fala, de um olhar, de um gesto. Aquilo que é invisível da imagem e a atravessa como disposição sensorial. Desde o primeiro plano, os quatro longas-metragens começam com aquilo que propõem por todo o percurso fílmico: entregar-se a uma construção narrativa, que aposta na relação entre corpo e sensorialidade.

CONCLUSÃO

No percurso de aproximação teórica e análise das narrativas de *Shara*, *Adeus Dragon Inn*, *Café Lumière* e *Mal dos Trópicos*, o que mais chamou a atenção foi a dificuldade constante de traduzir em palavras, de escrever em discurso ordenado, aquilo que nas imagens destes filmes se apresenta como puro acontecimento. Há algo nestas produções audiovisuais recentes que é de outra ordem, que escapa a qualquer tentativa de descrição, pois já não se servem prioritariamente de uma racionalidade normativa, abstrata, que poderia servir de instrumento de acesso a elas. São imagens cujo exercício de fruição torna-se alheio ao entendimento e apostam na sensorialidade como lugar de aproximação.

Escrever sobre as imagens destes filmes é reconhecer de saída que tal tarefa se construirá sempre com lacunas, com faltas, com vazios. As fissuras na escrita dimensionam o malogro do uso de argumentos lógicos como explicações intelectivas que jamais poderão dar conta da complexidade e da riqueza de uma imagem, que coloca em relevo ou destaque sua própria natureza sensorial. Isto não implica dizer que tais produções sejam frutos de uma irracionalidade, de um possível desleixo ou desordem de construção. Pelo contrário, são filmes rigorosamente construídos – há um esforço de ordenação criteriosa da *mise-en-scène*, de uma coerência interna dos enquadramentos, do cuidado com a montagem. No entanto, esta ordenação rigorosa do plano demonstra estar, antes de qualquer coisa, a serviço de uma sensorialidade, de uma experiência estética que extravasa e transborda qualquer tentativa de compreensão.

Os planos de *Shara*, *Adeus Dragon Inn*, *Mal dos Trópicos* e *Café Lumière* enfatizam uma aproximação com o espectador por uma via sensorial, deixando em última instância o entendimento sobre o que elas significam. O significado de uma imagem já não é mais tão importante, mas sim os modos sensoriais como ela pode afetar quem a assiste. Trata-se de uma forma diferente de aproximação do gesto cinematográfico, por meio da criação de narrativas imbuídas de uma força sensorial que se relaciona também com o tratamento sobre o corpo, suas atitudes, seus comportamentos e posturas.

Qual o lugar deste cinema em que a sensorialidade assume a condição de força primordial na criação da imagem? Naomi Kawase, Tsai Ming-liang, Apichatpong Weerasethakul e Hou Hsiao-hsien compõem uma nova geração de realizadores que cultiva ou preza um regime específico de imagem cinematográfica capaz de privilegiar narrativas que se servem da relação entre corpo e sensorialidade. Tais cineastas demonstram afinidades com a filmografia de realizadores de outros países - Gus Van Sant (Estados

Unidos), Claire Denis (França), Pedro Costa (Portugal) e Lucrecia Martel (Argentina), entre outros nomes –, o que faz com que todos eles se situem dentro de uma nova onda transnacional. Trata-se de uma investigação imagética que é menos um movimento cinematográfico e mais um compartilhamento desta vontade de aposta no sensorial como configuração de um tipo de cinema, que prescinde de territórios e fronteiras geográficas.

Diante do processo generalizado de estetização da vida cotidiana em que múltiplas imagens se disseminam no constante fluxo de informações proporcionado pelo avanço das novas tecnologias comunicacionais, estes realizadores contemporâneos delegam um papel importante ao afetivo, ao corporal e ao sensorial em suas produções audiovisuais, por meio de um regime de imagem que escapa de determinados modelos calcados em narrativas fragmentárias, marcadas pela simultaneidade e pela multiplicidade, próximas da linguagem do videoclipe e do videogame. Estes cineastas constroem comunidades de sentimento transnacionais, que vão de encontro a um imaginário estético que apenas reflete a reconfiguração espaço-temporal presente no cotidiano da sociedade atual.

Em *Shara*, *Adeus Dragon Inn*, *Mal dos Trópicos* e *Café Lumière*, tal resistência está presente nas estratégias narrativas adotadas: a emergência de uma experiência imagética que apela mais para os sentidos, o afrouxamento das relações entre causa e efeito, a ênfase no tratamento dado ao corpo dos personagens e sua movimentação no espaço, o investimento em uma temporalidade marcada pelo uso do plano-seqüência que possibilita a criação de uma ambiência ou de uma atmosfera, a valorização de uma fluidez inter-seqüencial dotada de elipses que evocam a incerteza a respeito do tempo decorrido entre uma cena e outra, como se cada plano se investisse de eternos presentes.

Todas estas estratégias contribuem para dotar os quatro filmes de uma sensorialidade, que não se reduz apenas àquilo que nossos sentidos podem perceber fisiologicamente. Até porque, desde sua invenção, o cinema – como qualquer arte – é sensorial: sua construção envolve sensações por meio de blocos de movimento e duração. Mas o que torna singular a sensorialidade em *Shara*, *Mal dos Trópicos*, *Adeus Dragon Inn* e *Café Lumière* é sua resistência à mera ilustração e informação, sua fuga de qualquer esquema pré-determinado de ação/reação, estímulo/resposta.

A sensorialidade vincula-se necessariamente a uma noção mais ampliada da experiência estética, que envolve não só as faculdades e as disposições humanas pré-reflexivas, mas também um certo saber dos sentidos, em que se inserem as formas do sentir e o estado afetivo. Esta experiência sensorial nada mais é que o elemento constituidor da

integralidade antropológica humana na sua relação primordial com o mundo, antes mesmo do uso de faculdades do entendimento. A noção de sensorialidade aqui se aproxima da concepção etimológica de *aísthesis*, que engloba as formas do sentir e o estado afetivo humano.

A experiência sensorial é uma propriedade que constitui o humano como algo imprescindível de sua sabedoria poética, pois faz parte de sua integralidade. Trata-se de uma sabedoria, que é expressão espontânea e não conceitual, do sensível, que evidencia a atitude primordial humana de entrar em contato com o mundo circundante por meio de uma dimensão sensorial. Este saber sensorial quase ingênuo, livre de preconceitos e pré-julgamentos, acerca do mundo é explorado de maneiras distintas em *Shara*, *Mal dos Trópicos*, *Adeus Dragon Inn* e *Café Lumière*.

Em *Mal dos Trópicos*, a civilização – um universo demarcado por uma certa racionalidade de regras e condutas comunitárias – cede lugar à natureza – um universo em que se sobressaem o instinto, uma certa animalidade, as paixões, a fantasia. Se, na primeira metade do filme, as ações se passam na cidade, em espaços civilizatórios; a segunda parte marca a passagem para uma exploração mais profunda do sensorial, sua dimensão encantatória, fabular, poética e fantástica. Aquilo que é próprio da integralidade antropológica humana transparece com todo vigor e plenitude. O soldado – em estreita relação com os animais, as plantas e os seres encantatórios da floresta – relaciona-se com o ambiente por meio de seus sentidos.

Na caça de uma criatura que está devorando as vacas da região, o soldado encontra rastros pelo caminho de sua aventura na floresta: toca a folha de uma planta, observa pegadas no chão, escuta alguém rastejando mata adentro, ouve rugidos estranhos, vê marcas de garras no tronco das árvores. Ao penetrar pela floresta, o personagem dá vida e corpo às coisas do mundo, permitindo conhecê-las enquanto participa da sensorialidade que emana delas. O soldado estremece, fica pleno de suor, camufla-se com lama e folhas caídas no chão, rasteja e até mesmo imita sons de animais. Uma espécie de transformação acontece: ele já não se comunica mais pela fala – como acontecia na primeira parte do filme –, mas sim por meio das posturas de seu corpo.

Os corpos de *Mal dos Trópicos* são dotados de uma capacidade de interferência no mundo, seja na cidade ou na floresta. Na primeira parte do filme, o espectador é familiarizado com as atividades dos personagens: Tong é operário de uma fábrica de gelo e Keng, soldado. Os dois perambulam juntos pela cidade: vão ao cinema, divertem-se no

restaurante de música ao vivo, passeiam pela praça, andam de motocicleta, conversam um no colo do outro sentados num alpendre.

Quando o espectador se acostuma com as perambulações dos personagens, o filme se divide e apresenta um soldado – que já não se chama Keng – no ambiente de uma floresta em busca de um xamã que se transforma em tigre – que já não é mais Tong. Esta cisão aponta para corpos em constante devir. Homens ou animais? Matéria ou espírito? Não há distinção entre homens, bichos, plantas, espíritos. Todos compartilham um mesmo estado de suspensão e são corpos – até o espírito da vaca é uma grafia na imagem - com capacidades de afetar.

Do tempo alegre e despretensioso de um casal apaixonado ao tempo angustiante de perseguição apaixonada e mútua entre soldado e xamã/tigre, o filme varia de um estado de sensação a outro. Justamente no momento em que o espectador está envolvido com os encontros fugidios e tímidos de Tong e Keng, o filme parte para a reconfiguração deste relacionamento, agora sob uma atmosfera de mistério. A relação amorosa em *Mal dos Trópicos* é desenvolvida em dois tons: na primeira metade, um clima de *feel good* cerca os encontros entre Tong e Keng; na segunda, o soldado persegue sua presa, o tigre/xamã que vira seu objeto de desejo. São duas leituras de um mesmo embate amoroso: de forma cotidiana e realista, de um lado; e de forma simbólica e mística, do outro.

Em *Café Lumière*, a sensorialidade emana da composição de ambiências que procura articular plenitudes e esvaziamentos, por meio de uma poética da proximidade e do afastamento, da superfície e da profundidade. O investimento do plano-seqüência, com enquadramentos obtidos pelo uso de lentes teleobjetivas (com distâncias focais entre 75 e 150 mm), proporciona um distanciamento em relação ao corpo do personagem, permitindo sua total mobilidade pelo espaço cênico. No entanto, de acordo com a movimentação do personagem, a câmera originalmente fixa assume sutis reenquadramentos, dotados também de pequenas mudanças luminosas: a luz do sol que reflete nas janelas dos metrôs, as cores de um monitor de televisão que refletem no rosto de um personagem, um facho de luz de outro cômodo que invade a livraria.

Na relação com a malha urbana de Tóquio, os personagens de *Café Lumière* estão em contato mais próximo com o mundo, pois estão abertos para além daquilo que é imediatamente dado, na medida em que o sensorial também atua nos reflexos, nas sombras e nos desníveis que constituem o mundo percebido. Não existe uma distinção hierárquica definida entre a protagonista, as pessoas com quem ela se relaciona e o ambiente que a envolve. Mantendo-se distanciada na maioria das vezes em planos abertos, a câmera de

Café Lumière pouco ou nunca se deixa seduzir por planos de detalhe. Disposta em partes estratégicas do espaço (junto às paredes da casa, no fundo de uma livraria, do outro lado da plataforma da estação), a câmera apenas observa o que acontece diante dela.

A câmera compõe planos que seguem a protagonista no ir e vir interminável pelas ruas e pelas estações de trem. Em sua movimentação pela malha urbana, a protagonista entra e sai de campo, a ponto de sua visibilidade se perder no meio do trânsito de outros corpos anônimos da multidão que se interpõe no espaço cênico. O descentramento do lugar da protagonista na narrativa faz com que o espectador se deixe levar pelos fluxos visuais e sonoros da cidade de Tóquio, capturados pela câmera. A duração prolongada dos planos permite a fruição distraída dos múltiplos elementos que compõem a paisagem em quadro.

Café Lumière evita criar imagens de Tóquio como cartão postal, mas explora a complexidade da paisagem como ponto de partida para dar visibilidade ao ordinário, aos mínimos detalhes. A seqüência final do filme, em que os Yoko e Hajime se encontram num vagão de trem, dimensiona sua própria postura sensorial: enquanto Hajime capta com seu gravador portátil os ruídos que ecoam na estação, Yoko parece orbitar discretamente a seu redor, captando algo de intangível nesta cumplicidade silenciosa.

Como minhocas gigantes, os trens circulam pela cidade, compondo itinerários físicos – os borrões de movimento que produzem imagens – e sonoros – o emaranhado musical das pessoas que circulam, do barulho dos trilhos, da voz da moça que indica o local de cada estação. *Café Lumière* se deixa contaminar por tudo o que está de passagem no espaço urbano, tudo aquilo que é transitório na cidade e a vida que pulsa em seu interior.

A sensorialidade de *Café Lumière* aposta na ênfase de um olhar perdido, quase sempre errático: seja dos personagens que se perdem no meio da multidão, seja do espectador que passeia seu olhar pelos objetos e pessoas que habitam o espaço. É o caso do plano em que a protagonista está deitada no chão da sala da casa dos pais, quando um gato preto sai do plano, depois retorna e rapidamente se esconde embaixo da mesa. A sensação de errância também é proporcionada pelo silêncio dos personagens em várias cenas e pelo ruído dos vários trens que constantemente passam pelos túneis.

O investimento de uma sensorialidade que se impregna de um olhar perdido e silencioso também é uma estratégia narrativa de *Adeus, Dragon Inn*. Ao interagir com uma paisagem em ruínas – um cinema prestes a fechar –, os personagens reverberam no corpo e em suas posturas uma certa melancolia – algo que não está presente diretamente nos

lugares, mas que apenas por meio deles é possível sentir. O espaço em que transitam é desértico, quase abandonado. A câmera se posiciona em diferentes pontos estratégicos do espaço, compondo ao longo do filme um mapeamento do interior deste cinema. O invisível se manifesta através da presença do sensível. A melancolia paira sob o tom esverdeado do cinema, o piscar de suas fracas luzes de neon, as rachaduras delicadas nas paredes, as goteiras que inundam os corredores.

Se todo visível é moldado no sensível, aquele que olha – os personagens de *Adeus, Dragon Inn* – não é estranho ao próprio mundo em que se insere. O deslocamento de seus corpos tem seu lugar no universo mesmo do visível, que por meio deles os corpos exploram. Os personagens do filme são melancólicos e fantasmagóricos porque a paisagem do cinema em si mesma é melancólica e fantasmagórica. Com seus olhares perdidos num certo vazio, os corpos dos personagens - da bilheteira, dos visitantes da sala escura, do projecionista – nos conduzem às dependências deste cinema em ruínas. Na medida em que se deslocam pelos diversos espaços do cinema, é como se os personagens convidassem os espectadores do filme a compartilhar desta experiência de abandono.

O silêncio é predominante nas imagens de *Adeus, Dragon Inn*, pois não há nada ou muito pouco a ser dito diante do intolerável de um cinema em ruínas. Os personagens estão envolvidos em uma condição pré-reflexiva com o ambiente que os cerca. Em um cinema prestes a fechar, o que resta a eles é relacionar-se com os vestígios daquele espaço, com o fundo invisível que o permeia. A sensorialidade, em *Adeus, Dragon Inn*, comporta uma atmosfera de sonho, experimentada pelo espectador por meio da fruição de uma ambiência de suspensão que a sensação de melancolia – mistura a eventos cômicos protagonizados pelos personagens – convoca.

Ao contaminar a seriedade da solidão com momentos de *non-sense* assumido, *Adeus, Dragon Inn* coloca seus personagens à deriva, na tentativa de qualquer contato físico e performando situações absurdas e cômicas, em deslocamentos pelo espaço que são, antes de tudo, desejos. Há uma inocência no gesto de perambular, nos ritmos de cada personagem, naquilo que cada corpo pode ou é capaz: bebem chá, alimentam-se, mastigam, fumam, urinam, caminham. Tudo o que diz respeito ao corpo, sua contingência e imponderabilidade, ganha importância, em uma exaustiva repetição.

A recorrência dos movimentos dos corpos dos personagens de *Adeus, Dragon Inn* não permitem o desencadear de outras situações, mas ganham força sensorial no plano por sua própria repetição: a maneira como a bilheteira percorre incessantemente os corredores e as escadas do cinema, como os passos dela ecoam dentro e fora de campo, o

modo excessivo como outros personagens se cruzam sem se tocar, as goteiras insistentes que escorrem pelas paredes sujas do cinema. Tudo parece contribuir para uma ambiência sensorial de platitude do plano.

Da mesma forma que o espectador sente de forma onírica a melancolia de um cinema em ruínas pelas posturas e atitudes dos corpos dos personagens de *Adeus, Dragon Inn*, a ausência de um dos membros da família Aso em *Shara* torna-se sensível pela maneira como os personagens lidam com este desaparecimento. A ausência se desdobra no visível, produzindo algo de obscuro nele. O filme de Kawase habita o terreno do invisível, pois lida o tempo todo com a elipse, o fora de campo, o silêncio. Ao brincar com o sugerido, com aquilo que permanece implícito, a narrativa do filme aposta na relação entre invisível e visível, como se fossem faces de uma mesma moeda.

Por meio desta sensorialidade que transita entre o visível e o invisível, *Shara* expressa intensamente os esforços de cada um de seus personagens em organizar, cada um a seu modo, encontros alegres, apesar da fatalidade do desaparecimento de Kei. Não se trata da conservação de um afeto triste, mas de uma aprendizagem que envolve o confronto com a dor inevitável de um acontecimento passado. Diferente da sensação de quase imobilidade de *Adeus, Dragon Inn*, *Shara* coloca em evidência as capacidades dos corpos em aumentar suas potências de agir e tal decisão se efetiva na passagem da "obscuridade" para a "luz" – quando o pai Taku escreve estes dois ideogramas em uma lona, marcando um ponto de passagem a um novo começo para a família Aso.

A câmera na mão de *Shara* assume uma mobilidade, que ao mesmo tempo em que é dotada de uma curiosidade passiva – em algumas cenas, ela aguarda os acontecimentos se desenrolarem a sua frente –, também se investe de uma curiosidade ativa – que revela o desejo de esquadrinhar a intimidade da família Aso. Trata-se de colocar em cena aquilo que se deixa ver e aquilo que não se vê, mas se sente – a dor que Shun e sua família vivenciam, mesmo cinco anos depois do desaparecimento do irmão Kei.

Este jogo entre contrastes é o ponto chave da sensorialidade presente em *Shara*, *Adeus, Dragon Inn*, *Mal dos Trópicos* e *Café Lumière*, pois promove o embate entre aquilo que é concreto na imagem – sua própria visibilidade – e aquilo que não está imediatamente dado – sua capacidade de fabulação. Este campo de tensões e cruzamento de forças torna a imagem viva como acontecimento, capaz de nos afetar com tamanha singularidade. É a imagem sensorial que nos mantém contato com este trânsito entre o visível e o invisível, o presente e o ausente, a aproximação e o afastamento, a superfície e a profundidade.

Kawase, Weerasethakul, Hsiao-hsien, Ming-liang consolidam cinematografias que se conectam fortemente com a dinâmica da vida, a ponto de instalar outra relação com o espectador, em que não prevalece mais o processo de identificação ou empatia com determinado personagem em cena, tampouco exige profundo esforço de raciocínio intelectual ou ainda sequer pede a decifração de uma mensagem, de um discurso, de uma lição de moral que possa transformar o público ou purificá-lo por meio de catarses. O espectador dos filmes destes cineastas é tomado por uma experiência sensorial múltipla, em uma relação que acontece pela fruição dos planos, que são por si só criação de novos mundos.

Ao assistir a filmes como *Shara*, *Adeus, Dragon Inn*, *Café Lumière* e *Mal dos Trópicos*, o espectador é entregue a planos que pulsam com intensidade e ele mesmo pode pulsar junto com elas, senti-las. São exercícios de cineastas contemporâneos que jamais desconfiam da imagem, dos planos que podem criar. Tais filmes se inserem dentro de uma postura de cinema que nos indica uma volta à crença na imagem como afirmação de crença no mundo, pois são processos de criação que saem da vida para desembocar em vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ANDRADE, Fábio. "Outros corpos". *Revista Cinética*. Março de 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/outroscorpos.htm>. Acesso em 08/03/2009.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

_____. "Soberania sem territorialidade – Notas para uma geografia pós-nacional". In: *Revista Novos Estudos Cebrap*, n. 49, nov. de 1997.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso: Ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BAECQUE, Antoine de. "Telas – o corpo no cinema". In: COUTRINE, Jean-Jacques (org). *História do corpo 3. As Mutações do Olhar. O Século XX*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008, p. 481-507.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

_____. *Esthétique*. Paris: L'Herne, 1988.

_____. *Metafísica*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

BELLOUR, Raymond. "O ponto da arte". In.: MACIEL, Kátia. *Cinema sim: narrativas e projeções: ensaios e reflexões*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

BERRY, Michael. *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmakers*. New York: Columbia University Press, 2005.

BEZERRA, Julio. "O moderno e o contemporâneo: o homem, o objeto e a paisagem entre Resnais e Weerasethakul". *Revista Cinética*. Setembro de 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/resnaisjulio.htm>. Acesso em 08/03/2009.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio d'água, 1984.

BOUQUET, Stéphane. "Plan contre flux". In: *Cahiers du Cinéma*, n. 566, março de 2002. Paris: 2002, p. 46-47.

BURDEAU, Emmanuel. “Rencontre avec Hou Hsiao-hsien”. In: FRODON, Jean-Michel (org). *Hou Hsiao-hsien*. Paris: Cahiers du Cinema, 2005.

BRAGANÇA, Felipe. “Filmar, hoje, um corpo (em alguns atos)”. *Revista Cinética*. Junho de 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/filmarumcorpo.htm>. Acesso em 08/03/2009.

_____. “Filmar, hoje, uma cidade (Paris, Tóquio, Pequim, Sarajevo)”. *Revista Cinética*. Junho de 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/filmarumacidade.htm>. Acesso em 08/03/2009.

_____. “Seis perguntas para Apichatpong Weerasethakul”. *Revista Cinética*. Dezembro de 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistajoe.htm>. Acesso em 08/03/2009.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARCHIA, Gianni & D’ANGELO, Paolo. *Dicionário de Estética*. Lisboa: Edições 70, 1999.

CONFÚCIO. *Os Analectos*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética*. São Paulo: Ática, 1997.

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

_____. *Spinoza. Cours Vincennes*. 24 de janeiro de 1978. *Deleuze Web*. Disponível em: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>. Acesso em 08/03/2009.

_____. *Spinoza et le Problème de l’Expression*. Paris: Éditions de Minuit, 1968.

EDUARDO, Cléber. “Mudar para se repetir”. *Revista Cinética*. Março de 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/melancia.htm>. Acesso em 08/03/2009.

ESPINOSA, Baruch. “Ética”. In.: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1979.

FERRY, Luc. *Homo Aestheticus - L'invention du gout à l'âge démocratique*. Paris: Bernard Grasset, 1990.

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

FRANZINI, Elio. *A Estética do Século XVIII*. Lisboa: Estampa, 1995.

FRODON, Jean-Michel. “En haut du manguier de Fengshan, immerge dans l’espace et le temps”. In: FRODON, Jean-Michel (org). *Hou Hsiao-hsien*. Paris: Cahiers du Cinema, 2005.

FURTADO, Filipe. “Uma História de Fantasmas ou Elegia do Olhar”. *Revista Contracampo*, n. 55, 2003. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/55/frames.htm>. Acesso em 08/03/2009.

GARDNIER, Ruy. “A chegada do trem na estação”. *Revista Contracampo*, n.75. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/75/lumiere.htm>. Acesso em 18/05/2009.

_____. “Mal dos Trópicos”. *Revista Contracampo*, n. 64. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/64/tropicalmalady.htm>. Acesso em 18/05/2009.

_____. “O que fazer, uma vez a perfeição atingida? ou Tautologia do autor”. *Revista Contracampo*, n. 55, 2003. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/55/frames.htm>. Acesso em 08/03/2009.

_____. “Platitude do Plano”. *Revista Contracampo*, n. 66. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/66/platitudedoplanoruy.htm>. Acesso em 18/05/2009.

GARDNIER, Ruy et al. “Cinema contemporâneo em debate: O *drone cinema*, as novas imagens e os novos comediantes”. *Revista Contracampo*, n. 78. Fevereiro de 2006. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/78/debatecinemacontemporaneo.htm>. Acesso em 11/10/2008.

GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio D’água, 2005.

_____. *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio D’Água, 1997.

HU, Brian. “Goodbye City, Goodbye Cinema: Nostalgia in Tsai Ming-liang's The Skywalk is Gone”. *Senses of Cinema*. Disponível em: <http://www.sensesofcinema.com/contents/03/29/skywalk_is_gone.html>. Acesso em 18/05/2009.

JARA, José. “Sobre ensaios e transvalorações”. In: FEITOSA, Charles *et alli* (org). *A fidelidade à terra: arte, natureza e política – Assim falou Nietzsche IV*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

JOYARD, Olivier. “C’est quoi ce plan? (La suite)”. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 580, junho de 2003. Paris: 2003, pp.26-27.

_____. “Corporal interference”. In: REHM, Jean-Pierre et all. *Tsai Ming-liang*. Paris: Dis Voir, 1999.

JULLIEN, François. *Um Sábio Não Tem Idéia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HANSEN-LOVE, Mia. “Café Lumière”. In: FRODON, Jean-Michel (org). *Hou Hsiao-hsien*. Paris: Cahiers du Cinema, 2005.

KAWASE, Naomi. “J’ai decide de jouer la veille du tournage”. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 589, abril de 2004. Paris: 2004, p. 23.

KEIL, Ivete. *Diálogo sobre o corpo*. Porto Alegre: Escritos, 2004.

LALANNE, Jean-Marc. “C’est quoi ce plan?”. In: *Cahiers du Cinéma,* n. 569, junho de 2002. Paris: 2002, pp.26-27.

LIMA, José Expedito Passos. *A estética entre saberes antigos e modernos na Nuova Scienza, de Giambattista Vico*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

LOPES, Denilson. *Do entre-lugar ao transcultural*. Rio de Janeiro: 2006 (inédito).

LÓPEZ, Jose Manuel. “Shara y lo in/visible”. *Revista Tren de Sombras*, n. 3. Abril de 2005. Disponível em: <http://www.trendesombras.com/num3/critica_shara.asp>. Acesso em 08/03/2009.

_____ (org.). *El cine en el umbral*. Madri: T&B Editores, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O filósofo e sua sombra, Sobre a fenomenologia da linguagem, A linguagem indireta e as vozes do silêncio, In: *Textos Escolhidos* (Os Pensadores). v. XLI. São Paulo: Editora Abril, 1975.

_____. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MESQUITA, Raphael. “Cinema de Outros Tempos 2: Juventude em Marcha, Síndromes e um Século e O Céu de Suely”. *Revista Contracampo*, n.84. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/84/artcinemadeoutrostempos2.htm>. Acesso em 18/05/2009.

MONASSA, Tatiana. “Cinema-mundo”. *Revista Contracampo*, n.66. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/66/cinemamundotatiana.htm>. Acesso em 18/05/2009.

NETO, Aurélio Guerra. “Corpo e Sofrimento – Buda, Dionísio, Nietzsche”. In: LINS, Daniel & GADELHA, Sylvio (org). *Nietzsche e Deleuze: Que Pode o Corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secult, 2002, p. 13-35.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

_____. *Além do Bem e do Mal: Prelúdio de uma Filosofia do Futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. “Fantasmas de Taiwan”. *Revista Contracampo*, n. 55, 2003. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/55/frames.htm>. Acesso em 08/03/2009.

_____. “Síndromes e um Século”. *Revista Contracampo*, n. 83. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/83/mostrasindromeseumseculo.htm>. Acesso em 18/05/2009.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra.* Campinas: Papirus, 2000.

PEIXOTO, Nelson Brissac. “Ver o invisível: a ética das imagens”. In: NOVAES, Adauto (org.) *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PELBART, Peter Paul. *O Tempo Não-Reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

PERNIOLA, Mario. *Do sentir*. São Paulo: Presença, 1993.

QUANDT, James. “Resistant to Bliss: Describing Apichatpong”. In: QUANDT, James (org.). *Apichatpong Weerasethakul*. Viena: FilmmuseumSynemaPublikationen, 2009.

REHM, Jean-Pierre. “Bringing in the Rain”. In: REHM, Jean-Pierre et all. *Tsai Ming-liang*. Paris: Dis Voir, 1999.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 2001.

VICO, Giambattista. *Ciência Nova*. Lisboa: Fundação Caloute Gulbenkian, 2005.

VIEIRA JR., Erly. “Anotações sobre o plano-seqüência: flutuações do corpo entre paisagens transculturais contemporâneas”. In: *Anais do XII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema*. Brasília: Socine, 2008.