

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COMUNICAÇÃO SOCIAL – CINEMA

RAPHAEL DE NORONHA GUSTAVO MESQUITA

CINEMA DE SUSPENSÃO: Novas formulações do tempo e a estética de imersão
sensório-conceitual no cenário contemporâneo

Niterói
2009

RAPHAEL DE NORONHA GUSTAVO MESQUITA

CINEMA DE SUSPENSÃO: Novas formulações do tempo e a estética de imersão
sensório-conceitual no cenário contemporâneo

Monografia de Projeto Experimental apresentada
para a obtenção do grau de Bacharel em
Comunicação Social - Cinema.

Orientador: Prof. Dr. João Luiz Vieira

Niterói

2009

Raphael de Noronha Gustavo Mesquita

CINEMA DE SUSPENSÃO: Novas formulações do tempo e a estética de imersão
sensorio-conceitual no panorama contemporâneo

81f., 30cm.

Dissertação (Graduação em Comunicação Social – Cinema)
Universidade Federal Fluminense, 2009.

Resumo

Análise da *estética de imersão sensório-conceitual*; procura-se entender o novo estado da imagem cinematográfica a partir de alguns cineastas cujos filmes propõem novas relações com o tempo, tanto diegético, quanto espectadorial. A partir de processos de criação que tomam sentimentos como conceitos, os filmes estudados proporcionam nova forma de imersão, que culmina em estágios de suspensão. O trabalho é um desdobramento da idéia de *terceiro estado da imagem cinematográfica*, cunhada pelo crítico francês Serge Daney. Será pensado de que forma as atuais formações/formulações da imagem se mostram distintas das anteriormente vistas (cinema clássico, primeiro estado; ou cinema moderno, segundo estado).

Palavras-chave

cinema contemporâneo; tempo; estética sensorial

Agradecimentos

Aos amigos que estiveram presentes comigo na Contracampo, em especial Bernardo Barcellos, Leonardo Levis, Luis Carlos Oliveira Jr., Luisa Marques, Ruy Gardnier e Tatiana Monassa, sempre fomentando o pensamento acerca do cinema e abrindo portas para outros e novos universos.

Ao João Luiz Vieira, que além de orientador, sempre despertou a paixão pelo cinema.

Ao Hernani Heffner e ao Cezar Migliorin, que aceitaram ler este trabalho com entusiasmo.

E à Thais Farage, que tornou este processo de escrita menos solitário.

Sumário

07	Introdução
11	Capítulo 1 - Formulações sobre a estética de imersão sensório-conceitual: do plano conceito-sentimental à montagem conceito-sentimental
11	1.1 Nova onda: um cinema transnacional
14	1.2 Ideações provenientes de afecções / Compartilhamento de sensações
16	1.3 Plano Conceito-Sentimental e Montagem Conceito-sentimental
19	1.4 Cinema de Suspensão
21	1.5 Perceptos e Afectos
23	1.6 Das questões narrativas
29	1.7 Plano X Fluxo: no intervalo do plano conceito-sentimental e da montagem conceito-sentimental
32	1.8 Habitar a imagem
37	Capítulo 2 - Entre o moderno e o contemporâneo: a abertura de espaços-tempos para novas configurações
37	2.1 Terceiro Estado da Imagem Cinematográfica (cinema da era da publicidade / cinema maneirista)
43	2.2 Terceiro estado da imagem cinematográfica?
44	2.3.1 Avançando no cinema moderno
50	2.3.2 O cinema experimental e a vídeo-arte
57	2.3.3 Presença de Tarkovski
62	Capítulo 3 - Pontes de transição (Hou Hsiao-hsien)
74	Conclusão
76	Filmografia principal (estética de imersão sensório-conceitual)
78	Referências bibliográficas

Introdução

Pensar a imagem que nos chega de forma tão pulsante, ainda viva em nossa memória, se por um lado provoca análises precipitadas e formulações imediatas, por outro nos permite sentir o calor de um momento, permite a tradução de forma intensa de um sentimento que cativa ou que é cativado na fruição espectral. A ausência do distanciamento histórico é utilizada de maneira a rebater análises formais, fechadas e definitivas, em função de um olhar atual, passível de escorregões, mas repleto de vivacidade.

A partir de um conjunto de filmes feitos, sobretudo, nos últimos 20 anos, a presente monografia pretende dedicar-se ao entendimento de uma nova estética que, embora emergente, já está configurada no panorama da cinematografia mundial. Trata-se da estética de *imersão-sensorial* ou do *cinema de imersão sensorio-conceitual*, nomes que aparecem pela primeira vez¹ e que serão utilizados com a finalidade de especificar determinada parcela de filmes do cinema contemporâneo que dialogam, se entrecruzando por fatores comuns: construção de um novo espaço-tempo; nova relação temporal tanto diegética, quanto espectral (*cinema de outros tempos*); uso de sentimento-guia (sentimento como conceito) no ato de ideação e concepção; criação de ambiências, cujo espaço pode tornar-se habitável (navegável); reverberação a partir de um *estado* e não de elementos narrativos; experimentações formais/ conceituais com presença de narrativa.

Trata-se de cineastas que provocam um *tempo outro*, uma nova levada na fruição espectral. Dentre os nomes que podemos agrupar, não em uma categoria específica, mas em uma forma aparentemente comum de se pensar o cinema, encontram-se: Hou Hsiao-hsien, Naomi Kawase, Apichatpong Weerasethakul, Gus Van Sant, Terence Malick, Pedro Costa, Claire Denis, entre alguns outros. Nomes infelizmente ainda quase restritos ao circuito de festivais.

¹ O termo *cinema de imersão sensorial-conceitual* aparece, na verdade, espaçadamente em críticas da Revista Contracampo. No entanto, nunca houve uma definição precisa da referência.

O que se pretende, portanto, é o entendimento dos mecanismos que operam este cinema que se especula e observa, pensando de que maneira este ou aquele diretor se comporta, constrói suas ambiências e narrativas, lida com seus personagens, constrói clima. Interessa pensar como este cinema se insere em uma conjuntura contemporânea e de que maneira criou-se espaço para seu aparecimento e sua consolidação (enquanto conjunto de obras reconhecidas).

O crítico francês Serge Daney, partindo da noção de *terceiro estado da imagem cinematográfica*, inseriu a televisão e a publicidade como elementos determinantes no processo modificador da imagem cinematográfica. Se a linguagem televisiva e publicitária proporcionou uma depuração no tempo do cinema, recriando uma imagem passível e necessitada de ser vendida, a contrapartida se coloca no cinema que avança para além de narrativas engendradas ou construções formais desatentas. Busca-se uma nova estética de compartilhamento com o espectador. Um cinema construído por imagens descobridoras, que instigam a participação ativa do espectador. Se Godard exigia do espectador, provocando sua atenção, retirando-lhe da comodidade que lhe era proporcionada no cinema clássico e narrativo, a exigência do cinema contemporâneo especulado parece ser mais simples: fazer com que o espectador aceite a idéia de imersão na imagem, de habitar a imagem que se constrói (enquanto processo), fazendo com que a fruição se torne experiência. A estranheza de Apichatpong Weerasethakul ou a sensibilidade familiar de Naomi Kawase são colocadas em um mesmo patamar, uma vez que parecem provocar a mesma experiência sentimental no espectador. Este cinema, construído no conceito-sensorial, dilui formulações cerebrais e formais em estéticas fluidas, culminando em experiências sensoriais; num devir único (*estados de suspensão*).

Traçando diretrizes que se tocam, os diversos cineastas aqui percorridos não constituem nenhuma espécie de movimento ou manifesto. Suas características comuns parecem nascer sobretudo das circunstâncias propiciadas nos fins dos anos 70 e início dos anos 80 (ver capítulo 2), culminando na estética aqui estudada. Mais do que uma busca objetiva, este cinema parte do sentimento e do momento (instante); experiências vivenciadas incorporadas à narrativas diluídas. A imagem e o som potencializando sensações. Um cinema que se por ora oferece o compartilhamento das sensações

presentes no filme – na comunhão entre realizador e espectador –, oferece também certo aconchego para a livre recepção da obra.

Pra que essa noção do estado espectral seja assimilada enquanto experiência, a relação espectador-filme se faz definitiva enquanto processo. O cinema (sala escura, do coletivo) torna-se fundamental nessa cadência que permite a projeção ser acompanhada pelo olhar. Uma vez que partimos para formulações que eliminem a fruição espectral, como análises de seqüências ou mesmo construções de quadro, estamos automaticamente diluindo um efeito-mundo provocado pelo contato olho-imagem. Como forma de amenizar essa perda, uma vez que se pretende pensar alguns dos processos existentes como forma de compreensão e transposição escrita de formulações imagéticas, levar-se-á em conta também a experiência vivenciada, individual e compartilhada. Se o cinema é arte de conjunto, sua recepção é personalizada.

O uso de críticas cinematográficas atuais como parte do embasamento conceitual aqui discorrido ajuda na compreensão de um momento, traz seu calor e olhar imediato como acréscimo na formulação histórica. Não se pretende trair a experiência, abandonando o fluxo espectral momentâneo. Pretende-se identificar pontos de contato entre filmes tão díspares e pensar de que forma essas similitudes reverberam na construção da imagem (constante), e na troca de experiência imagem-espectador, que se renova, mantendo a imagem sempre atual.

Por fim, pretende-se pensar o que será chamado de *cinema de imersão sensorio-conceitual* ou, simplesmente, *cinema de suspensão*.

Assim, o presente estudo se divide em três momentos. No primeiro capítulo, veremos alguns conceitos relativos à estética de imersão sensorio-conceitual e de que forma determinados filmes conseguiram conceber, cada um a seu estilo, configurações comuns que puderam ser agrupadas em uma forma de entendimento. Nessa investigação, a filosofia de Gilles Deleuze será buscada com frequência, desdobrando conceitos por ele formulados, auxiliando na compreensão de idéias que aqui se colocam. No segundo capítulo, fazemos um breve retorno à cinematografia dos anos 70 e 80, sobretudo com o cinema experimental (Chantal Akerman, cinema minimalista), com a vídeo-arte (Nam June Paik e Bill Viola), e com o cinema maneirista (Coppola, Brian de Palma), além de

uma aproximação imediata do cinema estudado com o cinema de Andrei Tarkovski. Busca-se observar cinemas que avançaram para além da imagem-tempo (deleuziana), problematizando as questões já assentadas no chamado *cinema moderno*. A opção de avançarmos, iniciando nosso estudo com o cinema contemporâneo para então voltarmos no tempo, evidencia uma escolha por buscar nos cinemas anteriores indícios do que viria a se desenvolver nos anos 90 e 2000, por um punhado de cineastas. Por fim, no terceiro capítulo, fazemos um mergulho na obra de Hou Hsiao-hsien, em ensaio livre analisando as *pontes de transição* presentes em seu cinema. Hou, possivelmente o nome mais forte e característico dessa nova safra de imagens, nos permite visualizar (e habitar) imagens que nos permitirão o entendimento desse *novo tempo* que se coloca, a partir da relação espaço-tempo presente no conjunto de sua obra.

Capítulo 1 - Formulações sobre a estética de imersão sensório-conceitual: do plano conceito-sentimental à montagem conceito-sentimental

“A arte na modernidade se apresenta de forma plural. São muitas as possibilidades de ação, mediação, interpretação e até de fruição. Por outro lado, pela nossa própria experiência, sabemos que a ocorrência do deslumbramento no ambiente de arte é um fenômeno raro. Poucas obras nos arrebatam, nos enlevam, nos conduzem de fato a um estado de suspensão total. Poucas obras detonam experiências únicas, semelhantes ao que a arte pura proporciona ao artista. A suspensão total que o deslumbramento permite é algo que não nasce do acaso e tampouco está totalmente sujeito à subjetividade do produtor ou do receptor. Esse estado, que anestesia nossos impulsos racionais, normativos e interpretativos, é resultante de uma sinergia singular propiciada pela disposição dos elementos envolvidos. Ou seja, deve haver entre as partes o anseio para esse acontecimento.”. (GROSMANN, S/P)

“O cinema me contou histórias a partir do seguinte princípio: quanto tempo falta antes da palavra ‘fim’? Quais as possibilidades para inventar o tempo? É isso. Para mim, a essência dos grandes filmes é a invenção do tempo.”. (DANEY 1992, p. 84)

Nova onda: um cinema transnacional

Neste primeiro capítulo faremos uma investigação por determinada parcela do cinema contemporâneo que têm instigado pensamentos e formulações acerca de um novo *estado das imagens*. Nos interessa pensar os rumos do cinema e seu estado de coisas. Um cinema, como vai nos dizer o crítico Ruy Gardnier, em um tateante, mas elucidativo bate-papo sobre cinema contemporâneo entre redatores da revista *on-line* ‘Contracampo’, que “parece passar hoje por uma espécie de ‘nova onda transnacional’”, em que diversos cineastas, de diferentes nacionalidades, falam de uma cinematografia com aspectos semelhantes e que apresentam, especialmente, uma mesma sensibilidade. São olhares distintos, mas com forças expressivas próximas. São cineastas que através de seus filmes, vão colocar em cheque (com uma agressividade sutil) os valores do mundo e do próprio cinema.

Essa formulação que aqui se pretende deriva da força com que este cinema tem se apresentado. Vale destacar a não-localização desse cinema no mundo. Cineastas das mais diferentes nacionalidades parecem dialogar, ainda que não constituam nenhuma espécie de movimento conjunto ou sigam alguma corrente específica. Como veremos no capítulo seguinte, houve a abertura de um campo cinematográfico que parecia pedir um cinema de cunho subjetivo, mas isso, no entanto, não se tornou premissa para os cineastas aqui abordados. Os filmes surgiram em diferentes países e continentes, sem

que houvesse restrições conceituais. Gus Van Sant, após realizar *Gênio Indomável*, *Encontrando Forrester*, ou mesmo sua refilmagem de *Psicose*, desdobra um trabalho focado na imersão, iniciado em *Gerry*, e continuado em *Elefante*, *Últimos Dias* e *Paranoid Park*¹. Enquanto o cineasta desenvolvia este trabalho nos EUA, no Japão surgia Naomi Kawase, com obras de temática absolutamente pessoais, que colocavam a prova toda subjetividade e toda capacidade de compartilhamento da experiência pessoal. A vida da cineasta acabou tornando-se conhecida através do recorte pessoal que aparecia em seus filmes. Kawase recorre constantemente a relações pessoais. Criada pela avó, a quem chamava de mãe, foi deixada pelos pais ainda criança. Seus documentários, se assim podemos classificá-los, remontam às buscas e compreensões, inseridas na esfera familiar. No entanto, o que passa em seus filmes vai muito além de sua própria experiência. Se na ficção (*Shara*, *Suzaku*, *A Floresta dos Lamentos*), Kawase já trazia experiências e experimentações de caráter absolutamente pessoais e subjetivos, no documentário não deixa de ser diferente, e sua vida particular nunca se coloca diante da narrativa. Ela simplesmente caminha junto, provocando o transbordamento da imagem². Imagem que passa a ser habitada pelo espectador que aceita o convite de percorrer os espaços-tempos que a cineasta procura. Em esfera muito próxima, aparece na China o cineasta Jia Zhang-ke. Com filmes mais calcados na construção da imagem, muitas vezes com preocupações formais que interferiam na experiência de maneira construtiva, Jia Zhang-ke também compartilha (ou pretende) seu espaço – definitivo em sua trajetória: a cidade de Penyang. Mais extremo é o português Pedro Costa, que realiza um cinema político, envolvendo questões palpáveis da realidade portuguesa (e de sua força nos países colonizados por Portugal), fazendo filmes que tocam diretamente a imagem construída, de maneira que ela se torne habitável, ainda que não seja possível achar qualquer posição confortável. É nessa incessante procura – procura do espectador pelo espaço na imagem, que é também a

¹ São justamente os filmes de Gus Van Sant realizados fora da indústria de Hollywood. Seu filme mais recente e imediatamente posterior aos citados marca o retorno do cineasta ao cinema comercial. *Milk*, ainda que mantenha forte o traço autoral de Gus Van Sant (voltando de maneira explícita ao *queer* cinema), minimiza a estética de imersão sensorial (ou a sensação, que iremos explorar ao longo do texto). O filme, no entanto, não deixa de ser uma condensação do cinema narrativo, que volta com força, com a estética largamente explorada anteriormente. A própria cena da morte do personagem Harvey Milk explicita essa imbricação.

² Falamos em "transbordamento" pois tratamos de algo que parte da imagem, mas não se dá conta nela própria. Como se o "conteúdo" fosse cheio demais e não se contivesse na própria estrutura (no plano, no quadro, na imagem mesmo). Lidaremos com percepções; sensações que podem ser transferidas para um campo além da imagem. O termo não é muito longe da definição de Jacques Aumont, em *Cinema e Pintura*, que fala em transbordamento sendo a ativação do fora de quadro, a inversão da perspectiva clássica ou o rompimento dos limites do quadro.

procura dos personagens pelas suas origens e pelas suas habitações – que Pedro Costa coloca no tempo que passa, sem que se perceba, a potencialização de forças centrípetas que operam em uníssono com sua narrativa. E, se há um nome que pode ter servido de base para estes cineastas, iniciando um trabalho que será formulado nos mesmos moldes, este nome é Hou Hsiao-hsien. O cineasta taiwanês reconfigurou o trabalho com o tempo, sem que este estivesse obrigatoriamente interferindo na construção formal e narrativa do filme (seja para contextualizar, seja para confundir). Hou é fonte de inspirações para boa parte dos cineastas que desenvolveram o trabalho de suspensão, os conceitos sensoriais, a construção formal proporcionadora da imersão. No entanto, não é possível atribuir qualquer movimentação de espécie coletiva em cima deste cinema. Se Hou foi influência, foi de maneira específica para cada um dos cineastas, que desenvolveram trabalhos próprios, nunca configurando um modelo de cinema, ou a tentativa de constituição de um movimento. Dessa iniciativa urgente, dessa tomada pulsante que caracteriza o cinema de imersão, nada se pode atribuir como circunstâncias moventes. É possível apenas que se analise as diretrizes do cinema a partir dos anos 70, para que, assim, identifique-se pontos proporcionadores do nascimento dessa iniciativa que parece coincidir anseios em diferentes pontos no mundo.

Ruy Gardnier diz ainda que tamanha proximidade (em caráter transnacional) não podia ser observada desde os anos 60, com a geração de Godard, Resnais (França), Pasolini (Itália), Oshima (Japão) e Glauber Rocha (Brasil).

É possível, agora, a partir dos trabalhos de Hou Hsiao-hsien, Gus Van Sant, Jia Zhanke, Naomi Kawase, Claire Denis, Vincent Gallo, Sophia Coppola, entre alguns outros, pensar como uma geração (mais de uma, na verdade) introduziu um novo estado de imagens na esfera do cinema comercial, do longa-metragem que intui a chegada às salas de cinema de grande público. Ainda que no Brasil, por exemplo, esses cineastas são quase que exclusivamente exibidos apenas em circuito de festivais, suas obras dialogam e pretendem às salas e circuitos comerciais, não se fixando em galerias de arte e museus, como foi o caso de Andy Warhol, Jonas Mekas, Michael Snow e a vanguarda experimental dos anos 60 e 70. Tal iniciativa não se deve, ou não exclusivamente, a um apego maior do público a novas experimentações. Mas os próprios filmes transitam na vanguarda e no experimental, e os realizadores estão cientes do diálogo com o espectador, das forças das interpretações, do poder da narrativa, e cientes, também, da

visibilidade de seus trabalhos, mesclando inserção nas esferas de exibição que transcendem os circuitos mais fechados dos festivais e das ainda chamadas salas de “arte e ensaio”, como em Paris. Por ser um cinema “que confia mais nas atmosferas, mais no clima e no ritmo, em suma na aventura, do que na minúcia do roteiro, na coesão da estrutura” Ruy Gardnier vai chamar essa nova levada de *drone cinema*. O *drone* que é uma tendência musical que preza pela construção de ambiência e sonoridade em detrimento das estruturas, progressões e repetições. Dá-se “relativa desimportância da composição e o elogio das sonoridades, dos novos timbres, de novos mantras (...). O *drone* privilegia não a melodia, mas as notas em sua sonoridade, duração, variação... Da mesma forma que esse cinema (...) privilegia o ritmo, a intensidade, a duração, a atmosfera” (GARDNIER, S/P).

Por acreditarmos que a expressão *drone cinema* pode englobar uma série de outros filmes e correntes do cinema contemporâneo (os críticos da revista supracitada falarão do uso da tecnologia CGI em Homem-Aranha, ou mesmo das recentes comédias norte-americanas), usaremos o conceito de *estética de imersão sensório-conceitual*, acreditando que os filmes e cineastas estudados no presente trabalho de alguma maneira vão modificar a percepção do tempo, estabelecendo novas relações sensoriais, em caráter de imersão.

Ideações provenientes de afecções / Compartilhamento de sensações

As operações de construção que configuram este cinema contemporâneo que se especula – cinema de imersão sensório-conceitual – são pouco explícitas e estão incorporadas em camadas de composição que se diluem na fruição espectral. Se o clássico optou pela *ilusão* e o moderno pelo *despertamento*, o contemporâneo opera em chaves ocultas que se revelam enquanto experiência. Da eliminação involuntária de dispositivos que se impõe ante o todo da obra, visto que se pensa que o *cinema de suspensão* se calca no conjunto, sobressaem pequenas operações conectadas e distribuídas entre sons e imagens (plano), que passam por processos de encadeamentos lógicos (montagem), necessariamente funcionando como elemento de continuidade de sensações. A ideação do autor, entretanto, se coloca em etapa anterior: no processo criativo revelado na produção da imagem e do som, que passam a funcionar como

tradutores de sensações ligados ao processo de idéias. O conceito de unidade orgânica é colocado em novas bases, com novos significados (que partem de novos elementos).

Essa sinergia que Grosman aponta como resultado de uma cadência de elementos proporcionadores de um êxtase (estado de suspensão) é diretamente relacionada com o sentimento motivador da imagem nascente. No cinema de imersão sensório-conceitual é o sentimento que guia as operações lógicas. Cria-se um trabalho de construção de plano e posteriormente de montagem calcado no sentimento motivador/ movente, passível de ser compartilhado.

Essa chave de operação do cinema de imersão sensório-conceitual dispensa uma das possibilidades mais emblemáticas do cinema: o reconhecimento³. As relações entre imagem e espectador não passam por processos de identificações imediatas. O processo de transmissão e recepção é investido de intuição. A conexão entre imagem construída e imagem recebida se dá pela possibilidade de compartilhamento do sentimento movente. A comunicação se estabelece, e a identificação então se efetiva. Este processo, no entanto, não precisa operar em ondas intocadas. A comunhão entre realizador e espectador é guiada por sensações, afeições, sentimentos. Se a dificuldade do cinema em enlevar a estados de suspensão, causados pelo fascínio com o que se apresenta, é decorrida da dificuldade de encontro de cadência comum entre o que cria e o que absorve, quando esta relação é potencializada por possibilidades múltiplas (sentimento enquanto idéia) o caminho a ser percorrido se abre mais amplo. Das vias de possibilidades de habitação na imagem, o corpo projetado é capaz de flutuar a procura do seu espaço (idéia de imersão). O resultado, no entanto, deixa de ser objeto de fascínio, abrindo o processo para sua validação enquanto *experiência*. Esse processo que muitas vezes é desconectado de um tempo presente (real) proporciona estados de suspensão, pois já não há domínio sobre as sensações que nos ligam ao espaço-tempo real e objetivo; o que temos é a sensação de um tempo *outro*. “O sentimento do tempo não decorre portanto da duração objetiva dos fenômenos, mas sim de mudanças em

³ Para Jacques Aumont “reconhecer alguma coisa em uma imagem é identificar, pelo menos em parte, o que nela é visto com alguma coisa que se vê ou se pode ver no real. É, pois um processo, um trabalho, que emprega as propriedades do sistema visual” (AUMONT 1993, p. 82). Ou seja, havendo um objeto *conhecido* na imagem o processo de re-conhecimento se dará de maneira espontânea. Falamos aqui também em reconhecimento partindo de uma perspectiva de recepção, em um processo individual. Falamos em auto-reconhecimento, na verdade – em que a imagem vista é também nossa própria imagem ou a projeção dela.

nossa sensação do tempo, que resultam do processo permanente de interpretação que operamos”. (AUMONT 1993, p.107)

“Pode-se se dizer que, se a duração é a experiência do tempo, o próprio tempo é sempre concebido como um tipo de *representação* mais ou menos abstrato de conteúdo de sensações. Ou seja, o tempo não contém os acontecimentos, é feito dos próprios acontecimentos, na medida em que estes são apreendidos por nós”. (AUMONT 1993, p.107)

Dessa forma, Ruy Gardnier vai nos dizer que esse cinema:

“vai assumir formas diferentes de fugir do registro da representação (história/ personagens/ tempo/ espaço bem determinados e postos em cena) para alcançar algum outro tipo de realidade (...) voltado para a experiência do tempo como algo vivível/ viciável”. (S/P)

Uma vez mais somos remetidos à música e à sensação de tempo variável que ela provoca (experiência não representacional). O *durante*⁴ é valorizado quando o sentimento criador é tomado como conceito, pois potencializa a experiência do cinema. O processo de experimentação proporcionado pelo cinema de suspensão cativa acontecimentos – de menor ou maior intensidade – e experimentações pessoais, auditivas e visuais, que conectam a narrativa existente e as experiências vivenciadas, como profusoras de sentimentos reverberadores (experiências para além da sala do cinema e para além do “conteúdo” do filme).

Plano Conceito-Sentimental e Montagem Conceito-sentimental

O processo de compartilhamento de sensações é anterior à concepção do filme, seja enquanto prévia de filmagem ou de montagem. Se é possível prezar pela concepção do plano, fazendo com que este transborde sentimentos revelados e compartilhados durante a projeção da imagem, também é possível resultado semelhante relativo ao processo de montagem. Surge desse processo o que chamaremos de *plano conceito-sentimental e montagem conceito-sentimental*. Ou seja, a formulação de um plano ou uma concepção

⁴ Tomamos a formulação de Aumont como forma de entendimento de *duração*: “A duração é sentida com auxílio da memória a longo prazo, como uma espécie de combinação entre a duração objetiva que escoar, as mudanças que afetam nossos perceptos durante esse tempo e a intensidade psicológica com a qual registramos aquela e estas”. (AUMONT 1993, p. 106)

de montagem que toma o sentimento como conceito (idéia).

O plano conceito-sentimental aparece pela primeira vez no texto *Que plano é esse?* (*continuação*), escrito por Olivier Joyard na *Cahiers du Cinema* n. 580. A idéia de montagem conceito-sentimental é inédita e nasce de uma crença de que da mesma maneira que o sentimento pode reger a construção de um plano, ele pode também ser o guia condutor de um processo de montagem. Como exemplo, podemos dizer que ao invés de se buscar *raccords* precisos ou técnicas de montagem (variação de abertos e fechados, plano/ contra-plano, localização espacial, referência de personagens) há uma busca pela transmissão de um sentimento regente (ligado ao filme, evidentemente) que guia o operador. Este fará escolhas específicas de encadeamentos e durações do plano, que reverterão em distintas formas de transmissão.

Quando o casal protagonista de *O Novo Mundo* – John Smith e Rebecca – se conhece, o que o diretor Terrence Malick proporciona são planos sem duração determinada – que variam do mais longo ao mais curto – montados sem obedecer qualquer regra de *raccord* – de movimento, olhar, direção – ou qualquer continuidade de tempo. O plano que segue o anterior pode estar em continuidade, pode ter acontecido 10 segundos depois, pode ter acontecido uma hora depois, ou pode até mesmo ter ocorrido antes do plano que o precedeu. Talvez estes fossem também *jump-cuts*, se a tal expressão já não tivesse associada à impressão de salto na imagem (como falha ou erro, ou mesmo como ferramenta). O conseguido por Terrence Malick, no entanto, é chamar a atenção com a montagem; ele mascara uma transição, tornando o tempo diegético menos importante, mesmo não sendo ele indeterminado. Para Malick, cada descoberta dos protagonistas, com todas as contraposições que se colocam – colonizado/ colonizador; velho mundo/novo mundo; homem/mulher; – são importantes o suficiente para merecerem um tempo específico. Rebecca, então Pocahontas, descobre as palavras em inglês tocando os lábios, a boca, os olhos de John Smith. A câmera que acompanha esta descoberta está à mercê do contato que se estabelece. Sempre à espera, parece querer descobrir, tirar o véu que o casal ainda veste. Os movimentos ininterruptos, isentos de afetações ou virtuosismos, são executados com extrema sutileza e fluidez, ignorando quaisquer regras pré-estabelecidas; o resultado obtido é o do fluxo contínuo. Se não se pretende chamar a atenção com a montagem, também não se pretende esconder cada corte. E as imagens do casal, juntos no mesmo quadro, ou em plano/ contraplano, são intercaladas

com imagens da natureza ou com imagens do cotidiano dos índios. Um piano melódico entra para pontuar esse envolvimento afetivo.

Em *Mal dos Trópicos*, de Apichatpong Weerasethakul, parece haver um sentimento-guia que realiza o filme em sua totalidade. Não por acaso, Apichatpong leva seu desenhista de som (sound designer) para os sets, antecipando um processo de pós-produção. A ambiência que será retrabalhada na pós-produção já é pensada (a partir do sensível, mas com a ciência da técnica) em etapa anterior. Em especial na segunda parte do filme, somos conduzidos e introduzidos no universo da floresta que os personagens “se perdem”. Toda construção é realizada buscando a imersão naquele espaço-tempo, vivenciando os elementos fantásticos de maneira realista. A construção de cada plano parece ser advinda de um sentimento específico; de uma determinada sensação, que será buscada e intuída pela câmera, mas também pelo microfone, pela iluminação, pela trilha adicional e pelo agenciamento de cada plano.

A respeito da projeção de *Eternamente Sua*, também de Apichatpong Weerasethakul, Luis Carlos Oliveira Jr. relatou:

“A "polícia dos signos", treinada durante décadas para que nada escapasse a seu arsenal analítico, nada tinha a fazer diante daquela experiência que, à parcela legível das imagens, antepunha a beleza crua e direta dos seus significantes primários.”. (OLIVEIRA JR. S/P)

Neste cinema, tanto na operação de feitura de um plano, quanto na concepção de seus encadeamentos, há operações práticas que, no entanto, não obrigam operações lógicas e cerebrais o suficiente para interferirem a ponto de amenizar – como espécie de filtro – essa transposição de idéias e de sentimentos que se trabalha para o produto final. Pode-se pensar numa concepção primária por parte do realizador/ criador. Essa sensação que lhe é própria e exclusiva pode, no entanto, ser compartilhada a partir de criações sonoras e visuais. Portanto, se a idéia primeira é exclusiva do autor, há sensações secundárias, terciárias, quaternárias que serão do espectador. A idéia (sensação) original é pulsante o bastante para fomentar outras. Este processo de transmissão implica a manutenção das individualidades, percepções e afecções, por parte do espectador. Em se tratando de experiências sensíveis, as sensações são impulsionadas no estágio primeiro e sofrem suas reverberações em outras instâncias. Essas sensações secundárias, terciárias ou

quaternárias, por sua vez, não perdem suas forças a medida de suas transmissões, pois uma vez que a sensação não carece de ser compreendida *in natura*, ela se torna apenas diferente nos variados estágios. O cinema de Naomi Kawase, por exemplo, é uma espécie de compreensão da cineasta dos fatos correntes em sua vida: o abandono do pai; a criação pela avó; a relação conturbada com a mãe/ avó, a busca infinita pelo pai. Toda essa trajetória é conhecida através dos documentários de Kawase. O que nos interessa, nos cativa e emociona não são os acontecimentos factuais presente nos filmes. Mas sim um compartilhamento do(s) sentimento(s) e das experiências (individuais) de Kawase, que produz filmes para retratar a beleza da ligação e conexão das vidas:

“Eu vejo a beleza no mundo através de homens que chegaram ao limite. Tento chegar na verdade da beleza através dessa visão, desse ponto-de-vista. Peço sempre aos operadores de câmera que sintam e pensem no conceito do filme, não com a cabeça, mas com o coração. Eu, como diretora, sempre tento fazer com que as pessoas envolvidas no projeto vivam num mundo mais improvisado, livre. Não gosto que fiquem presas ao roteiro. (...) É por dentro da própria experiência do filme que a tristeza se transforma em alegria. No meu filme, os atores interpretam os papéis como estivessem vivendo o seu dia-a-dia, na vida real. As câmeras filmam este acontecimento com calma. É claro que existe um conceito minucioso na minha visão, mas que ficará mais claro na hora de edição somente. Na hora de filmar a cena, eu me concentro em registrar a realidade como se fosse um milagre.”. (KAWASE, em entrevista à revista Cinética)

Cinema de Suspensão

Por não se tratar de procedimentos que careçam de compreensão lógica – ainda que na grande maioria dos filmes a narrativa (como enunciado) a se acompanhar seja bem simples do ponto de vista de engendramento de roteiro – a idéia de *entendimento* da narrativa ou da trama perde força, para avivar a recepção sensorial, que liga os filmes à experiências sensíveis (que de alguma forma são ligadas à memória). É neste íterim que se instaura a modificação da percepção temporal.

Este tempo *outro* é impulsionado pelas forças sensoriais que movem o cinema estudado. Mas é de suma importância que se mantenha a distinção do tratamento de tempo do cinema moderno. Naquela circunstância podemos dizer que havia necessidade de provocação, também ligada à condução do tempo. De não entendimento (ou confusão) do espaço-tempo, provocado por técnicas ou roteiros (*dos jump cuts* a fusões de tempos

distintos). Em um primeiro momento, se Godard talvez tenha sido o grande profusor dessa deslocalização espacial (os *jump cuts* em *Acossado* provocam constantemente a dúvida: onde estamos?), Alain Resnais foi, sem dúvida, o grande profusor de um cinema em que se prezava a problemática temporal. Resnais em seus primeiros dois longas-metragens, sobretudo – *Hiroshima, Mon Amour* e *O Ano Passado em Marienbad* – vai realizar o que Deleuze chamou de indiscernibilidade do tempo.

“A indiscernibilidade do real e do imaginário, do presente e do passado, do atual e virtual, não se produz de nenhuma maneira na cabeça ou no espírito, mas constitui o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza”. (1990, p. 89)

Em ambos os filmes de Resnais, somos convidados a nos questionar o tempo. *Hiroshima* é ontem, foi hoje ou será amanhã. *O ano passado em Marienbad* foi o ano passado ou está sendo hoje. Em Resnais ainda haverá um aspecto fantasmático que vai salientar essas ocorrências. Mas o tempo no cinema moderno é sempre trazido à tona. É sempre investigado, ainda que não se consiga capturá-lo.

A diferença fundamental no tratamento da noção temporal que permeia o *cinema de suspensão*, no entanto, diz respeito a uma não preocupação com a perda da referência temporal provocada. O filme se apresenta de maneira compreensível. Sua condução e os estados que despertam é que fazem com que, involuntariamente, percamos a noção temporal. Não há provocação. Há um convite ao embarque na difusão do espaço-tempo (*Café Lumière* será o apogeu deste estado – ver capítulo 3). As *jornadas* dos personagens do cinema de suspensão são acompanhadas sem que haja um vínculo com o tempo. É possível que se trace uma comparação com a literatura de Virginia Woolf. Pouco importa se a divagação em frente ao espelho de Isabella Tyson em *A dama no espelho: reflexo e reflexão* durou quinze minutos ou duas horas. O mesmo vale para as situações corriqueiras de *Mrs. Dalloway*: a protagonista pára e se perde em elucubrações subjetivas. “Parado ou no espaço, o corpo da mulher [em Woolf] conquista um estranho nomadismo que lhe faz atravessar idades, situações, lugares”. (DELEUZE, p.235, 1990). Neste sentido, o cinema de suspensão se aproxima com a literatura intimista e reflexiva de V. Woolf, James Joyce ou da brasileira Clarice Lispector.

Perceptos e Afectos

Gilles Deleuze, em sua obra (*Conversações, O que é a Filosofia?, Diálogos*), atribuiu à Filosofia, à Ciência e à Arte a responsabilidade da *criação*. Para o filósofo, todas as três frentes procedem como *intercessores*, tendo necessidades particulares, que culminam em criações diferentes e específicas. À filosofia cabe a criação de conceitos, à ciência cabe a criação de funções e a arte, finalmente, é responsável pela criação de perceptos e afectos. Os três intercessores estabelecem relações entre si, mas “o importante nunca foi acompanhar o movimento do vizinho, mas fazer seu próprio movimento. (...) As interferências também não são trocas: tudo acontece por dom ou captura”. (DELEUZE, GUATARI 1992, p. 156)

A filosofia deleuziana deposita patamares de responsabilidade equivalente para os três intercessores: “Criar conceitos (filosóficos) não é menos difícil que criar combinações visuais, sonoras, ou criar funções científicas” (DELEUZE, GUATARI 1992, p. 156). A criação de uma obra só é possível a partir da presença (e respectiva criação) dos intercessores. Essa responsabilidade da arte, a ser retomada adiante, é mobilizadora da criação da imagem.

Deleuze formulou um sistema de entendimento das imagens (ligados a Bergson – no livro *Matéria e Memória*) em que trabalhava não apenas essa imagem criada, mas suas especificidades. Desse estudo semiótico, Deleuze criou uma espécie de taxonomia das imagens, classificando o cinema (ou as imagens) em 2 momentos/ fases distintas: a imagem-movimento (que pode ser imagem-percepção, imagem-afecção, imagem-ação), correspondente ao cinema clássico; e a imagem-tempo (imagem-lembrança, imagem-cristal), correspondente ao cinema moderno. A primeira é ligada ao esquema sensório-motor, em que se recebe a informação, processa (sente) e converte em ação. Já na imagem-tempo, devido essencialmente às consequências da guerra, essa operação sensório-motora já não procede, gerando, portanto, imagens óticas e sonoras puras⁵.

⁵ A investigação de Deleuze não é, entretanto, revelar se um filme é clássico ou moderno, mas antes pensar que “tipo de forças trabalham uma determinada imagem e que novos signos compõe estas imagens. É daí que afirma que o cinema de Ozu antecipou o moderno ainda nos anos 30. Se os filmes do cineasta japonês pertencem à modernidade cinematográfica, é porque seus sistemas de imagens e signos rompem como o encadeamento de ações e reações próprios à imagem-movimento, e já engendram

O crítico cinematográfico francês Serge Dàney apresentou posteriormente novas formulações, estabelecendo um novo estado de imagens, nomeado de *terceiro estado da imagem cinematográfica*. Nesse estágio, Daney irá verificar como a interferência de outras mídias e, sobretudo, da publicidade irão modificar as imagens do cinema posterior ao moderno.

Retomaremos à frente tais formulações. Para que possamos prosseguir na corrente de pensamento devemos, por ora, ter em mente que, independente das formas de existências da imagem, o cinema (como arte) deve corresponder com a criação de perceptos e afectos.

Tomemos as definições de Deleuze, que nos diz que perceptos são “conjuntos de percepções e sensações que vão além daqueles que as sentem” e afectos “são devires que transbordam daquele que passa por eles, que excedem suas as forças”. (DELEUZE, letra I) São, portanto, agregados sensíveis capacitadores de devires, que não pertencem ao indivíduo⁶. Sobre a literatura de Tchecov, Deleuze nos diz:

“Há um grande complexo de sensações, pois há sensações visuais, auditivas e quase gustativas. Alguma coisa entra na boca. Eles [os artistas] tentam dar a este complexo de sensações uma independência radical em relação àquele que as sentiu”. (DELEUZE, letra I)

Um personagem de Thomas Wolfe, nos diz Deleuze, “sai de manhã, sente o ar fresco, o cheiro de alguma coisa, de pão torrado, etc., um passarinho passa voando...” . Deleuze irá falar do complexo de sensações e pergunta o que irá acontecer quando este, que sentiu tudo isso, morrer? Em relação à música, Deleuze indaga: “Será que ela não nos arrasta para potências acima de nossa compreensão?”.

Mas qual seria a ligação deste cinema de imersão sensorial-conceitual que estamos estudando com as formulações deleuzianas de afectos e perceptos?

situações para as quais não existe reações, espaços quaisquer vazios, desativados, que valem por si mesmos e que substituem os movimentos executados (de personagens ativas e decididas). (FRANÇA, p.119, 2003)

⁶ Interessante pensar aqui a diferenciação feita por Deleuze dos conceitos de de perceptos e afectos da idéia de percepções ou afecções. Estas seriam restritas as experiências individuais, o que não corresponde à demanda da arte (sua função). Daí perceptos e afectos serem agregados que estão para além daqueles que os sentem, descaracterizando o procedimento individual, fazendo da obra uma experiência coletiva.

Há que tomar como fato que para Deleuze toda criação artística deve “criar agregados sensíveis”. Essa criação é natural da literatura de Proust, da pintura de Cezanne, e do cinema como um todo. Pensemos, portanto, o que diferencia o cinema sensorial-conceitual, já que sua defesa e especificidade é calcada exatamente na transposição de afecções e percepções para a imagem. Ou seja, seus procedimentos aparentemente parecem ser os mesmos de qualquer outra atividade artística. Se à arte cabe a criação de perceptos e afectos, o cinema sensorial corresponderá à premissa, com a especificidade de haver no processo de ideação uma recorrência por parte do criador aos seus próprios sentimentos, afetos e percepções⁷, que são incorporados ou imantados na realização da imagem e do som. O processo final pretende, assim, (agora como toda a arte) a criação de perceptos e afectos. Neste cinema específico há uma integração definitiva (e reverberadora) das percepções e afecções, que avançam como modificadoras do processo de concepção da obra. Podemos pensar que tal procedimento pode caracterizar uma nova ferramenta ou mesmo uma linguagem.

Das questões narrativas

Se o cinema clássico investia em ferramentas despertadoras de sentimentos culminados pela narrativa, o cinema sensorial individualiza os sentimentos fazendo com que ele nasça e desperte da imagem e do som, e não mais da narrativa. Pode-se dizer que o cinema clássico provocava sentimentos parecidos (uniformes) no espectador. No entanto, que tipo de sensação despertam os filmes dos realizadores citados?

Deleuze propunha a divisão da imagem-movimento em três tipos predominantes: imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação. Basicamente a tripartição consistia em determinar três tipos de desenvolvimento relativos à imagem. Para a completude do movimento, a imagem se iniciava enquanto imagem-percepção (em uma ponta): percepção subjetiva daquilo que interessa; e culminava em imagem-ação (em outra ponta): execução da resposta que foi organizada pelo sujeito a partir do estímulo percebido. Este intervalo existente é ocupado, por sua vez, pela afecção, que “surge no

⁷ Ao menos essa é uma idéia que aqui se especula – mais como entendimento do filme, do que o *modus operandi* de determinado cineasta. Podendo o cineasta ou não recorrer a algum sentimento, o que se pretende é pensar na possibilidade ofertada pela imagem (com a construção de personagens e de ambiências)

centro de indeterminação, isto é, no sujeito, entre uma percepção perturbadora sob certos aspectos e uma ação hesitante” (DELEUZE 1983, p. 87). Para simplificar, tomemos o exemplo de Cássio Pereira:

“Para exemplificar a imagem-percepção, suponhamos que um personagem Y veja, pelo retrovisor, o casal XZ entrando em um hotel. Neste plano, a imagem-percepção confunde-se com a percepção do personagem Y. Agora imaginemos que o personagem observador, dentro de seu carro estacionado, pegue sua carteira e tire de lá a fotografia de uma mulher e de pronto a reconhecemos como sendo a personagem X. A câmera deixa o retrato e sobe até o rosto de Y. Este esforça-se por conter as lágrimas numa expressão reveladora de raiva. Neste momento, o rosto de Y ilustra a chamada imagem-afecção. Ainda dentro de seu carro, transtornado, Y abre o porta-luvas, pega um revólver, espera o casal XZ sair do hotel e atira nos dois, exemplificando, assim, o que Gilles Deleuze classificaria como imagem-ação”. (PEREIRA, S/P)

Ainda que bastante simples, o exemplo é ilustrativo da base de funcionamento das imagens estabelecidas por Deleuze. E, se já na imagem-movimento, Deleuze encontrava imagens-percepção ou imagens-afecção, qual razão da diferenciação entre os dispositivos do cinema sensório-conceitual? Os agenciamentos (entre imagens) formulados por Deleuze culminavam, em última instância, em eventos narrativos⁸. Tanto Griffith, quanto Dryer criavam imagens (e montagens) em função da própria narrativa e de sua melhor transmissão. Mesmo Vertov, inserido na vanguarda experimental, criava enunciados narrativos ou fazia experimentações que extraíam da imagem elementos narrativos, ainda que os movimentos de vanguarda no cinema (expressionismo, construtivismo, surrealismo) propusessem criações formais, de recepções imediatas. Daí Deleuze atribuir elementos que os fazem pertencer à imagem-movimento. Os desdobramentos internos de Fritz Lang ou Eisenstein estavam ligados a formulações de montagem (encadeamento entre planos ou agenciamento entre imagens), que repercutiam na possível relação sensório-motora, em que havia o

⁸ Importante o adendo que aqui não nos interessa aprofundar a questão narrativa. André Parente apontará falhas na obra de Deleuze, nos dizendo: “Não podemos concordar com ele [Deleuze] quando diz que a narração e a narrativa são conseqüências das próprias imagens aparentes, tais como se definem, em primeiro lugar, por si mesmas. A narração e a narrativa não são conseqüências das imagens, tampouco são resultados dos enunciados (...). Na nossa opinião, portanto, tanto a narrativa cinematográfica quanto as imagens e os enunciados que a compõe são o resultado de processos narrativos/ imagéticos” (2000, p. 42). Mesmo Blanchot irá dizer que “a narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, a aproximação desse acontecimento, o lugar onde este é chamado a produzir-se, acontecimento ainda por vir e por cujo poder de atração a narrativa pode esperar, também ela, realizar-se” (citado em PARENTE, 2000). Ou seja, cientes da problemática acerca da narrativa e mesmo do nome a designar esse relato de acontecimentos, manteremos o uso do termo apenas por facilitar uma compreensão primeira, permitindo que avancemos em nosso estudo.

estímulo e, posteriormente, a resposta. No cinema sensório-conceitual as formulações ligadas à percepção ou à afecção já não se encontram no interior da narrativa. Ainda que muitas vezes estejam presentes no espaço do campo (da imagem), suas pulsões não se colocam nesse intervalo. Já não pertencem mais aos estados de espírito do personagem. Diz respeito ao espírito que o filme carrega, que se reflete em personagens ou em situações.

A narrativa do cinema sensório-conceitual é presente de maneira significativa. É possível que se conte a história de cada um dos filmes e se trace uma sinopse coerente com o que se vê na tela. Se pegarmos um filme de King Vidor – para ficarmos em um dos autores mais citados por Deleuze –, verificaremos que o simples relato dos acontecimentos renderá extensas páginas. No entanto, se pegarmos um filme do cineasta taiwanês Hou Hsiao-hsien, seu relato integral dos acontecimentos não renderá mais do que algumas linhas, pois o próprio diz: “eu não desejo contar histórias, meu desejo é antes criar climas, ambiências”.

O que se passa, portanto, no cinema de Hou Hsiao-hsien, de Naomi Kawase ou de Gus Van Sant? Podemos deduzir, com segurança, que há dilatação do intervalo de acontecimento. E neste intervalo dilatado há êxtases de tempo (suspendido) que remetem as afecções e percepções criadas. Estados que não são mais dos personagens, e sim do espectador. No cinema sensório-conceitual, o efeito de resposta do espectador não deriva (ou coincide) com o efeito de resposta do personagem. Em *Paranoid Park*, após um gravíssimo acidente não-proposital que culmina na morte de um funcionário de uma ferroviária, um adolescente convive com o trauma, com a memória da situação e com a insegurança (em relação à polícia, que investiga o acidente; e em relação à sua própria moral). Em algum momento do filme o garoto deita na cama (expurgação física do cansaço físico e mental ante o ocorrido). Na sequência seguinte, Gus Van Sant mostra, em super-8, adolescentes andando de *skate* em um tubo fechado (parede de concreto circular própria para se andar de *skate*). Com granulação exagerada (diferenciando da imagem limpa do 35mm do resto do filme), vemos as imagens em câmera lenta, acompanhadas pela trilha sonora de Elliot Smith (cantor americano que se suicidou em 2003, conhecido por compor músicas de levadas melancólicas, em que falava especialmente de suas angústias). Pensemos qual o sentimento do garoto naquele momento. Quando estamos mergulhados nos skates que invadem tubos escuros que

revelam apenas uma pequena luz ao fundo, somos convidados a compartilhar sensações (variáveis) que ali se instauram. A imagem de Gus Van Sant é sedutora, nos envolvendo não na tensão de como o garoto deve agir ou de que modo ele deve escapar da polícia (até porque não haverá nenhum desdobramento motor no filme), mas fazendo com que compartilhemos sentimentos oriundos da idealização de Gus Van Sant.

Luis Carlos Oliveira Júnior observa que o cineasta, mesmo trabalhando com temas “barra-pesada, como massacre juvenil [Elefante] e morte de ídolo pop [Últimos Dias]”, cria imagens em outra perspectiva:

“essa narrativa de atmosferas e fluxos deu origem a um tipo de cinema em que a imagem se torna um receptáculo calmo: à espera de um mito volátil, ou de um acontecimento estremeceador, não importa, o fato é que o filme manterá essa imagem em duração contínua e plácida”. (OLIVEIRA JR. S/P)

A estética diferenciada, a quantidade de grãos que transformam a imagem em belos registros, a música viajante, a movimentação do skate contraposto com a movimentação da câmera lenta, associada à tensão pulsante no filme, faz com que as imagens se tornem imagens viajantes, tempos de respiro para mergulhos nas subjetividades individuais. É a construção formal aplainando o campo de habitação da imagem, em esfera sensorial. As cores, sons, texturas de Gus Van Sant apontam para ativações dos sentidos. Através de técnicas e efeitos de imagem e som o cineasta cria ambiências, constituindo um processo de cadência de afecções e percepções.

A respeito da questão narrativa, Ruy Gardnier vai além, dizendo que os filmes do cinema contemporâneo se apropriam de uma estrutura narrativa – “esses filmes te dão personagens, te dão uma intriga, te fazem acompanhar alguma coisa que estamos acostumados a entender como narrativa” (S/P) – para então subvertê-la, dinamitando essa estrutura. E segue dizendo que o laço entre cinema e o mundo não é mais mediado pela história/ narrativa como elemento organizador da *mise-en-scène*.

“Apichatpong Weerasethakul, por exemplo: o primeiro filme dele é sobre as múltiplas formas que uma história pode adquirir. A partir disso, a história é um pretexto para criar uma série de situações. Em *Elefante* e *Last Days*, uma história é impossível; resta um esboço de acontecimentos em que as elipses e as dúvidas são mais fortes do que as certezas que se pode ter”. (GARDNIER, S/P)

Ao contrário, na imagem-afecção ou na imagem-percepção, os acontecimentos que os caracterizam em tal classificação, remetem obrigatoriamente aos acontecimentos que se instalam na *diegese* do filme. É necessário haver desdobramento motor, a partir deste estímulo sensorial. É, portanto, o personagem que o receberá e, por conseguinte, é ele quem responderá.

Bela Balazs nos disse a respeito da capacidade envolvente do cinema a partir da identificação criada. Ainda que Balazs veja na arte do cinema como um todo a força dessa identificação, notamos, a partir de seus escritos, que os procedimentos que levanta se verificam de maneira mais efetiva na imagem-movimento:

“Andamos pelo meio de multidões, galopamos, voamos ou caímos como o herói, se um personagem olha o outro nos olhos, ele olha da tela para nós. Nossos olhos estão na câmera e tornam-se idênticos aos olhares dos personagens. Os personagens vêm com os nossos olhos. É neste fato que consiste o ato psicológico de ‘identificação’.” (BALAZS 1983, p. 85)

Pode-se dizer que o cinema clássico provocava sentimentos parecidos no espectador. Toda construção cênica existente em *A Paixão de Joana D’Arc*, de Carl Dreyer, por exemplo: filmado em muitos *closes*, especialmente na atriz Maria Falconetti, intérprete de Joana D’Arc, Dreyer demonstra todo sofrimento e injustiça passado pela futura heroína. Ao evidenciar seu rosto marcado pelo cansaço, decorrente do retrospecto histórico, Dreyer nos mostra a imagem de uma mulher guerreira, mas em vias da morte. Soma-se a intolerância da igreja (em *closes* também muito marcados), que com “jogos de poder” tentam provar a fé que não existe em Joana D’Arc. Com todo o sofrimento, em um plano longo, a atriz deixa, lentamente, escorrer uma lágrima. O preto e branco contrastado realça o brilho de seus olhos. Ao espectador, cabe compartilhar desse sofrimento, dividindo sua dor, sentindo sua injustiça. A imagem de Dreyer não nos deixa fugir dessa provocação⁹. Godard demonstraria, melhor que ninguém, essa capacidade reconhecadora. Em *Viver a Vida*, na França da década de 60, a prostituta Nana (Anna Karinna) vai ao cinema assistir *A Paixão de Joana D’arc*, de Dreyer. Godard contrapõe *closes* das duas personagens. Após alguns *closes* de Joana sendo informada que seria executada na fogueira, voltamos ao rosto de Nana, que se identifica

⁹ Para Deleuze, *A Paixão de Joana D’arc*, de Dreyer, é um exemplo de um filme quase que exclusivamente afetivo. Ou seja, há prevalência da imagem-afecção.

no sofrimento visível nas lágrimas da mulher (as construções pictóricas são extremamente semelhantes)¹⁰.

Essa capacidade reconhecedora é reconfigurada no cinema contemporâneo. Em tal cinema, são oferecidas experiências sensoriais. Mas esta só é passível de acontecer caso haja, da parte do espectador, a entrega que o filme pede para a sua concretização. E se Deleuze fala que o espectador, caso tenha força, apenas “se limitaria a experimentar a obra de arte”, ele parece querer endossar a necessidade da obra de arte manter-se “*de pé*” independente de sua recepção e independente de seu criador: (a obra de arte) “é independente do criador, pela auto-posição do criado, que se conserva em si”. No caso da estética de imersão sensorial, a assertiva se coloca quando o filme apenas *é*. Ao espectador caberá compartilhar dessa proposta, evidentemente, sem, no entanto, atribuir novas resignificâncias ao conjunto. No cinema de suspensão o que se conserva, como o próprio Deleuze diz (sobre a arte) é “*um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos*”.

E se uma vez mais tomamos o conceito para arte aplicado por Deleuze no cinema sensorial-conceitual é menos por fazer uma leitura invertida, como forma de potencializar determinado cinema que poderia levar a um extremo as circunstâncias criadoras tateadas por Deleuze, e mais como forma de reiteração do procedimento de criação do cinema como autônomo e aberto para novas experimentações, tanto diferentes das experimentações disponíveis na arte geral. O cinema sensorial-conceitual dialoga, indubitavelmente, com a regência artística formulada por Deleuze. No entanto, mantém sua particularidade, ao mesmo tempo respondendo à demanda artística percorrida e se enquadrando em *estados outros* que não aos da imagem-movimento ou da imagem-tempo. Nasce no terceiro estado da imagem cinematográfica a potencialização cinematográfica sensorial, o que não causará valorização qualitativa perante aos outros estados da imagem ou a outras formas de trabalho com ela, mas

¹⁰ Balazs também nos ensinou que um grande número de *close-ups* em um filme mostra o instante da transformação do geral no particular. “O close-up não só ampliou como também aprofundou nossa visão da vida”. (BALAZS 1983, p.90) Para Balazs o close-up era mais do que apenas ressaltar um detalhe ou outro ou simplesmente marcar uma expressão. Acreditava que os close-ups era capazes de irradiar “uma atitude humana carinhosa ao contemplar as coisas escondidas” (BALAZS 1983, p. 90). Os bons close-ups, para Balazs, são líricos, e não são percebidos com os olhos, mas sim com o coração.

determinará sua existência enquanto nascente, com novos procedimentos e instituinte de novas variações formais, conceituais e espectatoriais.

Plano X Fluxo: no intervalo do Plano Conceito-Sentimental e da Montagem Conceito-Sentimental

A idéia de plano conceito-sentimental aparece pela primeira vez no texto de Olivier Joyard em decorrência dos filmes apresentados no Festival de Cannes de 2003. Àquela altura, desdobrando a estética do fluxo conceitualizada por Stephane Bouquet¹¹, Joyard pensava na operação da existência do plano e suas transbordações sobretudo nos filmes *Elefante*, de Gus Van Sant e *Shara*, de Naomi Kawase. São apontadas características semelhantes em ambos os filmes. Parte-se do princípio que rompem a idéia de fiação (costura) e trabalham com a idéia de bifurcação. Tanto em *Elefante*, quanto em *Shara* estão presentes longos *travellings* que acompanham seus personagens. No entanto, eles não são interrompidos quando a ação é finalizada, ou os personagens chegam aos seus destinos. Em *Elefante* há sempre uma intervenção, como, por exemplo, a de um adolescente que cruza o quadro. Em *Shara* há a bifurcação no longo *travelling* em que duas crianças correm, mas em determinado momento só acompanhamos uma delas (mais tarde sabe-se que a segunda morreu). Nestas operações de bifurcação “a idéia de uma “boa duração” e da construção do plano como um crescendo não mais acontece: uma temporalidade difusa se inventa, um ritmo novo que não tem nem começo nem fim” (JOYARD, S/P). O plano-sequência passa a ser elemento proporcionador de novas investidas, fazendo da montagem uma mera operação de justaposição, suprimida pela dilatação do tempo, capaz de construir elipses internas ao próprio plano(sequência)

“E se a cineasta (Kawase) suprime radicalmente todo efeito de montagem em seu filme, estirando ao máximo seus planos-sequência viajantes, não é para inventar uma totalidade englobante – e o mesmo se dá com Gus Van Sant –, mas antes para criar um mundo recheado de buracos e desaparecimentos, de forças contraditórias e complementares – um mundo ameaçado em seu seio por elipses irreversíveis”. (JOYARD, S/P).

¹¹ BOUQUET, Stéphane. “Plan contre flux”. In: *Cahiers du cinéma*, n. 566, março 2002

No entanto, a possibilidade do estágio “viajante” ou a idéia da suspensão é encontrada de maneira geral (com suas particularidades) tanto nos filmes em que se preza pelo fluxo (a câmera presente, sempre atrás do que predestina o acontecimento: Hou Hsiao-hsien, Naomi Kawase, Apichatpong Weerasethakul), quanto nos filmes em que o trabalho se concentra na estética do plano, com construções formais rigorosas, câmeras fixas, planos autônomos (Pedro Costa, Tsai Ming-liang, Kiarostami em *Five*). Atribui-se a noção do plano conceito-sentimental sobretudo aos filmes em que há supressão da montagem, prezando pela fluidez da imagem. Entretanto, é possível verificar que o estágio de suspensão pode passar por variantes diferentes do continuum do fluxo, instalando-se na intermediação (intervalo) do plano autônomo. A idéia de *tempo outro* ou relativização do tempo é impulsionada, por sua vez, pela imersão na imagem. Para tanto, há uma série de elementos casados (e não necessariamente formalmente intrincados) que proporcionam estágios de suspensão, nova dinâmica do tempo e nova relação sentimental com a imagem.

Existem, portanto, três elementos que se imbricam, fazendo com que um fomente o outro. A existência do plano (ou da montagem) conceito-sentimental implica numa forma de habitação da imagem (imersão). Por sua vez, este estado de imersão, que se conecta na imagem presente, em processo consciente, implica uma nova temporalidade, em que já não há necessidade de se manter na lógica diegética do filme o acompanhamento temporal da narrativa. Cria-se um tempo *outro*, que se já não pertence a instâncias narrativas (não há preocupações de quanto tempo se passou), também não localiza o intervalo de projeção. Imerso numa temporalidade que não se define (mas também não confunde), o espectador se abre para uma nova relação de duração da projeção fílmica. Seja na duração dilatada dos planos-sequências viajantes de Naomi Kawase ou Gus Van Sant ou nos planos político-cerebrais de Pedro Costa, também com duração dilatada, o espectador se sente convidado a embarcar em estágios que se desconectam do tempo físico. Se nos dois primeiros a movimentação da câmera permite o transbordamento para as laterais, necessitando assim de um novo plano (anterior ou posterior), criando estágios de fluidez contínuas, em Pedro Costa os planos autônomos concentram forças dentro de si, mantendo o desligamento de tempo no intervalo de um corte a outro. Se as forças de Kawase e Van Sant são para as laterais, as de Pedro Costa são para o centro. Para tanto, em ambos os casos a (des)ligação com o tempo é presente,

seja no conglomerado de cortes “suprimidos” (planos viajantes ligados uns aos outros), seja no intervalo de acontecimento do plano.

A montagem em Kawase opera por supressão, aglomerando sequências viajantes. A montagem em Pedro Costa opera por união de planos autônomos que não se reconfiguram ou passam por processos de resignificações. Pedro Costa trabalha a adição de elementos autônomos. Naomi Kawase e Gus Van Sant operam em crescente, em que um plano (ou sequência) ganha mais força a partir do anterior, ainda que como mostra Oliveira Jr., mesmo no cinema de fluxo “talvez haja até reforço da noção de plano: cabe mais coisa no plano, mais movimento e mais energia cinética, mais trabalho (...) Os plana-sequência de *Elefante* e *Shara* são registros contínuos de espaço-tempo, o que muda é a sensibilidade desse espaço-tempo” (OLIVEIRA JR., S/P).

Se a estética de fluxo atraía a idéia de supressão da montagem, sendo ela somente responsável por ligar blocos (planos-sequencias), a estética do plano trabalha a montagem também pela ligação de blocos. Mas não mais blocos que contém uma sequência toda em si e são continuados pelo plano (ou sequência) seguinte, nem tampouco dispuseram a ocorrência de um plano (ou sequência) anterior. São blocos autônomos que têm individuações passíveis de operarem em lógicas próprias. A junção dos planos autônomos procedem com o intuito de potencialização do todo a partir do acréscimo ou do acúmulo de sentimentos diferenciados e sensações distintas. Se na estética do fluxo se preza pela acumulação do potencial do sentimento uniforme, em constante crescente, na estética do plano há um acúmulo de sentimentos já provocados ao máximo na própria duração do plano.

Olivier Joyard fala em falsas pistas nas narrativas de Naomi Kawase ou mesmo de Gus Van Sant. Se em nenhum dos cineastas da imersão há coordenadas espaço-temporais, e também não há coordenadas para a desordenação ou a confusão, o que há são sentimentos guias, ordenadas intuitivas, compartilhada entre realizador-criador, personagem-movente e espectador-imerso.

Habitar a imagem

“Cinema de Imersão” é uma expressão utilizada desde as primeiras teorias do cinema para designar um dos aspectos do cinema clássico narrativo (americano, sobretudo). A aplicação do termo se dava pois alguns teóricos (pensemos efeito-cinema de Baudry ou nas análises de Christian Metz) acreditavam que este cinema proporcionava uma situação ilusória. O espectador se sentia apto a compartilhar o olhar dos personagens, se envolvendo na trama narrativa, dominando o ponto de vista. O mesmo espectador chegava, por vezes, a confundir-se com a imagem do personagem, tamanho seu envolvimento ilusório; configurando um estado de imersão.

Outras teorias foram desdobradas, analisando as reações ante essa situação. A própria essência da imagem-movimento deleuziana revela como movimento natural a conversão de afecções em ações. O espectador, portanto, passa a interagir com o filme de maneira física com risos, choro, sustos, saltos na cadeira. Ainda que de maneira contida (devido, sobretudo, as circunstâncias físicas da sala de cinema) o espectador passava por uma tomada impulsiva de ação.

O que nos interessa pensar é que tipo de imersão o cinema contemporâneo que estamos pensando provoca e de que maneira essa imersão se verifica em instâncias diferenciadas das situações referidas ao cinema clássico.

Vale repetir que o cinema clássico se apoiava na chave do *reconhecimento*. Havia a projeção do espectador em um (ou mais) personagem(s), que proporcionava uma re colocação de sua posição: de simples espectador à participante ativo da obra. Esse posicionamento o coloca: 1. no estado ilusório (acreditando participar daquela narrativa como se fosse real); 2. no estado de imersão, uma vez que rompe a sensação com o espaço físico. E então os dois processos operam em concomitância: quanto mais imerso, mais ilusório; quanto mais ilusório, mais imerso.

No cinema contemporâneo, essa imersão, que chamamos de sensório-conceitual, se dá com o espírito que percorre o filme. Podendo, ou não, haver identificações com um ou outro personagem, o espectador do cinema contemporâneo se coloca na imagem, passando a habitá-la. Há uma sugestão de envolvimento com a essência do que passa

tais filmes. A imersão se dá não mais porque tomamos o lugar do personagem, mas porque compartilhamos com ele aquele mesmo espaço, ou aquele mesmo sentimento, ou ainda sentimentos diferentes que coexistem no mesmo ambiente visual e sonoro.

Para voltarmos na questão da imersão no cinema contemporâneo, daremos um passo adiante, pensando nas novas teorizações a respeito do “cinema de imersão”. Há uma retomada do estudo – “Immercial Cinema” – especialmente pela corrente americana, que liga a nova sensação – ou verificação de um estado – às (novas) tecnologias: 3D.

Iniciado nos jogos eletrônicos e postergado ao cinema, o estudo de recepção e a teorização de estados esportivos reaparecem. Enquanto a tecnologia 3D era aplicada somente na animação, mantinha-se certo distanciamento da base do conceito de imersão, pois a gênese da animação projeta para longe a questão da identificação. A idéia da fantasia perdura forte, de modo que essa associação não se efetue de maneira representativa. A força da imersão enquanto teoria vai aparecer então em duas plataformas: nos jogos de vídeo-game 3D e no cinema (real – filmado) 3D¹².

Aqui poderia ser feito um retorno ou aproximação ao primeiro cinema (Lumière). Se naquele momento houve uma crença no cinema (pensemos na história, verídica ou não, de que as pessoas saíam correndo ao ver o trem dos Lumière se aproximando), o que há com a tecnologia 3D é uma nova aposta (crença ou fé) na realidade (virtual). Mais uma vez voltamos a nos sentir como se estivéssemos presente. Se na tela em duas dimensões o impacto foi assustador, no 3D o impacto não fica atrás, uma vez que vemos corpos (virtuais, mas não digitais – a imagem-crença do real) se aproximar de nossos corpos. Uma sensação ou impulso de tocar ou se sentir tocado.

No caso dos jogos de vídeo-game em 3D, a imersão é menos pela questão da habitação e mais pela possibilidade de controle dos acontecimentos e pelo envolvimento narrativo:

¹² A tecnologia 3D nas salas de cinema, entretanto, não é nova. A Disney já desde alguns anos oferece projeções de filmes clássicos, como os de Hitchcock, adaptados para esta tecnologia. No entanto, até pela referência ao ambiente da Disney, o espectador parecia não conectar a experiência ao cinema (como arte ou mesmo como entretenimento). A experiência vivenciada era semelhante à vivida nos demais brinquedos oferecidos nos parques de diversões. O cinema 3D aparece, portanto, de maneira muito próxima ao cinematógrafo dos Lumière, como dispositivo ou tecnologia, como atração. A teorização a respeito das sensações/ experimentações do espectador, ou o funcionamento/ operacionalidade do dispositivo, aparece com a chegada dos filmes 3D as salas comerciais no mundo inteiro e também com a novidade da captação poder ser feita em 3D, deixando de ser apenas um efeito de pós-produção..

batalhas, desafios, engendramentos, vitórias. Os jogos eletrônicos fazem crer na realidade daquele ambiente e nele se está imerso. Para os dois casos as operações de imersão são viabilizadas pela fé, pela crença na imagem e de que aquilo se torna real. Se nos jogos eletrônicos, a realidade é criada, ela é também manipulável. (MACHADO 1997)

Quando se pensa na ficção, o objetivo inicial é o mesmo. A narrativa é feita para que possamos freqüentar aquele espaço, imergir na tela, coexistindo com os personagens. Viver as mesmas emoções, medos, perigos, que eles vivem. Ora, então podemos falar que o cinema 3D volta se aproximar com o cinema clássico até mesmo no que tange a questão da identificação enquanto “reconhecimento”?

Ainda é muito cedo para especularmos sobre as reações espectatoriais causadas pelo cinema 3D, mas a primeira impressão – e imediata – é que haja uma forte tendência de revalorização da imersão, reinventada (pois a simples narrativa do cinema clássico já não se sustentaria).

Notamos, portanto, que o cinema de imersão (sensório-conceitual) apresenta uma especificidade marcante até mesmo quando se pensa em novas tendências e rumos para o cinema (e esta já não é?). Portanto, neste cinema revela-se a presença, também corporal, mas sentimental. Diferente do 3D, não queremos (nem somos impulsionados) a manipular a trama e tampouco queremos determinar seus rumos; o envolvimento é de caráter emocional, a aproximação é física pela ambientação sonora e visual que nos projeta, nos eleva da poltrona (em espírito e sensação), nos colocando em estágio de suspensão. Esse corpo suspenso (projetado enquanto espírito) vagueia pela imagem que queremos habitar (e muitas vezes conseguimos).

Jia Zhang-ke, em entrevista concedida ao crítico Felipe Bragança, publicada na Revista Cinética, diz: “me acostumo a pensar meus personagens através e nos espaços em que eles vão atuar. Me interessa pensar como as ações humanas todas ficam gravadas, lembradas pelos espaços por onde passam”.

Ao fazer tal afirmação, Jia esta propondo que sua narrativa é construída em espaços habitados por fantasmas. Fantasmas não vistos como corpos mortos que insistem em

permanecer no mesmo local. Mas seres que povoam uma atmosfera espacial construída pela lembrança da presença. Os personagens de Jia vão se posicionar, portanto, num espaço criado, uma atmosfera específica, modificada pelas ações humanas. Mais do que o espaço físico, os personagens de Jia vão ocupar uma atmosfera.

Essa preparação (ou ambientação) dos personagens de Jia Zhang-ke serve também para o espectador. O clima construído por Jia é passível de ser habitado pelo espectador, que não quer em momento algum tomar o espaço do personagem, mas sim coexistir com ele, participando em conjunto dos sentimentos aflorados. O espectador do cinema contemporâneo não quer tomar as decisões pelos personagens de Jia. Queremos somente estar presentes, sentindo. Queremos estar ambientados para, assim como os personagens, nos assustarmos com o que pode vir (um prédio em construção decolando, como em *Em Busca da Vida*).

O elemento fantasioso presente no cinema de Jia Zhang-ke é inclusive uma ferramenta forte dessa construção climática¹³. O fantástico em Jia não nos tira do sentido de realidade, ou de confiança naquele sentimento que é real (muito embora a narrativa muitas vezes não seja, ou é, mas muito distante – por exemplo, as questões pontuais políticas da China)

“Como uma arte da ficção, um filme tenta apresentar a realidade e, ao contrário do que se poderia pensar, apresentar a realidade é um ato de imaginação. A realidade não pode causar diretamente o sentimento de realidade. O que um filme meu tenta fazer é não tentar achar a realidade como dado, mas o sentimento dela através dos personagens que nos levam a conhecê-la”.

Esse sentimento da realidade que Jia nos leva a conhecer (através de seus personagens) é também o sentimento que o espectador é impulsionado a captar. Vê-se portanto que a recepção se dará de maneira individual, pois a percepção de realidade dos personagens de Jia são individuais. O cineasta diz preferir trabalhar com atores não-profissionais: “atores não-profissionais ou de formação não tradicional que me permitam uma maior proximidade com suas vidas e uma mistura mais fácil com personagens reais”. Se por um lado, estes são mais fáceis de modelar, eles trazem, de maneira intrínseca, o frescor

¹³ Não é surpresa que boa parte dos cineastas aqui estudados tenham flertado com o cinema fantástico. “É preciso adicionar a ele algo de delirante, de fantasmático, criar uma presença invisível para tencionar essa imagem” (GARDNIER).

da percepção-tradução-representação. O espectador é ambientado, dessa forma, no espaço criado por formas, cores, luzes, sons, interpretação (todos escolhidos – que passaram por um filtro), levados a captar um sentimento que nasce de um espaço físico. Os processos cadenciados de reverberação e transmissão desse sentimento farão com que ele sofra distorções e permeie de maneira difusa, de modo que não se possa segurá-lo (estamos falando de sentimento). No entanto, da idéia inicial de construção (do todo cinematográfico, do filme) nasce o sentimento que (reformulado) deve estar presente na recepção (do espectador) – última instância do processo fílmico.¹⁴

¹⁴ Esta não é, entretanto, a última instância do sentimento movedor (no ato da criação). Pois o sentimento que o espectador descobre ou revela na fruição do cinema, ainda reverberará das mais distintas maneiras. Função da arte: criar afectos e perceptos – a arte como intercessor

Capítulo 2 - Entre o moderno e o contemporâneo: a abertura de espaços-tempos para novas configurações

Terceiro Estado da Imagem Cinematográfica (cinema da era da publicidade / cinema maneirista)

No primeiro capítulo falamos brevemente da existência de um *terceiro estado da imagem cinematográfica*. O que nos interessa agora é pensar este novo estado, como ele vai surgir para diferentes pensadores e de que maneira novas configurações se mostraram tão determinantes a ponto de se estabelecer uma divisão marcante no entendimento das imagens. Buscamos assim, abrir caminhos para a compreensão do que veio a se desdobrar na *estética de imersão-sensorial*. Não tentaremos fazer uma pesquisa historiográfica ou um levantamento de todo cinema compreendido neste período (que também inclui o cinema que por agora nos debruçamos); tentaremos pensar as circunstâncias viabilizadoras do aparecimento dessa nova estética. Nosso norte será sempre este cinema e o retorno às décadas imediatamente posteriores ao cinema moderno se dá apenas como pesquisa, em que serão avaliados e analisados alguns indícios de formulações, criações, técnicas e conceitos que influenciaram ou vieram a se desdobrar no *cinema de suspensão*.

Serge Daney é quem irá cunhar o termo *terceiro estado da imagem cinematográfica*. Ele trata de pensar o cinema após o cinema dito moderno, especialmente a partir dos anos 80, em que teria como base as influências e os agenciamentos do cinema com a publicidade, com a TV, com o vídeo, com as imagens eletrônicas em geral. Essas imbricações renderam interessantes movimentos e possibilidades de formação/entendimento da imagem. São elas que nos interessa pensar, pois é nessa habitação das mídias no mesmo espaço (diferentes linguagens, estéticas, funcionamentos) que se concretizou as mais significativas mudanças na imagem cinematográfica.

Em 1972, Daney nos dizia da capacidade especial do cinema (derivada da televisão) de vender mercadorias. O cinema era capaz de firmar a “verdade” a respeito de um produto exposto. Assim faziam cineastas distintos, talentosos ou não, como Jean Pierre Melville ou Claude Lelouch. O segundo, dirá Daney, ao invés de se preocupar com as questões

dramáticas do Congo em *Viver por Viver*, irá fazer um elogio a uma marca de uniformes de guerra.

Em dezembro de 89, 17 anos depois, Daney era mais definitivo, mostrando um entranhamento da publicidade no cinema, concebendo uma estética publicitária:

“a vizinhança, durante muito tempo estimulante ainda que turva, entre “cinema” e “publicidade” não tem já, talvez, razão de ser. Porque o cinema é demasiado fraco e a publicidade demasiado forte. O início dos anos oitenta terá visto a legitimação cultural e depois estética da publicidade. Mas no fim desta mesma década, ter-se-á começado a assistir à sua aplicação propagandista”. (DANEY 1991, p. 161-165)

No mesmo texto, uma crítica ao filme *Imensidão Azul*, Daney nos diz que o diretor Luc Besson não mais torna pessoal a estética que trabalha, mas apenas se alinha num lugar-comum, em que os “conceitos visuais” da publicidade estão introjetados na então estética cinematográfica.

“Para Daney a publicidade tornou-se no mundo contemporâneo um verdadeiro vírus cujo objetivo maior é de suspender o movimento para extrair do fluxo das imagens apenas uma que simbolize o filme todo e não tenha devir. O congelamento da imagem representa deste modo a própria essência da publicidade, que é de imobilizar o consumidor frente à imagem emblemática (*image de marque*) do produto” (FRANÇA, LINS, GERVAISEAU 1999, p. 188)

A crítica à publicidade é colocada de maneira feroz por Daney. Entretanto, para ele, ao contrário do senso-comum, a televisão não é somente responsável por banalizar a imagem e promover essa venda de produtos (enquanto à imagem cinematográfica caberia responder por tributos inventivos). Ainda que diga que a televisão é capaz de reduzir o mundo a um simples espetáculo, Daney questiona o postulado da imagem televisiva enxergando potentes agenciamentos entre cinema e televisão; e também entre outras mídias, constituindo o cinema como uma *arte impura*.

Os anos 70 são marcados pelas experimentações de Godard – a maior influência de Daney – com o vídeo, com o vídeo no cinema e com a própria televisão, indicando modificações na imagem cinematográfica. Godard manifestava um desconforto na percepção (do cinema moderno) de mundo, que conectava o espaço experimental do homem que vê (a câmera) com o espaço que recortava (o próprio mundo). Godard é síntese dessa transição; repensava a imagem a partir das novas imbricações. Pois são

essas confluências do cinema que provocarão uma imagem marcada pela ruptura cada vez maior das relações do homem com o mundo, assim como pela perda do próprio mundo por parte do homem.

Daney irá dizer que “não acontece mais nada aos humanos, pois é na imagem que tudo acontece”. E a frase é dita justamente na crítica ao filme *O Fundo do Coração*, de Francis F. Coppola, que trazia a novidade da visualização videográfica. O filme foi pré-filmado, plano a plano, em vídeo de teste. E só depois refilmado “oficialmente” em 35 mm. Para Philip Dubois, o filme, além de fracasso de bilheteria, pareceu vazio (“fantasma videológico”), pois carregava apenas o que já havia sido visto, sem o frescor da descoberta. (DUBOIS 2004, p. 129)

Gilles Deleuze dirá que nesse momento a “tela passa a operar como uma mesa de informação”, em que tudo é recebido e processado instantaneamente, sem que haja uma relação efusiva das percepções do homem no mundo (ou com o mundo). “Não há nada para ver atrás, nem no interior da imagem, senão um fundo indeterminado ou suporte neutro onde tudo se apresenta e se apaga. São as telas do cinema, de televisão, de vídeo, de computador, dos jogos eletrônicos”. (FRANÇA, LINS, GERVAISEAU 1999, p. 184). Forma-se um cinema (e demais imagens) que se constitui na superfície.

Mas Dubois dedicará boas páginas em favor do vídeo – que despontará nos anos 80 –, estabelecendo o advento como “um estado que pensa”. Para Dubois, a natureza da imagem passa a ser outra a partir do vídeo, implicando num corte ontológico da formação/ formulação da imagem. Dubois acreditará na força do vídeo de maneira independente: uma arte exclusiva, um meio potente que constitui um estado próprio. A partir dessa concepção, a imagem-vídeo se imbrica, dialoga, constitui, reverbera, modifica a imagem-cinema.

O estado da imagem já não é o mesmo e Dubois questiona como filmar hoje (esse “hoje” que vem desde os anos 80), perguntando de que maneira é possível reinventar a boa relação entre “aquilo que se quer mostrar (o objeto) e a própria mostração (o plano, o filme)”; como compor imagens e sons justos. Para Dubois, é impossível que se façam filmes nos anos 80 com o sentimento de plenitude, força, inocência e evidência que se

encontrava no cinema de anos atrás. É assim que há a ocorrência de um “cinema do depois” – como também dirá Alain Bergala.

Na conjuntura da transição do cinema moderno para o cinema posterior, Andréa França aponta as duas alternativas estéticas para o cinema expostas por Alain Bergala:

“a primeira tenderia a conservar as questões caras ao moderno, as potências do falso operando dissimetrias fundamentais na relação com a verdade, com o falso, com o próprio cinema; a segunda constituir-se-ia pela necessidade de criar imagens esquecidas da realidade, não contaminadas e imunes à história, introjetando o cinema num maneirismo onde o trabalho da ilusão deixaria de ser uma necessidade estética para tornar-se uma simples estratégia de sedução”. (FRANÇA 2003, p.121)

Depois do aparecimento de alguns textos coletivos publicados na revista *Cahiers du Cinema*, Bergala começa a definir o *cinema maneirista* como um “projeto estético ambicioso que coloca [os filmes maneiristas] fora do lote comum dos produtos acadêmicos ou estandardizados” (BERGALA, S/P). Tratava-se de filmes que comportavam um sentimento comum, a sensação de ter chegado depois, quando um ciclo da história [do cinema] havia sido completado. Ao projetar uma série de caminhos distintos aos cineastas contemporâneos, Bergala percebe que, em comum, eles só têm a consciência do momento “oco” da história do cinema. Surge um conjunto de filmes que são realizados mesmo quando já se havia chegado à sensação da perfeição; assim como a pintura renascentista representou esse momento (pensemos na perfeição das formas), provocando o aparecimento da pintura maneirista como forma de suprir, ocupar, questionar ou dividir um espaço em que os anseios derivam justamente da sensação de completude (o quê fazer então?). Dubois e Bergala citam P. Mauriès, que diz que a pintura maneirista (e os críticos fazem um paralelo aos filmes) se posiciona “no limite de uma maturidade que teria realizado todas as suas possibilidades, que teria queimado todas as suas reservas secretas”. Coloca-se então a questão do como se filmar, do porquê de se filmar, uma vez que tudo já foi feito.

Tanto Daney, como Dubois ou Bergala, em concomitância com o diagnóstico do novo estatuto das imagens, estão interessados nas possibilidades que se apresentarão como resposta. Em relação à publicidade, ao mesmo tempo em que verifica o consolidamento da estética publicitária no cinema, Daney nos mostra vias escapatórias, apostando que o

cinema não deve mais se conectar com um vasto público falando do indivíduo autônomo, mas antes falar a um público restrito (e ativo) de “um indivíduo plural, estorvante e estorvado, jogador e jogado”.

E se Dubois pergunta *o quê filmar* é porque a pergunta tem respostas. Bergala creditaria ao cinema maneirista essas novas possibilidades de experimentações. Ainda que perdesse um esgotamento da imagem, cabe a cada um dos cineastas encontrar o caminho para atravessar o momento hesitante. Há, portanto, uma reação concreta ao estado que se instaura. Ao se esquivar de certa obrigatoriedade de invenção, uma vez que se perdura a idéia de que tudo já foi feito e de que chegamos atrasados, os artistas (e não só os cineastas) se permitem o descompromisso em procurar e vasculhar a novidade. Assim, ganha força um *remix*, instaurando um estado em que releituras e referências estarão presentes de maneira contundente; o próprio maneirismo¹.

A televisão se apresenta, entretanto, de maneira ambígua. Daney, ciente de que o problema do cinema não é somente o excesso de tecnologia (e um suposto interesse exclusivamente pelo suporte), percebe como o próprio processo de concepção da imagem é um modo de tratar a questão.

Em via próxima, Deleuze diz que o cinema é agora completado pelo olhar técnico. A enciclopédia do mundo (cinema clássico – primeiro estado) e a pedagogia da percepção (cinema moderno – segundo estado) desmoronam em favor de uma formação profissional do olho. A televisão propiciou uma inter-relação entre controladores e controlados que se instaura a partir da admiração da técnica. A televisão e os programas de auditório permitiram o contato direto do espectador com o processo de fabricação da matéria. “A visita à fábrica (...) tornou-se o ideal do espetáculo (como se fabrica um programa?)”. (DELEUZE 1992-1, p.93) Para Deleuze, se a arte embelezou a natureza,

¹ Nessa perspectiva, nota-se a presença do cinema de Hitchcock nos filmes de Brian de Palma, havendo reproduções explícitas de uma série de planos do diretor. Já em “Os Intocáveis”, De Palma reproduz a antológica cena de “Encouraçado Potemkin”, de Eisenstein, em que um carrinho de bebê desaba por uma escada. Diferentemente, em “Um Tiro na Noite”, o cineasta não reproduz nenhum plano ou seqüência, mas retoma a idéia investigativa de “Blow Up”, de Antonioni, não mais através da imagem, mas sim do som (O filme se chama “Blow Out”, no original). Se no primeiro filme, o protagonista flagra um assassinato através de um registro de imagem, no segundo, o protagonista é um captador de som que também flagra – sonoramente – um suposto acidente (que mais tarde se revelará um assassinato).

em um primeiro momento, e rivalizou com ela, em um segundo momento, agora converteu essa relação em mera inserção televisiva.

Tanto para Deleuze, como para Daney, mais interessante do que diferenciar a imagem televisiva da imagem cinematográfica, é pensar a *função estética do cinema* e a *função social da televisão* (é nesse campo de diferenciação que se movimenta o pensamento acerca das imbricações entre TV e cinema). A televisão não buscou sua especificidade na consolidação de uma estética, mas numa função de controle e poder (social) – “onde reina o plano médio”, como nos diz Deleuze.

Mas os novos dispositivos, se por um lado proporcionam um enfraquecimento da imagem cinematográfica (sua capacidade inventiva e de estranhamento), por outro proporciona um questionamento sobre o estatuto da imagem. Não só o maneirismo é uma forma de resposta à suposta inércia da imagem cinematográfica. A própria televisão, para Daney, assim como o foi para Godard, é um centro de condensação e entendimento das imagens (vide a(s) *Histoire(s) du Cinéma*, de Godard). É o canal de constatação do direcionamento da imagem. E Deleuze é definitivo: “O maneirismo, em todos esses sentidos contrários, é a convulsão cinema-televisão, onde estão lado a lado o pior e a esperança” (DELEUZE 2002-1, p. 99). E conclui:

“um terceiro período, uma terceira função da imagem, uma terceira relação se delineava. Não mais: o que há para ver por trás da imagem? Nem: como ver a própria imagem? Mas: como se inserir nela, como deslizar para dentro dela, já que cada imagem desliza agora sobre outras imagens” (DELEUZE 1992-1, p. 92)

Essa possibilidade oferecida ao espectador de deslizar lentamente sobre as imagens que deslizam (também uma sobre as outras) marca mudanças radicais no estatuto do espectador uma vez que a tela não tem a profundidade do cinema clássico, em que havia uma compreensão de imagem idealizada de mundo (= janela para o mundo), nem a distância da imagem moderna (= o quadro), em que o espectador experimentava um sentimento cruel de não-assistência (FRANÇA, LINS, GERVAISEAU 1999).

Terceiro estado da imagem cinematográfica?

E de que forma esse turbilhão de formulações desemboca no cinema contemporâneo? Voltamos à idéia do *drone cinema*, que nada mais é do que uma resposta imediata às questões pungentes nos anos 70 e 80. É no pós-maneirismo, na era da publicidade mais efetiva que nunca, da intensa intermediação e do entranhamento de novas mídias (cada vez mais eletrônicas, cada vez mais múltiplas) que chegamos aos anos 90 e 2000.

Vale ressaltar que o *drone cinema* compartilha com o cinema dos anos 80 – Coppola, Brian de Palma, Spielberg – o mesmo estado de imagem. Se a 2ª Guerra Mundial instaurou de maneira definitiva uma nova perspectiva acerca da imagem cinematográfica (no que tange realizador, espectador, crítico), a transição do cinema moderno para o contemporâneo se apresenta mais fluida e, sobretudo, múltipla, com muitas facetas, formulações, experimentações. Acreditamos, entretanto, que as pulsões são próximas. A *estética de imersão sensorial* ao mesmo tempo em que é decorrente da estética maneirista, ocupa o mesmo campo de experimentação. E tão só estão flutuando na mesma imanência, que permitem aproximações estéticas de ordem visual e moral. O cinema atual carrega certa dívida com o cinema maneirista da década de 80. Sam Mendes, James Cameron, Michael Mann e Quentin Tarantino são nomes em que essa influência se mostra presente de forma notável². Mas mais do que pensar influências imediatas, esses cineastas (e não só eles) propiciaram um novo campo para o escorreamento da imagem. Um dos braços emergentes é justamente a estética de imersão-sensorial.

Poderíamos afirmar que este cinema é derivado do cinema maneirista, pois operaria como resposta ao excesso, atingindo um minimalismo possibilitador de um mergulho profundo na subjetividade (chegando a narrativas mínimas). Mas se a afirmação não deixa de ser verdadeira é também simplista. Por ora acreditamos que o vasto campo experimental dos anos 70 e 80 abriram espaços-tempos para a conformação (modelamento) de novas cinematografias. Talvez por esse caráter múltiplo, mas tido em uma unidade, que consigamos estabelecer um paralelo com a unidade existente entre

² Esses cineastas irão levar a fundo a proposta estética maneirista, absorvendo também toda a tecnologia emergente nos anos 2000. Luisa Carlos Oliveira Jr. faz um interessante estudo acerca do uso do TGI e das tecnologias digitais no cinema de James Cameron e Sam Mendes.

certos cinemas na década de 60 (como falamos no primeiro capítulo).

Com suas mais bizarras variações, o terceiro estado da imagem cinematográfica se constitui, se consolida, a passos lentos, sem querer se definir como um movimento contrário ao anterior (e talvez a ausência do corte radical seja a mais profunda diferença nessa transição de imagens). Falamos em estado da imagem e não em tempos históricos ou cronologia do cinema.

Faremos, portanto, um mergulho em momentos e/ ou cinematografias posteriores ao cinema moderno. Cinemas, movimentos, cineastas que de alguma maneira marcam e efetuam essa transição. Cientes *da estética de imersão-sensorial* e de sua variação no cinema contemporâneo – assim como da consolidação de um terceiro estado da imagem, capaz de abarcar mais do que estéticas ou cinematografias específicas, mas antes influências para além da imagem cinematográfica, e também um suposto esgarçamento dessa imagem – que propomos pensar três momentos que acreditamos definitivos na intermediação que tratamos: 1. o último “momento” do cinema moderno, a partir da perspectiva filosófica e crítica de Gilles Deleuze; 2. a presença da vídeo-arte e dos cinemas experimentais dos anos 70; 3. a influência de Tarkovski e seu específico tratamento do espaço-tempo.

São momentos absolutamente distintos que agrupam “cinemas” diferentes (a problemática começa até nas próprias definições de “cinema experimental” ou mesmo “vídeo-arte”). Mas a idéia é pensar as imagens que efetuam essa transição, fazendo da história do cinema nada mais do que uma complexa e ininterrupta sucessão de imagens, desdobradas umas das outras, assegurando o constante movimento, o devir entre imagens.

1. Avançando no cinema moderno

Em um primeiro momento, já em *Cinema II - Imagem-Tempo*, Gilles Deleuze tratava das significativas transformações existentes na imagem cinematográfica do pós-guerra (neo-realismo italiano e nouvelle vague, sobretudo). A seu modo, Deleuze determinava aspectos modificadores do estatuto da imagem, focando as diferenciações do emergente

cinema moderno, postulando as novas configurações que caracterizavam este cinema como fundador de um novo esquema de agenciamento da imagem. Um novo esquema de pensamento e de percepção: a quebra da operação do sistema sensório-motor (imagem-movimento), que convertia afecções em ações, e o surgimento de imagens ópticas e sonoras em estado puro: imagem-tempo.

Ainda que a percepção da quebra do movimento e o declínio do ilusionismo (Robert Stam falará do “espetáculo interrompido”) tenham se consolidado historicamente como os aspectos mais relevantes do cinema dito moderno, os filmes e cineastas enquadrados neste espaço-tempo apresentaram muitas outras variações da imagem³. Imagens tão distintas das anteriormente vistas e tão capazes de engrossar o caldo formador desse segundo estado da imagem. Ligado ainda a “transposição” das idéias de formulação de movimento e tempo em *Matéria e Memória*, Deleuze já inicia uma nova investida em diferentes significações existentes nas próprias imagens-tempo (ou no próprio esquema de agenciamento existente entre imagens que caracterizou o cinema moderno). Trata-se de uma problemática que permitiu a Deleuze se esquivar momentaneamente das relações iniciais *sensório-motor /criações óticas e sonoras* para investir em novas características caras a imagem-tempo.

Depois de discutido o tempo e sua formação notadamente nos cinemas de Godard e Resnais; de pensar a questão da não-ação no cinema neo-realista (Rossellini e De Sica, principalmente); depois de colocar a tona as diferentes concepções e leituras do cinema americano posterior ao clássico (Mankiewicz), Deleuze assume novas formas de entendimento e interpretação das imagens, avançando historicamente em seu livro⁴. Debruçaremos-nos, portanto, em um dos aspectos mais relevantes da imagem-tempo tratada por Deleuze: a configuração, no cinema, do corpo e do cérebro.

As decisões ainda permanecem impossíveis, como notamos em Doillon: “A personagem está na situação de não poder discernir o distinto: não é psicologicamente indecisa, seria

³ Deleuze irá falar em Imagem-lembrança, imagem-cristal, imagem-tempo direta

⁴ Em especial no capítulo *Cinema, Corpo e cérebro, Pensamento*, Deleuze analisa e intui novas formas para o cinema de Resnais (cérebro) e Godard (corpo), mas com olhar atento também nos cineastas da pós Nouvelle Vague, que ganharão importância. Cronologicamente pode-se dizer que Deleuze se concentra nas décadas de 70 e 80. É nesse momento que perdura a convivência de velhos cineastas com novas perspectivas: Godard (*Carmem, Passion*), Resnais (*Meu Tio da América, Stavisky*) e de cineastas emergentes com novas problemáticas: Jacques Doillon, Jean Eustache, Maurice Pialat, Phillip Garrel.

até mesmo o contrário. Mas a prevalência de nada lhe serve, pois habita seu corpo como uma zona de indiscernibilidade” (1990, p. 243). Mas Deleuze não problematiza mais a confusão do tempo ou as tomadas de indiscernibilidade. O cinema de Godard que interessará ao filósofo, nesse momento, não é o do *jump-cut* (*Acossado, O Pequeno Soldado*), mas da movimentação corporal ou das formulações conceituais (ligadas ao corpo) de *Passion, Carmem, Je Vous Salue Marie*. Da mesma maneira, quando se trata de Resnais, não mais vai falar do tempo de *Hiroshima, Mon Amour* ou *O Ano passado em Marienbad*, mas sim das tipologias e construções cerebrais (e biológicas) de *Meu Tio da América*.

São sobretudo as idéias acerca do corpo, colocadas em suas variantes, que irão se conectar diretamente com o cinema contemporâneo que por ora especulamos. Pensemos, momentaneamente, essa relação do corpo que se instaura de maneira distinta, variando no próprio esquema da imagem-tempo.

No cinema moderno de então passa a ser pelo corpo, e não mais *por intermédio* do corpo, que o cinema se une com o espírito, com o pensamento. O cinema passa a ser, antes de mais nada, montar a câmera sobre um corpo cotidiano. Se num primeiro momento o corpo era apenas um transmissor (de sensações, sentimentos, emoções), no cinema moderno ele é capaz de movimentar; ele é a própria emoção, o próprio sentimento. Esse corpo nunca está somente no presente, ele contém o antes e o depois (o tempo no corpo). O cansaço, a espera, e o desespero são atitudes do corpo.

Surge, então, a idéia brechtiana do *gestus*, o enlace entre atitudes que não depende de uma história prévia; é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias (um *gestus* sobretudo social). É esse *gestus* que constitui o cinema de Cassavetes, por exemplo, assim como de boa parte dos cineastas do cinema moderno. Os personagens não são oriundos de uma história; Cassavetes resume a existência de um cinema de corpos, em que os personagens ficam reduzidos as suas próprias atitudes corporais (*Faces, Shadows*). Há uma espécie de teatralização dos corpos.

Esse cinema de atitudes e posturas, do qual Cassavetes se apresenta de forma emblemática, se movimenta a partir do espaço fornecido: a casa de *Uma Mulher sob Influência*, por exemplo, em que os personagens-corpos transitam indistintamente. O

mesmo vale em Godard. Em *Carmem*, no pequeno espaço da prisão, dois corpos se abraçam e se batem, se enlaçam e se espancam. Há uma troca de energia gerada do próprio impacto (veremos o mesmo em Pialat). Mas se os corpos se chocam entre si, a câmera também se choca com os corpos. Pois esse espaço é também habitado pelo elemento de registro. É parte do dispositivo a presença da câmera “sentindo” a movimentação e o atrito.

De maneira oposta, *Passion*, ainda em Godard, mostra como o corpo não ocupa somente um espaço, como possui uma luminosidade própria. Os corpos-modelos de Godard são individualizados e compostos de modo a emanar sua visibilidade (natural e artificial). Em *Passion*, o corpo é sonoro, tanto quanto visível. (DELEUZE 1992)

Mas não foi somente Godard o responsável por problematizar o corpo (enquanto presença, mas também como ferramenta). Deleuze, sobretudo, enxerga nos cineastas da pós nouvelle vague um interessante trabalho acerca do funcionamento do corpo: em Chantal Akerman (voltaremos a ela mais a frente) o corpo é mostrado com gestos em sua plenitude. *Jeanne Dilman* é quase um retrato em tempo real do cotidiano de uma mulher. Vemos ela engraxar o sapato do filho durante horas, por mais de uma vez, sem que nos incomodemos. Em *Eu, Tu, Ele, Ela* a heroína – uma adolescente sem muitos objetivos –, fechada no quarto, encadeia posturas asilares e infantis. É a comunhão do corpo-espaço, a partir do enclausuramento espontâneo, e do corpo-tempo, que comporta atitudes tipicamente infantis (seu modo de comer) e atitudes típicas da velhice (a impaciência)⁵. Já em Jean Eustache o cinema dos corpos tomou outro caminho: a atitude do corpo não era menos vocal que gestual, sendo um dos principais objetivos *filmar a fala*. As atitudes e posturas do corpo engendravam seu *gestus* graças a uma potência do falso, em que os corpos ora se furtavam, ora se entregavam plenamente (*La Mamain e la Putain*). Finalmente, em Garrel, havia uma verdadeira liturgia dos corpos, desenvolvendo a cerimônia secreta que tem como personagens Maria, José e o filho (*Le lit de la Virge, Marie pour mémoire, Le Révélateur, L'enfant secret*). Garrel irá

⁵ Ivone Margulies propõe uma interessante reflexão a partir de uma estética focada na *performance*. Tendo o cinema de Chantal Akerman como centro, a autora desdobra as origens dessa formulação: o cinema experimental americano e seu minimalismo hiper-realista e o cinema “teatral” europeu (Bresson, Rohmer). Em ambos, de maneira distinta, os personagens (corpos, ante de tudo) desfilam para a câmera, variando seu papel e sua função, mas sempre presentificando o corpo.

problematizar a física dos corpos fundamentais (o homem, a mulher e o filho)⁶.

Parecem ser questões pungentes para os cineastas de agora, do contemporâneo, retomar não as pulsões advindas do cinema francês, por exemplo, da década de 70 e 80, mas atualizar justamente a questão dentro do próprio cinema. Nesse sentido, parece ser cara a dívida do *cinema de suspensão* com realizadores como Pialat ou Antonioni, como veremos.

Em *Aos Nossos Amores*, de Pialat – drama de uma família problemática que tenta encontrar pontos de passividade entre caminhos sinuosos –, a investigação do corpo (ou da presença corporal) já se apresenta de maneira definitiva. Ainda não há investida na materialidade do corpo (o interesse pela pele, pela carne), mas o olhar contemporâneo permite constatar um corpo-presente, que povoa o espaço a partir de suas modelações e incorporações. Também poderíamos falar de um cinema tátil: sentimos os corpos, com suas dores e angústias. E Pialat explicita essa latência, fazendo com que seus personagens troquem vigorosos tapas entre si⁷.

Já em Antonioni, nos dirá Deleuze:

“[Antonioni] não critica o mundo moderno, em cujas possibilidades “acredita” profundamente: critica no mundo a coexistência de um cérebro moderno e de um corpo cansado, estragado, nevrosado (...). Se Antonioni é um grande colorista, é porque sempre acreditou na cores do mundo, na possibilidade de criá-las e de renovar todo nosso conhecimento cerebral. Não é um autor que lastima a impossibilidade de comunicar no mundo. Simplesmente, o mundo é pintado com cores esplêndidas, enquanto os corpos que o povoam são ainda insípidos e incolores”. (DELEUZE 2002, p. 245)

O que parece haver no cinema contemporâneo é um similar impulso de comunicação. O cérebro moderno de então (Deleuze falará especialmente de Antonioni e Alain Resnais) se desenvolve naturalmente, mas volta, no contemporâneo, a habitar um corpo capaz de

⁶ Ainda que citemos, por ora, apenas Chantal Akerman, Jean Eustache e Philip Garrel, o olhar de Deleuze se dirige a um escopo maior de cineastas, sempre potencializando essa variação da operacionalidade do corpo.

⁷ Sobre Pialat, Luis Carlos Oliveira ainda nota como ele “filma uma ordem natural, no sentido em que cria uma ambiência e observa como um naturalista as coisas sentimentais, sociais ou políticas que marcam o comportamento dos seres sem jamais fazer valer seu ponto de vista onisciente” (OLIVEIRA JR. 2006). Essa capacidade de não julgar, de apenas apresentar, de tornar visto, será alicerce para a grande maioria dos cineastas da estética sensorial.

absorver suas capacidades. A questão agora é que o mundo já não é pintado de cores tão esplêndidas, porém o corpo que povoa este mundo possui a capacidade colorante.

Em Lucrecia Martel, Claire Denis ou Naomi Kawase, o mundo não é facilmente habitável. Em Martel, o próprio título demonstra a idéia do espaço: *O Pântano*. Os personagens estão mergulhados num mundo de cores neutras, de textura lamacenta, de consistência pesada. Um ambiente sujo e desagradável, em que parece haver um ruído constante na presença. Em Naomi Kawase, o mundo é dos desencontros. A eterna busca da filha ao encontro do pai. Um mundo em que perdura o abandono, a solidão. Em Claire Denis, o mundo é dividido em fronteiras intransponíveis, dedicando a cada corpo seu lugar de habitação, tomando como intruso o corpo que procura outro espaço (a trama de *O Intruso*).

Mas no cinema dessas três cineastas, os corpos não se deixam abater. São corpos que afastam uma tomada de não-ação potencializando a intervenção da matéria como modificadora de um espaço (ou criadora de outro). Martel filma seus personagens sentindo sua materialidade, parecendo levar a cabo as iniciativas de Pialat. Já Kawase cola a câmera em si própria, em seus personagens. A cineasta se incorpora ao filme, fazendo de câmera e corpo um elemento só, abrindo sua narrativa pessoal para a experiência coletiva compartilhada; se essa entrega se dá por conta da realização de um filme, este mesmo filme exige que a entrega seja a mais intensa (seja também corporal). Naomi Kawase é corpo nu pronto para ser explorado. Um universo de sentimentos que se criam a partir de suas próprias mãos manejadoras da câmera que se movimenta com graça e sutileza pelas inventividades e pelos corpos humanos, que variam da continuidade geracional ao intercruzamento de afeições nos universos mais distintos. Em *Tarachime*, Kawase inicia o filme com a câmera colada no corpo velho da avó (a quem chama de mãe, como já dissemos no primeiro capítulo) e o encerra com o nascimento do filho. A própria Kawase, com a câmera nas mãos, se filma, no próprio ato de dar à luz. É o instante em que mais um corpo vem ao mundo. Um corpo, que também é vida.

Finalmente em *Desejo e Obsessão*, de Claire Denis, o impulso do corpo é tamanho que os personagens praticam canibalismo. No cinema atual, os corpos tornam-se moventes, diferenciando-se dos corpos “estragados” do cinema moderno. Em esfera absolutamente

distinta da ação do cinema clássico, no cinema contemporâneo a ação é mais como resposta a um estado-mundo do que a um impulso sensório⁸.

Esse empenho no tratamento dos corpos (por parte de realizadores e pensadores) nos permite notar, portanto, a presença, já no próprio cinema moderno (ou em cineastas do cinema moderno), de novas especulações acerca da problemática, então contemporânea, do mundo e da imagem⁹. Há que pensarmos que o cinema contemporâneo, com toda a sua variação que notamos nas décadas posteriores a 80, nada mais foi que um desdobramento – recriações, atualizações – de antigas pulsões. No entanto, é válido também que se desmistifique a idéia ultrapassada de que os “cineastas modernos” se restringiam a elaborações acerca da verdade da imagem, colocando em cheque a totalidade e síntese dessa imagem, pertencente a um primeiro estado (cinema clássico). Em Godard (*Je Vous Salue Marie, Carmen, Passion*), Antonioni (*Blow-Up, Passageiro, Profissão-Repórter*), Pialat (*Aos Nossos Amores, Lou Lou, Van Gogh*), Jean Eustache (*La Mamain et La Putain*) os questionamentos estão muito além da simples contraposição à ilusão do cinema clássico.

São nessas novas acepções (acerca do corpo e do cérebro, mas não só, evidentemente) que nos apoiamos por ora, intuindo um germe que brotaria posteriormente (ainda que provocando uma crise, deixando para os cineastas do depois justamente a sensação de tudo já ter sido feito).

2. O cinema experimental e a vídeo-arte

É na década de 70 que se encontram parte das mais notáveis variações experimentais do cinema. Não por acaso, certa parcela de cineastas, americanos essencialmente, eram (e são até hoje) identificados como pertencentes a movimentos de “cinema experimental” ou “vanguarda experimental”. Termos ambíguos e problemáticos, usaremos sem maior comprometimento, apenas como forme de identificação de um grupo de cineastas. A

⁸ Nota-se, nas três cineastas, a presença da idéia de concepção ligada ao sentimento. O próprio corpo parece revelar a experiência emocional e afetiva. Mas é essa mesma experiência que parece compor esse corpo. Evidencia-se a imbricação de matéria e sentimento.

⁹ Para um maior entendimento das relações do corpo no cinema contemporâneo (bem como, à luz da presença corpórea, da transição entre cinema moderno e contemporâneo) ver o trabalho de Luisa Marques.

saber: Michael Snow, Andy Warhol (estes também chamados de minimalistas); Chantal Akerman (um trânsito entre o cinema “experimental” e “narrativo”); Bill Viola, Nam June Paik, Peter Kubelka, Ernie Gerh (os chamados “vídeo-artistas”); Hollis Frampton (híbrido de cinema e vídeo-arte), entre alguns outros.

Uma vez mais vale ressaltar que não pretendemos identificar as genialidades de Nam June Paik como precursor da vídeo-arte ou esmiuçar o cinema de Chantal Akerman, com todas as variações que a conectaram à teoria feminista. Nosso interesse é essencialmente pinçar nesse enorme “bloco” características, pulsões e fomentos que de alguma maneira se fizeram notar, seja como reverberação, influência, contraponto ou desdobramento no cinema contemporâneo, em especial no de *imersão-sensorial*.

Em seu texto “Acinema” (1978), Jean-François Lyotard chama a atenção para duas das mais radicais tendências do cinema experimental. A primeira é representada pelo cinema da imobilidade completa, como nos filmes de Andy Warhol (e seus corpos mono gestuais) e Michael Snow, com seus infundáveis planos-sequências vazios. Já a segunda tendência é representada por uma outra corrente, que visa obter o máximo de mobilidade possível, uma espécie de imagem gasosa, em que o espectador tem dificuldade de identificar o que vê. Os cinemas de Peter Kubelka, Stan Brakhage, Hollis Frampton e Paul Sharits são exemplos de cinema de velocidade máxima, em que muitas vezes o plano equivale a um único fotograma. (PARENTE 2007)

A respeito do vídeo, André Parente aponta como o dispositivo está entranhado na vídeo-arte, observando que a obra “não se apresenta mais como um objeto autônomo que preexiste à relação que se estabelece com o sujeito que a experimenta” (2007, p.22). O cinema sofre uma transformação radical a partir das instalações em vídeo, que permite ao artista espacializar os elementos constitutivos da obra.

“A experiência da obra pelo espectador constitui o ponto central da obra. (...) A obra é um processo, sua percepção se efetua na duração de um percurso. Engajado em um percurso, implicado em um dispositivo, imerso em um ambiente, o espectador participa da mobilidade da obra.”. (PARENTE 2007, p.22)

Ainda na década de 60, quando as experiências com o vídeo estavam apenas começando, e antes do trabalho conceitual forte que veio se estabelecer na década de 70

(época de *Global Groove*, por exemplo), Nam June Paik propôs experiências viajantes para o espectador. O longa-metragem de 80 minutos *9/23/69: Experiment with David Atwood* é um verdadeiro convite à imersão. Se Paik pensou em fazer experimentações concretas, o que resta é uma difusão de imagens sensoriais. O som do filme, quase psicodélico, acompanha imagens de desconstrução e novas configurações do objeto. A partir do rosto de pessoas ou mesmo de pequenas fontes de luz, Paik não resignifica o objeto que perde a sua forma, mas propõe uma série de variações e possibilidades para cada composição. Algumas pequenas chamas (focos de luz) estão distribuídas na imagem. Havendo pequena variação de movimento e mesmo de cor, essa imagem escorre pela tela durante um longo período. Imbuídos pela ambientação sonora e pelo longo tempo de exposição, as chamas são apenas focos de luz, que se já não representam nada, operam apenas como foco luminoso, que se mistura com os pequenos brilhos provocados pela visão no contraste claro/ escuro.

O filme é uma verdadeira viagem, que é acompanhada pelo espectador num estado de quase-sono. Ora viajamos acordados em outras imagens que àquelas nos transportam, ora sonhamos com as imagens que estão projetadas. Paik propõe a experiência da suspensão, em que somos convidados a nos deslocar do espaço físico, transitando pelos espaços sugeridos, dentro ou fora do filme¹⁰. O deslocamento do objeto de sua posição inicial opera como desconstrução de estabelecimentos rígidos. Mas quando Paik se isenta de defender uma leitura rígida, deixando a fluidez do filme ditar a postura do espectador, fica claro a sugestão da experiência sensorial.

No cinema de suspensão, o estado do quase-sono, é acompanhado de uma história. Ao contrário de Paik, em que restam apenas figurações ou construções pictóricas, a estética de imersão conta com a narrativa. O envolvimento, a viagem com as imagens, são também oriundos da narrativa apresentada. Espécie de reflexões a respeito do que se trata. Podemos dizer que a experiência abstrata de Paik agora se transforma em experiência subjetiva, em que o espectador viaja na imagem, tendo em mente o fluxo de acontecimento do qual está participando (pensemos uma vez mais nas imagens em super-8 de *Paranoid Park*).

¹⁰ É comum a exposição dos vídeos de Nam June Paik em locais escuros, com almofadas e sofás para que o espectador se sinta confortável. Tal disposição viabiliza ainda mais a experiência proposta nessa que podemos chamar de a 1ª fase de Paik.

Em *Brown Bunny*, o personagem de Vincent Gallo atravessa um deserto à procura de respostas. Sabemos de um acontecimento definitivo em sua trajetória (e teremos sua confirmação no final do filme). Sabemos que uma questão a ser resolvida perpassa o personagem ao longo de toda sua busca. Algumas mulheres cruzam seu caminho, entram em seu carro, compartilham a garupa de sua moto. Mas permeia um clima latente. Algo não está certo e aquela busca do personagem tem algum significado. No intervalo do filme, passado em lentas ações, lentos encontros, vamos acompanhando o personagem numa jornada, numa trajetória física de deslocamento. Passamos a dividir os meios de transporte com ele. Quando sobe na moto, e acelera forte pelas areias do deserto, somos convidados a acompanhá-lo. A areia turva, o sol que emana uma luz confusa pela superfície envolve o personagem. Se o passeio de moto é um instante fugaz para o personagem (pois o desloca momentaneamente do drama), é também um convite à reflexão (feito ao espectador). No instante de fuga do personagem, nos sentimos livres a mergulhar em nossas interioridades. Estamos nas areias nebulosas do deserto, a imagem e o som (sempre uma música lenta e convidativa) nos imbuí. A suspensão, a sideração que se coloca não é apenas uma estratégia de abstração (talvez até conceitual, como era em Paik). É muito possível que esse deslocamento, essa suspensão, se dê em um campo em que as questões narrativas colocadas anteriormente pelo filme estejam presentes. São anseios do personagem que trazemos para nossa interioridade. São sentimentos compartilhados. São convivências, em um mesmo campo habitacional, de afecções. Tal efeito é tão somente possível pela composição (duração, estruturação, encadeamentos) do filme. O intervalo de acontecimento possui um tempo específico. Esse tempo é dilatado, mas pretende-se que não fuja ao controle. Esse intervalo, que tem um tempo próprio, é modulado de modo a manter o espectador embarcado. Qualquer tentativa de provocação – tempo super-estendido – despertaria o espectador de seu pequeno momento de transe.

Não muito longe da experiência de Nam June Paik está Andy Warhol. Agora, o tempo é colocado em sua percepção máxima. Focado em uma estética extremamente minimalista, Warhol expõe imagens icônicas, que (agora sim) operam a partir de suas longuíssimas durações. Essa dilatação, nos diz Ivone Margulies, fomenta outro estado de percepção (que marca a chegada do cinema de Warhol). A longa duração é também ferramenta para a passagem do realismo “natural” para o estranhamento hiper-realista:

“A hiper-realidade é obtida através de uma falsa impressão de profundidade, um excesso de detalhes resultantes de um olhar fixo. No centro da imagem hiper-realista desfamiliarizante, de seu efeito de simulacro, encontra-se a hesitação entre os registros literal e simbólico, exemplificada no trabalho de Benning e Akerman, bem como no cinema de Warhol e Michael Snow.” (MARGULIES 2009, p. 54)

Pensemos nas imagens do Empire State em Nova York (*Empire*), em um indivíduo dormindo (*Sleep*), ou mesmo em um casal se beijando (*Kiss*). Para Warhol, o interessante é deixar as coisas acontecerem naturalmente, esgarçando (com espontaneidade) ao máximo o intervalo de acontecimento, alterando a percepção do espectador, desvencilhando-o do objeto aparente¹¹.

O cinema de Michael Snow, entretanto, propõe outras experiências para além da imagem hiper-realista. *Wavelength* é um *zoom* contínuo que leva 45 minutos entre o seu enquadramento inicial, aberto, e o final mais fechado (a fotografia de uma onda pregada na parede entre as janelas). O cenário e a ação desenrolam-se em equivalência. Trata-se de um filme que assume a forma de inscrição do movimento de câmara na tela, na imagem. O que vemos é uma descoberta do cinema a partir de dentro, com o *zoom* contemplando todas as variações.

La Région Centrale, contudo, é talvez a mais forte variante de Michael Snow desta concepção experimental da técnica cinematográfica, marcada pelo movimento de câmara. Neste filme, um dispositivo é montado: a câmera é colocada em um braço móvel, que pode girar em todos os eixos e graus. A ação, se assim podemos falar, se passa inteiramente em um deserto canadense. Deste modo não é possível decifrar a movimentação de câmara, pois ela não estabelece nenhuma correspondência com a imagem que visualizamos. A sensação é ainda completada pelo uso do som, que opera de forma autônoma.

Em ambos os filmes, Michael Snow propõe experiências sensoriais, que culminaram em

¹¹ Chantal Akerman disse a respeito de seu filme *Hotel Monterey*: “Quando você vê uma imagem, se você olhar apenas por um segundo obterá a informação ‘aquilo é um corredor’. Mas, depois de um tempo, você esquece que aquilo é um corredor e vê apenas que são linhas amarelas e vermelhas: e então aquilo volta como um corredor.” A informação de Chantal é dada: aquilo é um corredor. A experiência de desvinculação do significado está lá: a “transformação” do significado em linhas coloridas. O mesmo ocorre em Warhol.

abstracionismos não-narrativos (pensemos novamente no “acinema”). Talvez Snow propusesse um questionamento para o espectador a partir das falsas conexões associativas de som e imagem. Talvez fosse um teste para o espectador, cativando sua capacidade narrativa. Mas o que nosso olhar, contemporâneo, busca é o entendimento do cinema de Snow como formas de experimentações de técnicas e linguagens. Experimentações visuais e sonoras modificadoras da percepção da própria imagem e do tempo. “O processo tinha de ter uma certa duração no tempo”, diz Snow a respeito de *Wavelength*.

Tanto Snow, como Warhol serão incorporados ao cinema atual de maneiras distintas. A estrutura de composição de Warhol irá se notar de maneira definitiva na estética de imersão. E Apichatpong Weerasethakul é possivelmente o cineasta contemporâneo mais warholiano (com influência declarada). Em *Eternamente Sua* dois jovens descobrem o amor em meio à floresta. Deitados na grama, sob uma toalha, os dois descansam profundamente. Estabelece-se uma oposição de sentimentos aqui. À mesma maneira que se dava em Warhol, podemos nos sentir incomodados pela falta de ação, pela longa espera do acontecimento, ou podemos seguir a experiência indicada, acompanhando os personagens em seu repouso. A contemplação do nada por parte dos personagens é motivada pela paz estabelecida – o encontro do amor no ambiente puro. A paz que Apichatpong sugere está contida na imagem. Existe uma simplicidade inscrita em um tempo único, exclusivo. Esse descanso, assim como em *Paranoid Park* ou *Brown Bunny*, é o momento de deslocamento. É o momento em que imbuídos pelo clima que se instaura e fomentados pela narrativa que se acompanha, mergulhamos em nossas subjetividades, compartilhando as experiências dos personagens, com as nossas pessoais.

Se a imagem de Warhol deixava simplesmente a ação acontecendo de modo que nos desvencilhássemos dela, em Apichatpong a imagem é fomentadora da desvinculação com a própria imagem. Em Warhol, nos desconectamos da ação (que deixa de ter importância, tal sua repetição ou imobilidade); em Apichatpong nos desconectamos do espaço físico, permanecendo a ambiência sugerida¹².

¹² Em outra perspectiva, ainda que próxima, Luiz Carlos de Oliveira Jr. nota que “há um débito forte dos cineastas do fluxo com as experimentações cinematográficas de Andy Warhol e também com a vídeo-arte que ganhou força a partir dos anos 70 (através de artistas como Bill Viola, Bruce Nauman, Nam June

Já em Michael Snow, suas inovações são de outra ordem. O cinema de Snow não terá influência direta no cinema contemporâneo; nem mesmo na estética de imersão-sensorial. Mas são essas experiências (de linguagem, de concepção da imagem, de formulação de tempo, de deslocalização espacial) que caracterizam um certo espírito que permitiu aflorar a estética sensorial. De certa maneira observamos um diálogo indireto dos filmes de Snow com um estado geral do cinema contemporâneo. Mesmo a idéia da criação de dispositivos físicos, que será desdobrada em várias vertentes contemporâneas, se mostra influente no cinema que especulamos. Até então, nenhum dos cineastas que trouxemos à tona, engendrou qualquer dispositivo físico específico. Alguns deles, como Kiarostami (que não se enquadra exatamente nessa estética de imersão, mas faz um cinema próximo aos dos demais cineastas), propuseram novos dispositivos narrativos. Kiarostami usa o carro como centro de co-habitação do universo público e privado. Em *Gosto de Cereja* ou *Dez o carro* (ou a casa-móvel) é utilizada como forma de atingir a privacidade iraniana (mantendo suas características) vencendo as barreiras físicas impostas pelo governo e pela tradição do país (que inviabilizariam as filmagens num universo privado, como uma casa).

São modos distintos do uso de um dispositivo físico gerado não só para a experiência de linguagem, como engendramento conceitual. Essa intermediação é também derivada desse estado que Snow e toda a vanguarda experimental, entre cineastas e vídeo-artistas, vão proporcionar na década de 70. Essa influência, mais em espírito e menos como referência explícita ou indireta, é ainda mais potente em se tratando da vídeo-arte, ou da idéia da vídeo-arte. Desdobrar a liberdade, o tratamento do tempo, o tratamento do espaço, o uso das cores, a disposição anárquica dos objetos.

Paik), sem falar na música experimental de que esse cinema tantas vezes se mostra vizinho próximo. Não por acaso, na lista de agradecimentos de *Mal dos Trópicos* lá estão os nomes de Brian Eno (que possui tantos trabalhos voltados para a *ambient music* e a exploração de paisagens sonoras) e Pierre Huygue, que já fez um *remake* plano-a-plano, em câmera de vídeo e com atores não profissionais, de *Janela Indiscreta* (impossível não relacionar esse trabalho com o *Psicose* de Gus Van Sant). Essa aproximação, contudo, não rende um aprisionamento conceitual nem uma “plastificação” do cinema, mas antes um arejamento formal que é expandido de um filme para o outro. E embora sejam de uma geração profundamente marcada pelo vídeo e pela dinamitação das relações espaciais, esses cineastas se entregam, cada um a seu jeito, a uma *arte do espaço*, dos corpos em sua relação com o espaço, mesmo que haja um aspecto delirante nessa relação.”. (OLIVEIRA JR. 2006)

Arlindo Machado, ao comentar os textos de Philip Dubois sobre a vídeo-arte, ressaltou como este considerava algumas obras fundadoras da vídeo-arte *instalações* (e não apenas obras audiovisuais como cinema ou televisão). Isto, pois estas imagens (estes dispositivos) “funcionam ‘além da imagem’, invocando também a multiplicidade, a velocidade, o espaço-tempo saturado, móvel e flutuante”. (DUBOIS 2004, p.14). Para Dubois,

“a imagem de vídeo não existe no espaço, mas apenas no tempo. É uma pura síntese de tempo em nosso mecanismo perceptivo (Segundo Nam June Paik, “o vídeo não é nada mais do que o tempo, somente o tempo”). Em suma, nada mais lábil e fluido que a imagem de vídeo, que escorre por entre os dedos ainda mais certamente e finalmente do que a imagem de cinema”. (DUBOIS 2004, p. 64)

Mesmo se deixarmos de lado a animosidade de Dubois no que se refere ao vídeo, podemos ver em seus comentários como a vídeo-arte criava essa imagem fluida e múltipla. De alguma forma, esta imagem também está intrincada com o maneirismo, com o cinema seguinte ao moderno, que sentia uma pulsão de criação ao mesmo tempo em que as imagens cinematográficas sofriam um esgotamento. O vídeo não foi somente um suporte de experimentação, mas também um suporte de criação. Essa imagem, que é fortemente ligada ao formato e à origem, irá dialogar constantemente com a imagem cinematográfica.

3. Presença de Tarkovski

Andrei Tarkovski é possivelmente a figura chave que faz a ponte entre o cinema moderno e o cinema contemporâneo, quando se trata da estética de imersão sensorial. O tempo é reinventado, estendido, esgarçado, reformulado. Tarkovski pensa o instantâneo, o passado, o presente e o futuro na mesma imagem. E não se trata de uma imagem atemporal; a imagem de Tarkovski é imagem-presença de todos os tempos.

Em *Stalker* acompanhamos a história de três homens – um Escritor, um Professor de Física e o Stalker, espécie de guia turístico – que partem para uma jornada a um local proibido: a Zona. Criada a partir de um misterioso acidente que deixou parte do planeta inabitável, a zona é uma espécie de caverna, uma terra de ninguém, uma região assombrosa, onde borbulham objetos e dejetos da fantasia (objetos também da

memória). E talvez por isso seja um local proibido pelas autoridades. Mas lá, metaforicamente, é também o local onde é possível preencher os desejos mais escondidos. Daí então, com a ajuda do Stalker, único conhecedor do espaço, que o professor e o escritor partem em busca da descoberta. Partem os três para essa odisséia de expurgação, purificação, cura dos medos.

Nessas circunstâncias, após vaguear por este espaço, encontram um local de repouso. Findado o ato iniciático e transformador do escritor e do professor, eles param. Perto do final do filme, os três protagonistas estão exaustos, sentados num dos muitos recostos de pedra úmida existentes na Zona. O plano aberto, através de um zoom, vai se aproximando dos personagens. Em plano próximo, vemos os rostos definidos e expressivos dos três protagonistas: estamos próximos de suas tensões. Passado um tempo, o zoom dessa vez nos ambienta novamente no espaço, abrindo para o plano aberto. Um barulho tenebroso começa e então cai uma chuva. À medida que as gotas vão caindo, um espelho de luz surge entre a câmera e os protagonistas, reservados no fundo do quadro, (re) enquadrados por uma porta. O espelho de luz se forma, a chuva cessa. Restam algumas gotas que valorizam o brilho emanado da poça de luz formada. É apenas um único plano.

E é nesse plano que estão contidos todos os tempos. Espécie de retomada da jornada dos protagonistas, o tempo indefinido é capaz de comportar a formação da chuva, sua efetivação e sua ressaca. É a imagem-presença de Tarkovski, que esculpe o tempo a sua maneira.

Quanto tempo se passou? Enfim chegamos à pergunta que irá reverberar por todo *cinema de suspensão*. A resposta: não importa¹³. Se para Tarkovski essa resposta não é absolutamente segura, para Apichatpong Weerasethakul, Hou Hsiao-hsien ou Naomi Kawase possivelmente será. Uma das principais características do cinema de suspensão

¹³ Não confundir aqui o tempo narrativo e espectral com questões relativas à memória, com o “tempo passado”. Andréa França, ao citar Ishaghpour, nos diz: “De fato, esquecimento e memória do presente são as grandes vertentes estéticas do cinema contemporâneo e, ainda, um critério de qualidade. Ishaghpour assinala que é necessário distinguir, neste momento posterior à modernidade cinematográfica, aqueles que “querem esquecer seu próprio tempo e fazê-lo esquecer”, daqueles que retornam ao passado “como meio de enriquecimento e invenção formal correspondente às exigências de hoje” (FRANÇA 2003, p. 121). Curioso, ainda, pensar como o próprio Tarkovski já se empenha nesse retorno ao passado, à recorrência da memória como base de reflexão do então presente.

ou uma das principais características que faz nascer o cinema de suspensão é a não preocupação com o tempo. Tanto com o tempo diegético (esse comprovado na própria narrativa), quanto o tempo do espectador, que perde a noção temporal sem, no entanto, estar atento a isso.

A respeito de *Mal dos Trópicos*, mas que poderíamos estender ao cinema de Kawase, Luis Carlos Oliveira Jr. disse:

“O filme nos passa a sensação de escoamento de tempo como raramente se vê: na sua última hora, o tempo de metragem praticamente bate com o tempo diegético (mas não é um tempo pesado, tarkovskiano, e sim um tempo leve e fugidio)”. (OLIVEIRA JR. 2006)

E segue mais à frente:

“A integridade física do espaço/tempo, para Kawase, já não pode ser mantida pela preservação do plano-seqüência ou da continuidade espaço-temporal do registro. Se há na tomada contínua uma “impressão do tempo” (o que permitiu a Andrei Tarkovski identificar já em Auguste Lumière um gênio do cinema), esta deve ser de nova ordem, não mais concreta e dilatada, mas fantasmática e fluida.”. (OLIVEIRA JR., 2006)

No cinema moderno de Antonioni ou de Alain Resnais o tempo era indiscernível. Não podíamos determinar quanto tempo se passou; *Marienbad* foi o ano passado ou será amanhã? Ou está sendo hoje? *Hiroshima* foi esse ano, há anos atrás ou está sendo hoje? Quanto tempo dura *A Noite*?

São perguntas que o espectador é convidado a responder. São perguntas sem respostas definidas, mas que irão marcar a sensação do despertar. O espectador do cinema moderno é sempre convidado a interagir, a levantar da cadeira, a perder a comodidade. Não podendo se deixar levar pelo ilusionismo são perguntas que irão perdurar durante toda a projeção.

Mas como definir o tempo quando já não há relação de estímulo e resposta (sensório-motor)? O tempo no cinema moderno se constitui, portanto, em duas vias: ao mesmo tempo em que opera como elemento capaz de alterar e provocar a percepção (o tempo é trazido à tona; estabelece-se o processo de consciência do tempo, parte do projeto brechtiano do despertar), o tempo é também parte integrante da dramaturgia, é um

elemento narrativo a ser explorado.

Mas quando chegamos em Tarkovski essa premissa do cinema moderno já não se consolida e não se comprova. Há no seu cinema eternas buscas a procura do desconhecido (o tema nietzschiano do eterno retorno é corrente em sua obra). Há também um formalismo e uma construção pictórica muito precisa e determinada. Cada quadro de Tarkovski é imaginado, ensaiado, realizado com precisão, agregando no espaço-tempo todas as informações que lhe convém. É nesse intervalo do plano (e Tarkovski valorizará o plano) que se determinam as novas acepções a respeito do tempo.

Vejamos em Naomi Kawase, a narrativa e o funcionamento de suas imagens, como modo de visualizar a transição de Tarkovski entre essa imagem-tempo e a estética de imersão sensorial.

Em *Floresta dos Lamentos*, um senhor viúvo parte para a floresta (local, como em *Stalker*, de expurgação) a procura do reencontro com a esposa falecida. O desejo de tomar contato com suas cinzas o fará renascer. A busca de *Floresta dos Lamentos* é pela morte, mas é dela que brotará a vida, com toda força e potência. Atrás do senhor, vem uma jovem garota, indicada do asilo para lhe acompanhar. Os dois vão traçando relações de pai e filho, quase num revezamento de papel. A jovem cuida do senhor no asilo, porém ao longo da jornada pela floresta, o pai vai assumindo seu papel e trazendo a filha junto de si, assumindo suas responsabilidades.

Essa jornada de *Floresta dos Lamentos* é marcada por um dia e uma noite. Mas tampouco importa. Em Naomi Kawase, como já era em Tarkovski, as jornadas não são marcadas pelos obstáculos a serem combatidos. São jornadas iniciáticas, a procura do descobrimento (da vida). Nessas jornadas não há tempo que possa intervir ou se fazer valer diante do acontecimento. Essa sensação é promovida também ao espectador, que se deixa levar, “esquecendo” a duração do tempo.

Ao final da jornada de *Floresta dos Lamentos*, os personagens chegam à árvore em que a mulher havia sido enterrada, os libertando do luto (do qual a garota passa a participar). Um ciclo se encerra, abrindo espaços para o mundo que nasce da mais alta árvore, com

suas raízes firmes no chão. A panorâmica de Naomi Kawase no final do filme engloba o nascer e a projeção do infinito (no céu que não tem horizontes) ao filmar a árvore desde suas raízes até sua última folha.

Em *O Sacrifício*, Tarkovski - voltemos a ele - conta as tensões de uma família sueca que se encontra para comemorar o aniversário do patriarca Alexander. O filme se desenrola entre diálogos ásperos, refletindo o conflito da família, remetendo a um lugar ao mesmo tempo de conforto/acomodação e de profundo incômodo. Ao final do filme, no último plano, o filho de Alexander está deitado com a cabeça apoiada nas raízes da árvore que o pai havia plantado no começo do filme. “É quando ouvimos, pela primeira vez (e somente), a voz pequena do menino e ele profere a pergunta primeira, a mais essencial de todas: No início era o verbo”. (BRAGANÇA, S/P) Aquela fosse talvez a saída para o cinema que Tarkovski desenhou e intuiu. A câmera então sobe, desde a raiz até os galhos, quase ressecados, do alto da árvore. Quase uma pintura abstrata, o fundo são as águas reluzentes do mar. É a última imagem de Tarkovski. Encerrando todo o seu cinema – este é seu último filme –, *O Sacrifício* é dedicado a seu filho, “com fé e esperança”.

Essa aproximação entre Kawase e Tarkovski, indicando inclusive semelhanças narrativas, é mais do que uma simples comparação, ou apenas uma indicação de fatos comuns entre ambos. O que nos interessa é ver como Tarkovski, a partir do olhar atual, se conecta com o cinema *de imersão sensorial-conceitual*. A criação de um cinema ávido pelo mergulho na subjetividade é, por exemplo, mais um dos pontos desdobrados na estética contemporânea. No entanto, se pensarmos em Bergman, este mergulho talvez seja até mais efetivo, ainda que o cineasta sueco não pareça oferecer tantos subsídios para o aparecimento dessa estética especulada. Portanto, mais vale pensarmos um todo do cinema de Tarkovski, nos deixando levar pelo espírito do filme, pela sensação que nos acompanha durante toda a projeção. É então que se evidencia essa ponte entre moderno e contemporâneo. O tempo “puxando” para um lado e para outro.

Capítulo 3 - Pontes de transição (Hou Hsiao-hsien)

Há uma seqüência em *Café Lumière* em que o personagem Hajime-san mostra para a protagonista Yôko uma imagem em seu laptop. É uma espécie de mapa contendo a movimentação férrea da linha Yamate, em Tóquio.



Hajime é um técnico de som que percorre os trens da cidade captando a movimentação sonora. No desenho, explica, ele está ao centro, com um microfone e um aparelho gravador. Ao redor, todos os trens, constituindo uma rede, pela qual ele se movimenta diariamente. Notamos também uma bússola, presente que ganhou de Yôko no começo do filme.

A imagem é também a disposição física de Hajime, ou do indivíduo, no espaço em que vive. Em *Café Lumière* esse espaço é constantemente movente. São trens que percorrem incessantemente a cidade, fazendo de sua movimentação um balé. Hajime é o centro desse pequeno universo. Ele também se movimenta seguindo esse curso natural, em que partindo de um espaço a outro, há mais do que um simples deslocamento físico. Há uma concentração do deslocamento temporal. Tempos específicos se instauram em cada movimento, em cada chegada e partida. São instantes que comportam pequenas epifanias; são momentos de descobrimentos.

A imagem é também um olho. O homem no centro da visão do mundo. O homem compondo com as linhas pelas quais percorre o objeto de fascínio, de contemplação.

Essa mesma imagem é também metáfora da gestação. Hajime-san, o técnico de som, é também o feto que está se desenvolvendo no útero da cidade. Alimentado pelos sons que captura, o embrião é germinado nessa constante movimentação ensaística das linhas férreas/ linhas da vida.

Na mesma seqüência, Yôko se sente absolutamente fascinada pela imagem. É como se o desenho lhe esclarecesse sua passagem pela vida, demonstrando como nós, indivíduos, estamos posicionados (no espaço, na vida). Yôko está grávida, e o embrião que desenvolve será mais um pequeno e importante ponto a transitar nesse magma composto de linhas demarcadas e estáveis, porém capazes de provocar choques e desencontros. Seu filho é também fruto desses encontros fugazes e desencontros repentinos proporcionados pela movimentação aleatória dos trens que percorrem essas linhas.

A idéia que se pretende desenvolver aqui é pensar como os meios de transporte ou os elementos simbólicos de transição (túnel, pontes, etc.) em Hou Hsiao-hsien são também metáforas do tempo. Olhando sua obra de maneira mais ampla e aprofundando em pontos mais específicos, vistos em alguns de seus filmes, pretendemos amadurecer esse entendimento da formação do tempo em Hou e analisar o uso simbólico desses elementos ao longo de sua obra.

Defendemos a idéia de *tempo outro* em Hou Hsiao-hsien, atribuindo ao cineasta até certo pioneirismo nessa nova construção da imagem que estamos especulando.

Seu cinema se inicia na década de 80, com filmes narrativos e fortemente ligados às questões políticas e econômicas de Taiwan. Seus primeiros filmes são metáforas da situação do país, que sempre manteve relações conflituosas com a China e com o Japão,

pertencendo politicamente ora a um ora a outro. Essa não afirmação de uma nação, aliada a não sedimentação de seu território político e autônomo são diretamente refletidas e explicitadas nas artes como um todo. Os primeiros filmes de Hou também partem dessa problemática, retomando parte das intervenções econômicas, políticas e sociais, como epicentro de suas narrativas.

Ainda que a questão vá se reverberar ao longo de sua obra, acreditamos que é a partir de *Adeus ao Sul*, de 1996, que seu cinema cria um novo corpo. É a partir de então que a problemática do tempo pode ser notada, fazendo nascer (ou tornando visível) a estética de imersão sensorial. Portanto, é por esse motivo que nos deteremos exclusivamente aos filmes realizados a partir de *Adeus ao Sul*, este incluído, até o recente *A Viagem do Balão Vermelho*.

Interessante pensar, a propósito, como *Adeus ao Sul* é também certo registro dessa transição. Ruy Gardnier, em sua crítica ao filme, ressaltou o diálogo e a interferência que Hou sofre, neste filme, dos cineastas da Nouvelle Vague. Ele cita *Hiroshima, mon amour* e *Acossado*, filmes em que a confusão narrativa exercia uma função específica¹. E é justamente a partir desse tratamento narrativo que *Adeus ao Sul* se aproxima de Godard ou Resnais. Tanto em Hou, quanto nos franceses, a narrativa é presente para ser problematizada.

No entanto, Hou não se debruça de maneira tão efetiva nessa questão de *não entendimento* da trama, caras a Godard e Resnais. Se o *não entendimento* era a própria resposta – o objetivo – para os franceses, buscada nos fins dos anos 50, em Hou é apenas um início de novas questões que irão operar contra a narrativa – fazendo com que sua força seja aplainada.

Adeus ao Sul conta a história de três jovens que buscam, através do contato com a máfia taiwanesa, montar um restaurante ou um karaokê. A falta de recursos e a própria proximidade da máfia liga os garotos a ambientes escusos, onde impera a violência e o combate (físico, moral, econômico).

¹ Vale lembrar que tanto *Acossado*, quanto *Hiroshima, mon amour* são filmes emblemáticos da imagem-tempo (como tratamos no capítulo 1).

Nunca compreendemos bem o funcionamento das atividades dos personagens, e nem nos interamos das transações de dinheiro existentes. As negociações financeiras são sempre incompletas e Hou não oferece nenhum diagrama a ser decifrado. *Adeus ao Sul* não é um filme sobre a máfia, tampouco sobre alguma ação específica relativa a ela. A questão narrativa presente – este universo e seu funcionamento – é apenas problematizada em conjunto com a situação social dos jovens, imersos neste ambiente.

Seguindo nossa pesquisa, podemos notar, neste instante, algumas situações que explicitam essa transição no cinema de Hou: 1. a existência obrigatória da questão narrativa; 2. a problematização da essência narrativa; 3. a experimentação de novas sensações de tempo.

O primeiro plano do filme é uma longa seqüência, em que um personagem tenta falar no celular. O mau sinal não deixa que a comunicação se efetive e o personagem se movimenta dentro do trem, à procura do sinal, sem nunca obter sucesso. Enquanto isso o trem segue sua movimentação lenta, tumultuada e barulhenta (ainda que os elementos em quadro não sejam muitos). A questão da comunicabilidade já se apresenta de maneira contundente; bem como a idéia de trânsito (saída e chegada; trata-se de um trem de viagem). A questão irá pontuar todo o filme, com momentos de mais ou menos êxtases.

Após os créditos e um diálogo inicial, há um novo plano-seqüência, agora com a câmera colocada na frente do trem. O som diegético quase some, uma música preenche a cena. A câmera acompanha os trilhos e se perde a referência do trem, fazendo surgir uma leve sensação de flutuação.

Esse plano-seqüência será repetido algumas vezes ao longo do filme. E cada vez mais essa sensação de flutuar no espaço (perdendo a noção temporal) ganha força. Mas neste primeiro instante ainda perdura uma dupla sensação: se por um lado já parece haver nesse momento/ movimento – nessa trajetória percorrida – um convite à reflexão, partindo da imersão proporcionada pela sensação de flutuar, por outro lado o espectador ainda não está apto a compartilhar plenamente da sensação. Ainda esperamos o *acontecimento*; algo nos prende a questão narrativa. A imagem torna-se síntese, portanto, da transição de Hou Hsiao-hsien. Ele mesmo parece ainda descobrir que é

nesse deslocamento do trem que está contido o deslocamento do tempo (colocado em suspensão); é o tempo da reflexão. Esse processo de descobrimento do cineasta é compartilhado com o espectador: À medida que o Hou experimenta novas construções, nós experimentamos novas sensações. Torna-se um processo de descobrimento mútuo, havendo trocas entre realizador/ filme e espectador.

Assim, aos poucos, ao longo da projeção – com a repetição dessas seqüências viajantes – vamos compreendendo melhor essa sugestão de Hou. Vamos cada vez mais nos deixando levar por aquela imagem (que, em primeira instância, é apenas um ponto-de-vista do trem). No entanto, a dilatação do tempo, o som não-diegético e a fluidez da câmera propiciam à imagem escorrer lentamente, criando, finalmente, uma ambiência convidativa. E quando não há nenhum elemento ou código narrativo para ser refletido e/ou desvendado, o que resta é a imagem pura, para ser vista e vivida.

Em *Adeus ao Sul*, o próprio título nos deixa a idéia do deslocamento. No entanto, essa ida em direção ao sul é mais um elemento que nunca se efetiva. Hou Hsiao-hsien parece não se preocupar com essa geografia tradicional e em nenhum momento ao longo do filme nos faz questionar se é realmente em direção ao sul que os personagens estão indo. A movimentação do trem é sintomática dessa situação. Pouco importa qual a saída e qual a chegada. Hou não procura as margens, ele navega pelo intervalo de transição. A construção da imagem, do plano, nos direciona para a questão emocional, pela identificação sentimental. O trem desliza, passa por túneis – a imagem fica escura e volta a ficar clara, cruza cidades, adentra a floresta. Ao espectador, resta compartilhar dessa sensação, se deixar levar por este trem, por essa câmera, por esse espaço-tempo de deslocamento.

Em *Millenium Mambo* há uma potencialização dessa sensação. No primeiro plano do filme, a personagem-protagonista atravessa uma espécie de túnel ou ponte. A câmera lenta acompanha seus passos, mantendo certa proximidade sem criar qualquer sufocamento. Uma música começa lentamente até se transformar em uma melódica balada eletrônica, com direito a vozes suaves e reverberadas. A personagem anda a passos rápidos (amenizados pela câmera lenta) e saltitantes. Abre os braços e os gira lentamente, como se estivesse voando ou se entregando ao vento. Seus cabelos esvoaçantes marcam o seu compasso. Ela fuma um cigarro, fazendo com que a fumaça

crie um ambiente de menos definição; sensação ampliada pelas muitas luzes existentes no teto do corredor. A personagem olha para trás algumas vezes e uma voz *off* feminina narra os desencontros da personagem com seu namorado. A voz fala de uma espécie de ligação forte entre o casal, que não consegue mais se separar. Um desejo de rompimento ocorre há 10 anos, desde a virada do século, mas a união permanece até hoje. A câmera então estaciona, a personagem desce algumas escadas e segue seu rumo. Após aproximadamente dois minutos e meio um corte dá lugar à cartela com o título do filme.

O plano de *Millenium Mambo* cria uma interação imediata. Essa sensação de flutuação da personagem é rapidamente compartilhada com o espectador. Seus passos, a ambiência sonora, a voz doce que narra acontecimentos amorosos rapidamente nos inserem no universo da personagem. Hou parece nos dizer que a partir desse instante estaremos constantemente percorrendo, junto da protagonista, esse túnel, que marca a transição de um espaço a outro, um início e um fim. E nesse intervalo olharemos, assim como a personagem, para trás, em busca do passado, ainda que caminhando para o futuro.

Em *Millenium Mambo* o túnel-ponte é mais do que nunca o intervalo de tempo, a concentração do passado, do presente e do futuro, indefinidos e concomitantes. Nesta perda da referência temporal (não sabemos que tempo é esse da protagonista e tampouco nos damos conta da duração do plano) participamos dessa experiência de suspensão. Estamos em sideração, dominados pela direção do cineasta, que vai guiar (ou acompanhar), nessa movimentação natural, o fluxo espontâneo dos acontecimentos.

O plano será, ao longo do filme, constantemente reconfigurado. A cada acontecimento aquela imagem parece vir à tona. A história da protagonista Vicky, que o filme vai nos contando, parece estar condensada nesse intervalo. Ele nunca perde força, e a sensação de percorrer aquele corredor é mantida ao longo da projeção. Mas, um pouco diferente do que acontece em *Adeus ao Sul*, em *Millenium Mambo* a narrativa se configura em outra perspectiva. Se naquele primeiro filme a trama perdia força, fazendo valorizar certa confusão e a própria sensação dessa confusão (viabilizada pelas construções de imagem tendendo à imersão), em *Millenium Mambo* a narrativa é, ela própria, elemento contribuinte desse estado de suspensão proporcionado.

Nos envolvemos com a história de Vicky, acompanhando cada acontecimento com certa tensão; nos interessamos pelos desdobramentos das situações dramáticas. No entanto, e mais uma vez vamos afirmar a operacionalização da estética de imersão sensorial, a questão narrativa não se coloca em primeiro plano (e não ameniza a sensação do todo do filme).

Hou sensibiliza o espectador com a trama de Vicky, o colocando no mesmo ambiente da personagem (voltemos à idéia de habitar a imagem e compartilhar o espaço). Aqui, não queremos decidir pela personagem. E não porque não somos capazes; não se trata de quebra do sistema sensório-motor, de rompimento no processo de recepção à ação. Não existe sobriedade para se distinguir a melhor reação. Isto, pois, não há distanciamento, não temos plena consciência da situação, não somos convidados a participar criticamente (como em Brecht, por exemplo).

Hou cria ambiências a partir da comunhão de todos os elementos proporcionadores da sensação que pretende atingir. Nosso olhar contemporâneo nos faz perceber (e entender) esse processo como sendo viabilizado por um sentimento motivador, que o realizador parece compartilhar através da composição da imagem (construção de quadro, ambiência sonora, envolvimento narrativo, duração do plano) e de seu efeito. Retomamos a idéia do plano conceito-sentimental: a imagem idealizada a partir de um sentimento-guia que irá reverberar ao longo de todo o processo do filme.

Em *Millenium Mambo* há toda confluência de conceitos que discurremos no primeiro capítulo: Um *tempo outro* predomina a partir das formações da imagem suscitadas por um sentimento-guia. A ambiência construída nos envolve, nos convidando a habitar essa imagem. Nela, não há um porto seguro – pois nenhum elemento narrativo nos prende a algo específico – e o que nos resta é flutuar por este espaço-tempo, compartilhando das luzes, cores, texturas, movimentos e paradigmas. Este processo que o filme proporciona, e que podemos embarcar ou não, é finalmente a configuração da estética de imersão sensório-conceitual.

Essa estrutura irá ser repetida, em novas elaborações, em todos os filmes de Hou Hsiao-hsien. De um modo ou de outro, há sempre uma movimentação específica que busca imbuir o espectador nas imagens, fazendo com que o espaço seja subjetivo. A câmara-

fluxo irá intuir os corpos que se movimentam, dedicando especial apreço a elementos aleatórios. A câmera-fluxo se movimenta como placas tectônicas, sem guias, apenas flutuando em terreno deslizante, a partir das variações climáticas e do movimento natural de constituição do espaço físico.

Em *Flores de Shanghai* não há a presença de nenhum meio de transporte, tampouco a exploração de elementos simbólicos de transição. No entanto, é o momento mais efetivo dessa movimentação da câmera. Ela nunca é estática, pois está sempre flutuando, pescando este ou aquele movimento, um ou outro diálogo. Passado inteiramente em internas, nas casas das flores – como eram chamadas as casas de prostituição do século XIX, nas quais os mestres encontravam amor e descanso, fugindo do meio exterior – o filme é constituído de apenas trinta e sete planos, em quase duas horas de duração.

Flores de Shanguai apresenta elementos visíveis da operação de ambiência existente em Hou Hsiao-hsien. Enumeremos alguns como forma de identificação desse procedimento: 1. a câmera fluida, que não procura fatos, personagens, nem acontecimentos. Apenas vagueia pelo espaço de transição, acompanhando um copo sendo oferecido a um personagem, ou uma fumaça que cria contornos e desenhos no espaço físico. 2. a longa duração dos planos-sequências e a ausência de muitos pontos-de-vista. Hou não corta de um olhar para outro (nunca veremos um plano e contra-plano); a mesma referência é mantida por um intervalo longuíssimo, propiciando uma não preocupação com a melhor posição para ver ou entender o que se passa. Hou só permite ao espectador visualizar e compartilhar o espaço que a câmera pretende (e recorta). E não nos perguntamos o que passa no extra campo ou no espaço fora da tela. Temos uma imagem, um espaço e um tempo a serem contemplados. 3. a existência de elementos já naturalmente proporcionadores de climas. O constante uso do ópio parece ser transmitido ao espectador, que se sente habitando o espaço, consumindo a substância ou ao menos sentindo seu efeito. A fumaça, que marca muita das cenas, nos imbui, deixando aquele ambiente ainda menos nítido e mais convidativo à imersão. A própria apreciação gastronômica presente no filme, com requintes e especiarias, traz um tom peculiar, em que as sensações estão para além da resposta gustativa imediata. Há certa confluência na experimentação auditiva, olfativa, visual ou tátil, fazendo do filme uma experiência multi-sensorial. 4. a iluminação quente, disforme, marcada:

“Quase todas as luzes do filme são fornecidas pelas lindas luminárias, e o ambiente que se constrói é preenchido por uma luz completamente artificial, apoiada sobretudo no vermelho e no laranja, à exceção do enclave Shangren, onde o tema dominante é verde. A iluminação do filme se torna um tanto mais forte quando vamos percebendo que todos os planos do filme são separados por fusões com o negro, transformando cada plano do filme em uma espécie de ilha, de um enclave, sem que nunca saibamos exatamente quanto tempo decorreu entre o plano anterior e o seguinte (pode ser desde um segundo a semanas inteiras). Numa fusão em negro, aquilo que por último desaparece de um plano e que primeiro aparece em um novo plano é a luz, a fonte de vida da impressão na película e, portanto, mãe do cinema. Mas a luz de *Flores de Xangai* nada conota. Ela serve apenas para compor o ambiente, sendo realizada a partir dos objetos e não da movimentação dos personagens. A luz é simplesmente poética; ela, segundo o lema de Fabrice Revault d'Allonnes, denota um ‘insensato do mundo’.” (GARDNIER, S/P)

A técnica em Hou Hsiao-hsien, entretanto, é a intuição. Estudar e estabelecer ferramentas criadoras de sensações em Hou Hsiao-hsien é também trair seus pressupostos intuitivos (de tempo e espaço, inclusive). Pois notaremos em *A Viagem do Balão Vermelho*, por exemplo, outros agenciamentos, outras configurações, outras composições que, no entanto, culminam no mesmo estado da imagem, fazendo prevalecer em última instância certo encantamento avassalador.

Em sua produção francesa, ambientada em Paris, Hou Hsiao-hsien mantém a mesma câmera fluida para acompanhar seus personagens. Aqui há uma forte presença do corpo como elemento de deslocamento. O próprio corpo parece estabelecer a relação de transição evidente em sua obra. É na movimentação corporal dos personagens que o tempo está contido. O mesmo tempo outro, indefinido, difuso.

A Viagem do Balão Vermelho narra a chegada de uma garota oriental – possivelmente taiwanesa – à Paris. Jovem estudante de cinema, vai passar uma temporada na França, cuidando de Simon, filho de Suzanne, dubladora de marionetes. O filme é basicamente a relação que se estabelece entre os três – todos inseridos no universo caótico de Suzanne, contraposto com a calma e leveza de Song e também de Simon.

Em determinado momento do filme, Simon está em seu pequeno e apertado apartamento jogando vídeo-game. Song chega em casa com um afinador de piano, que por ser cego recebe especial atenção da garota. Uma massa sonora começa a se compor, a partir do som advindo do vídeo-game e das teclas do piano sendo afinadas. O

espaçoso vizinho Marc abre rapidamente a porta, mas logo sai, apenas provocando um barulho. Então toca o telefone e Simon conversa com sua irmã, Louise. Depois de passados alguns instantes de uma conversa que não se define bem, uma briga entre Suzanne e Marc se inicia no fora de campo. Aos berros Suzanne entra em casa, reclamando do vizinho, que também grita muito. Ela bate a porta e mais agitada e nervosa do que nunca entra no apartamento, toda descabelada, e logo pega o telefone para conversar com a filha. Andando de um lado para outro, Suzanne vai se acalmando à medida que fala ao telefone com Louise. Enquanto isso a massa sonora preenche com vigor a imagem, ao mesmo tempo em que o apartamento é todo tomado pelos corpos que ocupam quase todo o espaço existente. Após desligar o telefone, Suzanne, já bem mais calma, pára e respira. Simon questiona o que se passa. Ela diz que os adultos às vezes são um tanto complicados e chama o filho para junto de si. Com extremo afeto, exerce a função de mãe perguntando das atividades do garoto na escola. A câmera reencontra o afinador de piano, que pontuou toda essa movimentação desregular, encerrando o plano após 7 minutos e 45 segundos.

Nesse plano-seqüência de *A Viagem do Balão Vermelho* estão contidos todos os personagens principais do filme. A movimentação da câmera intui esses corpos, buscando o momento específico de cada situação. Vagueia no espaço, retratando este ou aquele momento. A emblemática seqüência pode ser vista como metonímia de todo o filme. Assim como havíamos visto em Tarkovski, aqui parece se estabelecer um tempo indefinido, mas capaz de comportar todos os tempos. É a formação da situação, com a rápida passagem de Marc pelo apartamento, todo desenvolvimento da briga com Suzanne, a explosão nervosa da personagem, o processo de se acalmar, e a consumação da tranqüilidade (e também da exaustão) no singelo diálogo com o filho. Em Hou, um plano comporta mais do que toda essa elaboração narrativa ou a consolidação apenas como um exercício de virtuose. Há a concentração de corpos que inscrevem tempos específicos (ainda que indefinidos). O plano-seqüência, entretanto, não é facilmente notável. A câmera apenas vai acompanhando os personagens e situações, repetindo um pouco a estrutura de *Flores de Shanghai*. O tempo do espectador é o tempo do personagem. Ambientados no apartamento, vivemos o drama de Suzanne, dividimos as descobertas de Song, compartilhamos a calma infantil de Simon.

O próprio balão vermelho de Hou Hsiao-hsien é também metáfora da transição

(concomitância de deslocamentos espaciais e temporais). Na primeira seqüência do filme, Simon tenta chamá-lo para dentro do túnel do metrô. Ele faz promessas e tenta convencer o “amigo” a acompanhá-lo, sem, no entanto, obter sucesso. Após um tempo e diante de seu “desprezo”, o garoto desiste e finalmente desce o túnel da estação.

Acompanhamos então o balão, que passa por entre árvores, some e aparece, sobe mais alto, percorre prédios; parece procurar algo, pontuando certa latência na movimentação. A movimentação dos trens estabelece mais uma vez essa malha de comunicação e transição. E passados alguns planos de contextualização desse universo, voltamos à plataforma da estação, onde incrivelmente está o balão. Um trem chega, e dentro dele está Simon, que cola o rosto no vidro e o admira, com olhar encantado.

Nota-se certa movimentação intuitiva desse balão. Em um primeiro instante este ignora o personagem para percorrer as alturas da cidade. No instante seguinte, de maneira fantástica, reaparece na plataforma de embarque da estação. Símbolo dessa livre movimentação, o balão flutua no espaço. É guiado pela força do vento, mas não só. É também guiado por tomadas sentimentais, que vão fazê-lo aparecer em momentos específicos, operando como pontuação afetiva. Sua imagem nos leva ao prazer da irresponsabilidade; nos lembra da flutuação espontânea, que não traça caminhos específicos.

Essa história pode ser também apenas o filme que Song realiza com Simon atuando: a história de um garoto que busca um balão. Hou inseriu várias narrativas a partir do mesmo elemento, criando metalinguagens sutis, em história que se compõem umas às outras, criando várias camadas, que se misturam e se fundem.

No final do filme, Simon e seus colegas de classe analisam, junto da professora, um quadro no museu do Louvre (que também trata de um garoto e de um balão vermelho). Sobrevoando o espaço o balão observa Simon e parece estabelecer alguma comunicação; parece dizer algo a ele, antes de mais uma vez tomar a cidade e voar alto livremente, não instaurando um fim (pois em Hou Hsiao-hsien não há desfechos). O sobrevôo é metáfora dessa transição. O cinema de Hou está sempre em trânsito.

E é dessa forma que se compõe o mundo-trem de *Café Lumière*. Aqui temos “a impressão de que os personagens repousam sobre um chão que vai constantemente de

um lugar a outro, os deslocamentos nada sendo além de uma condição natural, uma calma determinação da existência.” (OLIVEIRA JR., 2006)

“Exigindo tamanha atenção aos detalhes para que o efeito se faça, é natural que se predique a *Café Lumière* o adjetivo de hipnótico. E, como toda experiência desse tipo, é uma questão de adesão total ou frustração. Mas é um poder hipnótico bastante estranho, e muito diferente de *Flores de Xangai*: aqui, não é com a sugestão do ópio e do enclausuramento nas casas de prostituição chinesas do começo do século XX, mas com o próprio mundo corrente, da Tóquio de hoje, a melodia dos veículos passando, a harmonia das pessoas nas ruas e nas estações de trem. A embriaguez aqui é com a própria imanência do mundo, com essa forma de "pintar" com a luz da câmera por cima de uma fotografia do mundo, à maneira dos pintores hiper-realistas. Assim, à primeira pesquisa pela vida e obra do compositor Jiang Wen-Ye se sobrepõe a pesquisa de Hajime, que grava os sons do presente, simplesmente registra o que está imediatamente ao seu redor. Como nos hipnotizar com nossas próprias vidas? Como 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 em verdadeiro transbordamento do instante e das oportunidades que o instante cria para que surja beleza a partir dele.”. (GARDNIER. S/P)

Os instantes de plenitude em Hou Hsiao-hsien são também advindos da suave movimentação da vida, metaforizada nos trens e nas linhas. E daí insistimos em demonstrar como os símbolos de passagem vistos nos filmes de Hou contém mais do que a movimentação no espaço, mas também as passagens de tempo (ou concomitância de vários tempos): surge o *tempo outro*. Para o cineasta a vida parece ser isso: a livre movimentação afetiva pelos espaços e tempos.

Perto do final de *Café Lumière*, momento ápice do compartilhamento do amor entre Hajime e Yôko, Hou “abandona” os personagens na estação – Hajime captando o som e Yôko a sua espera, ambos lado a lado – olhando para eles sem intervir (a câmera se coloca do outro lado da plataforma), observando-os, sem os julgar. E então a imagem final é um plano aberto – a câmera fluida, intuindo cada movimentação, acompanha cada novo trem que invade o quadro – compondo uma verdadeira coreografia. É o balé dos trens, do mundo, da vida.

Conclusão

Escrever este trabalho é cumprir com a árdua tarefa de decifrar o indecifrável. Essa é apenas uma tentativa de trazer à tona um cinema vivo e presente no mundo. É tentar ajudar a tirar da obscuridade filmes que pretendem e precisam ser vistos. Em última instância, o ato de pensar o cinema contemporâneo, ou só mesmo essa fugaz estética de imersão sensório-conceitual, é fazer despertar as pulsões do cinema e da vida, do mundo, acima de qualquer elaboração teórica, analítica ou crítica. O presente trabalho não se pretende definitivo; é sintoma dessa transição constante das imagens, de seus funcionamentos, de seus estados.

Como chegar a alguma conclusão quando tateamos por uma cinematografia tão recente? As elaborações acerca do funcionamento desse estado das imagens não pretendem paralisar o movimento; ignorar o fluxo e eliminar o devir das imagens. Esse cinema merece ser sentido/ vivido. E merece também não ser categorizado, tornado instituição. Não é um cinema (nossa própria generalização já recai no erro) para ser aprendido ou ensinado. Corremos o risco de firmar ou endossar certo cinema (ou certa estética), possibilitando sua existência como cartilha.

Poderíamos também optar por distinguir cineastas, condenar um certo estado de imagens que parecem só pretender aos festivais, fazendo operar um circuito comercial do filme de arte. Poderíamos nos dedicar a separar estes cineastas que abordamos de outros que não se colocam no mesmo patamar, mas que apenas buscam a reprodução de uma estética; cópias desprovidas da pulsão e do frescor vistos em Hou Hsiao-hsien, Naomi Kawase, Apichatpong Weerasethakul ou tantos outros.

A pulsão das imagens nos faz, entretanto, querer entendê-las de alguma maneira. Este trabalho pretende apontar, neste sentido, alguns funcionamentos; é uma resposta ao que a imagem suscita. Corremos o risco da imprecisão crítica, da tentativa de dar nome a um conjunto de filmes distintos – que existem como obra exclusiva, que também merecem ser vistos em suas individualidades. Não pretendemos, no entanto, qualificar este cinema, ou esta estética, em detrimento de outro.

Entender este estado das imagens é também estabelecer a crença no cinema e na imagem cinematográfica. Este projeto pretende separar uma parcela de filmes e cineastas que estão intuindo sentimentos e aflições, refletindo e convidando à reflexão sobre as circunstâncias do mundo. Talvez este cinema não se dedique a questões pontuais e tampouco propõe soluções paliativas; ou ainda sequer apresenta julgamentos de ordem moral, política, econômica, cultural. São filmes em que as questões da realidade não são temas ou objetos, mas são fomentos da criação da imagem. São filmes-resposta a um estado-mundo contemporâneo. Não são filmes modelos, filmes realistas, filmes retratos. Esta estética de imersão sensório-conceitual parece trazer à tona a problemática a respeito do mundo, do indivíduo e da presença do indivíduo – do humano – no mundo.

Daí que retomamos a função da arte como intercessora, como nos disse Deleuze. Esses filmes parecem exercer essa função, apresentando situações sensíveis que compõe uma formação de outra ordem, que não educativa ou moral. São filmes que valorizam a vida e estabelecem as ligações do espectador com a vida, com as suas pulsões, anseios e aflições.

Esse cinema acontece na sala de cinema. Ainda que parte dos realizadores executem trabalhos que vão além da imagem cinematográfica – pensemos no cinema expandido, nos transcinemas –, estes filmes existem no universo do cinema, pretendem e exigem a sala escura, a dedicação individual e exclusiva.

Finalmente, o presente trabalho retira do todo do cinema uma pequena parcela, que não significa, entretanto, um grupo exclusivo interessado nas diversas problemáticas do cinema e do mundo. Pelo contrário. Mas são cineastas e são filmes que não podem mais ser vistos sob a ótica do cinema moderno; pensados ou vividos como tempos mortos. Mais do que não se filiar a tradição moderna, estes filmes são parte de um estado-mundo atual. É um cinema pulsante e vivo.

Filmografia principal (*estética de imersão sensório-conceitual*)

Hou Hsiao-hsien

A Viagem do Balão Vermelho (*Le voyage du ballon rouge*), 2007

Three Times (*Zui hao de shi guang*), 2005

Café Lumière (*Kôhî jikô*), 2003

Millenium Mambo (*Qian xi man po*), 2001

Flores de Shanguai (*Hai shang hua*), 1998

Adeus ao Sul (*Hai shang hua*), 1996

Naomi Kawase

Floresta dos Lamentos (*Mogari no mori*), 2007

Tarachime (*idem*), 2006

Shara (*Sharasoju*), 2003

Letter from a Yellow Cherry Blossom (*Tsuioku no dansu*), 2003

Sky, Wind, Fire, Water, Earth (*Kya ka ra ba a*), 2001

Suzaku (*Moe no suzaku*), 1997

Gus Van Sant

Paranoid Park (*idem*), 2007

Últimos Dias (*Last Days*), 2005

Elefante (*Elephant*), 2003

Gerry (*idem*), 2002

Apichatpong Weerasethakul

O Estado do Mundo (*idem*) - (segmento "Luminous People"), 2007

Síndromes e um século (*Sang sattawat*), 2006

Mal dos Trópicos (*Sud pralad*), 2004

Eternamente Sua, (*Sud sanaeha*), 2002

Jia Zhang-ke

Em busca da vida (*Sanxia haoren*), 2006

O Mundo (*Shijie*), 2004

Plataforma (*Zhantai*), 2000

Claire Denis

O Intruso (*L'intrus*), 2004

Desejo e Obsessão (*Trouble Every Day*), 2001

Lucrecia Martel

A Mulher Sem Cabeça (*La mujer sin cabeza*), 2008

O Pântano (*La ciénaga*), 2001

Vincent Gallo

The Brown Bunny (*idem*), 2003

Terrence Malick

O Novo Mundo (*The New World*), 2005

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques, *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1993
- _____. *O Olho Interminável: Cinema e Pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- AUMONT, Jacques e outros, *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 1995
- BALÁZS, Bela. Textos escolhidos. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/ Embrafilmes, 1983
- BAZIN, André. *O cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BELLOUR, Raymond. “Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze”. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema Volume I*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- BONITZER, Pascal, *Le champ aveugle*, Éditions Cahiers du Cinéma/Gallimard, Paris, 1982
- BORDWELL, David. “Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria” In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema Volume I*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- BURCH, Noel, *Práxis do cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992
- DANEY, Serge. *A Rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento (Cinema 1)*. São Paulo: Brasiliense, 1985
- _____. *A imagem-tempo (Cinema 2)*. São Paulo: Brasiliense, 1990
- _____. *Abecedário*. Entrevista a Claire Parnet; realização de Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnasse
- _____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles, GUATARI, Félix. *O que é a Filosofia?*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992
- DUBOIS, Phillipe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- _____. *Movimentos Improváveis – o efeito cinema na arte contemporânea*. Catálogo da exposição homônima ocorrida em 2003 no Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB.
- FELINTO, Erick. “Cinema e tecnologias digitais”. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006

- FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- FRODON, Jean-Michel (org.). *Hou Hsiao-hsien*. Ed. Cahiers Du Cinéma, 1999
- GARDNIER, Ruy. “Taiwan: Nascimento cinematográfico de uma nação (1982-2007)” In: BAPTISTA, Mauro (Org.), MASCARELLO, Fernando Mascarello (Org.). *Cinema Mundial Contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008
- LYOTARD, Jean-François. “O acinema”. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema Volume I*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- MARGULIES, Ivone. “Por um cinema corpóreo: teatralidade nos anos 70”. In: MAIA, Carla (org.). Catálogo mostra *O Cinema de Chantal Akerman*. 2009
- MARQUES, Luisa. *Corpos em fluxo*. UFF, 2008
- OLIVEIRA Jr, Luis Carlos. *A estética de fluxo no cinema contemporâneo*. UFF, 2006
- PARENTE, André. “Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo”. In: MARTINS, Índia Mara, PENAFRIA, Manuela (org.) *Estéticas do digital. Cinema e Tecnologia*. Covilhã, 2007.
- _____. *Narrativa e Modernidade – Os cinema não narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus, 2000.

Textos

- ADRIANO, Carlos. “Um guia para as vanguardas cinematográficas”. In: *Trópico*
<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1611,1.shl>
- BERGALA, Alain. “De certa maneira”. In: *Cahiers du Cinema*, n.370.
- BERGALA, Alain. “Le vrai, le faux, le factice”. In: *Cahiers du Cinema*, n.351, set/1983
- BOUQUET, Stéphane. “Plan contre flux”. In: *Cahiers du cinéma*, n. 566, mar/ 2002
- BRAGANÇA, Felipe. “O Sacrifício”. In: *Contracampo: revista de cinema*. n. 61
<http://www.contracampo.com.br/61/sacrificio.htm>
- DANEY, Serge. “O cinema e a memória da água [Le Grand Bleu (Imensidão Azul) de Luc Besson e Palombella Rossa de Nanni Moretti]”. In: *Libération*, 29 de Dezembro de 1989. Texto recolhido em *Devant la recrudescence des vols de sacs à main, — cinéma, télévision, information (1988-1991)*, Lyon, Aléas Editeur, 1991, pp. 161-165.

<http://dicionariosdecinema.blogspot.com/2008/12/o-cinema-e-memria-da-guale-grand-bleu.html>

DANEY, Serge. “O ‘travelling’ de Kapo”. In: GRILO, João, MONTEIRO, Paulo *Revista de Comunicação e Linguagens*, no 23, Lisboa: Ed. Cosmos, 1996

FRANÇA, Andréa, LINS, Consuelo, GERVAISEAU, Henri. “Serge daney: O cinema como abertura para o mundo”. In: *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*, n.10, mar-abr./1999.

GARDNIER, Ruy. “Café Lumière”. In: *Contracampo: revista de cinema*. n. 75
<http://www.contracampo.com.br/75/lumiere.htm>

_____. “Flores de Xangai”. In: *Contracampo: revista de cinema*. n.30
<http://www.contracampo.com.br/30/floresdexangai.htm>

_____. “Adeus ao Sul”. In: *Contracampo: revista de cinema*. n. 30
<http://www.contracampo.com.br/30/adeusaosul.htm>

GARDNIER, Ruy, MONASSA, Tatiana, FURTADO, Filipe, ALMEIDA, Paulo, OLIVEIRA Jr., Luis Carlos, GARCIA, Estevão, MARTINS, Guilherme, “O cinema contemporâneo em debate. O *drone cinema*, as novas imagens e os novos comediantes”. In: *Contracampo: revista de cinema*, n. 78, 22/06/2006
<http://www.contracampo.com.br/78/debatecinemacontemporaneo.htm>

GROSMANN, Marin. “Um ensaio para a experiência da suspensão”. Publicado no site do MAC-USP por ocasião da exposição "estratégias para deslumbrar" realizada na Galería do SESI - São Paulo, em fevereiro de 2002

JOYARD, Olivier. “Que plano é esse? (a continuação)”. In: *Cahiers du cinéma*, n. 580, jun/ 2003

LALANNE, Jean-Marc. “Que plano é esse?” In: *Cahiers du cinéma*, n. 569, jun/ 2002

MONASSA, Tatiana. “Cinema-mundo”. In: *Contracampo: revista de cinema*. n. 66
<http://www.contracampo.com.br/66/cinemamundotatiana.htm>

OLIVEIRA Jr, Luiz Carlos. “Hey Joe”. In: *Contracampo: revista de cinema*. n. 66
<http://www.contracampo.com.br/66/heyjoejunior.htm>

_____. “A Viagem do Balão Vermelho”. In: *Contracampo: revista de cinema*. n. 89
<http://www.contracampo.com.br/89/mostraballonrouge.htm>

PEREIRA, Cássio. “Narrativas múltiplas, sapos e encontros em Magnólia”. In: *Mnemocine* http://www.mnemocine.com.br/cinema/crit/magnolia_cassio.htm

RAMOS, Fernão. “Panorama da Teoria de Cinema hoje”. In: *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*, n.14, nov-dez/ 1998.

Entrevistas:

ADRIAN MARTIN

DIAS, André. “O destinatário que testemunha. Uma conversa com o crítico Adrian Martin”. In: <http://aindanaoconomecamos.blogspot.com/2009/01/o-destinatario-que-testemunha-uma.html>

APICHATPONG WEERASETHAKUL

ADRIANO, Carlos. “A liberdade de filmar”. In: Trópico: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2953,1.shl>

APICHATPONG WEERASETHAKUL

BRAGANÇA, Felipe. “Seis perguntas para Apichatpong Weerasethakul”. In: *Revista Cinética*: <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistajoe.htm>

GUS VAN SANT

JOYARD, Olivier, LALLANE, Jean Marc. Entrevista Gus Van Sant. In: *Cahiers du Cinema*, disponível em http://www.cineclubefaro.com/web/programacao/2004/01/012004_2f_1f_dir.doc.

JIA ZHANG-KE

BRAGANÇA, Felipe. “Sentimento do real, imaginação da história: seis perguntas para Jia Zhang-ke”. In: *Revista Cinética*: <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistajia.htm>

NAOMI KAWASE.

BRAGANÇA, Felipe. “O real como um milagre - seis perguntas para Naomi Kawase”. In: *Revista Cinética*: <http://www.revistacinetica.com.br/kawase>