



O tempo dos corpos no “cinema de fluxo” de Apichatpong Weerasethakul¹

Erly Vieira Jr²

Universidade Federal do Espírito Santo/ Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

A partir da análise de três filmes do tailandês Apichatpong Weerasethakul, um dos mais premiados realizadores audiovisuais deste início de século, este artigo pretende discutir a relação entre corpo e espaço-tempo naquilo que parte da crítica cinematográfica denomina “cinema de fluxo” (vertente à qual a obra de Weerasethakul costuma ser incluída): um conjunto de narrativas audiovisuais marcadas por uma composição de ambiências que privilegiem uma apreensão, por parte do espectador, muito mais sensorial que racional, num redimensionamento da relação câmera/ator a partir da reinserção dos corpos num espaço-tempo concebido aqui como duração e experiência, ou seja, como desencadeador de afetos. Para isso, serão analisadas cenas dos filmes *Eternamente sua* (2002), *Mal dos trópicos* (2004) e *Síndromes e um século* (2006).

Palavras-chave

Cinema e tempo; cinema e corpo; estética do fluxo; sensorialidade; Apichatpong Weerasethakul.

Nesta primeira década do século XXI, o nome de Apichatpong Weerasethakul vem se firmando como uma das principais forças autorais dentro do cinema contemporâneo. Desde sua estréia em longas-metragens, com *Objeto misterioso ao meio-dia* (2000), o cineasta tailandês vem construindo narrativas marcadas por uma forte elaboração de ambiências, convidando o espectador a embarcar num espaço-tempo deslizante e movediço e amplamente marcado pela exploração da dimensão sensorial. Na obra de Weerasethakul, o corpo assume-se como instância primordial dessa construção narrativa marcada pela sensorialidade, o que, de certo modo, faz com que esse conjunto de filmes esteja inserido no que uma certa corrente da crítica convencionou denominar “cinema de fluxo”. Este artigo pretende analisar o estatuto do corpo nessa vertente cinematográfica, a partir das construções espaço-temporais propostas por

¹ Trabalho apresentado no NP Audiovisual, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo e doutorando em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.



Weerasethakul em três de seus cinco longa-metragens: *Eternamente sua* (2002, vencedor da mostra *Un certain regard*, em Cannes, no mesmo ano), *Mal dos trópicos* (2004, laureado com o Prêmio do Júri em Cannes) e *Síndromes e um século* (2006, exibido na mostra competitiva do Festival de Veneza). Antes de nos concentrarmos nos filmes, contudo, cabe retomar alguns elementos que definem o que seria esta “estética do fluxo” no cinema contemporâneo.

Pressupostos estéticos do “cinema de fluxo”

Podemos observar, num amplo conjunto de filmes realizados a partir da década de 90, em diversas regiões do globo, a utilização de certos elementos da linguagem audiovisual na construção de uma relação espaço-temporal bastante distinta tanto daquela tornada hegemônica no cinema comercial (seja ele clássico ou contemporâneo), quanto do conjunto de obras autorais incluídas no que se convencionou chamar de cinema moderno (realizado a partir do pós-guerra). Quando penso nos trabalhos de cineastas como Apichatpong Weerasethakul, por exemplo, observo uma série de outras possibilidades de construção temporal, outras formas de se apreender o tempo como experiência e não como mero encadeamento linear/cronológico, como se fossem alternativas a uma certa tendência de homogeneização da experiência individual operada em escala global (e traduzida, de certa forma, em boa parte da produção cinematográfica hegemônica). Para dialogar com esse conjunto transnacional/transcultural de filmes, uma parcela da crítica cinematográfica tem trabalhado com a idéia de “estética do fluxo” (expressão cunhada pela francesa Stephane Bouquet na revista *Cahiers du Cinema*, em 2002)³.

Essa estética do fluxo e da sensação, de certo modo herdeira das construções espaço-temporais de um Antonioni ou Bresson nas décadas de 50-60, e do “cinema do corpo” do norte-americano John Cassavetes (nos anos 60-70-80), seria facilmente identificável, por exemplo, em trabalhos de cineastas asiáticos contemporâneos, como Hou Hsiao Hsien, Apichatpong Weerasethakul, Tsai Ming Liang, Edward Yang, Jia Zhang-Ke, Wong Kar-Wai, Naomi Kawase, bem como em realizadores de outros países, como o português Pedro Costa, o mexicano Carlos Reygadas, o brasileiro Karim Ainouz, a argentina Lucrecia Martel e norte-americano Gus Van Sant, entre outros.

³ No Brasil, o termo tem sido utilizado principalmente por críticos de revistas cinematográficas on-line como *Cinética*, *Contracampo*, *Filmes Polvo* e *Paisà*, entre outras.



A possibilidade de se pensar uma linguagem cinematográfica do fluxo tem origem numa série de artigos publicados por críticos da *Cahiers du Cinema*, a partir do começo desta década. Um dos marcos iniciais dessa corrente seria o texto de Stéphane Bouquet, “Plan contre flux”, publicado na edição 566, de março de 2002. Nesse artigo, Bouquet usa a expressão “estética do fluxo” para falar de um conjunto de narrativas contemporâneas constituídas a partir de sensações, desdobrando-se num trabalho de câmera capaz de explorar a relação corpo/espço dentro de uma experiência do tempo como atmosfera. No artigo “C’est quoi ce plan?” (“Que plano é esse?”), publicado na edição 569, de junho do mesmo ano, Jean Marc Lalanne, ao comentar os filmes do recém-realizado Festival de Cannes, retoma a proposta de Bouquet para identificar uma ressignificação do conceito de plano na contemporaneidade:

“Um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens na qual se abismam todos os instrumentos clássicos mantidos pela própria definição da mise-en-scène: o quadro como composição pictural, o *raccord* como agente de significação, a montagem como sistema retórico, a elipse como condição da narrativa”. (LALANNE, 2002, p. 26, tradução de Ruy Gardnier).

Para Lalanne, essa nova maneira de se fazer cinema seria marcada por uma mise-en-scène elaborada a partir de *tableaux*, híbridos de plano fílmico e quadro pictórico, verdadeiras paisagens contemporâneas. Isso implicaria uma nova relação entre a câmera e o corpo dos personagens, seus afetos, seus deslocamentos no espaço e tempo, cabendo ao plano assumir-se como o lugar de construção primeira de uma radicalidade da visão (JOYARD, 2003).

Dentre os elementos que constituiriam essa estética do fluxo e da sensação, caberia aqui destacar a ênfase numa reinserção corporal no espaço e tempo do cotidiano, num redimensionamento da relação câmera/ator que justificaria tanto certa predileção de planos-seqüência em que o escoamento do tempo como duração e experiência (ou seja, uma produção de “eternos presentes” a cada plano) se torna claramente perceptível, quanto a adoção de um tom narrativo no qual as ações dos personagens seriam muito mais apreendidas pelo espectador como desencadeadoras de afetos e sensações do que julgamentos. A isso podemos somar uma composição de imagens e ambiências (inclusive muitas vezes dotada de uma forte componente transcultural) que valorizaria uma fluidez inter-seqüencial, num contexto no qual a elipse temporal (em especial a incerteza a respeito do tempo decorrido entre uma cena e outra) e a ambigüidade (tanto visual quanto narrativa) poderiam ser pensadas como opções estéticas centrais.



Daí propor um realismo muito mais centrado no fenômeno da experiência e numa relação mais física com a câmera, muitas vezes conduzida pela mão do cinegrafista em planos-seqüência que tentam acompanhar o deslocamento (muitas vezes inesperado, à deriva) dos corpos no espaço cênico. Reconfigura-se aqui o plano-seqüência como um dos mediadores possíveis entre as representações corporais e a diversidade dos tempos e espaços cotidianos.

A meu ver, os filmes que recebem esse rótulo de “cinema de fluxo” assumem a proposta de construção de um tempo não-linear, marcado não mais por uma representação do encadeamento cronológico dos fatos, mas sim como uma experiência repleta de plenitudes e esvaziamentos, na qual os personagens (e, de certo modo, o espectador) estabelecem uma ligação corpórea e sensorial com o espaço em que a ação se desenrola. A elaboração de um pensamento da contemporaneidade a partir de uma libertação do capital em relação ao tempo, facilitada pelas novas tecnologias da informação, é um dos aspectos fundamentais da “sociedade em rede” concebida por Manuel Castells, que interconecta as noções de “espaço de fluxo” e “tempo intemporal” como reconfigurações das idéias de espaço e tempo. O conceito espacial apresentado por Castells define-se como “a organização das práticas sociais de tempo compartilhado que funcionam por meio de fluxos” (CASTELLS, 2002, p. 501). Tal concepção espacial substituiria a idéia de “lugar”, marcada por uma rigidez territorial e identitária não mais adequada ao contexto contemporâneo, no qual o teórico detecta a existência de um novo sistema temporal, ligado ao desenvolvimento das tecnologias de comunicação — a fragmentação do tempo linear na sociedade em rede:

“a mistura de tempos para criar um universo eterno que não se expande sozinho, mas que se mantém por si só, não cíclico, mas aleatório, não recursivo mas incursos: tempo intemporal, utilizando a tecnologia para fugir dos contextos de sua existência e para apropriar, de maneira seletiva, qualquer valor que cada contexto possa oferecer ao presente eterno” (CASTELLS, 2002, p. 526).

Para Castells, comprimir o tempo até o limite equivaleria a fazer com que a seqüência temporal e o próprio tempo desaparecessem, abrindo espaço para uma cultura onde coexistissem, simultaneamente, o eterno e o efêmero, num universo de temporalidade não-diferenciada de expressões culturais. Daí o conceito de “tempo intemporal”, pertencente ao espaço de fluxo, contraposto à idéia de uma seqüência de eventos socialmente determinada (a cronologia), tão obsoleta quanto a noção de “lugar” à qual está atrelada: “O espaço modela o tempo em nossa sociedade, assim invertendo uma tendência histórica: fluxos induzem tempo intemporal, lugares estão presos ao tempo” (CASTELLS, 2002, p. 557).



Nem mais o fluxo linear irreversível capitaneado pela noção de progresso, nem o eterno presente do tempo circular mítico: na emergência de um universo temporal indiferenciado, podemos dizer que esta seria a cultura do instantâneo, do imediato, da simultaneidade de presentes perenes, em que a própria condição do passado como causa do presente e do futuro começa a ser posta em questão. Um tempo-espaço múltiplo e fraturado, típico do que Andréa França denominou de “novas narrativas dissensuais”, realizadas a partir de uma divergência (em lugar de convergirem para uma unidade), de uma noção deleuziana de tempo como série, “que deve gerar um devir como potencialização, um devir que transpõe e dissuade fronteiras, efetuando metamorfoses” (FRANÇA, 2003, p. 133).

Para a autora, a modulação serial permite travessias e ligações transversais, “em meio a uma narrativa cujo movimento libera-se de seu poder de síntese e reconhecimento para explorar devires insólitos, passagens afetadas pelo tempo” (FRANÇA, 2003, p. 135). Dessa forma, podemos pensar tais narrativas dissensuais como aberturas para uma experiência de mundo marcada não mais pela convergência de conflitos do cinema clássico, mas sim por movimentos de desterritorialização, “na transição de fronteiras e limites, sempre deslocáveis” (FRANÇA, 2003, p. 135). Nelas, o acontecimento é fabricado no próprio movimento do filme: “a imagem cinematográfica é o acontecimento, a sua metamorfose, porque ela o produz do seu próprio interior, nas passagens entre os espaços, os ritmos, as sonoridades, os deslocamentos” (FRANÇA, 2003, p. 140).

O corpo no “cinema de fluxo”

Nessa reconceituação espaço-temporal, a reinserção do corpo na imagem fílmica dota-o da capacidade de se constituir como “espaço de construção de sentidos, de investigação e criação de novas realidades” (BEZERRA, 2008, p. 2). Podemos aqui adotar uma concepção do corpóreo fortemente baseada na relação afetiva corpo/consciência, proposta por Spinoza: “A menor oscilação do corpo é acompanhada de um movimento correspondente da consciência” (GIL, 2001, p. 28). Aqui, ao retomar o pensamento spinosiano de um pertencimento recíproco entre corpo e espírito, o português José Gil fala do bailarino, mas podemos estender tal concepção ao estatuto corporal do ator



numa certa vertente do cinema moderno (Antonioni, Cassavetes, Warhol, Bresson), que irá se desdobrar, na contemporaneidade, no dito “cinema de fluxo”.

É o que propõe Luisa Marques, em seu artigo “O corpo que dança e o corpo dos filmes” (2008), publicado na edição 91 da revista eletrônica *Contracampo*, ao comparar passagens do livro *Movimento Total*, do filósofo português, com os corpos perambulantes pelos espaços fílmicos, minuciosamente acompanhados pelas flutuações da câmera nessa “estética do fluxo”. Marques destaca, em especial, a imagem evocada por Gil (2001) de se tirar o peso do corpo ao mesmo tempo em que a ligação com a terra é mantida: “Algo que os cineastas atingem talvez trabalhando incessantemente o corpo dos atores, suas relações com o espaço e com a câmera. Não se trata exatamente do corpo carnal, de *flesh*, mas talvez mais de superfície, de peles e poros que sentem sol e brisa” (MARQUES, 2008, p. 2).

Para Gil, a dança se utiliza do peso do corpo para gerar o impulso que o tornará leve e fluido, assumindo-se como um elo entre os corpos, os espaços e os movimentos. A essas extensões do corpo físico, Luisa Marques faz outra aproximação, ao ressaltar que o cinema de fluxo “lida com uma conexão com a natureza, com uma noção de fluxo e variação de energias, de forças, de vibrações e isso tem a ver com o modo como os corpos visíveis ou invisíveis da natureza são estimulados, como eles sofrem interferência do meio.” (MARQUES, 2008, p. 3). Para a autora, o mundo impulsiona o corpo captado pela câmera, exercendo sobre ele sua força centrífuga.

Por explorar minuciosamente o corpo na tela, a câmera afeta o próprio espectador, promovendo seu encontro com a alteridade (o outro corpo visto no filme). Daí Steven Shaviro tentar articular, em seu livro *The cinematic body*, um “estética da intensidade do corpo”, na qual o cinema seria pensado como uma tecnologia de intensificação das sensações corpóreas, desestabilizando e multiplicando, ao mesmo tempo, os efeitos da subjetividade: “*The ambivalent cinematic body is not an object of representation, but a zone of affective intensity, an anchoring point for the articulation of passions and desires, a site of continual political struggle*” (SHAVIRO, 1993, p. 266).

É partindo de um princípio bastante próximo que Laura Marks, em seu livro *The skin of film*, identificar, num certo conjunto de filmes experimentais/diaspóricos, uma visualidade que irá denominar de “háptica”, que se diferenciaria da visualidade “óptica”, hegemônica, porque esta veria as coisas com distância suficiente para percebê-las como formas espacialmente distintas (ou seja, a concepção usual da visão), estando dependente da separação entre o sujeito que vê e o objeto. Já a visão háptica tende a



percorrer a superfície do objeto: mais inclinada para o movimento do que para o foco, mais aproximada ao roçar (*graze*) do que ao olhar (*gaze*) (MARKS, 2000, p. 163).

Desse modo, a imagem háptica força o observador a contemplá-la por si só, microperceptivamente, em lugar de ser lançado pra dentro da narrativa. Para Marks, tal regime imagético seria dotado ainda de um certo caráter erótico, no qual se construiria uma relação intersubjetiva entre espectador e imagem, capaz de se completar com o uso dos outros órgãos do sentido.

A ênfase no cotidiano, no banal, num “real em tom menor” (LOPES, 2007), quase sussurrado: no “cinema de fluxo”, também podemos identificar uma predileção em se direcionar o olhar da câmera para micro-percepções, numa espécie de contemplação meditativa que cria uma zona de indistinção: ao se manipular dessa maneira o espaço e o tempo fílmicos, suspende-se a percepção ordinária, convidando o espectador a abrir-se para uma sensorialidade *extra*-ordinária, intuitiva, quase clarividente: a macro-percepção do ordinário quando essa imagem “crua” é projetada na tela. Em meio a tantas minúcias, muitas vezes testemunhamos, na duração do plano, as marcas visíveis do desgaste dos corpos no tempo e no espaço, induzidas pela câmera, que a tudo registra. Em meio a imagens que roçam, esculpe-se o tempo no filme, no corpo do personagem, para enfim reverberar na corporeidade do espectador.

O instante dos amantes em *Mal dos trópicos* e *Eternamente Sua*

Nos filmes de Apichatpong Weerasethakul, a relação espaço-tempo está intimamente ligada a uma construção de atmosferas, de ambiências, num fluxo que conduz o espectador, de maneira muito mais sensorial que intelectual, a um estado de contemplação e imersão no desenrolar dos acontecimentos. Estabelece-se, assim, uma ligação corpórea e sensorial que permite a apreensão de uma lógica afetiva capaz de reger os encadeamentos interseqüenciais, especialmente em filmes como *Mal dos trópicos*, de 2004 (em que duas tramas bastante distintas se sucedem com os mesmos atores, uma reverberando fortemente na outra), ou *Síndromes e um século* (2006), em que as duas narrativas, ambas orbitando ao redor do encontro do mesmo casal de protagonistas, podem ser pensadas como duas versões de uma mesma estória, com sutis variações (e um curioso rigor na duração das duas partes, simetricamente dividindo o filme, embora a passagem de uma a outra seja feita de forma tão fluida, quase



imperceptível, não fosse a repetição do jogo de plano-contraplano da entrevista com os personagens, também levemente modificado).

Eternamente sua, realizado em 2002, por exemplo, já propunha o encontro dos amantes como uma espécie de suspensão do regime de temporalidade cronológica (tema que, de certa forma, retorna em *Síndromes e um século*). O filme acompanha, em seus minutos iniciais, os esforços da protagonista em forjar os sintomas de uma doença para obter, no seu emprego, uma folga durante a tarde que lhe permita passar alguns momentos na floresta com seu namorado, à beira de um regato. Após pouco mais de quarenta minutos, a aparição tardia das cartelas de créditos iniciais do filme convida o espectador a mergulhar numa narrativa que se reinicia exatamente com a instalação de um novo regime temporal, a partir do périplo do casal, em companhia de uma amiga, rumo à mata.

A tentativa da protagonista em burlar a temporalidade urbana, capitalista, a que seu cotidiano é submetido, revela-se bem-sucedida, e o espectador pode-se permitir o embarque num tempo deslizante, em que os acontecimentos passam a fluir lentamente, como se obedecessem ao quase invariável ritmo da floresta (que se configura aqui como mais um personagem), seus sons e silêncios. Somos convidados a participar de cada episódio como uma espécie de observador silencioso em tempo quase real (obliterando assim a narrativa clássica, centrada na supressão de supostos tempos mortos em benefício da ação principal), tal qual a amiga que observa, a certa distância, a jovem que toca o namorado, coroando a seqüência de descobertas de afinidades, cumplicidades e intimidades a que Roland Barthes refere-se ao descrever a mecânica do encontro amoroso em seu livro *Fragmentos de um discurso amoroso*. Assim acompanhamos uma série de eventos: o piquenique do casal, as carícias, o sexo, as duas mulheres passando um creme no corpo do rapaz (uma espécie de tratamento de uma doença de pele apresentada no início do filme), até finalmente acompanharmos o lento adormecer dos enamorados, um nos braços dos outros, o que novamente nos remete ao texto de Barthes: “(...) tudo então é suspenso: o tempo, a lei, a proibição: nada cansa, nada se quer: todos os desejos são abolidos, porque parecem definitivamente transbordantes” (BARTHES, 2000, p. 28).

Esse transbordamento, essa sensação de um “demais” que é produzido no corpo dos enamorados de modo a extrapolar seus limites, também se faz presente nos encontros entre o jovem camponês e o soldado na floresta de *Mal dos trópicos* (2004). Mais uma vez, o instante dos amantes busca romper o fluxo dos acontecimentos mundanos. O



espectador é convidado, ou melhor, aceita concomitante ao jovem casal o convite de uma desconhecida senhora para explorar um templo subterrâneo nas redondezas e conhecer um túnel cercado de lendas. Este é um momento de pequenas descobertas, de cúmplices confidências, como ilustra a fala do soldado (tradução minha): “As linhas de nossas mãos juntas formam uma barcaça real. Fomos feitos um pro outro”. E quando os dois rapazes precisam se separar, para retornar aos seus afazeres (e o camponês parece desaparecer em meio à escuridão da noite), o filme também é reiniciado, após alguns instantes de tela preta, sob a forma de uma outra estória (inclusive com um outro título), ambientada nessa mesma região, com dois outros personagens interpretados pelos mesmos atores do episódio anterior. Desta vez, acompanhamos a misteriosa recriação da lenda de um feiticeiro cujo fantasma perambula pela floresta sob a forma de um tigre a devorar suas vítimas humanas. O soldado persegue, hipnotizado esse feiticeiro, embrenhado nos ritmos, sons e silêncios da mata, até o momento em que ocorre o inevitável confronto com o tigre e, por extensão, com seus desejos e o seu próprio destino.

Nesse jogo bastante rico que envolve a suspensão da percepção ordinária, e a abertura para uma macropercepção *extra*-ordinária das minúcias visuais e sonoras da floresta, o que deveria ser um sentimento de medo no confronto entre homem e fera reconfigura-se em fascínio: aqui, o medo seria uma espécie de limite que, por ser belo, faz com que tanto personagem quanto espectador sejam convidados a ultrapassar as fronteiras de si. Desse modo, as duas estórias poderiam ser interpretadas como duas leituras de um mesmo embate amoroso, uma mais realista, a outra mais simbólica, permitindo-se ao cineasta o direito de omitir à audiência uma série de explicações e prolegômenos.

Ou não. Afinal, Weerasethakul trabalha com uma série de ambigüidades para enredar o espectador sob regimes temporais diferenciados. Esses dois filmes trabalham muito mais de maneira sensorial que racional, de modo que podem ser melhor apreendidos intuitivamente do que sob uma lógica de começo-meio-fim. O jogo aos poucos revela seus artifícios: *Eternamente sua* dá a impressão de ser uma história que acompanhamos desenrolar-se no tempo presente, mas sua fluidez assume a forma de uma lembrança quando nos são apresentadas as legendas finais, numa espécie de *post-scriptum* no qual são revelados os destinos dos personagens algum tempo depois, e descobrimos que o casal havia se separado, cada qual tendo seguido seu rumo, e o que antes parecia eterno não passava de uma efemeridade. Já *Mal dos trópicos* insere uma segunda estória exatamente no momento em que o espectador também está envolvido com a sucessão de



pequenos e fugidios fragmentos cotidianos que o casal dedica para seus encontros. Essa segunda estória prolonga o caráter de fascinação e mistério da primeira, fantasiando e reconfigurando a banalidade dos eventos de que constituem sua antecessora, tal qual os enamorados fantasiam os pequenos fatos cotidianos. O soldado dizia, ao juntar as palmas das mãos sua e do amante, lado a lado, que o desenho das linhas formava uma barcaça real, quando nada mais formavam além de uma frágil canoa, como responde prontamente o camponês, com alguma doce ironia.

Os transbordamentos do espaço-tempo em *Síndromes e um século*

Em *Síndromes e um século*, a sensação de transbordamento do tempo para além das limitações cronológicas, com base numa adesão do espectador ao prosaico, ao cotidiano, pode ser percebida através de certos elementos, em especial a alternância de seqüências inteiras constituídas num único plano fixo e travellings ao redor de estátuas nos jardins e maquinários solitários no interior das dependências do hospital. Cabe aqui retomar a afirmação de Luiz Carlos de Oliveira Jr, no referido artigo publicado na *Contracampo* sobre o festival de Rotterdam: “Apichatpong submete o cinema à matéria rarefeita de uma ‘sensorialidade primeira’. Nos seus filmes, os planos se devem a uma operação conceitual da qual são simultaneamente via de acesso e resultado” (OLIVEIRA JR., 2008, p. 1).

No caso dos planos fixos, que tomam a quase totalidade da primeira parte do filme (bem como a maior parte da segunda), a estratégia é a de convidar a uma fruição a partir de uma contemplação do enquadramento, tomado como paisagem (interna ou externa), uma imersão que permite a apreensão sensorial de irrupções diversas: sejam o longo plano de dois minutos que começa num breve travelling rumo à paisagem vista da janela (um campo, uma casa ao fundo), para depois se fixar nela (e dali surgirem os créditos iniciais do filme), seja a aparição da garrafa de bebida escondida habilmente numa prótese médica, durante a longa e banal conversa do médico com duas funcionárias (a princípio distanciada num plano geral, depois aproximada em plano médio, com a chegada de um paciente, para encerrar-se novamente num afastamento até retomarem-se as dimensões do enquadramento inicial).

No cinema de Weerasethakul, a ligação corpo/natureza é reforçada numa série de inserções dos personagens nessas ambiências, numa espécie de coreografia dos corpos através de mínimas movimentações frente à câmera fixa, por vezes surpreendentes



(como o plano em que o espectador primeiramente vê o campo pela janela, sob o ponto de vista da médica que, ao se aproximar logo em seguida da janela, inscreve sua própria imagem refletida nessa paisagem). Esse jogo imersivo também é reforçado, em outro momento, pela seqüência final de planos gerais de pessoas num parque, encerrada com a coreografia (no sentido literal) de uma multidão, praticando ginástica ao ar livre.

Em meio a essas imersões e repetições com pequenas variações, destaca-se uma seqüência realizada em dois planos, dos poucos que fazem uso da movimentação de câmera durante todo o filme. Trata-se do par de travellings que percorrem a sala vazia com o equipamento do hospital. Ao som de uma trilha sonora tipicamente *drone*⁴, acompanhamos a câmera, apontada para o teto, passear pelas luzes estouradas da sala (lembramos que a segunda parte do filme concentra-se sob a luz artificial, enquanto que a primeira ocorre principalmente ao ar livre), movimento que é continuado no plano seguinte, ao percorrermos a sala ao redor do maquinário, o olhar retornando à horizontalidade. Num certo momento, entra em quadro um exaustor, com sua “boca” redonda, a sugar a fumaça do ambiente (ou seria névoa?), numa espécie de “buraco negro” metafórico que nos remete ao eclipse solar pouco antes do final da primeira parte do filme. A câmera se aproxima do aparelho até enquadrá-lo frontalmente, e seu ruído começa a se sobrepor à trilha sonora do início da seqüência. Temos aqui mais uma imersão muito mais sensorial que racional, que irá se desdobrar na seqüência seguinte, a sucessão de planos do cotidiano do parque que encerram o filme (com os monges brincando com o disco voador de controle remoto e multidão sincronizada, praticando ginástica ao ar livre).

É nesse estado de flutuação espectral que o filme se conclui, com a tela negra e os créditos, enquanto pouco a pouco retornamos ao mundo real: acendem-se as luzes, levantamos da poltrona e nos inserimos em nossas paisagens cotidianas, deixando-nos atravessar pelos seus ritmos próprios, tal qual o fazem os personagens de Apichatpong no interior do hospital ou na plenitude dos espaços ao ar livre. Uma sucessão de preenchimentos e esvaziamentos, repletos de pequenas ironias e fatos cotidianos: eis a dimensão do tempo como experiência sensorial e afetiva que o cinema de fluxo

⁴ O crítico Ruy Gardnier, em um debate publicado na *Contracampo*, reunindo alguns redatores da revista, chega a aproximar esse cinema da *drone music*, gênero em que as músicas são construídas a partir de poucos acordes, sustentados durante longos períodos, sutil e constantemente reprocessados, modulados, causando uma certa sensação de ambiência: “O *drone* privilegia não a melodia, mas as notas em sua sonoridade, duração, variação... da mesma forma que esse cinema não privilegia a narrativa, mas o ritmo, a intensidade, a duração, a atmosfera”. (Cf. “Cinema contemporâneo em debate: O *drone cinema*, as novas imagens e os novos comediantes”, debate publicado na edição 78 da revista *Contracampo*).



praticado por Weerasethakul nos propõe compartilhar. Uma experiência fluida que não se encerra no filme, mas que se desdobra no espaço-tempo cotidiano, logo após cada exibição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEZERRA, Julio Carlos. “**O corpo como cogito: um cinema contemporâneo à luz de Merleau-Ponty**”. Artigo apresentado no XII Congresso da Socine. Brasília: UnB, 2008 (mimeo).
- BOUQUET, Stephane. “**Plan contre flux**”. In: **Cahiers du Cinema**, n. 566, março de 2002. Paris: 2002, pp.46-47.
- FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- GARDNIER, Ruy et al. “**Cinema contemporâneo em debate: O drone cinema, as novas imagens e os novos comediantes**”. In: **Contracampo**, n. 78. Rio de Janeiro: 02/2006. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/78/debatecinemacontemporaneo.htm>, acesso em 11/10/2008.
- GIL, José. **Movimento total: O corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D’água, 2001.
- JOYARD, Olivier. “**C’est quoi ce plan? (La suite)**”. In: **Cahiers du Cinema**, n. 580, junho de 2003. Paris: 2003, pp.26-27.
- LALLANE, Jean Marc. “**C’est quoi ce plan?**”. In: **Cahiers du Cinema**, n. 569, junho de 2002. Paris: 2002, pp.26-27.
- LOPES, Denilson. **A delicadeza: Estética, experiência e paisagens**. Brasília: Ed. UnB/Finatec, 2007.
- MARKS, Laura. **The Skin of Film**. Londres/Durham: Duke University Press, 2000.
- MARQUES, Luisa. “**O corpo que dança e o corpo dos filmes**”. In: **Contracampo**, n. 91. Rio de Janeiro: 03/2008. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/91/artcorpo.htm>, acesso em 11/10/2008
- OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. “**Rotterdam 2008: o cinema sob o paradoxo do contemporâneo**”. In: **Contracampo**, n. 91, 03/2008. Rio de Janeiro: 2008. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/91/artrotterdam.htm>, acesso em 11/10/2008.
- SHAVIRO, Steven. **The cinematic body**. London/Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.