



Dispersão Programática: Percepção e espectralidade nos filmes de Hou Hsiao-Hsien e Naomi Kawase¹

Sidney SPACINI²
Ufes

Resumo

Podemos considerar a dispersão como um fenômeno intrínseco à experiência do espectador, embora os estudos da espectralidade componham, ainda hoje, uma área marginal dos estudos cinematográficos. Observando as tendências do cinema contemporâneo, podemos pontuar uma busca em reformular as relações entre o público e o filme apresentado, buscando ressignificar esses processos – compor novos caminhos e estratégias narrativas (ou não) de lidar com o espectador. Esse trabalho pretende buscar dentro das obras dos diretores Hou Hsiao-hsien e Naomi Kawase, em uma busca de elementos compositivos que levem à *dispersão programática*, de forma a criar novas relações e afecções no espectador – diversas das relações estabelecidas nos cinemas clássico e moderno.

Palavras-chave

Dispersão Programática; Espectralidade; Hou Hsiao-Hsien; Naomi Kawase

Uma jovem está sentada à beira de um balcão, enquadrada na altura do joelho. Parece desinteressada, entediada talvez. Do outro lado do balcão, mal vemos o barman. A garota bebe um drinque de uma taça que tem manchas, parecendo-se com um padrão de pelos de vaca malhada. Ao fundo um corredor onde pessoas passam desfocadas. Para todo lado se vê neons em cores carregadas, um ambiente completamente artificial. Ouvimos música eletrônica constante, sem saber de onde ela vem. Por alguns minutos observamos a moça sentada ali. Meia dúzia de palavras trocadas com o barman. Um convite para conhecer o Japão. Mais espera. Repentinamente, em um corte, estamos em outro lugar. Segue-se outro pedaço de história, sem um vínculo direto com a sequência anterior

Enquanto isso, em outro filme, outra moça segue sua mãe por um beco – comum em casas japonesas de classe média, tradicionais – com várias plantas e decorações. Elas voltam das compras. O espaço um tanto apertado faz com que elas se desloquem com certa dificuldade por entre plantas, parede, objetos. A imagem parece também enfrentar

¹ Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012.

² Estudante de graduação, 7º. Semestre do curso de Publicidade e Propaganda da UFES, e-mail: sido.spacini@gmail.com



essa dificuldade. Balança, e seu movimento não é disfarçado ou mesmo atenuado. A mãe fala coisas de maneira pontual. A jovem ouve em silêncio. Durante as falas, a sua mãe confessa que ela é adotada. A moça encolhe-se um pouco. O corredor segue constrangedoramente, e nós continuamos seguindo. Cada personagem olha para um lado da tela.

A primeira descrição remete a uma sequência de *Millenium Mambo* (*Qian xi man po*, 2001), do diretor taiuanês Hou Hsiao-hsien. É um plano-sequência, como a maior parte dos planos que compõe a narrativa do filme. O segundo plano, que por sinal também é um plano-sequência, refere-se ao filme *Shara* (*Sharasoju*, 2003), da japonesa Naomi Kawase. O que haveria em comum entre esses dois diretores, além da aplicação de planos-sequência longos? Que semelhança existe entre as cenas descritas?

Em ambas, vemos movimentos de câmera diferentes, formas diferentes de se filmar, ambientes radicalmente dessemelhantes; um ambiente impessoal e frio, outro familiar e íntimo. Mesmo assim, ambos os casos explicitam uma ação no tempo-espaço cotidiano, que se desenvolve sem muitos atrativos. Supõem-se rotineiras, com leves acontecimentos narrativos e grandes espaços de tempo em que não se sabe muito bem o que há para ser visto ali. Ao mesmo tempo, uma sucessão de elementos de cena entra em conflito com essa ação coreografada pelos autores. O olhar, sem querer ou por vontade própria, vai se deslocando. A cena ganha corpo no ambiente, em detrimento da dita “ação principal”.

O espectador cinematográfico foi condicionado por anos de experiência a uma fórmula de leitura de imagem. Uma forma de se narrar. A ação está sempre no cerne da visualidade. Esvaziá-la de forma que ela passe a competir com o que é externo, com o ambiente em que ela se desenrola, é deslocar o foco da atenção – ou pelo menos deixá-lo livre para escolher o que será visto. Deixá-lo dispersar-se na cena, agregando ao valor da experiência que o filme proporciona um consentimento. Agregando a sua dispersão na narrativa que se desenvolve. A dispersão torna-se, portanto, parte da diegese fílmica. Torna-se uma *dispersão programática*.

Essa construção está baseada em algumas escolhas – comuns a ambos os filmes, mas com peculiaridades em cada um – das ordens da estética, da narrativa, da montagem, da cadência, do ritmo e da encenação. Cada uma dessas escolhas está ligada diretamente a um efeito possível no espectador, e nos casos destacados esses efeitos convergem para um olhar passível de tráfego, que não está amarrado a uma performance central, mas sim em uma multiplicidade de possibilidades, guiado para interagir com o ambiente



dentro de cena como um todo – mesmo o que ainda não foi mostrado ou o que já passou pelo quadro.

Esses espaços divergem principalmente por escolhas autorais, assinaturas de seus diretores. São modos diferentes de se compor uma cena, um ambiente em si. Naomi Kawase, cujo cinema se mostra marcado por carregar muito da personalidade da própria autora, tratando de temas que remontam sua vida pessoal – principalmente uma obra fortemente ligada às questões de perda e ausência. A riqueza dos filmes de Kawase vem por meio da contemplação dos espaços e dos movimentos. A contemplação em Hou Hsiao-hsien se faz muito mais notável pela forma de se apresentar a imagem, a janela de se quadro. Suas construções cênicas privilegiam uma riqueza de elementos e espaços, criando camadas de objetos e ações nas quais a ação da cena se perde dentre vários outros espaços possíveis dentro de uma mesma cena. Um dos pontos de intersecção entre Hou e Kawase se dá no processo de apreensão de seus filmes. Ambos privilegiam um tipo de compreensão diferenciada da relação entre o filme e o espectador.

Os dois diretores, utilizando-se de formas diferentes da dispersão, trabalham em relaxar o olhar do espectador para as possibilidades da cena que veem, por intermédio da mise-en-scène, do afrouxamento dos laços narrativos, pela ação repetitiva ou “desinteressante” e mesmo pelo uso da câmera em si, que também comunica com essa proposta diferente de se relacionar com o espectador. Antes, porém, de nos debruçarmos sobre essas construções, cabe-nos entender melhor como se dá o processo de apreensão fílmica, das relações do espectador para com as construções estéticas do mesmo e do processo de dispersão – em uma revisão do aplicável a filmes com uma forma mais convencional de narrativa, seja ela calcada no paradigma de continuidade do cinema clássico ou na desconstrução narrativa do moderno.

Dispersão, atenção e espetatorialidade

Dentro dos estudos cinematográficos, a espetatorialidade entra em foco a partir da década de 1970, quando se começa a questionar uma série de conceitos pré-estabelecidos acerca da percepção do filme. Os esforços teóricos, até então, estavam majoritariamente voltados à decodificação dos signos que compunham o alfabeto cinematográfico, numa concepção fortemente marcada pela semiótica e o estruturalismo, vendo o cinema pela ótica pasoliniana de “língua escrita do real”. Tal



concepção já não conseguia abarcar uma série de experimentos e aberturas possíveis para a interação do espectador com o filme. Não se tratava de uma linguagem com signos a serem acessados.

Passa-se então a discutir a instituição da ficção no cinema. Como esse processo trabalha na formação de uma cadeia narrativa audiovisual, com sua multiplicidade de fatores componentes, suas possibilidades em si. Em 1982, em seu artigo “Narrative/Diegesis: Thresholds, Limits”, publicado na revista *Screen*, Noel Burch afirma que a experiência cinematográfica baseia-se na criação de uma sensação no espectador de que o mesmo se encontra no espaço fílmico. Mais tarde, Richard Allen refina esta teoria inaugurando o que chamou de “*ilusão projetiva*” (SMITH, 2002, p. 199) – e essa seria o contrato estabelecido entre o espectador e o filme no qual tal espectador abre mão de sua consciência da situação “real” da projeção, tomando a representação/filme como um acontecimento real. Em suma, segundo essas teorias, o espectador estaria sujeito a uma presentificação e imersão. O filme seria, portanto, uma experiência mimética – realidade apresentada, aceita pelo espectador. A relação espectral estaria vinculada à aceitação dessa ilusão. Tais teorias, porém, se mostram insatisfatórias no entendimento das afecções corporais e o comportamento do espectador – mesmo seu olhar – dentro da ficção visual apresentada.

O autor que mais se aproxima de um consenso entre a formação fílmica e o ato de vê-la é o teórico da arte Ernst Gombrich que discorre sobre a relação entre o visualizador de uma pintura com os elementos que a tela apresenta. A análise de Gombrich parte de uma observação de uma imagem, chegando-se à conclusão de que o mesmo cria uma ilusão aos olhos do espectador de que este a tome como real, quando em última instância ela não passa de uma construção bidimensional abstrata, caso não se entenda o código de perspectivas e tons. A ideia da ilusão ganha um novo aspecto: a da oscilação da experiência de espectador entre aceitação e negação da ilusão, instâncias que, para o autor, não seriam mutuamente excludentes (ao contrário do que pensavam Burch e Allen), naquilo que Gombrich passa a entender como “*ilusão epistêmico-perceptiva*” (GOMBRICH, 1968 APUD SMITH, 2002, p. 148).

Como essa dinâmica se dá dentro do ponto de vista do espectador? No contexto da discussão entre as relações da percepção no universo cinematográfico, podemos tomar os conceitos de Jonathan Crary, que em seu artigo “A visão que se desprende: Manet e o observador atento no séc. XIX” propõe uma saída para a mecânica da dispersão/atenção. Na concepção do autor, o sujeito da modernidade trafega entre a dispersão e a atenção



no processo espectral, enxergadas aqui como processos complementares e interdependentes. Podemos estender essa característica do sujeito moderno ao espectador cinematográfico, visto que o cinema faz parte do choque perceptivo que caracteriza as relações do sujeito na modernidade. Nas palavras de Jonathan Crary:

“A atenção e a distração não eram dois estados essencialmente diferentes, mas existiam em um único continuum, e a atenção era, portanto, como a maioria cada vez mais concordou, um processo dinâmico, que se intensificava ou diminuía, subia, descia, fluía e refluía de acordo com um conjunto indeterminado de variáveis.”
(CRARY, 2001, p. 72)

Na verdade, a proposição de Crary é de que a natureza do olhar permite a atenção ao mesmo tempo da dispersão, criando-se assim um equilíbrio dinâmico que resultará na apreensão da obra. Ou seja, seria de certa forma equivocada a concepção de que o espectador abre mão de sua consciência para embarcar na trama, pois tal não satisfaz a natureza da atenção do espectador.

Dentre os fatores que permeiam a dinâmica da atenção/desatenção, convém pontuar as estruturas de enunciação no cinema. Arlindo Machado, em seu livro *O Sujeito na tela*, discorre inicialmente sobre as possibilidades de enunciação dentro da linguagem cinematográfica. Aqui compreendemos *enunciação* enquanto composição narrativa subordinada, no caso do cinema, ao olhar. A existência do espectador é fator condicional para que se exista uma narrativa. É da união entre o ente que vê e o ente que apresenta – a câmera, talvez a imagem em si e sua moldura volúvel – que surge o sujeito cinematográfico: enunciador, “narrador”. Essa conjunção é um processo de presentificação da imagem apresentada, afinal “no cinema não se conta propriamente a história. Contar implica uma relação de anterioridade do fato narrado [...] a narratividade cinematográfica é sempre vivida pelo espectador como um presente virtual. [...]” (MACHADO, 2007, p.19)

Murray Smith, em seu artigo “Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção”, cria uma relação entre esse olhar criado para o espectador entendendo a dinâmica da apreensão espectral para além da ilusão, percebendo sua interação direta com o indivíduo que assiste o filme. O estabelecimento da ficção visual torna-se *proposto* pela enunciação cinematográfica, dando ao espectador a abertura para que dela se crie a relação com a obra. Para Smith, a ficção estimularia a imaginação de um



determinado cenário; não conduzindo o espectador a nenhuma espécie enigmática de torpor. Desse modo, “a espectralidade cinematográfica – assim como a apreensão da ficção de modo geral – é muito mais bem compreendida, nesse sentido, como atividade imaginativa” (SMITH, 2005, p. 155).

A investigação dos processos relacionais do espectador nos aponta que o papel da ficção seria evocar afetos na imaginação, para que desta surja a relação entre o espectador e a obra. Smith ainda afirma que o cinema seria capaz de induzir a *ilusões pontuais*, que diferentemente das proposições da *ilusão epistêmico-perceptiva* serviriam como gatilhos para a síntese dos afetos. Essa é a proposição da qual partiremos na análise da construção do que acreditamos ser uma dispersão programática, por compreender o filme enquanto gênese de afecções imagéticas, permitindo assim que se proponha utilizar-se das *ilusões pontuais* para caracterizar novas formas do olhar espectral de se comportar conforme a dinâmica constituinte do filme mudo.

Já os gatilhos que desencadeiam a síntese dos afetos³ nos levam à questão da subjetividade na relação espectral. Rogerio Luz, pra expor a natureza dessa relação, discorre sobre o fato da obra estabelecer relação com o conjunto de afetos e peculiaridades da memória específicos do espectador/indivíduo. É necessário que a obra passe pelo processo de identificação:

“Quando o filme se torna realmente um objeto de experiência para alguém, deve-se supor que ele dá acesso a uma realidade que o espectador é capaz de integrar à vida psíquica, sem com isso renunciar a autonomia pessoal, (...), mas, ao contrário, realizando esse ser outro, esse tornar-se outro e pelo filme, alteridade que define o próprio sujeito como processo ou devir.” (LUZ, 2002, pp. 141-142)

Os afetos cinematográficos são a base da relação do espectador para com o filme, mas a forma como esses gatilhos afetivos vão se relacionar com o espectador passam por um primeiro filtro: a *mise-en-scène*. Agora estamos adentrando o perímetro da discussão proposta por esse trabalho – a estética que guia a relação espectral. Como os afetos dos espectadores podem se relacionar com o filme de forma a criar sentido? Como a dispersão pode ser agregada ao filme de forma a colaborar com o processo de afecção

³ Afeto aqui entendido na proposta de Baruch Spinoza: “por afeto, entendo as afecções do corpo pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou reduzida, assim como as ideias dessas afecções”. (SPINOZA, 1972, pág. 197).



espectatorial? A constituição da *dispersão programática* está diretamente ligada aos afetos possíveis dentro da construção dos filmes.

Dispersão e diegese fílmica em *Shara* e *Millenium Mambo*

Até o momento, definimos as relações entre espectador e filme, o valor intrínseco da dispersão no processo de apreensão imagética e a relação entre subjetividades e memórias na construção da narrativa visual. Dentro deste trabalho, exploramos a partir de agora o valor da dispersão como fator contribuinte da diegese criada por Naomi Kawase e Hou Hsiao Hsien e, levando em consideração a *mise-en-scène* de seus filmes, as construções narrativas, os elementos de montagem e sucessão dos filmes e a conjunção de todos esses elementos do ponto de vista espectadorial. Aqui se conceitua de fato o valor diegético da dispersão, relacionando construções dentro dos filmes *Shara* e *Millennium Mambo* com o conceito da dispersão agregada à afecção, a narratividade das imagens.

A narrativa de *Shara*, filme realizado por Naomi Kawase, remonta a história de uma família que perde um filho (Kei), de como cada integrante da família lida com essa perda, da construção de um festival tradicional da cidade de Nara (Sharasojyu) e do romance do irmão gêmeo do filho desaparecido (Shun) com a sua vizinha (Yu). A obra carrega em si muito de uma crônica do cotidiano da vida em uma cidade deslocada da modernização frenética do Japão. Ainda assim, tantas peculiaridades afloram de seus personagens; suas personalidades e maneiras de lidar com o sentimento de perda, de recomeço, com a vida em si. No fim, *Shara* – festival em honra à morte de Buda – mostra-se uma grande celebração à vida em sua magnitude e sua força. A renovação do ciclo, o parto, que se faz presente.

Já *Millenium Mambo*, de Hou Hsiao Hsien, é construído em uma retrospectiva curiosa que remonta eventos acontecidos dez anos antes da narração, ambientada no ano de 2011 – sendo que o mesmo fora lançado em 2001. É válido lembrar que mesmo que os eventos, mesmo remontando uma pretensa retrospectiva, são apresentados de forma corrente, uma presentificação dos elementos narrativos. Acompanhamos Vicky e seu tumultuoso relacionamento com o jovem e rebelde Hao-hao, ambos jovens na casa dos vinte anos, habitantes de uma grande metrópole asiática. Em uma sucessão de pequenos fragmentos narrativos o espectador acompanha um amontoado de “lembranças” sobre a relação entre os dois, a vida noturna de Taipei, os problemas de ambos com o álcool e



as drogas e diversos outros acontecimentos guiados por uma narração em off cujo narrador situa-se temporalmente dez anos após ocorridos os fatos narrados.

O filme passa então a tecer uma colcha de retalhos dessas histórias, crônicas individuais das relações entre os jovens que juntas fazem parte de um todo mesclado e indistinguível enquanto uma cadeia temporal una, passando por vezes a impressão de que ali há lacunas a serem preenchidas pelo espectador. Assemelha-se a um quebra-cabeças em que faltam peças demais para se criar um todo coeso, mas que pode ser ainda assim compreendido como parte de um todo maior e não apresentado.

Começamos o mapeamento das construções fílmicas responsáveis pela inserção da dispersão analisando as cenas iniciais de cada um dos filmes. Tratam-se ambos de longos planos-sequência; e como já foi citado, esse tipo de plano tem íntima relação com a obra cinematográfica de ambos os autores. Em *Millenium Mambo*, acompanhamos Vicky de costas para a câmera em um caminhar lento (o uso da câmera-lenta acentua esse processo vagaroso) por uma passarela. A presença de um off nos apresenta a personagem sem introduzir o motivo de seu deslocamento na passarela ou mesmo fazer menção qualquer a imagem que está sendo apresentada. Soma-se isso à música eletrônica repetitiva de background – fator que acentua a lentidão e repetição dos vãos da passarela. Vicky ocasionalmente olha para trás, não exatamente para câmera. Há algo além. Algo que foge à visão do espectador.

A sequência que abre *Shara* é radicalmente diferente. O filme começa por um passeio por uma tipografia antiga dentro de uma sala, por onde o olhar da câmera se desloca de fato – caminha, olha para elementos que compõe o espaço, se perde na visualidade apresentada. O espectador é jogado em uma visão que se desloca pelo espaço descobrindo caminhos e é convidado a passear pelos detalhes e texturas do que lhe é apresentado, numa consonância entre a vontade da câmera de visualizar e criar seu ambiente e a vontade do visualizador de sentir seu olhar guiado, de se encontrar nesse espaço.

É possível evocar aqui o conceito de *câmera-corpo*, defendido por Camila Vieira da Silva, em sua tese acerca da sensorialidade cinematográfica. Ao discorrer sobre o cinema de Naomi Kawase e de Hou Hsiao-Hsien, ela levanta a concepção de que a maneira como a câmera se comporta para a captação nos filmes carrega em si as marcas de um corpo que compõe a cena: por vezes letárgica, por vezes dando a impressão de uma embriaguez do olhar, por vezes roçando os outros corpos, ao filmar a pele tão de perto. A câmera-corpo, portanto, diz respeito à forma como o olhar da câmera interage



com o espaço. Nas palavras da própria autora em sua análise de *Shara*, a câmera mostra-se como um dispositivo imbuído de curiosidade ativa.

“O jogo intenso entre a ausência e a presença em *Shara* envolve não só um mero registro de corpos, que aparecem e desaparecem em um mesmo espaço, mas a compreensão de um cinema que lida com o invisível – algo que é apenas sugerido, que ainda não podemos ver, mas que está ali de alguma forma” (SILVA, 2012, p. XXX)

A sequência inicial de *Shara* dá dicas sobre a proposta de relação fílmica que Kawase quer estabelecer. O mesmo talvez não fique tão claro em *Millennium Mambo*. A questão principal a ser destacada de ambas é a reeducação do olhar espectral. As formas de se construir essa relação são diferentes, mas o resultado torna-se semelhante à medida que as sequências seguintes repetem formulações que tendem ao efeito primeiro das obras – a dispersão. Verificamos na *câmera-corpo* um possível desdobramento do entendimento da atenção-desatenção proposta por Jonathan Crary. A câmera faz as vezes do olhar orgânico, agindo como um espectador por si só, somando ao olhar do espectador uma subjetividade outra, com afetos que podem se somar ou se distanciar. Tudo isso está agregado à experiência do espectador.

Hou, em entrevista para a revista *Contracampo* (GARDNIER, 2001) disse não estar preocupado em contar histórias, e sim criar ambiências em seus filmes. Em *Millennium Mambo*, essa experiência é ímpar na obra do diretor. Os cenários são formados por uma multiplicidade de elementos – objetos, luzes, mesmo o corpo dos atores quase de forma integral – compondo um espaço que pode ser de fato trafegado pelo olhar do espectador. Ele lida com construções utilizando-se de câmera afastada, quadros meticulosamente carregados de elementos e movimentos de câmera extremamente suaves. Podemos notar assim a presença da preocupação interativa com o olhar por meio da abertura de possibilidades de dispersão. Lidamos com um observador estático ao passo que lhe é apresentada uma construção do olhar extremamente difusa, de forma que o quadro seja definido como um espaço recortado e extremamente rígido, quase como se seus elementos estivessem ali compactados entre as lentes. Paradoxalmente a rigidez do quadro se deixa invadir pelos elementos do extracampo que afloram de forma insistente por movimentos e reconfigurações do espaço, o que confere às construções de Hou uma dinâmica mutável. O campo focal é só mais um detalhe dos múltiplos elementos consonantes da *mise-en-scène* de Hou, aderindo às formações que permitem seu



espectador trafegar pelos planos e camadas que compõe de forma a estimular a dispersão espacial no processo de leitura do filme.

Logo após o ano-novo – o de 2001 – Hou nos apresentará Hao-Hao, o jovem junkie, namorado de Vicky. A temporalidade é apagada. Não há certeza daquilo estar acontecendo antes ou depois das cenas já vistas, ou se a cena subsequente dará continuidade ao que vimos nela. A montagem, encadeando planos-sequência que funcionam como densos blocos, sem definição precisa dos intervalos de tempo intersequencial, se apresenta como fator de dispersão. A cadeia narrativa não faz arcos além dos presentes em cenas pontuais. Sabemos que ali existe uma história, e que aquela cena pertence ao enredo principal. Contudo o que temos é apenas um retalho para analisar. Na cena – em plano-sequência – Vicky chega em casa. A câmera segue os movimentos da personagem continuamente – está fixa em um ponto do qual realiza movimentos verticais, horizontais e focais –, ignorando a presença do outro personagem; por vezes desfocado ao fundo. Hao-Hao só entra em evidência após um movimento de foco que torna-o visível ao espectador. A música eletrônica é constante; uma repetição rítmica. Sobre a mesa há uma série de objetos, inicialmente pouco importantes.

Quando começa a interação entres os personagens, seguidos vagorosamente pelo ambiente, eles rumam para se concentrar entre a mesa e a câmera. Faz-se notar o enquadramento incômodo: personagens captados na altura do joelho, muitos objetos de cena, espaços vazios no quadro, fundo desfocado, primeiro-plano também desfocado – graças à mínima distância focal proporcionada pelas lentes teleobjetivas, que acompanham a ação à distância. Por vezes, mesmo os personagens parecem estar desfocados. Evoca-se aqui a multiplicidade de *linhas de fuga* (no sentido deleuziano do termo), como se convocassem o espectador a dispersar-se a partir de outros estímulos sonoros e visuais, para além do cerne da trama, desencadeando incontáveis afetos possíveis. A questão mais importante a ser avaliada nessa cena é a capacidade da ação dos atores em relação a rítmica da trilha em uma consonância que leva o espectador a se envolver com a cena antes de se apresentar os demais elementos de forma gradual (latas, cigarro, fumaça, velas) dando origem a uma composição riquíssima de objetos a serem explorados e o tráfego do olhar torna-se possível no momento em que a câmera passa a estaticidade. O visualizador da cena já está contextualizado do espaço em que ela se desenrola e o plano de ação dos atores em padrões permite que o mesmo se desloque pelos elementos apresentados.



A ação repetitiva (Hao-Hao “cheira” Vicky por muito tempo) vinculada à trilha que também se repete de forma sistemática e a presença dos elementos de cena tendem a apagar a ação dos atores. A ficção visual aqui se estabelece como uma realidade construída para o olhar. Não é a performance dos atores que está no centro de interesse da cena. Inicialmente poderia estar, mas o desenlace do olhar é inevitável por ocasião da mutabilidade do que é visualizado, da dinâmica interna do quadro proporcionada por elementos que, a princípio, seriam secundários à ação, mas que aqui eclodem sensorialmente, como linhas de fuga. O segundo estado do quadro – quase imóvel e incômodo como a ação que se repete – é o nivelamento dos elementos da mise-en-scène. As camadas compositivas desse quadro começam a interagir no olhar como um todo não-estratificado, onde os elementos não competem entre si ou contra a ação, que espera-se o centro do plano. Eles simplesmente coexistem. Para onde, então, nosso olhar pode estar sendo guiado? Não se faz necessário que ele de fato o seja. Essa é a dispersão compositiva, programática. Aplica-se ao ato de assistir a cena à possibilidade de trafegar. A dispersão está agregada à diegese.

A coexistência dos corpos

A certa altura de *Shara*, dois jovens, um rapaz e uma moça que até então Kawase não nos havia apresentado, estão na escola. A cena anterior, que é a inicial, nos guia através de uma casa tradicional japonesa até um pátio interno onde dois meninos brincam. Depois corremos pelas ruas com eles. Vamos segui-los até o momento em que um dos dois vai se perder. Shun, o menino que não se perdeu, volta para a casa dos pais. Descobrimos que eram os dias que precediam ao festival. Voltando ao colégio, aos dois jovens. Em breve seguiremos sua volta de bicicleta para suas respectivas casas. O rapaz pedala. A moça vai atrás da bicicleta, de pé. O ambiente é urbano e carros passam entre os personagens e a câmera. Em cenas relativamente curtas (dada a contínua utilização de planos sequência longos) vemos os personagens misturados com as mais banais atividades da vida na cidade. Seguimos seu passeio: ora do outro lado da rua, ora de frente, ora de costas. Por vezes a jovem olha para algum lado, dando a entender que algo lhe chamou a atenção. Perdemos os dois no meio de uma multidão, reaparece a bicicleta, passa, o plano continua. A ação é repetida, possivelmente rotineira.

Kawase está trabalhando nessa sequência o que seria tratado como desinteressante para uma obra de cinema mais objetiva e presa aos moldes narrativos clássicos. Filma-se a



elipse. O momento em que o diálogo não acontece. A passagem. O espectador está ali para conferir o que se passa, mesmo quando não há tanto para se ver (em uma perspectiva mais conservadora da narrativa). Todavia, esse momento do silêncio também não é filmado aos moldes modernos, como num Antonioni, por exemplo: há toda uma lógica centrífuga na cena, que, se a toda hora nos desvia do suposto foco narrativo central, também não opera nos moldes da desconstrução praticada por certas vertentes do cinema moderno, em que tais elementos conduziriam a um outro tipo de pensamento sobre a imagem, instaurando ao espectador um certo estado de desconfiança acerca do que se está sendo narrado.

.As imagens, por outro lado, nos mostram que há muito mais para se ver quando não se está olhando exatamente para o objeto da ação em si – personagens e seus movimentos em quadro compõe mas não ditam o olhar a ser compartilhado com o espectador.

Aqui estamos tratando de uma mecânica de corpos, de três naturezas diversas (VIEIRA JR, 2012), que dialogam, por assim dizer. O primeiro desses corpos a ser citado é o corpo físico do espectador; sem cair em idealismos, o consideremos propenso à mecânica de dispersão que Jonathan Crary nos propõe e já abordada anteriormente e que sua experiência se constitui de *ilusões pontuais* armadas pelo reconhecimento e afecção pelos elementos presentes em cena. O segundo é o corpo que se move em quadro, a imagem em si. Este obedece às leis do espaço que lhe forem cabidas pelo diretor, de forma que a presença de corpos ali está ligada à ilusão epistêmico-projetiva – só se concretiza no ato espectral – o que nos leva ao terceiro corpo, o enunciativo. Chamamos enunciativo por sua natureza de meio: aqui tratamos da intermediação entre o olhar do espectador e a imagem a ser apresentada. Essa é a visão da câmera, um corpo de passagem.

O corpo enunciativo - a câmera - revela o corpo composto das imagens ao corpo físico – propenso à dispersão – do espectador. Como um sistema de ponte, esse corpo está sujeito às intenções do diretor. Assim como o corpo das imagens pode ser moldado, o corpo de câmera pode assumir diferentes composições para integrar os sistemas diegéticos do filme. Dentro dos filmes que estamos analisamos, contudo, podemos notar um rompimento do método estético e narrativo pré-estabelecido pela dita fórmula de linguagem cinematográfica, resultando em um olhar que se difere por não guiar o espectador de forma clara ou mesmo por se comportar como um espectador por si. Quando estamos atribuindo uma performance ou pensamento a esse corpo, ele começa a criar junto à subjetivação da imagem. O grande diferencial da câmera de Kawase é que



ela pode se comportar como se houvesse vida nela. Seus movimentos orgânicos evidenciam isso, e o corpo do espectador é guiado por essa sensação. Por outro lado esse olhar também pode desligar o espectador do espaço, como em Hou os elementos que existem à volta da ação que seria central no quadro de repente se perdem em um espaço com mais para ser visto. A sensorialidade aflora na obra dos diretores partindo das diretrizes primárias da percepção visual (espaço fílmico, foco, composição em si) e se complementando com a dispersão gerada pelas mesmas, trazendo outros efeitos de linguagem e percepção que alteram a própria cadeia narrativa. A percepção fica entendida enquanto fenômeno instável e diretamente ligado à dinâmica entre os corpos que compõe a experiência fílmica.

Da mesma forma que os elementos do quadro coexistem e podem vir a se interpor, os corpos da apreensão visual também estão em uma dinâmica conflituosa. O trabalho desenvolvido pelas formulações dos diretores também se mostra no esforço por normalizar essas relações. Essa normatização em prol da construção da liberdade do olhar se faz presente em elementos de montagem – em *Millennium Mambo* pela ausência de linearidade das cenas, em *Shara* por suas irrupções de elementos externos à narrativa – que despertam a possibilidade de desconcentrar o espectador; na temática, voltada para o cotidiano mais vulgar e simples, como uma exploração do que é banal na vida dos personagens; na ação dos atores, quase sempre repetitiva ou remetendo ao cotidiano da temática. Cada uma dessas construções se reflete de forma única nos filmes estudados. Há um interesse por trás de cada elemento, uma forma de narrar e desprender o espectador. Hou, em seu uso de câmeras distanciadas, traz a tona uma multiplicidade e uma permeabilidade de seu quadro, demonstrando que o que é visto ali não é mais do que apenas um trecho, um retalho de um todo – isso tanto estética quanto narrativamente. Kawase, ao fazer de sua câmera quase um personagem por si só, com um plano de ação tão repentino quanto orgânico, traz o olhar do espectador para um tipo de coreografia ocasional, visões que confluem e se completam. De fato, em entrevista para a Revista Cinética, Naomi Kawase diz que gosta que seus atores atuem como se estivessem vivendo seu dia-a-dia e que as câmeras têm de apenas estar prontas para captar o que virá desse cotidiano revisitado.

O momento mais forte (talvez o ápice da exploração da estética da dispersão em *Shara*) trata-se da cena que representa o festival de Shara em si. A sequência começa em uma dinâmica de movimentos orgânicos – novamente citamos câmera-corpo para definir



esse processo – com um destaque para o uso do zoom e a construção de planos mais longos revezados com outros planos curtos caracterizados pelo corte rítmico das batidas da música cultural do festival de Shara, finalmente concretizado e representativo do final do ciclo pelo qual os personagens do filme estiveram trabalhando durante todo filme. O festival em si é o momento do êxtase, onde são concretizadas todas as perspectivas de superação de vida nova do filme. A presença de um público dentro da cena se mostra como uma renovação da estética que Kawase constrói para a dispersão espetacular englobando a multidão dos dançarinos, a multidão dos espectadores e a rítmica dos passos dos dançarinos num espetáculo de elementos que se misturam formando um conjunto extremamente diversificado que salta à visão. Nesse momento a *câmera-corpo* também se dispersa “olhando” para diversos aspectos desse espaço, onde a ação de Yu, tendendo a protagonizar a cena, pode ser interpretada como mais uma na multidão dos elementos. Todos os personagens se confundem com o espaço reforçando a sensação do pertencer em detrimento do agir, como uma composição natural onde os corpos seguem o fluxo da cena, que é coroada com a chuva repentina, cujo impacto sensorial também é partilhado com o espectador que se deixa levar por esse fluxo, numa intensidade raramente presenciada no cinema.

Como o processo de dispersão é agregado ao filme de forma positiva? A dispersão entra aqui como aspecto inerente à narrativa da obra. Trata-se da liberdade do olhar do espectador na câmera de Hou e a câmera-corpo de Kawase. O espectador aqui não é tratado apenas como visualizador. A trama se construirá a partir das suas vontades, os elementos aos quais se prenderá dentro de *Millennium Mambo* ou de como se relacionará com o seu corpo-câmera em *Shara*. O espectador é convidado a trafegar pelo ambiente, mas não é exatamente guiado. Segue a dança de Yu ou a fumaça do cigarro de Vicky.

A *dispersão programática*, portanto, é parte do processo na medida em que se mostra o espaço no qual o espectador está solto. Ela é construída de elementos que sobram ou faltam no ambiente, mas, sobretudo, pela valorização da sensação que o ambiente tende a causar. O corpo do espectador está sendo convocado a juntar-se ao corpo das imagens. Desprender-se da ação principal do filme constitui na dispersão, e ela encontra-se dentro desses filmes com o intuito de discutir as próprias relações com o espectador. A partir do momento em que há estruturas para distanciar o espectador do que lhe seria a intenção primeira do filme, o plano da ação, agregam-se todos os fatores constitutivos da *mise-en-scène* na intenção visual. Em linhas gerais, a dispersão programática do



espectador assume-se aqui como uma forte possibilidade de produção de sentido dentro da experiência fílmica. Ela recoloca em outro registro o processo dinâmico de atenção e desatenção intrínseco ao processo espectral – entendida pela teoria de Jonathan Crary e presente na “*ilusão pontual*” de Murray Smith – na medida em que permite ao espectador vivenciá-la dentro do espaço fílmico, como parte do que o filme nos propõe. Mais do que isso: usa-se dela para construir uma relação com o espectador, na qual se agrega a possibilidade da desatenção ao cerne da própria narrativa.

Referências bibliográficas

- BORDWELL, David. **Hou, ou limites**. In: **Figuras Traçadas na luz: A encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2008.
- BRAGANÇA, Felipe. **O real como um milagre - seis perguntas para Naomi Kawase**. Revista Cinética, outubro 2007. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/kawase.htm>>, acesso em 10/10/2011.
- BURCH, Noel. **Narrative/Diegesis—Thresholds, Limits**. Revista Screen 23, no. 2 (Julho–Agosto 1982): 16–34. Screen John Logie Baird Centre, 1982.
- CURRIE, Gregory. **Ficções visuais** in: In: RAMOS, F. P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume I: Pós estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.
- CRARY, Jonathan. **A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX**. In: CHARNEY, L. & SCHWARTZ, V. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002
- DELEUZE, Gilles. e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34. 1995.
- GEROW Aaron. **Repetição e Ruptura nos filmes de Kawase Naomi**. In: MAIA, C. e MOURÃO, P. (orgs.). **O Cinema de Naomi Kawase**. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2011
- GARDNIER, Ruy. **Hou Hsiao-hsien, chefe da experiência**. Revista Contracampo, n. 30, agosto de 2001. disponível em <<http://www.contracampo.com.br/30/houhsiaohsien.htm>>, acesso em 08/12/2011.
- LUZ, Rogério. **Filme e Subjetividade**. Rio de Janeiro: Contracapa. 2002.
- MACHADO, Arlindo. **O Sujeito na Tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007
- MARKS, Laura. **The Skin of Film**. Londres/Durham: Duke University Press, 2000.
- SILVA, Camila.; FURTADO, Sylvia. **O sensível da imagem: sensorialidade, corpo e narrativa no cinema contemporâneo da Ásia**. Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Fortaleza-CE, 2010
- SMITH, Murray. **Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção**. In: RAMOS, F. P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume I: Pós estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.
- SPINOZA Baruch. **Ética**. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- VIEIRA Jr, Erly. **Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo**. In: **Sala 206**. Nº 2. Vitória: Grav/Ufes, 2010.