

Camila Vieira da Silva

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Brasil

Between surface and depth: camera-body in contemporary Asian cinema

By making use of a camera-body with connection to an “aesthetic of flow”, contemporary Asian movies as *Shara*, by Naomi Kawase; *Goodbye, Dragon Inn*, by Tsai Ming-liang; *Café Lumière*, by Hou Hsiao-hsien; and *Tropical Malady*, by Apichatpong Weerasethakul, explore surface and depth not only as diametrically opposed forces, but also as equally legitimate experiences that can be experienced to the extreme. These films do not separate stable and unstable, presence and absence, appearance and vanishing.

Keywords

aesthetics, body, surface, contemporary cinema, sensoriality

Entre a superfície e a profundidade: câmera-corpo no cinema asiático contemporâneo

Ao fazer uso da relação câmera-corpo e de uma “estética do fluxo”, os filmes contemporâneos asiáticos *Shara*, de Naomi Kawase; *Adeus, Dragon Inn*, de Tsai Ming-liang; *Café Lumière*, de Hou Hsiao-hsien; e *Mal dos Trópicos*, de Apichatpong Weerasethakul, trabalham a superfície e a profundidade não apenas como forças diametrialmente opostas, mas também como experiências igualmente legítimas que podem ser vivenciadas até o extremo. Os filmes não separam o estável do instável, a presença da ausência, o aparecer do desaparecer.

Palavras-chave

estética, corpo, superfície, cinema contemporâneo, sensorialidade

Introdução

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 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, a câmera 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.

Quatro minutos já se passaram. Nenhum corte interrompeu este 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, o irmão Kei sai correndo por um dos corredores da casa. Imediatamente, Shun o segue. A câmera também não hesita em segui-los. O 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 de projeção.

Com este plano-sequência descrito acima, somos introduzidos ao filme *Sha-ra* (Sharasoju, 2003), da japonesa Naomi Kawase, filmado em Nara, a cidade natal da cineasta e antiga capital do Japão. 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, na medida em que a câmera também se comporta como um corpo sensível em contato com outros corpos que compõem a matéria filmada (objetos cênicos, os corpos dos atores, etc.).

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 disposta a detectar fendas, fissuras, pelas quais se pode violar um segredo – o desaparecimento de um dos irmãos. Ao fazer parte do jogo de perseguição desencadeado no início por Shun ao alcance de Kei, esta câmera-corpo absorve nuances sentimentais de curiosidade, a ponto de querer ver por dentro da imagem, de esquadrihar uma intimidade (Fig.1 e 2). “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 tenso...” (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 desapareci-

mento 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.



Figura 1 – Os irmãos no jardim da casa



Figura 2 – A perseguição

Da mesma forma que *Shara*, o longa-metragem *Café Lumière* (Kôhî jikô, 2003), do cineasta chinês radicado em Taiwan, 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 (2005), Hsiao-hsien explica que o procedimento formal de seu cinema é influenciado – ainda que de forma inconsciente – por um velho provérbio 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*, o mestre relata 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)

“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. 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 ideia. “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 Yasujiro Ozu, ao qual o filme presta 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” (HSIAO-HSIEN apud BURDEAU, 2005, p. 76).

Procedimento semelhante é usado em *Adeus, Dragon Inn* (Bu san, 2003), do cineasta malaio e radicado em Taiwan, Tsai Ming-liang. Logo nos créditos iniciais, ouve-se apenas uma voz-off, que narra a disputa entre dois clãs em uma China antiga. Em seguida, observa-se uma tela de cinema que projeta um filme de artes marciais. Por meio de um plano ponto-de-vista, é possível ver, por trás das cortinas, a sala de cinema lotada de espectadores, que assistem o início do mesmo filme. Logo depois, uma sequência 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 do cinema: a entrada com fracas luzes de néon, os corredores, os banheiros, a sala de exibição, a bilheteria e a cabine de projeção.

Nestes 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 projetorista, 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-sequência, 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. 3 e 4).



Figura 3 – o distanciamento em *Café Lumière*

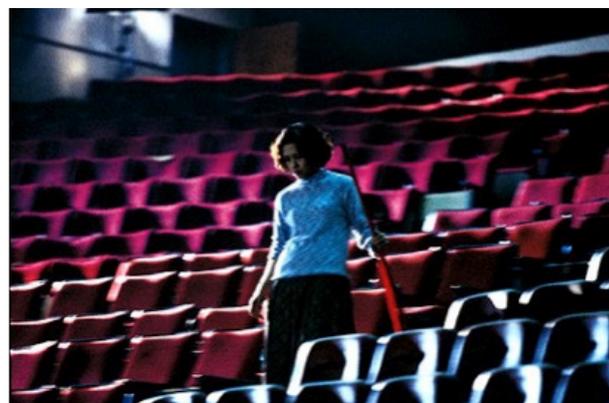


Figura 4 – o distanciamento em *Adeus, Dragon Inn*

Café Lumière e *Adeus, Dragon Inn* tornam sensível determinada significação muda do mundo, por meio do distanciamento que produz a capacidade 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 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) 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” (HANSEN-LOVE, 2005, p. 214).

No filme de Hou Hsiao-hsien, tal sensibilidade não se expressa apenas pela maneira como a câmera-corpo se posiciona, mas principalmente pelo modo como aprende 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 (2009), “vemos uma série de microacontecimentos discretos, uma luz que refrata levemente num vidro, uma televisão que altera a cor do rosto do pai, mas tudo em discrição, nada que vá perturbar a composição” (GARDNIER, 2009).



Figura 5 — a luz e o reflexo



Figura 6 — 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. Se existe uma exigência de atenção, ela se encontra na esfera do sensível (Fig. 5 e 6): 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 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. 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.

Em *Adeus, Dragon Inn*, o Cinema Fuhe é também o espaço alucinatorio por excelência. Ao explorar a profundidade de campo e a quase ausência de diálogos, *Adeus, Dragon Inn* acentua a distância entre os diversos personagens que vagam no interior deste cinema praticamente vazio: o rapaz japonês, a bilheteira, o projetorista, 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 (Fig.7 e 8).



Figura 7 — olhar para o corredor vazio...



Figura 8 — e para a cabine também vazia

Nada mais hipnótico que *Mal dos Trópicos* (Sud Pralad, 2004), do cineasta tailandês Apichatpong Weerasethakul. Reconfigurando os principais códigos da linguagem cinematográfica (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 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’” (OLIVEIRA JR., 2009).

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” 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 ideia se impõe. Evita-se colocar uma ideia à frente de outras ou em detrimento de outras. Não há ideia 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 ideias são dispostas num mesmo plano. As ideias 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” (JULLIEN, 2000, 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 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” (JULLIEN, 2000, 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 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 (JULLIEN, 2000, 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. 9 e 10). De acordo com o crítico Fábio Andrade (2008), 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 espantava nas profundezas sensoriais da segunda metade do filme, onde a imersão do espectador em seus próprios sentidos é mais importante do que uma atenção intelectual em relação à obra” (ANDRADE, 2008).

No entanto, tal estratégia 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 tranquila 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” (BARTHES, 2003, p. 17), o Neutro é “todo estado, toda conduta, todo afeto (...) que diga respeito ao conflito, ou à sua remoção, sua esquiva, sua suspensão” (BARTHES, 2003, p. 18).



Figura 9 – primeira parte (a cidade)



Figura 10 – segunda parte (a floresta)

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 (2002), compreende como possibilidade diferente de se pensar a linguagem 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/espço dentro de uma experiência do tempo como atmosfera. Outro crítico da *Cahiers du Cinéma*, Jean-Marc Lalanne (2002), 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 posições 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 *ellipse* como condição da narrativa (LALANNE, 2002, p. 26).

Sobre a “estética do fluxo”, o crítico Olivier Joyard (2003) complementa o debate ao argumentar que cineastas, como Naomi Kawase, marcam o retorno do plano como lugar em que se constrói a radicalidade de uma visão.

Joyard afirma que os longos *travellings* de Shara, de Naomi Kawase, 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; 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.

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 sensorial cada plano-corpo 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 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 maneristas 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 (2003) observa no filme de Kawase a sensibilidade a “uma visão cosmológica, em que cada elemento (humano, animal, meteorológico) funciona segundo os mesmos ciclos” (JOYARD, 2003, p. 26). 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 passagem para a sabedoria oriental), tais realizadores encontram uma forma de, com e no cinema, se deixar transbordar por este curso.

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).

Tomar posição, pôr em relevo algo em detrimento do outro, é perder de vista o fluxo da vida. Filmes como Shara, *Adeus, Dragon Inn*, *Café Lumière* e *Mal dos Trópicos* não separam o estável do instável, a presença da ausência, o aparecer do desaparecer – pois são pólos em constante movimento. 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 o movimento 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 polos, mas ir de um a outro.

Referências bibliográficas

ANDRADE, F. (2009). "Outros corpos". **Revista Cinética**. Março de 2008. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/outroscorpos.htm>>.

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

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

BAECQUE, A. (2008). "Telas - o corpo no cinema". In COUTRINE, J.-J. (ed.). **História do corpo 3. As Mutações do Olhar. O Século XX** (pp. 481-507). Petrópolis: Editora Vozes.

BARTHES, R. (2003). **O Neutro**. São Paulo: Martins Fontes.

BERRY, M. (2005). **Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers**. New York: Columbia University Press.

BOUQUET, S. (2002) "Plan contre flux". **Cahiers du Cinéma**, n. 566, 46-47.

BURDEAU, E. (2005). "Rencontre avec Hou Hsiao-hsien". In FRODON, J.-M. (ed.). **Hou Hsiao-hsien**. Paris: Cahiers du Cinema.

CONFÚCIO. (2005). **Os Analectos**. São Paulo: Martins Fontes.

DELEUZE, G. (2005). **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

GARDNIER, R. (2009). "A chegada do trem na estação". **Contracampo**, n.75. Disponível em: <www.contracampo.com.br/75/lumiere.htm>.

_____. (2009). "Mal dos Trópicos". **Contracampo**, n. 64. Disponível em: <www.contracampo.com.br/64/tropicalmalady.htm>.

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

JULLIEN, F. (2000) **Um sábio não tem ideia**. São Paulo: Martins Fontes.

HANSEN-LOVE, M. (2005). "Café Lumière". In FRODON, J.-M. (ed.). **Hou Hsiao-hsien**. Paris: Cahiers du Cinema.

KAWASE, N. (2004). "J'ai decide de jouer la veille du tournage". **Cahiers du Cinéma**, n. 589, 23.

LALANNE, J.-M. (2002). "C'est quoi ce plan?" **Cahiers du Cinéma**, n. 569, 26-27.

LÓPEZ, J. M. (2005). "Shara y lo in/visible". **Revista Tren de Sombras**, n. 3. Disponível em: <www.trendesombras.com/num3/critica_shara.asp>.

OLIVEIRA JR., L. C. (2009). "Síndromes e um Século". **Contracampo**, n. 83. Disponível em: <www.contracampo.com.br/83/mostrasindromeseum-seculo.htm>.