



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

TAÍS PERCONE SOUZA

PETRICOR E A ESTÉTICA DO MA NA CONCILIAÇÃO ENTRE
ATMOSFERAS FANTÁSTICAS E MUNDANAS.

Pelotas/RS

2019

TAÍS PERCONE SOUZA

***PETRICOR E A ESTÉTICA DO MA NA CONCILIAÇÃO ENTRE
ATMOSFERAS FANTÁSTICAS E MUNDANAS.***

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em (Cinema e Audiovisual ou Cinema de Animação) no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Prof^a. M.^a. Vivian Herzog

Pelotas

2019

TAÍS PERCONE SOUZA

***PETRICOR E A ESTÉTICA DO MA NA CONCILIAÇÃO ENTRE
ATMOSFERAS FANTÁSTICAS E MUNDANAS.***

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em (Cinema e Audiovisual ou Cinema de Animação) no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Vivian Herzog (orientadora)

Profa. Carolina Correa Rochefort

Prof. Guilherme Carvalho da Rosa

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Shirley, por se fazer presença mesmo na distância. Por me acompanhar nessa trajetória turbulenta do mergulho em si, e por me inspirar a buscar minha própria voz.

Ao André, por me ensinar a ter generosidade e resiliência perante aos enfrentamentos da vida. Almejo um dia ser forte como você.

À Ana, por me receber e amparar com tanto carinho. Assim como Nina encontrou Havena, te encontrar foi acontecimento.

À Corina, pelo olhar sensível e o afeto que tanto me inspiram e acolhem dia após dia. Tua presença foi a estrutura que tornou possível não só este projeto, mas minha trajetória aqui.

À Lorena e Maressa, por ressignificarem minha percepção de lar.

Aos amigos que fiz em Pelotas, em especial à Isabela, Gi, Laís, Gabi e ao Bernardo. O carinho de vocês me fez pertencer.

Ao Willian, pelo afeto e encorajamento.

À Vivian, pela parceria e pela doçura nesse processo. Te admiro profundamente.

Ao Guiga, por me levar de encontro ao *Ma* e por confiar neste projeto mesmo quando eu desacreditei.

À Carol, pelas palavras de apoio, pela afetuosidade, e por me convidar a pensar os incorporais.

E por último à mim, por ser minha própria morada a todo momento, mesmo em frente à desordem. Minha bagagem é o que me compõe. Empilho tudo assim, pra quando a vida bater, respirar fundo até transbordar em mim.

Resumo

O presente trabalho consiste em um relato de processo com reflexões teóricas sobre a prática em torno do curta metragem produzido na UFPel *Petricor* (2019). Partindo do referencial da cinematografia de Yasujiro Ozu, o artigo tem ênfase no desejo de trabalhar uma estética que se aproxime do conceito de *Ma* (間) na intenção de alcançar uma intersecção entre as narrativas de Cinema Fantástico e *Slice Of Life*. A reflexão sobre o *Ma* será feita a partir do entendimento de Michiko Okano (2012) e Richard Pilgrim (1995). Ainda, o livro de Edward Said *Orientalismo* é tido como embasamento para pensar a alteridade no processo de busca pela estética do *Ma*. Posteriormente ao relato do processo de criação do curta metragem são feitos alguns apontamentos acerca dos incorporais da filosofia Estóica e como estes dialogam com a poética do filme.

Palavras chave: *Ma*; Relato de processo; Cinema fantástico; *Slice of Life*.

Abstract

The present work consists of a process report with theoretical reflections on the practice around the short film produced at UFPel *Petricor* (2019). Starting from Yasujiro Ozu's cinematographic framework, the research emphasizes on the desire to work on an aesthetic that comes close to the concept of *Ma* (間) in order to reach an intersection between the Fantastic Cinema and Slice Of Life narratives. The reflection on the *Ma* will be made from the understanding of Michiko Okano (2012) and Richard Pilgrim (1995). Still, Edward Said's book *Orientalism* is taken as the basis for thinking about otherness in the process of searching for the aesthetics of *Ma*. Subsequent to the report of the process of creating the short film, some notes will be made about the Stoic Philosophy incorporeals and how they dialogue with the poetics of the film.

Keywords: *Ma*; Process report; Fantastic cinema; Slice of Life.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Fotografia de Trem Amarelo (Corina Minsky, 2017)	12
Figura 02: Curta metragem <i>Noon</i> (Cindy Yang, 2015)	12
Figura 03: <i>Pine Trees</i> (Hasegawa Tohaku, séc. XVI)	15
Figura 04: <i>Frames</i> do Longa metragem <i>Bom Dia</i> (Yasujiro Ozu, 1959)	16
Figura 05: <i>Frames</i> do Curta metragem <i>Petricor</i>	17
Figura 06: <i>Inserts</i> do Curta metragem <i>Petricor</i>	21
Figura 07: <i>Inserts</i> do Curta metragem <i>Petricor</i>	22
Figura 08: <i>Frames</i> do Curta metragem <i>Petricor</i>	23

SUMÁRIO

1. Introdução.....	8
2. Primeira Camada: O <i>Ma</i> empírico.....	11
3. Segunda Camada: O hiato.....	17
4. Considerações Finais.....	25
Referências bibliográficas.....	27

Introdução

O presente artigo tem como objetivo pensar o processo de criação do curta metragem *Petricor* (2019), o qual consiste no meu Trabalho de Conclusão de curso no Bacharelado em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal de Pelotas (UFPeL), com enfoque no desejo de experimentação do conceito de *Ma* (間)¹ na tentativa de conciliar os aspectos fantásticos estéticos narrativos em conjunto a uma atmosfera *Slice Of Life*². Esta reflexão sobre o fazer filme parte de um olhar genealógico³, entendido aqui através das colocações de Crary sobre Foucault (2012). Este consiste em pensar a trajetória do fazer atrelado a concepção crítica de sujeito, não transcendental e também não individualizado através de identidades fixas, mas atrelado ao contexto histórico no sentido de uma observação consciente e crítica sobre os saberes e as relações imbricadas a eles.

O curta metragem acompanha a trajetória de Nina, uma jovem adulta que está passando por um processo de mudança para uma cidade nova na qual se sente deslocada. Visto sua dificuldade em interagir com pessoas novas, Nina apresenta ter mais facilidade em depositar afeto em sua relação com os lugares que habita. Surge então uma sensação de não pertencimento, uma vez que esse processo de adaptação a faz perceber que não tem mais um espaço que reconheça como lar.

¹ Espaço vazio; Intervalo: "A palavra ma basicamente significa um "intervalo" entre duas (ou mais) coisas e eventos espaciais ou temporais. Assim, ela não é usada apenas para sugerir medição, mas possui significados como lacuna, abertura, espaço entre, tempo entre e assim por diante." (PILGRIM, 1995, p.56); Diferente de *Ma* 魔 (Diabo) e *Ma* 真 (Verdade) (OKANO, 2012, p. 10)

² Gênero narrativo popularizado por obras de Anime e Mangá japoneses; "Um filme, trecho literário, ou peça teatral pode ser descrito como *Slice Of Life* se este descreve ou mostra os detalhes mundanos da vida real." (Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus, 1995)

³ Jonathan Crary em seu livro *Técnicas do observador* traz uma nota sobre o conceito de genealogia de Foucault que em certa medida norteiam as considerações deste trabalho no que se refere a um olhar reflexivo sobre o filme realizado (2012): "[...] segundo Michel Foucault: " Não creio que o problema possa ser resolvido com a historicização do sujeito, tal como proposto pelos fenomenologistas, fabricando um sujeito que evolui ao longo do curso da história. É preciso se livrar do sujeito constituinte, livrar-se do próprio sujeito, isto é, chegar a uma análise que possa explicar a constituição do sujeito na trama histórica. É isso que eu chamaria de genealogia, ou seja, uma forma de história que dê conta da constituição dos saberes, discursos, domínios dos objetos etc. sem ter que se referir a um sujeito que é ou transcendental em relação ao campo dos acontecimentos ou que persegue sua identidade vazia ao longo da história."

Na busca por se sentir acolhida nesse novo cenário, a personagem descobre uma estação de trem que lhe desperta curiosidade. Enquanto explora esse ambiente, Nina encontra um gato sentado em um altar, o qual ela segue por um caminho desconhecido até chegar a uma casa campestre, onde conhece Havena, uma senhora mística que a acolhe da chuva.

Havena personifica o arquétipo de eremita. Dona de uma personalidade levemente excêntrica, a personagem mora isolada em uma casa cheia de objetos, quadros e livros, os quais, diz ela, "Foram chegando aos poucos". Cercadas por uma leve atmosfera de estranhamento, as duas personagens conversam, com poucas palavras, sobre as angústias de Nina enquanto observam a chuva.

O filme teve uma etapa de pré produção extensa, na qual a escolha das referências estéticas precederam a existência de qualquer ideia de roteiro ou narrativa. Em um primeiro momento, foram apresentados para a equipe alguns filmes, ilustrações e contos literários que expressavam uma ideia de atmosfera entendida como uma apreensão de uma sensação geral sobre o filme (GIL, 2005) com a qual, eu, como diretora, tinha interesse em trabalhar. A partir deste momento o argumento do filme começou a ser elaborado em conjunto, e só posteriormente o último tratamento do roteiro foi finalizado.

Dentre estas referências estão filmes como *A Viagem de Chihiro* (2001), *Meu Amigo Totoro* (1995) e *Sussurros do Coração* (1995), produzidos pela produtora de Hayao Miyazaki, *Studio Ghibli*, bem como *Amores Expressos* (1996) de Wong Kar-Wai, *Era Uma Vez Em Tóquio* (1953) de Yasujiro Ozu, e o curta metragem *Noon* (2015) de Cindy Yang. Para além do âmbito cinematográfico, alguns contos literários de publicação independente, bem como a história folclórica eslava sobre a personagem da Baba Yaga⁴ também serviram como inspiração na escrita do roteiro.

Vale apontar que estas referências estéticas tinham em comum a mistura de características de narrativas sobre universos fantásticos e vida cotidiana (*Slice Of Life*). Ainda, muitas destas são originárias ou carregam fortes influências de aspectos culturais do Leste Asiático⁵.

⁴ Baba Yaga é uma bruxa bem conhecida da tradição folclórica da Rússia, Ucrânia e Bielorrússia. Uma personagem fascinante e colorida, ela se assemelha a bruxas de outras tradições, mas é, sob muitos aspectos, única. Vivendo na floresta em uma cabana que se levanta e se move sobre pernas de galinha, ela viaja em um almofariz com um pilão e varre seus rastros com uma vassoura. Em alguns contos, ela tenta prejudicar o protagonista, enquanto em outros ela é útil e prestativa. (JOHNS, 2004)

⁵ Termo cunhado pela Organização das Nações Unidas (ONU) referente ao território geográfico ocupado pelos países China, Japão, Coreia do sul, Coreia do Norte, Taiwan e Mongólia; Ásia Oriental.

Durante este processo de determinação dos conceitos e referências centrais do projeto percebi que existia uma espécie de conflito⁶ entre o enredo fantástico proposto e o desejo por uma atmosfera *Slice Of Life*. Nesse caso, surgiu o questionamento sobre quais ferramentas estético narrativas poderiam ser usadas na tentativa de conciliar essas características inicialmente tidas como opostas. Foi nesse contexto que, em orientação com o professor Guilherme da Rosa, foi apresentada a ideia de usar o conceito de *Ma* como referência tanto para a construção estética do curta quanto para o entendimento conceitual do roteiro. A proposta de buscar uma estética que se assemelhasse ao *Ma* surgiu a partir do interesse por parte da direção em trabalhar uma composição visual que priorizasse o uso de superfícies em camadas em detrimento a linhas estruturadas em perspectiva. Contudo, para além da dimensão estética, o conceito teve papel fundamental na elaboração e entendimento do filme, por parte da equipe, em aspectos da construção subjetiva da personagem e como junção de complexidades do todo narrativo.

A partir dessa percepção de que o *Ma* poderia se colocar como uma conciliação de elementos divergentes, a pesquisa acerca deste se desdobrou em algumas perguntas, as quais se colocaram também como direcionamentos para este artigo: Quais as possibilidades de compreensão do *Ma*? É possível adaptar ou traduzir esse conceito para o contexto estético/cultural da realização do curta metragem em questão? E, levando em consideração a origem leste asiática em que o *Ma* está inserido, quais os cuidados devem ser tomados nessa tentativa de tradução a fim de evitar a criação de um discurso Orientalista⁷?

A partir desses questionamentos e da percepção de que há uma complexidade que envolve os conceitos de tradução e adaptação do *Ma* (OKANO, 2012), o presente trabalho será dividido em dois capítulos, nomeados de Primeira Camada: O *Ma* empírico e Segunda Camada: O hiato. No primeiro, inicialmente será feita uma reflexão - seguindo uma certa ordem cronológica do fazer filme - acerca de uma visão empírica⁸ do *Ma* presente durante a

⁶ As categorias do cotidiano e do fantástico inicialmente na concepção do curta foram entendidas como elementos opostos. À medida que o filme foi sendo concebido narrativamente percebi que era o arranjo, ou melhor, a articulação de elementos que levariam a conjugação de uma coerência entre fantástico e cotidiano. Assim, essa conjugação se dá a partir de uma lógica que neste caso se colocou como presença do *Ma* e o que ele cerca enquanto conceito.

⁷ SAID, Edward. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente* 1990.

⁸ O caráter empírico desta percepção acerca do *Ma* pode ser relativizado a partir de um olhar genealógico sobre meu repertório cultural anterior ao filme pois já havia uma vivência com algumas referências, o que traçou uma relação prévia com o conceito de *Ma*, fazendo assim com que o olhar para este conceito não fosse apenas intuitivo.

pré produção e gravação do curta. Neste primeiro momento, após um aprofundamento no papel das referências na pré produção do projeto, o recorte do tema terá enfoque no papel de conciliação do *Ma* entre os aspectos fantásticos e *Slice Of Life* do enredo.

No segundo capítulo, o hiato acontece como um conceito que propõe uma ideia de lacuna, intervalo e respiro feito a partir de um movimento intenso de mergulho numa certa subjetividade, visto que o filme traz como pano de fundo algumas questões que cercam o sentimento de amadurecer e se tornar adulto. Este momento de hiato se deu no intervalo entre o fim do processo de produção e o começo da pós produção do projeto, no qual houve um aprofundamento em algumas questões acerca da abordagem usada na tentativa de aproximação do conceito de *Ma*. Neste contexto, o desenvolvimento deste capítulo será embasado em autores como Richard Pilgrim (1995) e Michiko Okano (2012), os quais serão referências centrais para um olhar mais aprofundado sobre o *Ma* e as questões que cercam sua compreensão e possível intraduzibilidade. Complementar a isso, serão propostas algumas reflexões em torno do conceito de Orientalismo, pautado por Edward Said (1990), com objetivo de apresentar alguns questionamentos sobre a forma como o *Ma* foi abordado pela equipe do filme. Posteriormente serão feitos alguns apontamentos sobre o papel do *Ma* na temporalidade do filme e como os incorporais da filosofia Estóica dialogam não apenas com esta temporalidade mas também costuram o todo do filme, constituindo assim a poética da obra.

Primeira camada: O *Ma* empírico.

A pré produção do curta metragem começou a ser elaborada no segundo semestre de 2017. De início relatei à equipe quais eram minhas referências, que moldavam uma ideia superficial de atmosfera e gênero filmico. Entre elas a cinematografia de Miyazaki, que teve um papel fundamental no surgimento do desejo de fazer um filme com elementos oníricos, juntamente com uma fotografia de um vagão de trem amarelo feita por Corina Minsky⁹, 2017, apresentado na Figura 01 e o curta universitário *Noon* (Cindy Yang, 2015), mostrado na Figura 02, os quais serviram como referência para o processo de construção da atmosfera do filme.

⁹ Corina, a autora da fotografia veio a se tornar a atriz principal do filme, interpretando o papel da personagem Nina.



Figura 01 - Fotografia digital de um vagão de trem amarelo tirada em Pelotas/RS.



Figura 02 - Frame do curta metragem *Noon* (2015) de Cindy Yang.

Referente aos filmes produzidos pelo Studio Ghibli, do qual Miyazaki foi fundador, é necessário dar ênfase à duas obras: *A Viagem de Chihiro* (2001) e *Sussurros do Coração* (1995). O primeiro, sendo um dos filmes mais aclamados do diretor, teve impacto no enredo do curta. Nele, uma garota de dez anos atravessa uma estação ferroviária que a leva à um universo fantástico. Já o segundo filme, o qual só conheci posteriormente à elaboração do argumento do curta, foi uma das referências mais fundamentais para o entendimento da dinâmica entre narrativas fantásticas e mundanas. O filme acompanha a trajetória de Shizuku, uma adolescente que está descobrindo sua vocação para a escrita ao mesmo tempo que vive sua primeira experiência de amor romântico.

Genericamente, pode-se afirmar que o enredo de *Sussurros do Coração* (1995) gira em torno da vida cotidiana de uma jovem estudante, se enquadrando no conceito tradicional de

Slice Of Life japonês. Entretanto, algumas cenas do filme apresentam certos acontecimentos mundanos que expressam uma atmosfera onírica, criando uma dimensão narrativa mais complexa. Entre estas, a que mais dialoga com o enredo de *Petricor* é a cena em que a protagonista encontra um gato durante uma viagem de trem e decide segui-lo, sendo levada a um antiquário, o qual se torna um lugar de conforto para a jovem. A forma como a cena em questão foi trabalhada, apesar de se tratar de um acontecimento coerente com a lógica do universo diegético do filme, deu a ela uma camada fantástica, criando novas possibilidades de interpretação.

No que diz respeito às outras referências citadas, o curta metragem *Noon* (2015) e a fotografia do vagão de trem serviram para o projeto como exemplos visuais mais palpáveis de atmosferas oníricas construídas com elementos estéticos como luz e a paleta de cores. Na fotografia do vagão a presença de uma luz dura em contraste a áreas mais claras traz um certo isolamento dos objetos em relação ao seu ambiente. Isolamento análogo a construção das figuras solitárias das pinturas de Edward Hopper, em que mesmo havendo um grupo de pessoas no mesmo local elas encontram-se isoladas, principalmente devido ao tratamento de claro e escuro dado pelos contrastes entre as áreas. Conforme Fayga Ostrower (1983) embora as cenas criadas por Hopper sejam figurativas, existe uma lógica própria que conduz a um certo estado onírico conduzido pelo retrato de pessoas mergulhadas em si. Na mesma lógica, a fotografia do vagão aparentemente largado em um espaço aberto traz um certo sentimento de acolhimento, o que conduz em parte a lógica do filme, onde acontecimentos inesperados, os quais se colocados em outro contexto poderiam gerar uma tensão dramática incômoda, conduzem a situações de afeto.

Nesse contexto, para definir essa ideia de fantástico que foi apresentada até então, cabe fazer um paralelo entre a possibilidade deste conceito como um gênero cinematográfico e como uma corrente artística. Referente às artes visuais, Fayga Ostrower diz que o fantástico funciona como a construção de uma lógica própria dentro do discurso: "(...) na arte fantástica componentes e contextos guardam coerência. Apenas é uma coerência do imaginário. São reminiscências, associações, alusões, fantasias, mas sempre coerentes entre si." (OSTROWER, 1983, p.336).

Ainda, quanto ao fantástico como gênero filmico, em seu livro *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*, Jacques Aumont faz a seguinte descrição:

O fantástico é produzido em uma obra de ficção, quando um acontecimento inexplicável é relatado ou representado, e quando o destinatário da obra hesita entre duas interpretações: ou o acontecimento é fruto de uma ilusão ou da imaginação, e as leis do mundo continuam as mesmas; ou o acontecimento ocorreu realmente, o que supõe que ele se produziu em um mundo regido por leis desconhecidas. No primeiro caso, estamos diante do estranho, no segundo, do maravilhoso, e o fantástico define-se, precisamente, por essa incerteza em que ele nos deixa, entre um e outro (AUMONT, 2006, p.118).

Entretanto, apesar das diversas características oníricas - tanto nas referências estética-narrativas, quanto no enredo do curta - a pretensão para o filme era de que ele transmitisse uma atmosfera casual, de acontecimentos mundanos, como uma história *Slice Of Life*. Esse conceito de atmosfera pode ser definido como "[...] um espaço mais ou menos energético, composto por forças visíveis ou invisíveis, que têm o poder de desencadear sensações e afetos nos receptores." (MARTINS, 2017). Esta ideia de desencadear sensações foi um dos primeiros elementos que fundamentaram a elaboração do curta. A princípio, o caráter dessa atmosfera ainda era indefinido e abstrato, o qual posteriormente foi sendo lapidado pela equipe em um conceito mais palpável.

Nesse contexto, foi sugerido pelo professor orientador do projeto que se usasse a espacialidade *Ma* (間) como ferramenta para tentar conciliar estes aspectos contrastantes do filme. O *Ma* é um conceito japonês que diz respeito à relação entre unidades de cheio e vazio, composição espacial e intervalos, hiatos ou espaços entre coisas, eventos espaciais ou temporais¹⁰. O significado da expressão vem da composição de seu ideograma: 間=門+日 (*Ma* = Portão + Lua)¹¹:

Para um Chinês ou Japonês que usa a linguagem conscientemente, esse ideograma, que descreve um momento delicado da luz da lua fluindo através de uma fenda na entrada, expressa totalmente os dois componentes simultâneos de um senso de lugar: o aspecto dado, objetivo e o aspecto sentido, subjetivo. (NITSCHKE, 1993, p.49)¹²

Pode-se dizer que o *Ma* é um dos fundamentos da estética japonesa e também pode ser entendido como elemento filosófico da cultura nipônica, sendo percebido na arquitetura, artes visuais, cinema e no idioma Japonês. Uma das formas mais predominantes do uso deste conceito na visualidade das artes japonesas é a disposição espacial em camadas (Figura 03).

¹⁰ PILGRIM, Richard. 1995.

¹¹ LIMA, Thiago. 2018, p.6

¹² "For a Chinese or Japanese using language consciously, this ideogram, depicting a delicate moment of moonlight streaming through a chink in the entrance way, fully expresses the two simultaneous components of a sense of place: the objective, given aspect and the subjective, felt aspect."

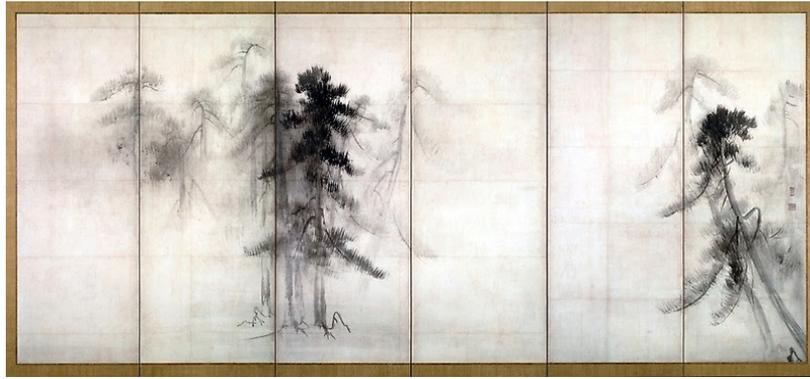


Figura 03 - Pine Trees (Hasegawa Tohaku, séc. XVI)

Visualmente, a disposição em camadas dos elementos diegéticos dinamizaria a relação espaço-tempo do filme, agregando assim uma sensação de casualidade aos acontecimentos de natureza onírica. Ao adicionar um caráter mundano a elementos fantásticos, é reforçada a ambiguidade de interpretações sugerida por Aumont (2006).

Sobre esta dinamização espaço-temporal criada pela disposição espacial em camadas, é importante citar a cinematografia de Yasujiro Ozu, a qual serviu como um importante referencial estético-narrativo para o projeto.

Conhecido por representar temas do cotidiano em seus filmes, como aspectos da vida familiar japonesa, quebras geracionais e dia a dia de seus personagens, o cineasta é referência no que diz respeito a enquadramentos que priorizam camadas e ângulos mais baixos, conhecidos como *Pillow Shots*, os quais se tornaram sua assinatura estética. A banalidade dos temas abordados em seus filmes, juntamente com o rigor estético do diretor criam uma sensação de morosidade, a qual pode ser atribuída à ideia de *Ma*. As cenas intercalam planos de ação humana com planos de objetos ou cenários que continham um discurso próximo às pinturas de natureza morta¹³. É possível atribuir a ideia de *Ma* aos filmes de Ozu uma vez que estes planos contemplativos que intercalam as ações dos personagens criam uma espécie de lacuna entre os acontecimentos, possibilitando um respiro: "O diretor, além dessas singularidades, produz um enquadramento intervalar silencioso e de pausas, por meio da câmera que pousa por um determinado tempo sobre objetos e paisagens" (OKANO, 2012). Além disso, o próprio caráter das temáticas abordadas nestas obras abre possibilidades de exploração do conceito de *Ma*:

A banalidade cotidiana da família japonesa é representada de modo simplificado por Ozu em seus filmes. Com movimentos de câmera cada vez mais escassos, o diretor passa a filmar apenas o essencial para a história, deixando as redundâncias de lado.

¹³ ANNO, Marcia Nagai. 2005, p.6

Além disso, cria planos de corte (conhecidos como pillow-shots ou naturezas mortas) que servem como espaços intermediários entre uma cena e outra. (ANNO, 2005, p.6)

Esteticamente falando, a forma como os planos eram minuciosamente decupados criavam uma estética intervalar, onde a proposta parece ser a de "[...] emergir uma atmosfera singular a partir do vazio, fazer deste uma forma sensível" (LIMA, 2018). Uma das ferramentas estéticas mais usadas pelo diretor para o alcance deste efeito - além do posicionamento da câmera em um ângulo baixo - era o uso de camadas e molduras criadas com os próprios elementos cenográficos (Figura 04).



Figura 04 - Frames do longa metragem Bom Dia (1959)

A presença das camadas cria uma sequência de intervalos que operam, visualmente, no sentido de alterar a noção espaço-temporal, contribuindo para o diálogo entre o todo filmico e o conceito de *Ma*.

Os filmes de Ozu divergem do paradigma Hollywoodiano na medida em que geram estruturas espaciais que não são motivadas pela cadeia de causa/efeito da narrativa [...] A motivação (para seu uso) é puramente "artística". O espaço, construído ao lado e às vezes contra a sequência de causa/efeito, torna-se "primeiro plano" a um nível que o torna, às vezes, o nível estrutural primário do filme [...] Às vezes, espaços com apenas as associações narrativas mais tênues (e não lugar na cadeia de causa/efeito) são dominantes; elementos narrativos podem entrar nesses espaços como conotações.

Nesse contexto, a partir das referências da filmografia de Ozu, durante a etapa de decupagem e produção de storyboard para o curta metragem *Petricor* foi debatido como se daria a utilização dos espaços diegéticos, e qual discurso seria construído a partir destas escolhas. Levando em consideração que o conflito apresentado pelo enredo girava em torno da construção de afetos sobre os lugares habitados pela protagonista, foi estabelecido pela equipe que a disposição do espaço em camadas no enquadramento serviria para a dinamização do espaço-tempo do filme, atribuindo a este uma sensação de morosidade. Ainda, a priorização da decupagem em camadas poderia também agregar um caráter de protagonismo

aos espaços transitados pela personagem Nina, criando um diálogo com a relação afetiva da protagonista com a ideia de lar.



Figura 05 - Frames do curta metragem *Petricor*

Segunda camada: O hiato

Durante todas as etapas de construção do filme, desde o início da pré produção houve preocupação por parte da equipe em relação aos cuidados que seriam tomados no processo de aproximação das referências estético-narrativas de origem leste asiáticas. Uma vez que estas constituíam a maior parte do conjunto de referências, foi necessário o planejamento de estratégias para que pudéssemos trabalhá-las de forma respeitosa, levando em consideração que o filme estava sendo realizado em um contexto brasileiro por uma equipe com pouca propriedade sobre questões artísticas e culturais da Ásia. A intenção, portanto, era que a equipe tivesse em mente a necessidade de ter uma relação de alteridade na forma de usar tais referências, evitando que se criasse um discurso exotificante, fetichista ou orientalista.

Em seu livro *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente* (1990), Edward Said descreve o fenômeno do orientalismo como um processo de criação de um imaginário acerca da ideia de Oriente a partir de uma visão eurocêntrica. Sendo uma obra importante dentro dos estudos decoloniais, o livro discorre sobre a representação do Oriente como algo inerentemente oposto ao Ocidente, o reduzindo a algo estereotípico, exótico, e, dessa forma, colonizável.

No que se refere à criação deste discurso eurocêntrico, Said aponta que qualquer leitura ou interpretação de aspectos orientais feitos por uma perspectiva ocidental carrega em si um olhar orientalista:

O Oriente que aparece no orientalismo, portanto, é um sistema de representações enquadrado por todo um conjunto de forças que introduziram o Oriente na cultura ocidental, na consciência ocidental e, mais tarde, no império ocidental. [...] O orientalismo é uma escola de interpretação cujo material, por acaso, é o Oriente, suas civilizações, seus povos e sua localidade. (SAID, 1990, p.209)

O autor ainda acrescenta que atualmente "A designação mais prontamente aceita para o orientalismo é acadêmica [...]", motivo pelo qual minha investigação acerca desse olhar orientalista tange não apenas o fazer filme mas também as próprias motivações que cercam o presente trabalho: "Qualquer um que dê aulas, escreva, ou pesquise sobre o Oriente - e isso é válido seja a pessoa antropóloga, socióloga, historiadora ou filóloga - nos aspectos específico ou geral, é um orientalista, e aquilo que ele ou ela faz é orientalismo" (SAID, 1990, p.14)

Nesse sentido, percebe-se que o entendimento empírico do conceito de *Ma* por parte da equipe e a busca por uma aproximação dessa estética no projeto segue uma lógica pautada pelo orientalismo. Entretanto, ciente desta condição¹⁴, a direção geral do filme exerceu um papel de reflexão sobre quais aspectos do *Ma* podiam ser absorvidos e reinterpretados no projeto sem que houvesse uma exotificação, de forma a se adequar dentro do contexto ocidental no qual o filme foi realizado. Ainda, se para o autor todo olhar de fora para questões do Oriente é de teor orientalista, me coube então estabelecer uma relação de alteridade não só durante o fazer filme mas também com a presente pesquisa. Isto é, neste momento de reflexão teórica sobre a prática se mostrou necessário manter um olhar autocrítico especialmente no que diz respeito à busca pelo *Ma*.

¹⁴ Cabe ressaltar que os apontamentos de Said sobre o Orientalismo foi uma pauta importante nas reuniões de equipe desde o primeiro momento da elaboração do projeto.

O processo desta reflexão ganhou outra dimensão a partir das considerações de Michiko Okano (2012) em sua tese de doutorado *Ma: entre-espacos da arte e comunicação no Japão*. A autora afirma que não somente o conceito de *Ma* é impossível de se traduzir como também é impossível de se definir integralmente:

[...] Ao tentar conceituar o *Ma* 間 com a lente lógica ocidental, perde-se o caminho que leva a atingir a sua verdadeira essência. [...] Realmente, *Ma* é algo que não é passível de definição, ou conceituável, porque ele é algo que ainda não chegou a ganhar existência, é uma mera possibilidade. Sendo *Ma* uma informação relacionada com a “estética”, munida de “qualidade de sentido” e especificamente “japonesa”, a dificuldade (da tradução) torna-se maior, visto que se trata de um objeto de uma codificação fechada de uma sociedade. [...] Essa problemática da incognoscibilidade imbrica-se com a da intraduzibilidade, por pertencer a um sistema social distinto. No entanto, a questão não é apenas cultural, mas implica a própria escolha de uma metodologia de se pesquisar o *Ma*. (OKANO, 2012, p.10)

Ainda, em contraponto à teoria sobre o orientalismo, ao discorrer acerca das questões que envolvem a problemática da tradução do *Ma* através de um olhar semiótico, Michiko Okano levanta alguns pontos que refutam a teoria de Said. Citando Walter Benjamin e Mikhail Bakhtin, Okano afirma que “[...] uma tradução “não deveria almejar conquistar a semelhança com o original” e que “a fidelidade ao texto não consegue reproduzir o significado, mas mostrar afinidades entre as línguas envolvidas, não como reprodução, mas como harmonia, dando voz ao *intento*” (OKANO, 2012, p.8). Complementarmente, para Bakhtin:

A cultura alheia só se manifesta mais completa e profundamente aos olhos de uma outra cultura.... Dirigimos à cultura alheia novas perguntas que ela não havia se colocado, buscamos sua resposta a nossas perguntas e a cultura alheia nos responde descobrindo diante de nós seus novos aspectos, suas novas possibilidades de sentido... No encontro dialógico, as duas culturas não se fundem, nem se mesclam, cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, porém ambas se enriquecem mutuamente. (BAKHTIN, 2003: 366, citação encontrada em OKANO, 2012, p.9).

A partir da compreensão que o *Ma* é um conceito intraduzível, paralelamente com o entendimento sobre as problemáticas do orientalismo presentes no processo de criação do filme percebi então que há no projeto a busca por uma estética que se aproxime da ideia de *Ma*, ao invés de uma aplicação concreta do conceito. Esta compreensão só foi possível a partir de um movimento de mergulho nas questões subjetivas do filme, o qual se deu em um momento de hiato entre as etapas de gravação e pós produção.

Neste período, após a realização de um primeiro corte do curta metragem, a presença do *Ma* como temporalidade no filme se mostrou como mais uma questão importante a ser pensada. Foi percebido que o tempo diegético do filme não era ditado somente pela

composição visual em camadas, mas também pela montagem que optava por planos mais longos e contemplativos. Nota-se também que a percepção do tempo narrativo do curta foi atravessada por alguns processos iniciais de construção do filme, em especial o levantamento de referências estéticas que precedeu a criação do roteiro. Transgredindo a ordem recorrente de criação de uma obra filmica, que consiste na elaboração de uma narrativa previamente ao planejamento estético do produto, a importância dada às referências estéticas desde o primeiro momento da produção agregou um certo caráter pictórico ao projeto. Isso se deu pois, assim como na pintura, onde as camadas de cores se sobrepõem através de suas transparências e opacidades compondo a mancha, no filme as referências não são características perceptíveis no resultado final, mas se colocam como camadas transparentes de ideias que compõem a textura da obra.

Sobre o conceito de temporalidade, mostra-se necessário pontuar as definições de tempo Aion, Cronos e Kairós. Para Deleuze (2007), a partir da ótica da filosofia estóica, *Aion* representa uma temporalidade simbólica, do passado e do futuro ilimitados, a qual engloba todas as outras, sendo assim uma suspensão do tempo corporal. Este último, *Cronos*, diz respeito à temporalidade do presente vivo e do limite terreno, é o tempo do cronômetro, no qual é criada uma dinâmica onde só existe o momento presente. Já *Kairós*, de acordo com Marilena Chauí (2002) é o tempo psicológico, de caráter efêmero, que funciona como punção de mudança e se dá através da lógica do acontecimento.

O acontecimento dentro da filosofia dos Estóicos é entendido como um incorporal¹⁵ que age na determinação do tempo. Em *Frequentar os Incorporais* (2008) Anne Cauquelin observa que, sendo um incorporal assim como a ideia de lugar, o tempo não tem orientação, antes ou depois, sendo ilimitado e neutro até que seja determinado por um acontecimento:

Se podemos dizer com os estóicos que o espaço só vem a ser lugar quando um objeto toma lugar nele, e que sem isso ele não é nada ou "vazio", que é um incorporal sem existência, podemos avançar que o tempo também é um incorporal e só assume corpo - isto é, se torna tempo realmente - quando uma ação se dá nele. (CAUQUELIN, 2008, p.93)

Compreende-se, portanto, que existe um diálogo entre o *Ma*, as temporalidades do filme e a ideia de acontecimento. Ainda, sendo o *Ma* um paradigma espaço-temporal (PILGRIM, 1995) que atravessa questões acerca do vazio, tempo e lugar, também é possível identificar uma relação de intertexto entre este conceito e os incorporais: o vazio intervalar sugerido pelo

¹⁵ Para os estóicos, as ideias de tempo, vazio, lugar e significado (exprimível) são os incorporais. "Incorporais não são qualidades físicas, mas atributos lógicos ou dialéticos" (DELEUZE, 2015, p.5)

Ma cria uma suspensão do tempo, remetendo à temporalidade *Aion*, a qual é criada a partir do acontecimento¹⁶. Dessa forma, o *Ma* como representação do vazio no filme se dá como um acontecimento a partir da ótica estoíca.

A partir da reflexão de Michiko Okano de que "*Ma* é algo que não é passível de definição, ou conceituável, porque ele é algo que ainda não chegou a ganhar existência, é uma mera possibilidade." (OKANO, 2012, p.10), é possível inferir que o diálogo entre o *Ma* e os incorporais não se dá apenas em âmbitos isolados. Se o tempo e o lugar estoícos só passam a existir a partir do acontecimento, pode-se dizer que o vazio também é pautado pelos intervalos entre estes acontecimentos. O *Ma*, dessa forma, também pode ser interpretado como um incorporeal na medida em que ele existe nas lacunas, nos intervalos temporais, nos vazios entre camadas.

Retomando as reflexões acerca de *Petricor*, podem ser feitos alguns apontamentos sobre os incorporais e sua determinação na temporalidade do filme. Estas percepções surgiram no hiato, o qual foi propício para, uma vez que afastada dos processos intensos do período de gravações, eu pudesse retomar as reflexões acerca da poética do filme.

Diegeticamente as três temporalidades estoicas podem ser observadas quase que simultaneamente. O curta começa com um plano geral de um cenário urbano com o intuito de contextualizar o espaço ocupado pela protagonista (Figura 06). Entretanto, com exceção do movimento das nuvens, o plano é estático e enquadra somente alguns prédios e uma torre. Assim como na cinematografia de Ozu, planos como este, designados de naturezas mortas, desempenham a função de respiro entre cenas, mas não estabelecem necessariamente uma relação de causa/efeito com o enredo. Além disso, no contexto do curta metragem, foi planejado que estes planos de corte serviriam também para trazer a temporalidade do filme de volta ao plano terreno, mais próxima do tempo *Cronos*.

¹⁶ "O tempo aiônico tem assim uma clara relação com o acontecimento, na medida em que ele é basicamente o tempo infinito que não cessa de renascer a cada instante." (MONEGALHA, 2018)



Figura 06 - Inserts do curta metragem *Petricor*

Isto se deu pois parte considerável do filme é demarcada por uma temporalidade psicológica de Nina. Durante o primeiro arco narrativo do filme, o espectador acompanha a angústia da personagem causada por um certo vazio existencial e sensação de não pertencimento. Esse vazio remete a uma sensação de isolamento, o qual foi expressado através de uma atmosfera de morosidade presente em planos mais contemplativos e extensos com uma estrutura de imagem feita por linhas e camadas.

A partir da cena em que Nina começa a seguir o personagem do gato, nota-se uma sensação de suspensão do tempo cronológico, o que pode ser atribuído à presença do *Ma* e de uma certa atmosfera onírica. Esse tempo em suspensão por vezes parece oscilar entre características dos tempos Aion e Kairós. Isto é possível devido ao caráter fantástico presente no segundo arco do filme: Uma vez que, de acordo com Aumont (2006) o cinema fantástico propõe acontecimentos com possibilidades de interpretações ambíguas, é possível afirmar que os eventos de ordem fantástica do enredo estão sujeitos a serem entendidos tanto como situações reais que se passaram em um universo sobrenatural quanto mera imaginação da protagonista.

Neste momento, portanto, os planos de natureza morta ganham outra dimensão. Ao contrário do começo do filme, onde os *inserts* eram planos gerais estáticos, neste segundo arco estes planos são gravados com um leve movimento de câmera e com um enquadramento fechado em objetos isolados, o que contribui para a criação de uma atmosfera de mundo dos sonhos (Figura 07).



Figura 07 - *Inserts* do curta metragem *Petricor*

Outro momento importante a ser analisado é o da interação entre Nina e Havena. Marcadas por longos momentos de silêncio e uma certa sensação de estranheza, as cenas que envolvem o encontro entre as duas personagens carregam o maior valor simbólico do filme. A ideia de *Ma*, nesse momento, pode ser identificada em diversos aspectos tanto concretos como subjetivos, está presente no processo, tanto no conceito narrativo quanto na maneira de organizar visualmente os planos através das camadas.

Desde os primeiros planos em que as duas personagens aparecem juntas, existe um espaço de distanciamento consistente entre elas, o que, juntamente com momentos de silêncio recorrentes, representa o estranhamento do encontro. Existe também a ideia de quebra geracional, entendida como um intervalo entre elas. A cena, portanto, é preenchida por vazios carregados de simbolismos.

Em contrapartida, os vazios deste momento estão associados a elementos e questões diferentes do primeiro arco do filme. A casa de Havena, por exemplo, é preenchida por objetos, quadros e livros, o que remete à uma sensação de pertencimento ao lar e aconchego, ao contrário da nova morada da protagonista. Nina, curiosa, observa os detalhes da casa e questiona a outra personagem sobre alguns dos objetos. Havena, então explica que tudo que está ali foi chegando aos poucos, indicando que a sensação de pertencer a um determinado lugar é um processo que leva tempo. Percebe-se aí uma relação com os incorporais dos estóicos. Se, de acordo com Cauquelin (2008), um espaço só se torna lugar quando um objeto se instaura nele, é possível afirmar que uma casa só se torna lar à medida em que objetos que remetem a memórias afetivas se fazem presentes.



Figura 08 - Frames do curta metragem *Petricor*

Apesar do estranhamento inicial das personagens, ao longo da cena estas começam a demonstrar mais conforto na presença uma da outra através de gestos sutis de afeto. Não obstante à aparência intimidadora e à personalidade aparentemente fria, Havena acolhe Nina da chuva, e num gesto meio maternal ensina a protagonista a fazer um filtro dos sonhos enquanto a aconselha sobre suas angústias. Nina, por sua vez, se mostra receptiva ao encontro com Havena, se sentindo confortável para se abrir sobre seus receios.

Este trecho da conversa entre as duas, o qual possui caráter mais intimista, se dá durante um plano sequência com duração de aproximadamente 5 minutos. Em comparação com a extensão do plano o diálogo em si é curto, e a cena acaba sendo preenchida pelas ações das personagens que se movimentam pelo espaço. Neste momento está presente a ideia mais simbólica de acontecimento do enredo. Através dessa conversa, onde Nina se deixa ser vulnerável na presença de uma mulher mais velha e sábia existe uma ideia de *insight* como representação de um acontecimento dentro da lógica do tempo *Kairós*. O silêncio recorrente na cena se faz como um vazio preenchido de sentido pois é nele que se dá a assimilação

daquele acontecimento por parte da protagonista. A junção destes longos períodos de silêncio com a duração do plano cria uma sensação de morosidade tão presente na cena que pode trazer uma certa sensação de desconforto em quem assiste. Este desconforto, entretanto, foi a forma encontrada de trazer o espectador para uma suspensão temporal, possibilitando uma aproximação sensorial da temporalidade psicológica presente neste acontecimento.

Compreende-se, dessa forma, que o maior valor simbólico do filme se encontra nos vazios. Estes vazios, que podem ser identificados tanto na dimensão concreta quanto na subjetiva da obra, funcionam como punção dos acontecimentos.

Nesse contexto, percebe-se que a busca pela estética do *Ma* e suas associações com os conceitos de tempo e espaço, portanto, levou o filme ao encontro com a filosofia Estóica, a qual me ajudou a costurar o todo dentro de uma poética que permeia os incorporais. Assim a poética do filme parece se colocar na questão de dar a ver o vazio como um acontecimento, um encontro com os objetos, com as memórias e com a presença do outro. Neste caso é através deste outro, personagem Havena, que Nina vislumbra possibilidades de habitar os lugares percebendo o vazio como um estado alternante e necessário, enfim, à sua construção de vida e existência.

Considerações Finais

Petricor é um curta metragem sobre afetos e pertencimento que, através de uma narrativa que mistura elementos cotidianos e fantásticos envolvidos por uma atmosfera onírica, busca transmitir uma sensação de acolhimento no que diz respeito à busca de uma jovem adulta pela sensação de lar.

O fazer filme no contexto deste projeto foi um processo que atravessou não apenas questões técnicas e teóricas cinematográficas mas também as questões subjetivas de quem o fez. Por isso, através de um olhar genealógico, que traz consigo um olhar crítico sobre o sujeito e sua relação com o fazer dentro de um contexto histórico, pude refletir acerca dos processos que envolveram a criação de *Petricor* enquanto um reflexo do meu percurso como sujeito-artista.

Primeiramente, ao olhar para como se deu o início do projeto a partir da idéia de uma atmosfera onírica expressada por uma fotografia, se faz perceptível a relação que a minha bagagem artística juntamente com uma noção de poética autoral têm com o caráter pictórico do curta metragem. Esta relação do filme com elementos das artes visuais está presente nas várias camadas que o compõem. Desde o reflexo que a forte relação da direção geral com a pintura teve no trajeto do filme, passando pela fusão das diversas referências em uma textura fílmica que se assemelha com a idéia de mancha na pintura, até as decisões estéticas tomadas pela equipe em relação à composição visual. Esta dinâmica, portanto, manifesta a existência de uma hierarquia entre as camadas narrativas, uma vez que a poética do filme se dá pela imagem.

Esta imagem, que partiu do desejo de representar concepções sobre o vazio se fez possível a partir do encontro com o *Ma* (間). Como idealizadora do curta metragem, meu contato com este conceito se deu inicialmente de forma empírica, antes mesmo da elaboração do projeto. Durante a minha trajetória de amadurecimento como sujeito-artista, temas que tocam as questões do vazio, do espaço, do lar e do pertencimento sempre estiveram presentes. O *Ma*, portanto, se manifestou como uma resposta conceitual que me permitiu costurar o todo fílmico dentro de uma poética que representasse de forma mais tangível os vazios intervalares que constituem noções mais subjetivas de espaço, tempo e acontecimento, dando uma silhueta mais palpável para uma ideia de poética autoral.

Contudo, uma vez que este conceito é originário e específico de uma cultura da qual eu sou apenas observadora, foi necessário um mergulho nas reflexões acerca das relações de

alteridade presentes nesse encontro com o *Ma*. Neste contexto, Edward Said (1990) e Michiko Okano (2012) foram essenciais para um entendimento mais aprofundado sobre estas questões, levando esta pesquisa, finalmente, ao encontro dos incorporais. Estes, por sua vez, foram elemento chave para ressignificar o entendimento sobre as dimensões simbólicas do filme.

Compreendo, agora de forma mais material, como minha poética se deu através de uma certa desobediência no que diz respeito à ordem de se criar um filme. Subvertendo suas estruturas narrativas, este processo de fazer filme abriu possibilidades de reflexão sobre os espaços e lugares em um produto fílmico em que as duas estruturas - enredo e imagem - são entendidas simultaneamente e com importâncias iguais.

Assim, a partir da realização de *Petricor*, faz-se compreensível que o encontro com o *Ma* e com os incorporais se deu como um acontecimento estóico na minha trajetória como sujeito-artista no sentido de elucidar minha relação seus elementos, deslocando para o dizível o que antes era apenas um saber empírico: "O implícito é essa forma de memória sem memória que está o mais perto de corresponder ao que pensamos ser o exprimível incorporal: sabemos algo que não sabemos que sabemos, e só a ocasião certa permite esse acolher não-sabido, permite trazê-lo ao real." (CAUQUELIN, 2008, p.212)

Referências bibliográficas

- ANNO, Márcia Nagai. **A poética da imagem de Yasujiro Ozu**. Brasília: UniCeub, 2005.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Papyrus Editora, 2006.
- BUTRUCE, Débora. BOUILLET, Rodrigo. **A direção de arte no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017.
- CAUQUELIN, Anne. **Frequentar Os Incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. Tradução: Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2008.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX**. Tradução: Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A imagem-tempo**. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. La Piqueta, 1992.
- GIL, Inês. **A atmosfera como figura fílmica**. Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico, v. 1, 2005.
- JOHNS, Andreas. **Baba Yaga: the ambiguous mother and witch of the Russian folktale**. Peter Lang, 2004.
- KILPP, Suzana. **Ethnicidades Televisivas: molduras e moldurações**. Rio Grande do Sul: Revista Fronteira, 2002.
- LIMA, Thiago Rodrigues. **Formas Intersticiais: A poética da impermanência de Yasujiro Ozu**. Rio de Janeiro: Entremeios, 2018.
- MONEGALHA, Fernando. **O TEMPO DO SENTIDO: CRONOS E AION NO PENSAMENTO DELEUZEANO**. O Manguenzal-Revista de Filosofia, v. 1, n. 2, 2018.
- MORAES, Marcos Vinicius Malheiros. "Genealogia - Michel Foucault". In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. 2018. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/conceito/genealogia-michel-foucault>>
- NITSCHKE, Günter. MA: The japanese sense of Place. **Architectural Design**, 1966.
- OKANO, Michiko. **Ma: entre-espço da arte e comunicação no Japão**. São Paulo: Annablume, 2012.
- OSTROWER, Fayga. **Universos Da Arte-Edição Comemorativa**. Elsevier Brasil, 2004.

PAIXÃO, Giovanna. **As narrativas do eu no cinema de animação: uma reflexão poética sobre o curta-metragem Só sei que foi assim.** Rio Grande do Sul: UFPel, 2018.

PILGRIM, R. B. Intervals (Ma) in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan. In: PILGRIM, R.B. (Org.) **Japan in Traditional and Postmodern Perspectives.** Nova Iorque: State University of New York Press, 1995; p. 55-80.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente.** Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SINZATO, Alice Yumi. **Ma, o vazio intervalar.** (Trabalho apresentado no 9º ciclo de investigações do PPGAV – 08 a 10 de Outubro de 2014) - Florianópolis.

SINZATO, Alice Yumi. **Vazio intervalar: o espaço do corpo e da roupa.** UDESC: Florianópolis, 2015.

Filmes

A VIAGEM DE CHIHIRO. Hayao Miyazaki. Japão, 2001.

BOM DIA. Yasujiro Ozu. Japão, 1959.

ERA UMA VEZ EM TÓQUIO. Yasujiro Ozu. Japão, 1953.

NOON. Cindy Yang. Estados Unidos, 2015.

PETRICOR. Taís Percone. Brasil. 2019, digital.

SÓ SEI QUE FOI ASSIM. Giovanna Paixão. Brasil, 2018, digital.

SUSSURROS DO CORAÇÃO. Yoshifumi Kondo. Japão, 1995.