



O Corpo Zen em Naomi Kawase¹

Eduardo MADEIRA²
Universidade Federal do Espírito Santo

RESUMO

O cinema de Naomi Kawase parece encontra na perspectiva Zen uma porta de entrada para a incorporação de uma estética sensorial. O corpo do espectador entra em alinhamento com o corpo zen de suas obras em momentos pontuais em que o tempo é sublimado pelo afeto, normalmente em cenas de plano-sequência, quando as “sobras” do instante se esbarram nas brechas ali abertas pelos nossos sentidos. Esse artigo busca investigar as propriedades sensoriais dos trabalhos da cineasta Naomi Kawase, na linha de teóricos como Steven Shaviro e Jennifer Barker e na pesquisa de cinema, corpo e afeto, e entende-os como possibilidades de expressão de uma visão de mundo zen.

PALAVRAS-CHAVE: cinema contemporâneo; realismo; corpo; arte zen; Naomi Kawase.

Introdução

No cinema contemporâneo oriental, nomes como Apichatpong Weerasethakul, Naomi Kawase e Hou Hsiao-Hsien têm experimentado com estéticas características para sugerirem um olhar renovado (sem deixar de encontrar paralelos em momentos distintos da história do cinema) sobre a experiência cinematográfica. Com certo nível de radicalismo estético – como as “fontes sonoras quase indecifráveis para conferir densidade sensorial à floresta” (VIEIRA JR, 2012, p. 156) de Apichatpong e os longos planos-sequência de *câmera embriagada* de Kawase, que são exemplos de recursos técnicos dos quais esse cineastas se valem para configurar seus universos imersivos -, esses cineastas buscam traduzir a imagem filmica não como uma entidade racional, que congrega símbolos e requer uma postura unilateral do espectador em relação à imagem, mas sim como uma possibilidade de experiência, de imersão (não a ilusória, que se principia a partir de efeitos digitais de imagem) sensorial nos seus universos particulares.

¹ Trabalho apresentado no IJ 04 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de julho de 2013.

² Estudante de Graduação 4º Semestre do Curso de Audiovisual da UFES, email: eduardomadeira.42@gmail.com



Esses universos, fluidos, não fazem distinção entre o real e o sobrenatural, a partir da inserção do cotidiano na temática dos filmes, não só no sentido do banal, mas também na associação de lendas e/costumes tradicionais que identificam traços regionais desses autores. Segundo Bazaine, “O sagrado é o sentimento misterioso de uma transcendência brilhando na ordem natural do mundo, no cotidiano” (BAZAINÉ, 1948).

Em *Shara (Sharasoju)*, (2003), Kawase nos apresenta uma longa sequência que representa o festival de verão Basara, em Nara, que reúne grupos de dança tradicional de rua que remontam ao período Muromachi no Japão (1336-1573), e também com crenças espirituais no entorno de uma família (a cultura oriental e próprio filme creditam a essa instituição um valor sagrado).

Cineastas como Hsiao Hsien e Kawase dão continuidade a uma tradição popularizada por Yasujiro Ozu (Já existia, também, em Mikio Naruse), especialmente na incorporação “desglamourizada” de costumes tradicionais e na abordagem purista do cotidiano. A sensorialidade no cinema também não é novidade. Foi justamente no Impressionismo que o cinema teve seu primeiro momento de grande experimentação, em que se falou de uma sensorialidade a partir da não linearização da narrativa e da desconstrução da imagem. A pintura impressionista não possuía linhas, as paisagens eram fluidas como os planos de Kawase. A sensorialidade impressionista, no entanto, reflete toda uma ideologia de renovação da forma artística. É também o caso de Andrei Tarkovski, que apesar de também tratar do sobrenatural em seus filmes, não se vale de uma visualidade corpórea, mas sim de uma sensorialidade ligada à memória afetiva, de uma fé interior e da busca do íntimo, principalmente, segundo afirma o próprio realizador. A tradição em Tarkovski não é, portanto, de caráter oriental (que apresenta diferentes valores de família, honra, hierarquia), e a sua contemplação apresenta outra proposta.

O realismo sensório e a fenomenologia

É bastante atual a discussão de que essas e outras características congregam uma série de cineastas desde os anos 90, no que seria uma nova onda de realismo no cinema,



como é o caso do “realismo afetivo” (SCHØLLHAMMER, 2005), ou do “realismo traumático” identificado por Hal Foster em seu livro *The return of the real*, de 1994.

Aqui tomo como referência a existência de uma vertente do cinema contemporâneo que, a despeito de não representar um movimento localizado, é identificada por Erly Vieira Jr (2012) como “Realismo Sensorio”.

“Trata-se de um cinema no qual a dimensão racional já não é mais a porta principal para se lidar com a experiência que se propõe ao espectador. Aqui, cabe ao sensorial um papel decisivo nesse processo, antecedendo muitas vezes ao pensamento, na tentativa de se apreender aquilo que críticos como Luiz Carlos Oliveira Junior definem como uma “presença invisível, fantasmática” a rondar a imagem” (VIEIRA JR, 2012, p.32)

Esse cinema é, muitas vezes, e em momentos pontuais, carregado de uma visualidade háptica, isto é, uma visão calcada na percepção corporal do mundo. Uma visão que transmite sensações e respostas que são também do corpo. Como nos planos fechados de Claire Denis (*Beau Travail*, 1999; *Trouble Every Day*, 2001), quando temos uma aproximação tão grande de um corpo que podemos sentir o seu roçar por entre as nossas órbitas. Trata-se, portanto, de “um olhar de proximidade, de superfície” (REIS FILHO, 2010).

Essa perspectiva háptica de olhar, quando voltada para o corpo em si, fornece parâmetro fundamental para o desdobramento das propostas sensoriais para o cinema, para a literatura e para a própria percepção humana, segundo uma linha fenomenológica. A visualidade háptica foi sugerida por Laura Marks, e implica numa visualidade onde a imagem tem o poder de afetar os nossos sentidos, “revertendo a relação de domínio que caracteriza a visualidade óptica” (MARKS, 2000, p. 185). Isso significa dizer que na visualidade háptica a relação do espectador não é de atividade unidirecional diante da imagem, de defrontação exclusivamente intelectual do filme, numa perspectiva onde o filme é seguramente um conjunto de signos a serem racionalmente decifrados pelo espectador, como sugeria Eisenstein, por exemplo. Na perspectiva de Marks, que parece datar da fenomenologia existencial, o lugar ocupado pelo espectador é uma névoa atravessada tanto pela sua consciência quanto pela consciência do próprio filme, consciência esta corporal. Sua posição não é ativa em relação à imagem, mas ambígua, unilateral. Seus desejos, afetos e sensações se cruzam e se confundem com os desejos, afetos e sensações do próprio corpo do filme, que se instaura na experiência de assisti-lo.



O psicólogo Hugo Munsterberg foi pioneiro na teoria do cinema, e o primeiro a pensar a relação entre espectralidade e cinema, ainda na década de 10. Ele defendia o cinema como uma forma de “vitória da mente sobre a matéria” (XAVIER, 1983, p. 20), um instrumento capaz de sintetizar elementos da própria mente humana (e que faz dela matéria-prima), como a imaginação, a memória e as emoções. Jennifer Barker, ao evocar os estudos de Munsterberg, afirma que “o que ele não disse explicitamente é que as nossas estruturas mentais são corporificadas, corroboradas e ao mesmo tempo declinadas pelos nossos comportamentos corporais” (BARKER, 2009).

Já inserido num contexto mais moderno, servido de muito maior repertório e possibilidades cinematográficas (Munsterberg não chegou a ver Griffith), Merleau-Ponty discute mais amplamente essa relação, especialmente na sua conferência intitulada “O Cinema e a nova Psicologia” (1945). Assim como Munsterberg, Ponty acredita que aquilo que percebemos é infinitamente maior do que aquilo que vemos. Ao pensar o cinema como uma forma essencialmente temporal, o também psicólogo sugere o espectador como um corpo inscrito, que apreende o filme numa mutualidade constante em relação a ele. Merleau-Ponty também discute fenomenologicamente a percepção como uma percepção corporificada, afirmando que a visão não pode ser dissociada do corpo que a manifesta.

Na linha de Merleau-Ponty, sustentada por teóricos também herdeiros de sua teoria da percepção cinematográfica, como Vivian Sobchack, Steven Shaviro e Laura Marks, Jennifer Barker discute, em *Tactile Eye* (2009), sua perspectiva particular de corpo cinemático. O corpo cinemático surgiu em Shaviro (*The Cinematic Body*, 1993), que discutiu no início dos anos 90 as possibilidades de relação corporal do espectador com o filme, posicionando-se radicalmente contrário às perspectivas psicanalíticas de cinema, que segundo afirma isolariam o filme num invólucro hermeticamente racionalista. Para Barker, o filme também possui um corpo que é independente ao corpo do espectador ou do realizador. Um corpo que encontra seus paralelos no corpo humano, mas que não é orgânico, e também não é completamente vazio, como o corpo sem órgãos de Deleuze. Barker sustenta que o espectador, ao defrontar-se com experiência do filme, estabelece uma relação com seu corpo cinemático, uma relação fenomenologicamente mutualista, corpórea, que pode ser erótica, visceral, empática, repulsiva, ou tudo isso ao mesmo tempo. O corpo, em Barker, possui uma atitude em relação ao filme e ao espectador.



A autora classifica três instâncias principais em que e essa relação pode se dar: na esfera da “pele”, superfície permeável, do toque, da transição entre o que é de fora e o que é de dentro; na esfera da “musculatura”, dos movimentos, da presença, do jogo entre estar e não estar, e finalmente, na esfera das “vísceras”, aquilo que nos mais interno, que não tem relação direta com o mundo que apreendemos.

Corpo em Naomi Kawase

Quando pensamos no cinema de Naomi Kawase, não há como dissociar-se de uma ideia de corpo, ou de uma ausência dele. O que há é mais propriamente um jogo contemplativo entre essas duas instâncias: a física e a metafísica. Keiji Kunigami fala de uma “presença constante da ausência” (KUNIGAMI, 2011, p. 192) no cinema de Kawase, Luis Miranda afirma que “Naomi busca reter o contato. Especialmente nos filmes dedicados à sua avó (*Caracol [Katatsumori]*, 1994; e *Nascimento / Maternidade*), resiste a afastar a câmera, a passar de um plano a outro. No fim das contas, nada do que registra significa outra coisa além de ausência ou presença. As imagens não se dirigem umas às outras, e, sim, formam a infinitude de um habitat físico e emocional.” (MIRANDA, 2011, p. 112).

Em Kawase, então, a esfera da musculatura, das noções de estar “aqui” e “lá” (mais propriamente “aqui”; espaço, e “agora”; tempo) é muito mais proeminente, mesmo quando falamos em corpos imateriais nos seus filmes. A analogia, como assegura Barker, não diz respeito à fisicalidade dos corpos cinemáticos, mas sim a suas funcionalidades.

Enquanto muito se fala de uma câmera embriagada no cinema de Kawase, isto é, um estado que é essencialmente do corpo humano, há uma manifestação muito forte de certa fantasmagoria que envolve seus filmes, que gira em torno dessas ausências. Em *Floresta dos Lamentos (Mogari no Mori, 2007)* a longa perseguição que se dá entre Shigeki, um solitário idoso que vive numa casa de repouso, e Machiko, uma jovem recém-contratada para trabalhar no local, nunca perpassa o erótico, mesmo quando as personagens dividem e se lambuzam com uma melancia. Ao mesmo tempo, a “constância imaterial” de Mako, falecida esposa de Shigeki, parece cumpliciar o momento manifestando-se quase fisicamente, quando a sentimos no jogo de câmera ou na duração dos planos. Jennifer Barker comenta cenas de perseguição em filmes de ação de gênero como mãos estendidas ao espectador que, no gesto de soltar-lhe logo em



seguida, busca tonteá-lo à mercê desse jogo de “siga o líder”. No caso de *Floresta dos Lamentos* (*Mogari no Mori*, 2007), Kawase parece nos convidar a sentarmos bem no cantinho da cena, para que testemunhemos com pureza no olhar a cena que se segue, e que entendamos que a vida é outra coisa muito além do velho e do novo, ou algo de imprevisivelmente mútuo entre os dois. Machiko enfrenta a perda de um recém-nascido. Shigeki, desgastado, busca por sua esposa, e por vezes defronta-se com sua “presença” em irrupções imateriais, como na cena do piano. Enquanto Machiko reencontra vida no “desgaste”, o “saba”*, Shigeki encontra ausência na vitalidade de Mako, que apresenta semelhanças com sua mulher.

Essa ambivalência, essa nebulosidade tênue dos papéis, das presenças, é como a relação de empatia que o filme nos propõe. Por vezes nos coloca na cadeira, racionais, quando, por exemplo, devemos decifrar intelectualmente a questão da perda do filho na cena em que Machiko é repreendida com um tapa por um homem, e em outros momentos convida-nos a relaxar os ombros até que nos esqueçamos do próprio corpo, e sigamos as instruções do corpo fílmico, embalemo-nos nos movimentos, como a sequência em que os personagens se perdem na floresta, convivendo com a chuva, o frio, a aspereza do caminho e sobretudo com a *presença* um do outro.

Kawase, arte Zen e o instante

A arte zen, segundo Tarkovski (*Esculpir o tempo*, 1998), se fundamenta na observação precisa da natureza. Na comparação com o haikai (uma modalidade clássica do poema japonês de tercetos que descrevem algum fenômeno banal da natureza), uma arte de caráter zen-budista, classificação que atribuo também às obras de Naomi Kawase, o olhar é conduzido a um estado de registro de um cotidiano, ou o próprio registro de um *instante qualquer* (AUMONT, 2005, p. 231). O conceito aumontiano, refere-se primariamente à fotografia, enquanto dispositivo compatível com a fixação recorrente na história da arte com uma objetividade plena, um rompimento da barreira entre objeto e representação.

*Saba: Significa algo como “desgaste”, considerado pelos japoneses algo de extremo valor poético, simbolizando o que há de belo nos sinais de velhice, nas rugas do tempo.



Trata-se de uma antítese do conceito de *instante pregnante* (AUMONT, 2005, p. 233), que define justamente o esforço da fotografia realista em encontrar um instante real, que fosse capaz de exprimir todo um acontecimento de maneira autêntica e sintética. O instante qualquer não deixa de ser um instante significativo, na medida em que busca na banalidade ou na espontaneidade uma extração de sentido, donde se atribui um gesto mais expressivo.

O *instante*, em Aumont, existe, portanto, na imagem fixa. Quando pensamos em cinema, podemos encontrar no Realismo de André Bazin uma das pioneiras manifestações do fetiche da reprodução mecânica do real, uma vez que o dispositivo cinematográfico permite também a inscrição do tempo numa película sensível. Essa possibilidade temporal, a princípio, poderia excluir qualquer entendimento de *instante* numa obra de cinema. Mas o clássico antagonismo entre montagem analítica e *mise-en-scène* pode configurar um esquema lógico onde o plano-sequência, desde Bazin, pode ser entendido como uma seleção de momentos a serem contemplados pelo espectador. No caso de Bazin, a oposição à montagem analítica reside no entendimento de que a mesma seria um mecanismo puramente baseado na alusão, que desintegra a verossimilhança, o momento autêntico, as chaves do realismo defendido pelo crítico francês. Seus postulados foram a grande referência para instauração do neo-realismo italiano.

“Em vez de representar um real já decifrado, o neo-realismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano-sequência tendia a substituir a montagem das representações. O neo-realismo inventava, pois, um novo tipo de imagem, que Bazin propunha chamar de “imagem-fato”.” (DELEUZE, 1990, p. 9)

No cinema de Kawase, há também uma predileção muito forte pelo plano-sequência, como forma de conferir afeto à imagem a partir do registro (No caso do neo-realismo, a proposta era muito mais de cunho social, numa intenção também de registro mas de uma realidade destruída pela guerra). A cineasta afirma que não costuma fazer muitos ensaios, que prefere gravar suas sequências com longos takes. Essa perspectiva ilustra como seu trabalho pode ser associado a um retorno do real identificado no trabalho de diversos cineastas contemporâneos. No caso específico de Kawase, a busca é por “registrar a realidade como se fosse um milagre”, como ela mesma afirma em entrevista concedida à revista Cinética em Outubro de 2007.



O plano-sequência tem o poder de conferir esse grau de instantaneidade e espontaneidade à imagem. Nos seus filmes, esse recurso normalmente é associado a cenas de intimidade ou olhares que buscam naturalizar a relação do homem com a própria natureza. É aí que reside o *instante qualquer* em Kawase, no uso do plano-sequência enquanto aparato estético para expressar um sentimento de registro sensível do mundo. Tomemos como exemplo a emblemática cena do festival em *Shara*. A sequência é longa (pouco menos de dez minutos), quando se considera que ela é filmada com a impressão de tempo real. Isto é, não há cortes temporais, tudo transcorre preservando a instância daquele desfile tal qual ele se passa. No início acompanhamos a chegada de duas personagens, o desfile já está acontecendo, e então elas passam a cumpliciar a coreografia de rua acompanhada de taiko (tradicional tambores japoneses). A opção pela câmera na mão reforça a sensação de registro da cena, conferindo a tudo aquilo um ar quase documental. No meio da cena, a chuva irrompe de repente, não interferindo no ritmo da cena, no que parece um esforço da cineasta para incorporar o acaso.

O Zen-budismo tem como pilares a prática do Zazen (não-ação), o Samu (trabalho) e a observação (percepção clara). Sua busca pela felicidade está calcada no esforço pessoal, na tentativa de ampliar a concentração, num exercício constante de autoconhecimento. O conhecimento puro, no Zen, é construído por meio da prática, não por meios racionais. O zen transcende a filosofia clássica ao pressupor uma visão de mundo que está acima dos binarismos da lógica racionalista, isto é, a distinção sujeito-objeto. A prática do zazen (meditação sentada), que é livre em si de pressupostos religiosos, trata-se de uma técnica psico-espiritual que busca o incremento da concentração, o aprimoramento da percepção. Essa potencialização da atenção seria o caminho pra o entendimento mais puro da realidade, uma experiência direta de integração com a vida, não mediada pelos filtros racionais.

Os parâmetros acadêmicos para o uso do Zen nesse artigo estão calcados no trabalho de Claudio Miklos, que levanta - em dissertação defendida pelo programa de pós-graduação da Universidade Federal Fluminense (UFF) em Ciência da Arte -, que a arte pode ser um caminho para o entendimento desse caráter *transpessoal* da vida, portanto um exercício contemplativo.

O termo contemplação aqui, como em Miklos, tem o sentido que lhe é atribuído na psicologia budista, de *técnica de purificação da percepção*. “A arte Zen sempre se realiza a partir de uma prática contemplativa” (MIKLOS, 2010, p. 6). Ela pode ser



direta (quando é resultado de um exercício meditativo) ou quando é uma busca do autor por amadurecimento mental. “Reconhecer a prática da arte como uma experiência direta de integração com a vida” (MIKLOS, 2010, p. 7). O segundo é possivelmente o caso de Naomi Kawase. Na mesma entrevista supracitada à Revista cinética, quando perguntada sobre a motivação para fazer cinema, Kawase responde:

“Eu não comecei a produzir filmes em homenagem a algum diretor ou algum filme. Os homens são únicos desde o nascimento. Por conta disso, às vezes sentem solidão no coração. Porém, na realidade, todos nós temos a experiência de ligação com alguém (ao menos a própria mãe). No final, as vidas são ligadas, conectadas. No início da minha carreira, eu produzia filmes para matar essa solidão... era isso. Agora, estou produzindo os filmes para retratar a beleza da ligação e conexão das vidas.” (BRAGANÇA, 2007)

Essa fala, quando somamos ao processo criativo de Kawase, muito diz sobre uma tentativa de entender a arte como exercício contemplativo de integração com a vida. Kawase se esforça pra conseguir captar uma cena em um take único, não toma muito tempo com ensaios, quer extrair a cena do que há ali no momento, seja o movimento dos atores, seja o farfalhar de alguns ramos de árvores.

A Arte Zen busca entender a realidade como uma experiência direta da vida. A “Atitude Zen” em relação à vida preconiza um “eu” que compreende sem conhecer. Quando, a partir do exercício meditativo, entende-se melhor o eu, também se entende mais puramente a realidade. Por se dar conta dos preconceitos e condicionamentos que existem em si, que o desvirtuam de uma percepção plena.

Na Psicologia Budista a percepção se dá em 3 níveis: pura – direta; representação – inferência; e ideal – imagética, falsa. A primeira é a percepção pura, da “coisa-em-si-mesma”. Aqui, como na fenomenologia, a experiência em si é sujeito e objeto ao mesmo tempo. Nesse nível de consciência o “eu” é plenamente integrado com a vida. O segundo nível de percepção é a representação. Corresponde com os condicionamentos da mente, com os arquétipos que alimentamos ao longo da existência. Comumente acontece quando nos relacionamos com a imagem pré-concebida de um objeto ao invés de nos relacionarmos com o próprio objeto. Segundo o Budismo, essa é a razão da tristeza humana, porque a incongruência entre imagem e realidade é o que gera frustração e sofrimento. Como as imagens de “emprego ideal”, ou “amor ideal”, que nunca correspondem às nossas expectativas reais. O terceiro nível é um nível de



extrema distorção, quando nos relacionamos com coisas puramente abstratas, que pertencem ao universo dos sonhos e fantasias.

O primeiro nível da consciência, então, é aquele que é exercitado na prática contemplativa. A inteligência não é excluída na psicologia budista, mas, quando aquietada, pode funcionar como uma real ponte entre as impressões diretas (sejam externas – sons, imagens; sejam internas – sentimentos, desejos) e a consciência mental. A distinção que fazemos entre o que é puro e o que condicionado reside, então, simplesmente no exercício da indistinção. Esse paradoxo é o “Não-eu” da filosofia Zen, como levanta Miklos.

A prática do Zazen é livre de qualquer relação de religião ou cultura, tratando-se de um exercício de consequências úteis para o corpo, como a respiração e a concentração. O poema do Mestre Dogen expressa essa relação de busca do Zen:

Estudar o Zen é estudar a si mesmo.

Estudar a si mesmo

É se esquecer de si mesmo

Esquecer de si mesmo

É estar uno com todas as coisas

(Mestre Dogen)

No capítulo de “Esculpir o Tempo” que dedica ao tempo propriamente dito e a sua relação com o cinema, intitulado “Tempo Impresso”, Tarkovski discorre, a partir do relato de um jornalista soviético que esteve no Japão, sobre o fascínio dos japoneses em relação aos sinais de velhice (como aquelas manchas que começam a aparecer no corpo de uma senhora idosa ou ranhuras de algum objeto manuseado por um grande número de pessoas), que juntos podem representar o “saba”. Enquanto processo natural e afirmativo da marca do tempo, o *Saba* “corporifica a ligação entre a arte e natureza”. Para os japoneses, o *Saba* é um elemento do belo, uma impressão do tempo, e o tempo é a matéria de que é feita a arte. Uma impressão do desgaste seria, então, uma impressão do próprio tempo, o que configura a própria natureza do cinema.

Ainda em Tarkovski, uma “imagem” poética seria capaz de imprimir uma impressão do mundo que transcende o espaço euclidiano, numa relação que tangencia o Zen. Essa impressão, calcada na observação, qualifica então uma verdade que é também do autor, na medida em que for “sincera”, isto é, quando reflete verdades internas a este.



Quanto mais precisa essa observação, quanto mais fiel o autor em relação ao instante que ele pretende captar, mais essa observação revela sentimentos intrínsecos ao próprio autor. Como no caso do escritor Yasunari Kawabata, em que os traumas sofridos ao longo da vida pincelaram de melancolia a sua obra, de uma maneira quase inconsciente. Isso se deve, então, ao caráter singular (portanto preciso) da observação de Kawabata.

Bem como Tarkovski, Kawase se vale do plano-sequência como recurso poético, num trabalho de “desnaturalização” do próprio artifício, isto é, um arranjo formal, de modo que eles possam irromper como impressões “despretensiosas” do tempo, que não deixam de ser calculadas. Essa impressão despretensiosa, no sentido de não se valerem de recursos de alta expressividade com intenção simbólica, é o diálogo desses realizadores com a valorização do instante, é o reflexo das singularidades de seus olhares.

O corpo Zen de Kawase

No Zen, todo o trabalho de amadurecimento da visão (num sentido físico, mental e espiritual), é resumido no conceito de Ação-Zen (Zen-Ki).

“O conceito de Zen-ki não representa a maneira comum como agimos em relação aos objetos, seres e formas em si (os quais, afinal, já se relacionam conosco cotidianamente, sem nos revelar valor maior do que sua utilidade ou realidade aparente), mas indica o modo atento e consciente pelo qual um indivíduo, através da prática zen, é capaz de manifestar sua atenção correta (ou sua energia de plena consciência) por meio de suas ações em relação a estes objetos, formas e seres, assim como o modo como a mente é capaz de vê-las e interpretá-las.” (MIKLOS, 2010, p. 8)

A atenção, no Zen, é universal. É *correta* quando a voltamos inteiramente para o presente. É a ação zen que alimenta a perspectiva de “ato anterior à forma”, implícita na prática da Arte Zen. O ato anterior à forma é o exercício da observação, a concepção criativa que extrai o belo do presente, sem agarrar-se à preconcepções estética de prazer visual. Na arte zen, o wabi-sabi (o belo), não é simetria, não é um estudo racional que busca anestesiar o olhar do espectador, mas uma valorização do incompleto, do inconstante, como no *Saba*. Independente da aparência, a beleza na arte Zen se esconde em qualquer objeto, momento ou instante. A arte zen é uma experiência essencialmente



prática, que busca no estudo das coisas como elas são uma constante renovação da compreensão de mundo.

“Ao fazer arte, seja sob qual for o método ou estilo, o praticante zen busca obter para si – assim como oferecer ao espectador – não apenas a fruição da arte propriamente dita mas também uma compreensão profunda e sensível dos objetos e atos que nos cercam, uma experiência prática da significação do ato criativo como uma espécie de mimesis das realidades existenciais em sua condição passageira e fugaz.” (MIKLOS, 2010, p. 10)

Assim, a atitude corpórea e sensorial de Kawase é a esfera prática que se manifesta em seu trabalho, é essa busca do contato com a realidade, como um exercício de integração com a vida. A *mimeses*, enquanto essa experiência de contato, é que permite taxarmos sua obra de “realista”, por reunir elementos estéticos e criativos que criam esse feito de espontaneidade e fugacidade.

Na ação Zen, tudo pode ser interpretado além da forma aparente. Tomemos mais uma vez o exemplo da perseguição em Floresta dos Lamentos (*Mogari no Mori*, 2007). Uma sequência muito marcante é aquela em que eles correm entre os arbustos alinhados. Num primeiro momento, temos planos aproximados, de câmera na mão, os personagens quase resvalando na lente. Podemos observar a sujeira na camisa, de Shigeki, sua dentição machucada pelo tempo. Podemos observar o sorriso de Machiko, podemos correr junto com eles. Ali, existe afeto, corpo, a “coisa-em-si-mesma”, como define Claudio Miklos. Depois a cena é vista num plano-geral, de câmera estática, quando Shigeki se esconde entre uma coluna de arbustos. Nesse plano, nosso prazer é estético, é simétrico. Nossa predisposição de sentir prazer pelo agradável da continuidade das linhas retas e paralelas dos arbustos é ativada. O que acontece é que, mesmo nos planos aproximados, não conseguimos nos desvirtuar completamente do prazer puramente estético proporcionado pelo contraste agradável de cores (o amarelo da camisa e o verde dos arbustos), por exemplo, nem nos é negada a oportunidade de contemplação do plano afastado, que permanece silencioso alguns segundos antes de ser cortado. Isso demonstra o esforço, em Kawase, de procurar no exercício de contemplação do instante uma experiência direta com a vida, trabalhando sempre essa perspectiva transpessoal do eu, do sujeito, da integração entre observador e observado.

“O Eu comum apenas passa pelos momentos e, iludido pelas suas próprias representações da realidade, não percebe que a identidade pessoal não passa de uma abstração constantemente reafirmada pela

mente condicionada; o Sujeito Fundamental ou Verdadeiro Eu (o “Eu-sem-forma”, ou Não-eu) mantém o foco no Agora e, organizando-se desta maneira, mantém-se firme em Prajña ou Sabedoria Plena (HISAMATSU, 1971: p. 48-50).” (MIKLOS, 2010, p. 30)

Já foi comentada a relação entre Kawase e o instante. O instante, em Hisamatsu, traduzido como por Miklos como “Agora”, é o elemento Zen de que se constitui o próprio eu. Cada instante é o próprio ser ressurgindo no agora. O artista Zen se volta para o presente, então, para empreender a experiência de contato direto com a realidade. Esse contato é estabelecido por esse corpo altamente muscular de Kawase, que se entrega ao presente físico e temporal, o “aqui” e o “agora” do Zen.

Kawase não se autodeclara religiosa, mas como vimos o estudo do Zen independe da religião Budista. Kawase também não conheceu o pai, e lida desde sempre com essa ausência, manifestada já na sua obra primordial quando documenta sua busca pelo pai. Kawase também lida com a perda da avó, grande tutora. Nesse sentido, remontando Tarkovski, é possível perceber traços que seriam “sinceros” dessas questões na obra de Naomi Kawase. Muitos deles podem surgir involuntariamente, como afirma Tarkovski, sobretudo no caso da realizadora, grande adepta do improvisado. A perspectiva Zen, a ausência, o apego à vida, tudo isso está lá, impresso na obra de Kawase. Por consequência, os corpos cinemáticos que irrompem de suas realizações cinematográficas também respondem por essas questões. A estética sensorial representa, em Kawase, essa defrontação com o espaço apresentado, que se configura num mosaico acentuadamente apreendido por conta da sobrevalorização do instante. O plano-sequência representa a atemporalidade do instante, que se reflete no misto de sensações que supõe uma imersão sensorial. O banal, aqui é entendido como precisão do olhar. É na precisão do olhar, na despretensão do banal que fulguram todas as mechas do olhar corporificado de Kawase. Nesse impasse sensual entre dispersão e apreensão, o corpo fílmico de Kawase, numa perspectiva Barkeriana, tateia o corpo do espectador, numa dança expressiva e sutil, cujos passos são ditados pelo tempo inscrito na experiência do filme. A musculatura, em Kawase, é de uma passividade envolvente, ao mesmo tempo em que promove, em momentos pontuais, um alinhamento entre a nossa visão e visão do filme, ao congelar o presente nessa preservação do instante.

Em Kawase, esse corpo dança entre a ausência e o compartilhamento do olhar. O corpo fílmico de Kawase não é háptico, como em Denis, por exemplo. O olhar em Kawase tem uma essa relação muito forte com o tempo e a memória, e parece alinhado



com a visão de mundo zen. Novamente em *Shara* (Sharasoju, 2003), é constante a “presença da ausência” de Kei, o irmão desaparecido, num paradoxo que bem serve ao princípio Zen. No zazen, a não-ação, o perder-se em si mesmo, é o que paradoxalmente exercita a mente. A ação é o exercício do corpo, a não-ação é o exercício da mente. Kawase pensa com o corpo, e esse corpo “precisamente se perde” entre as instâncias do físico e do mental.

Enquanto testemunhamos uma reunião familiar, em *Shara* (Sharasoju, 2003), nosso olhar é conduzido por uma câmera que rondeia o ambiente, sem se abster, mas pelo contrário favorecer, uma relação de proximidade. Estamos muitos próximos daquela família, e quem estabelece essa proximidade não é somente o corpo ausente de Kei, mas o corpo do próprio filme, que tem nesse congelamento do presente e numa câmera embriagada (que é inquieta mas não é nervosa) não um desmedido aperto de mão como nos filmes de ação, mas algo como uma saudação zen, as mãos justapostas e um inclinar de cabeça. Nessa saudação, não há “toque”, não há carnalidade entre corpos, mas há uma comunhão espiritual no sentido do respeito. Respeito que Kawase tem pela família, pelas memórias, pelo presente. O respeito que o filme tem pela observação, pelo registro, pela não interferência. O respeito, por fim, que nós espectadores alimentamos pelo filme, ao acordarmos com seu “pacto de contemplação”, e nos permitir se perder, ao longo dos longos planos, nas gotas de chuva, nos ramos de flores, nas rugas do tempo na pele do idoso... Naquilo que para Kawase é a vida, e para nós passa a ser por um instante.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 2005
- BARKER, Jennifer. **The tactile eye: Touch and the cinematic experience**. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 2009.
- BAZAINE, Jean. “Notes sur la peinture d’aujourd’hui”. Paris, Flomy, 1948
- BAZIN, Andre. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: XAVIER, Ismail (org.): A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.
- 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).
- 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 10/04/2013.



- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- FOSTER, Hal. **The return of real**. New York: October, 1994.
- GEROW, Aaron. **“Repetição e ruptura nos filmes de Kawase Naomi”**. In MAIA, Carla e MOURÃO, Patrícia (org.): O cinema de Naomi Kawase. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2011.
- HISAMATSU, Shin’ichi, **Zen and the Fine Arts**. California: Kodansha International Ltd., 1971.
- KUNIGAMI, Keiji. **“Naomi Kawase e o presente”**. In MAIA, Carla e MOURÃO, Patrícia (org.): O cinema de Naomi Kawase. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2011.
- LEMONS FILHO, A. **Cinema e o sagrado**. In: Comunicarte, v.7/8, n.13/14, p. 6-20. 1990. 0102-0242.
- LÓPEZ, José Manuel (org.) **Naomi Kawase: El cine en el umbral**. Madrid: T&B Editores, 2008.
- MAIA, Carla e MOURÃO, Patrícia (org.): **O cinema de Naomi Kawase**. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2011.
- MARKS, Laura. **The Skin of Film**. Londres/Durham: Duke University Press, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **“O cinema e a nova psicologia”** (1945). In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal/ Embrafilme, 1983.
- MIKLOS, Claudio. **A Arte Zen e o Caminho do Vazio: uma investigação sobre o conceito zen-budista de Não-Eu na criação de arte**. Niterói: UFF, 2010 (Tese de Mestrado do programa de pós-graduação em ciência da arte)
- MIRANDA, Luis. **“Dar à luz. Naomi Kawase”**. In MAIA, Carla e MOURÃO, Patrícia (org.): O cinema de Naomi Kawase. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2011.
- OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. **“O cinema de fluxo e a mise-en-scène”**. São Paulo: USP, 2010. (Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais). Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-30112010-164937/publico/6320356.pdf>>, acesso em 06/05/2012.
- REIS FILHO, Osmar Gonçalves et al. **“Por uma outra economia do olhar: a visualidade háptica na videocriação”** Seminário apresentado na Socine, 2010.
- SCHØLLHAMMER, Karl-Erik. **“O espetáculo e a demanda do real”**. In: FREIRE FILHO, João e HERSCHMANN, Micael. **Comunicação, cultura e consumo: A (des)construção do espetáculo contemporâneo**. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.
- SHAVIRO, Steven. **The Cinematic Body**. University of Minnesota Press, 1993.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papirus, 2006.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- VIEIRA JR., Erly Milton. **Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo**. (Tese de doutorado, inédita). Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.