



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

CENTRO DE ARTES

COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

RODRIGO ALVES ACEDO

MEDITAÇÃO EM MOVIMENTO:

SUPRA-REALIDADE TEMPORAL EM *JORNADA AO OESTE* (2014)

Pelotas/RS

2018

RODRIGO ALVES ACEDO

MEDITAÇÃO EM MOVIMENTO:

SUPRA-REALIDADE TEMPORAL EM *JORNADA AO OESTE* (2014)

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

Orientadora: Profa. Dra. Ivonete Pinto

Pelotas/RS
2018

RODRIGO ALVES ACEDO

MEDITAÇÃO EM MOVIMENTO:

SUPRA-REALIDADE TEMPORAL EM *JORNADA AO OESTE* (2014)

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

Aprovada em

Banca Examinadora:

Dra..Ivonete Pinto

Dr. Roberto Cotta

Dr. Michael Abrantes Kerr

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	6
2. TRAJETÓRIA DA PESQUISA.....	8
3. TSAI MING-LIANG E O ESPECÍFICO CINEMATOGRAFICO.....	10
3.1 <i>PUREZA</i> CINEMATOGRAFICA?.....	13
4. DECOMPOSIÇÃO E ANÁLISE DO DÉCIMO PLANO.....	15
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	21
6. BIBLIOGRAFIA.....	23
7. ANEXO.....	26

Resumo: O trabalho tem por escopo analisar a natureza formal do discurso cinematográfico em *Jornada ao Oeste* (2014), de Tsai Ming-Liang. A base teórica sustenta-se principalmente em autores que investigaram o específico filmico, como Andrei Tarkovski (1986), André Bazin (1985), Maya Deren (1978) e Jean Epstein (1920/1930). É suposto um cinema “puro” praticado pelo diretor através de uma representação integral de um estado psicológico “ideal”, meditativo. Levantaremos hipóteses do que isso pode ou deve significar.

Palavras-chave: cinema puro; discurso cinematográfico; específico cinematográfico; *Walker*; Tsai Ming-Liang

Abstract: This article pretends to analyze the essential form of the cinematographic discourse on *Journey to the West* (2014), by Tsai Ming-Liang. The theory is sustained by authors who investigate the filmic specificity, like Andrei Tarkovski (1986), André Bazin (1985), Maya Deren (1978) and Jean Epstein (1920/1930). It's supposed a “pure” cinema made by the director through the representation of an “ideal”, meditative, state of mind. We will try to recognize what that could or should means.

Keywords: pure cinema; cinematographic discourse; filmic specificity; *Walker*; Tsai Ming-Liang

Pairava no ar um anseio voluptuoso de despertar, um espreguiçamento, de braços lânguidos, uma revelação genésica, o nebuloso sentimento da renascença da terra, sempre casta e fecundadora, sonhando e gerando as perpetuidades da Vida.

Cruz e Sousa

1. INTRODUÇÃO

Através deste trabalho, há uma intenção introdutória de inserir a estética criada pelo diretor malaio Tsai Ming-Liang numa perspectiva alinhada à busca pelo específico cinematográfico, ou, ainda, ao que “o cinema pode ser”.

Para garantir tal intenção, revisitaremos formulações teóricas relacionadas ao potencial imanente do cinema, isto é, recolocaremos em discussão quais os elementos expressivos típicos e exclusivos do cinema refletidos por autores(as) durante o século XX. Tal sondagem pela essência específica cinematográfica é percebida desde o início do século, nos primórdios da postulação do cinema como arte própria, auto definida, com contribuições ao longo das décadas à maneira peculiar de cada autor, de acordo com sua personalidade, seu momento histórico, e talvez, suas ambições. As discussões sobre a natureza do cinema são inesgotáveis — pelo menos enquanto o cinema permanecer existindo e se reinventando —, mas, a nosso ver, é possível criar uma amálgama coerente entre os ideais gerais de cada teórico que forneça uma fonte primária, dogmática pois incontornável, da constituição intrínseca do cinema e suas características mais basilares.

O filme central neste artigo é o longa metragem *Jornada ao Oeste (Xi You)*, de 2014. Sexta estreia da série *Caminhante*, o filme é homônimo ao livro clássico de Wu Cheng que inspirou Tsai no início desse projeto. Na obra literária, Cheng romantiza, *mitifica*, as peregrinações do monge rebelde Xuanzang, enquanto este “apenas andava” difundindo os preceitos budistas na Índia, território estrangeiro cuja fronteira era proibida atravessar. Os filmes em questão, por sua vez, acompanham o caminhar vagaroso de um Monge (*vivido* por Lee Kang-Sheng) com durações igualmente lentas, retratando-o em sua *velocidade verdadeira* a cada plano, focalizando seu significado e significante¹ através da duração. Majoritariamente transitando por espaços urbanos de grandes cidades, repletos de carros e transeuntes imersos em seu cotidiano apressado, o Monge concentra uma zona de contraste em matéria de tempo e movimento, como numa outra realidade temporal em relação a seu

¹ Em linguística: “significado” designa uma forma material, concreta, de percepção direta; “significante”, por sua vez, exprime uma qualidade mais abstrata, imaterial, processada mentalmente.

entorno. Em *Jornada*, acompanhamos o Monge e seu recente e inesperado seguidor, Dragão (Denis Lavant)² na cidade de Marselha.

Este caminhar lento, *anti pragmático*, diz respeito à prática zen budista de meditação denominada *Kinhin*, que consiste em manter uma atenção constante no corpo e na mente durante a caminhada, concentrando-se apenas na respiração e no instante presente. O exercício espiritual promove uma consciência da interdependência entre corpo, mente e ambiente, concebido com a finalidade zen budista de conciliar a espiritualidade ao cotidiano. Progride-se, assim, para um estado contínuo ideal de ausência de sofrimento, galgando uma consciência búdica, nirvânica. Na orientação budista, estado este onde a consciência se eleva, contemplando a *impermanentia* de cada aspecto da vida e superando as vontades efêmeras que, em última instância, seriam as responsáveis pelo sofrimento humano.

É possível já apontar uma reflexão incipiente: existe uma correspondência discursiva entre os monges dos dois autores, ambos assumindo uma postura, proposital ou não, de missionários em terra estrangeira. A partir dessa constatação, que estipula um discurso filmico, uma consciência criadora de sentido a partir da imagem, emerge o princípio do nosso primeiro questionamento: *como* esse discurso é formulado e com qual propósito? Acreditando, como já declarado, que a maneira pela qual o filme é construído recorre aos atributos específicos do cinema, reformulemos a questão: há, de fato, um discurso essencialmente cinematográfico em *Jornada ao Oeste*? Em resposta afirmativa, o que isto significa ou poderia significar em relação às idealizações do futuro do cinema e seus propósitos, de acordo com alguns autores do século XX e com o próprio Tsai?

A fim de sanar essa dúvida, a segunda etapa deste trabalho será a realização de uma análise filmica do décimo e mais longo plano da obra em questão (14 minutos e seis segundos). Cada elemento formal será analisado levando em consideração as conceituações do capítulo anterior à análise. Supõe-se que este plano concentre efetivamente uma *pureza* — termo herdado da vanguarda francesa da década de 20, e que aqui irá adquirir significado similar, mas reformulado —, tanto em matéria cinematográfica quanto espiritual. Nossa hipótese é a de que a captura deste andar ritualístico e seu tratamento formal a partir das possibilidades específicas do cinema resultam num convite ao espectador à participação ativa na recepção do filme, possibilitando uma comunhão ideal com o estado psicológico desperto do Monge.

² Os nomes dos personagens foram apropriados da página do filme no IMDb. A tradução foi realizada livremente pelo autor.

2. TRAJETÓRIA DE PESQUISA

Após ter tido contato com alguns dos filmes da série *Caminhante*³ e decidir, de algum modo, tematizá-los neste artigo, a pesquisa se iniciou a partir da associação dessa idiossincrática estética cinematográfica aos preceitos defendidos por Tarkovski no livro *Esculpir o Tempo*, lançado em 1986. A duração notória dos planos e seu caráter eminentemente espiritual permite um entendimento quase instantâneo quanto à sua escolha por retratar um *sentir do tempo*. Logo, a associação ao russo não foi difícil: seu ponto de vista, em linhas gerais, centraliza o poder criador do cineasta na maneira como, a cada plano, ele escolhe (ou permite) o tempo ser impresso, a fim de manter uma coerência com o humor da cena, isto é, o estado mental de um ou mais personagens em certo momento e lugar de sua(s) vida(s). Esta e outras conclusões sobre o cinema e seu destino são fundamentadas por Tarkovski a partir de uma busca pela potencialidade específica do cinema, que nos parece ter estreita ligação com os propósitos estéticos de Tsai em direção à questão pivotal: qual é a expressão cinematográfica que nenhuma outra arte poderia dar?

Investigando sobre o amadurecimento da gramática cinematográfica e sua revogação como arte própria, estes estudos conduziram às primeiras tentativas de discernir o que tornava o cinema autossuficiente, realizadas pelos vanguardistas da década de vinte do século passado. Alinhados com maior veemência a uma idealização da constituição de um cinema “puro”, os impressionistas (assim agrupados por Bordwell, em 1974) dedicaram seus esforços neste aspecto:

Grosso modo, a teoria impressionista defende o cinema como meio específico, ora atendo-se ao poder de síntese da mencionada “sétima arte”, ora percebendo-o como um meio autônomo, singular, enfim, *puro*. Seus constituintes materiais, essencialmente fundados no visual, acabavam por distanciá-los largamente da dramaturgia, calcada, por sua vez, no verbo. (MARTINS, 2012, p. 97)

No entanto, por seu caráter difuso e ainda pouco explorado, o movimento Impressionista — insuficientemente distinto das outras vanguardas — não nos satisfaria como base teórica única para este trabalho. Em seu lugar, foram reunidos textos de dois autores específicos desta época com verve vanguardista: Dulac e Epstein, este último com uma contribuição mais decisiva em nosso estudo⁴. Ainda que classificados como impressionistas⁵, não configuraram uma escolha teórica pautada a partir dessa segmentação, tardiamente proposta (uma diferença de meio século, aproximadamente). Porém, situados durante o cinema mudo, carregando uma visualidade exacerbada que intencionava dissipar o

³ Os filmes que nos foram acessíveis: *Walker* (2012); *Jornada ao Oeste* (2014) e *No No Sleep* (2015). A série *Caminhante* conta, ainda, com mais quatro títulos: *No Form* e *Diamond Sutra*, ambos de 2012; *Sleepwalk* e *Walking on Water*, lançados em 2013.

⁴ É válido mencionar que Dulac não produziu muito material teórico. Talvez, se o tivesse feito, sua contribuição seria maior para nós.

⁵ Germaine Dulac é classificada tanto como impressionista (Martins, 2012), quanto surrealista (Oliveira, 2012).

antropomorfismo num universo homogêneo, frequentemente em movimentos não figurativos, seus postulados tornam-se anacrônicos, demandando o apoio em outros autores que visaram, ou pelo menos estudaram, a autonomia desta arte no decurso da história. É digno de relembrar, no entanto, que suas ideias já anunciavam com a mesma lucidez muitos dos preceitos que Tarkovski viria defender 60 anos depois, como a maneira de ver no filme uma lógica similar a do pensamento e de apostar numa tradução do Infinito na imagem cinematográfica.

Os termos propostos por Maya Deren cerca de 20 anos depois, na década de 1940, dizem respeito a uma construção plástica menos radical em relação às vanguardas, conciliando de modo prático a realidade concreta, tal como fotografada, e a personalidade criativa do autor, presumindo na imagem uma atividade mental contundente e identitária. O cineasta, a partir da qualidade ontológica da fotografia, configura na imagem real elementos de uma plasticidade que, em última instância, imprimem sua visão criativa, emergindo uma outra realidade, equivalente ao real: a imagem plástica. Para o procedimento ser efetivo, outra conciliação (também apontada por Tarkovski) é necessária: o balanço entre o que é *espontâneo* na cena, que vem ao acaso sem controle do diretor ou da equipe, e o que é *deliberado* previamente, planejado.

Por fim, com uma abordagem que vê na narrativa realista o ideal máximo da Arte, André Bazin discute incisivamente o abuso de uma montagem realizada na decupagem clássica que, exaurindo de cada plano qualquer margem de ambiguidade, instaura um simbolismo unilateral distanciado da “voz dos próprios fenômenos”, portanto, pouco apropriado. Compreendendo o papel da contribuição do espectador como essencial a esse realismo, defende o plano sequência em larga profundidade de campo, preservando a unidade do espaço e evidenciando movimentos concretos, abrigando as ambiguidades e oferecendo liberdade de escolha ao espectador, que se disposto emocionalmente, pode se relacionar mais intimamente com o filme. Sobre a nebulosa busca da autonomia e da especificidade, Bazin assinala decisivamente a máxima: é por ela que se evolui a Arte.

Auxiliando na organização e abordagem dos encontros e desencontros nas teorias de cada autor, recorremos aos livros *A Experiência do Cinema* e *O Discurso Cinematográfico*, ambos de Ismail Xavier e *As teorias dos cineastas*, de Jacques Aumont. Saliento que, apesar da apresentação dos autores neste capítulo estar em ordem cronológica, o que se segue é definido pelo pragmatismo na análise do filme. Abordaremos ideias sem compromisso com um progresso definido cronologicamente, mas a partir de escolhas que sejam mais pertinentes à análise da obra, priorizando este ou outro autor a partir de expressões que encontram mais sintonia com o filme, apesar de muitas vezes encontrar correspondências muito semelhantes com outros textos ou autores. Alia-se à nossa linha de raciocínio certas expressões centrais da cosmologia zen budista e algumas das próprias declarações de Tsai Ming-Liang sobre suas ideias e seus filmes em entrevistas, estabelecendo com mais propriedade e definição as aproximações propostas neste trabalho.

3 TSAI MING-LIANG E O ESPECÍFICO CINEMATOGRAFICO

Geralmente, enquanto os cineastas teóricos investigam a natureza da arte que o cinematógrafo originou, eles o fazem idealizando um certo proceder na tentativa de imbuir mais consciência às obras, alinhando a prática e a teoria em produções de filmes que possam ser aquilo que o cinema *pode* ou deve ser. Quanto à primeira variável, em relação às *possibilidades* do cinema, geralmente é apontado seu caráter abstrato, a possibilidade de transmitir alguma qualidade transcendental a partir das imagens registradas pelo aparato fotográfico que ganhou *tempo e movimento*. Algo que o olho humano não consegue conceber e, ainda assim, estará expresso *ritmicamente* nos fotogramas. É como a detecção do Absoluto, em Tarkovski: “consciência do infinito: o eterno dentro do finito, o espiritual no interior da matéria” (TARKOVSKI, p. 40); ou como a revelação de um estado anímico alcançado a partir da *fotogenia*⁶, em Epstein: “uma linguagem reveladora, que empresta uma aparência de vida a todos os objectos que designa” (CASTELLO BRANCO, 2010, p. 14). Atingindo este patamar, espiritual por excelência, desenvolve-se uma conexão espiritual entre artista e espectador para o russo, ou, ainda, proporciona uma ordem ao caos através do automatismo da máquina, cujos efeitos são *transformadores* para o francês.

Para Epstein, a invenção do cinematógrafo se assume, utilizando os termos de Xavier, como um “cérebro mecânico”. A designação é escolhida porque o purista postula um certo psiquismo impregnado nesta nova máquina, uma vez que ela é capaz de fornecer com precisão mecânica uma aparência que, de tão elaborada, manifesta-se tal qual um pensamento, tão novo para a humanidade quanto a máquina. Em seus ensaios, o diretor francês apontava uma contraparte a essa invenção: o cinematógrafo, como qualquer outra invenção, altera a mentalidade e o modo como os seres humanos se colocam no mundo. Dada sua precisão em espaço e tempo, o cinematógrafo poderia revelar uma certa ubiquidade, um “mistério de todas as dualidades”, concentrando no interior dos fotogramas uma revelação animista, de que tudo é vida. Como ela, o cinema deveria ter um “caráter evasivo, ontologicamente móvel e instável”, em gestos que não chegam a se completar. Ora, há nesta visão cosmológica uma centralidade na *impermanência* que é percebida também no Zen Budismo: nesta tradição, como forma de superar o sofrimento, o ser humano precisa contemplar a impermanência; ou em termos mais confortáveis: precisa se concentrar em cada instante indivisível, assegurando assim um estado de contentamento com a vida, onde o desejo seja superado. Um equilíbrio. Estaria Tsai Ming-Liang, como Epstein, confiando no dispositivo cinematográfico como agente transformador na mentalidade da humanidade? Contudo, seja qual for a resposta, a abordagem prática do diretor da década de 20 e seus colegas afastam-se do antropomorfismo — e de tudo o que ele significa —, detectado em Jornada ao Oeste.

⁶ Fotogenia: a essência do cinema, inexprimível e transformadora, em seus instantes extáticos.

Os outros autores (Deren, Tarkovski e Bazin), menos abstratos na forma em que idealizam as imagens cinematográficas, vão em direção ao mundo palpável, à “percepção direta do desenvolvimento concreto de um fato em sua presença ativa” (XAVIER, p. 69). É preciso para Tarkosvki, pois, encontrar a maneira prudente de conquistar esse desenvolvimento concreto, essa verdade na representação dos personagens, exprimindo o estado psicológico destes em meio a sua realidade exterior, em sua *verdade temporal*, afirmada através da *mise en scène*. Maya Deren primava pelos gestos “únicos, mágicos e eternos”, resultantes de uma abordagem vertical do instante e da “supremacia das formas atemporais”, atingidos por meio de ritualizações. Aqui há outro paralelo com o Zen Budismo, que propõe uma educação do olhar e adestramento da sensibilidade a partir da ritualização das práticas cotidianas como forma de concentração no instante, num “presente eterno”.

Ainda segundo o entendimento de Deren, para obter esses rastros de eternidade, era essencial tanto o caráter ontológico da imagem proporcionado pela fotografia — objetos que refletem a luz e, no processo fotoquímico, recriam o seu corpo na foto à sua própria imagem “verdadeira” — quanto a reafirmação, por parte do fotógrafo ou diretor, de sua identidade pessoal na imagem. Essa marca autoral, de manipulação e filtragem do real concreto, desenvolve uma conceitualização intrínseca à imagem, na qual cabe ao artista plastificá-la a seu bem entender. O resultado será uma nova realidade, a da imagem plástica, equivalente ao real, “propícia e apropriada para expressar, nos termos de sua própria realidade paradoxalmente intangível, os conceitos de moral e metafísica do cidadão dessa nova era.”.

Criando-se com os recursos do meio (era essencial a ela uma certa “simplicidade” na produção para evitar artificialismos) Meren defendia um “acidente controlado”, isto é, uma relação dialética ideal entre os dois pilares da imagem cinematográfica: aquele que se refere ao “acidente” propriamente dito, as contingências incontrolláveis para o diretor, seu caráter “documental”; e aquele que diz respeito a uma encenação deliberada, os movimentos calculados e planejados pelo autor para compor sua *mise en scène*. O resultado seria a ampliação do espaço pelo tempo e do tempo pelo espaço.

O que é uma performance realista feita por um ator? Quando eu filmo atores, eu geralmente os instruo, mas acabo me arrependendo. Então eu espero até que eles tenham concluído as instruções e deixo a câmera gravando. Eu quero esperar para ver o que mais eles irão fazer, atingindo um ponto de ambiguidade. Neste momento, as coisas se tornam realidade. (Tsai Ming-Liang)⁷

O que os diretores estão delineando é uma orientação em que se visa apreender aquilo que é indissociável entre o ambiente e o personagem, uma atmosfera na qual os dois se imiscuem e se confundem. Não há, desta forma, como na padronizada decupagem clássica, representações de ambientes e circunstâncias planejados, sufocados por um simbolismo

⁷ Entrevista disponível em: <https://asiasociety.org/tsai-ming-liang-cinema-has-its-own-realism>

autoritário que priva o espectador de sua participação criativa ao fornecer uma única interpretação. Há de se ir além, comenta Tsai, é preciso “mostrar uma sensação de espaço-tempo”, um “espaço que contenha o tempo” na medida em que as ações se desenrolam segundo suas próprias necessidades e durações, captando o movimento integral de uma emoção que se desdobra em comportamento físico (encenação).

Quer dizer, há uma exigência para alcançar essa abstração prometida: para sugerir uma dimensão “além da realidade”, deve-se, primeiro, contemplar a própria realidade fundadora; registrar as “vibrações únicas” (termo de Dulac) que emitem esses espaços e tempos específicos. Já se usou o termo “ambiguidade” algumas vezes durante o texto e é neste momento que ele ganha maior destaque: a imagem verdadeiramente cinematográfica precisa comportar ambiguidades. Para se lançar no Eterno, necessita do *instante*; para falar do que é universal, recorre ao indivíduo.

No caso da cinematografia de Tsai Ming-Liang, isso recai num interesse recorrente pelo fluxo de vida de um cotidiano arrastado dos personagens, por sua potência de conferir uma atmosfera mais autêntica a partir de uma maior honestidade dos gestos e de ações suspensas num espaço que de fato é experienciado pelo ator/personagem. Há uma supressão parcial ou total da narrativa para se aproximar da “vida comum do dia-a-dia”, concentrando nos planos uma duração autônoma — geralmente vagarosa — em suas próprias configurações e contingências. Essa tentativa assumida por Tsai está diretamente afetada por seus ideais de trabalhar com um espaço e tempo verdadeiros em sua cinematografia, idealizados em decorrência, ele mesmo aponta, de seus estudos de teatro no qual trabalhava com encenações em espaço e tempo verdadeiros, sentidos *em simultâneo* pela plateia e atores, como é da natureza do teatro.

Minha questão é: seria a atividade cinematográfica realmente sobre contar histórias? Não poderia ter outro tipo de funções? Essa questão me lembra minha própria experiência como espectador. É muito raro que eu lembra da história de algum filme. Eu geralmente lembro apenas algum momento que me tocou. (...) Claro que meus filmes possuem algo como uma história. Mas eu presto atenção à vivência do cotidiano. Em nossas próprias vidas não há nenhuma história, cada dia é preenchido de repetições.⁸

Encontra-se nesse pressuposto estético, nesta reprodução que busca ser fidedigna a uma unidade de espaço, uma convergência à valorização que André Bazin deu à larga profundidade de campo e ao plano sequência, em virtude da duração concreta com que este então captaria os eventos dito naturais em sua “situação em bloco”, na sua “integridade fenomenológica”. Contrapõe-se, assim, à montagem de Eisenstein, que se acreditava literária demais por instaurar uma simbolização puramente conceitual, que não fala *por si*; seus planos só faziam sentido enquanto elos de uma corrente de planos na escala macroscópica no filme. No plano sequência, ao contrário, a imagem é preenchida por um fluxo de vida que instaura de volta a ambiguidade da realidade, recuperando para o espectador uma *liberdade de*

⁸ Entrevista disponível em: <http://reverseshot.org/symposiums/entry/331/tsai-ming-liang>

escolha de sua atenção, concatenada com uma profundidade de campo que provê nitidez a um largo espectro da profundidade física da imagem.

Um contraponto extremo a este procedimento técnico seria o percebido num plano de curta duração, com foco superficial, em baixíssima profundidade de campo. Ou seja, uma imagem que em poucos segundos abarcaria apenas uma camada fina do espaço de maneira nítida, plenamente cognoscível, definindo assim uma imposição unilateral ao olhar do espectador para uma apreensão direta de um significado único do plano. Pode-se dizer que Bazin, atentando-se à capacidade realística do aparato cinematográfico, procurava divisar, entre as expressões técnicas e criativas dos cineastas, aquelas que permitiriam garantir uma elevada autenticidade daquilo que o cinema reproduz, isto é, uma representação que respeitasse integralmente as três dimensões espaciais e uma quarta, temporal, no decurso concreto dos eventos e de suas contingências. O resultado aproximaria as duas realidades: a concebida pelo filme e que é projetada para uma segunda, a realidade do espectador, suscitando uma relação de maior intimidade entre elas.

Quando posso usar apenas um plano, não usarei um segundo. Mas se você prestar atenção, geralmente eu movo a câmera sutilmente de acordo com os personagens. (...) O que eu providencio [aos atores] geralmente se assemelha mais à uma descrição poética de um certo humor, um efeito para ser alcançado, talvez algum movimento crítico. (...) Estou tentando eliminar os elementos dramáticos para escamotear a história. Cinema e realidade são coisas diferentes, mas, removendo dramaticidades artificiais, acredito estar aproximando as duas. (*idem*)

Em seu artigo “Por um cinema impuro”, Bazin se coloca contrário a uma ideia de que o cinema estaria sempre sendo “menos cinema” ao se aproximar de outras artes. Essa influência poderia, inclusive, ressaltar a natureza fílmica: se num processo de adaptação de um livro, por exemplo, determinado tom ou atmosfera de um momento da narrativa inspirasse uma transposição ao cinema, em detrimento de uma reprodução literal da descrição dos eventos do livro, o cinema precisaria buscar sua própria expressão, traduzir a partir de sua natureza essa atmosfera que repousava até então apenas no verbo.

3.1 PUREZA CINEMATOGRAFICA?

Cabe, a essa altura, uma reformulação do conceito a respeito da *pureza* cinematográfica, a partir de uma pretensa atualização da compreensão purista da década de 20. Intenta-se aqui não mais atribuir ao termo *puro* uma reclusão auto-centrada, salvaguardada da má influência herética das outras artes.

Não existe autonomia completa. Há, no entanto, uma relatividade histórica, um posicionamento específico em alguma ramificação da linha evolutiva da Arte. Uma contextualização, que acaba por impor, se não em termos estritamente intelectuais, por meio de atributos fisiológicos relacionados à apreensão humana da vida e da arte, uma radicalidade

comum a todas as formas de arte. Radicalidade manifesta de maneira mais ou menos enfática de acordo com a obra filmica, independente de sua eventual categorização.

Para nós é possível cogitar uma *pureza*, sim, na medida em que se elabore um discurso cinematográfico — sugerido e não imposto — calcado essencialmente nos recursos inegavelmente específicos do cinema: na duração, nos movimentos (dos corpos e da câmera), na montagem, quando mínima e inevitável. Filmes que atendam a uma qualidade de pureza ao estipular um raciocínio ou um sentimento que, por ser *só concebível puramente no cinema*, estavam até então estavam inacessíveis à humanidade.

A gana em atingir a pureza recorrendo cegamente à especificidade se trata, afinal, de uma falácia. Atestamos com o que já foi prematuramente apontado: a montagem em seu modo clássico, devedora dos pensamentos de Eisenstein, ainda que de fato especificamente cinematográfica, em seu *fundo* apela a uma excessiva carga de significado, a um simbolismo oco tão *falseado* quanto as letras. O específico cinematográfico há de se conformar à realidade antes de se cogitar puro. Ao que consta à tentativa de se afastar das outras artes, nosso posicionamento é de que, seguindo o nosso pressuposto, enquanto a essência discursiva ou a exposição de uma *ideia* de um filme repousar no que a especificidade cinematográfica tem a oferecer, é inócua a recusa à aproximação de outras formas de arte. Essa concepção que só imputa uma limitação criativa foi resultado de uma ainda imatura e desnorreada autoconsciência de uma arte que, apesar de própria, estava apenas começando a se supor como. A súplica do nosso desacordo consiste no ponto em que, para os puristas, interessa, em última instância, o estímulo a uma percepção de um “cinema em essência”. Para nós, há o interesse em supor uma pureza que se funda na “essência do cinema”, deslocando esta de sua finalidade última, recuando em certa medida o escopo.

Enfim, apesar da busca pela autonomia do cinema ser a nosso ver falaciosa, é por ela que Bazin diz evoluir a Arte. O refinamento da gramática filmica progrediu até então num processo dialético entre a consolidação de elementos expressivos — que aos poucos foram sendo convencionados (e conservados) — e a procura de uma “lei”, uma investigação de caráter mais científico que daria indícios de um progresso na expressão artística. Bazin situa brevemente o cinema em seu marco na escala evolutiva na Arte: durante o Renascimento, o problema da tridimensionalidade foi resolvido pela perspectiva; desde então, a preocupação recaiu ao *instante*, necessidade que o cinema supriu ao trabalhar com as imagens em movimento, adequando às três dimensões espaciais uma quarta, temporal.

Tendo em vista as proposições aqui reunidas, retomamos a questão apontada na Introdução, agora com um rascunho de resposta: o discurso erigido por Tsai Ming-Liang, é, de fato puro em sua acepção reformulada? O que isso significa ou poderá significar? Verificaremos em seguida a validade no filme que será analisado, mas já arriscamos: o cinema, quando *puro*, dotado de uma consciência ambígua sobre si, ao concentrar-se na duração e no instante, pode revelar, em nível psíquico, uma sugestão de Eternidade

concentrada no instante presente, uma sensação de supra-realidade temporal que tangencia uma quinta dimensão. Em termos mais concisos: da mesma maneira que numa tela bidimensional pode-se aludir na mente do espectador uma tridimensionalidade ilusória, mas bem acabada, uma arte em movimento transmitida em quatro dimensões ideais pode aludir a um vislumbre de uma quinta, espiritual, nirvânica. Este acesso nos parece catalisado em Jornada ao Oeste, uma vez que recorre à especificidade do cinema para aproximar a realidade do espectador à realidade do Monge, que a cada passo reitera seu estado mental em condições meditativas propícias a esse descortinamento.

4. DECOMPOSIÇÃO E ANÁLISE DO DÉCIMO PLANO

Neste capítulo, o filme será analisado por uma abordagem mais prática, decompondo e interpretando seus elementos nas perspectivas apontadas no decorrer deste trabalho. Recorreremos à exposição imagens de *frames* do filme e de algumas alterações na imagem que permitam uma abordagem mais didática e expositiva. Condensando de maneira plena os objetivos e suposições trabalhados até então, elegemos o décimo plano⁹, o mais longo do filme, com 14 minutos e 6 segundos de duração, para dar base à nossa análise.

Admitida sua duração de antemão, comecemos por ela. O plano sequência se inicia com o Monge no alto de uma escadaria de metrô e finaliza com ele alguns degraus abaixo. São, no total, 37 passos entre degraus e chão plano, resultando numa velocidade média de um passo a cada 23 segundos, aproximadamente. A profundidade de campo é larga: desde as pichações nas paredes mais próximas à câmera até os edifícios na camada mais distante em relação a câmera estão nítidos (figura 1). O plano não é fixo, como é a maior parte dos planos da série *Caminhante*. A câmera neste caso acompanha a descida do Monge, numa *tilt down*¹⁰ (figuras 1 e 2) sutil que focaliza o monge, reajustando sua figura em relação a composição da imagem. Personagem e máquina, assim, correspondem-se e entram em sintonia. Retornaremos em breve para rever o artifício deste movimento de câmera e qual seu resultado lógico no plano.

⁹ Tabela de decupagem do filme em anexo

¹⁰ *Tilt down* denomina a qualidade de um movimento de câmera vertical, para baixo.

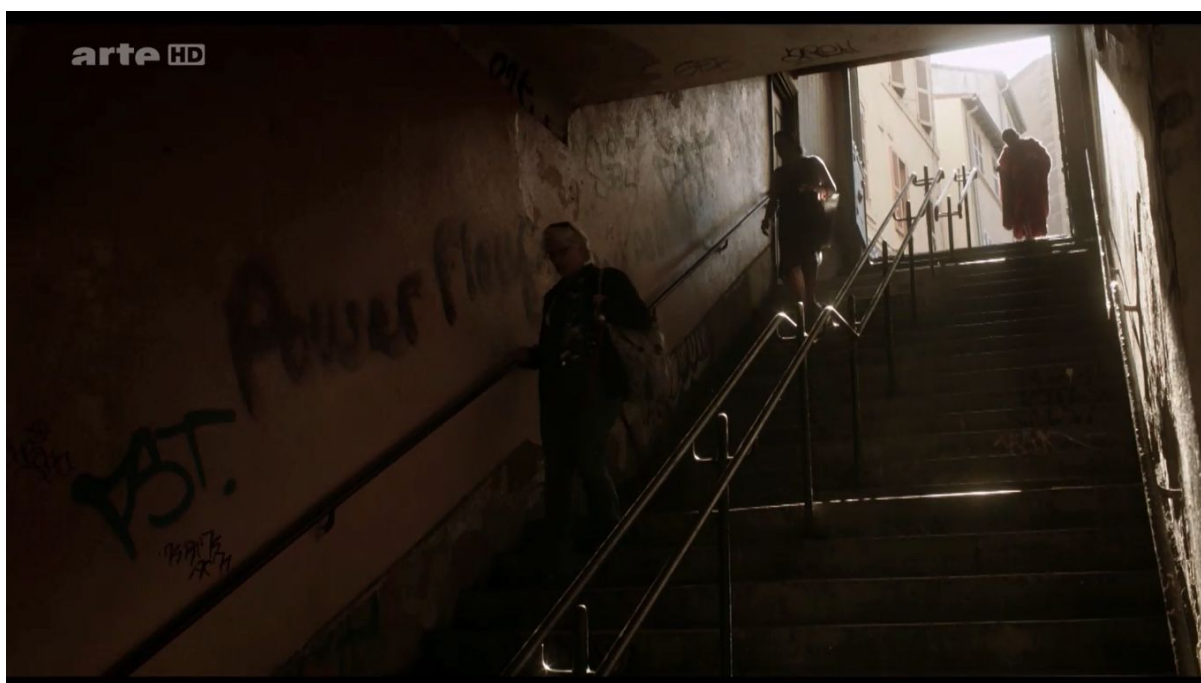


Figura 1: início do plano referido.
Fonte: imagem capturada pelo autor da pesquisa



Figura 2: final do plano, após a realização completa do movimento de *tilt down*
Fonte: imagem capturada pelo autor da pesquisa

A composição da imagem vai de encontro a uma plasticidade proposta por Germaine Dulac que não foi referenciada anteriormente: “seria desejável preocuparmo-nos com as

proporções de linhas no que respeita a personagens e evitar qualquer evocação de decoração teatral. Pelo jogo destas linhas e pela diversidade das iluminações, o cenário deve criar uma impressão de movimento.” (Castello Branco, 2010, p. 13). As linhas neste plano estabelecem a um só tempo um ponto de fuga no canto superior direito, atribuindo uma perspectiva que produz um efeito de tridimensionalidade, e uma inclinação que sugere um instabilidade, um movimento sempre pendente, perpétuo (figuras 3 e 4). Afinal, para Dulac, a essência do cinema coincide com a do Universo: o movimento.

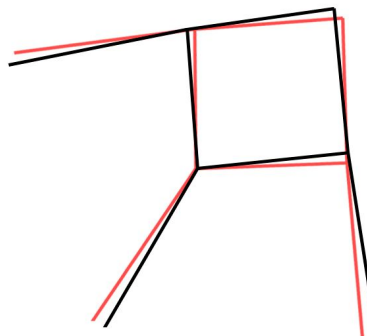
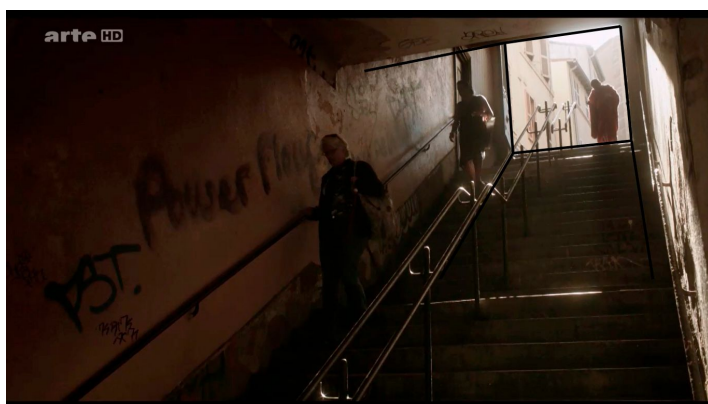


Figura 3: o início do plano com a indicação das linhas que compõem a imagem

Figura 4: comparação das linhas inclinadas da composição original (em preto) com linhas que corresponderiam a uma composição “estável” (em vermelho)

Fonte: imagem capturada pelo autor da pesquisa

Tsai Ming-Liang afirma “que a visão do diretor ou do artista passa necessariamente pelo sentimento de esculpir um espaço através da luz. Isso significa partir de um espaço original e esculpi-lo, fazer com que o filme construa um novo espaço”¹¹, dando um caráter de tridimensionalidade. A figura do Monge — bem como a dos outros passantes — é realçada pela incidência oblíqua da luz solar; criando, através desse recorte luminoso, uma espécie de aura, resultado do reflexo da luz sobre os corpos. A intensidade dessas auras é tanta que acaba por sugerir um espaço etéreo, sem distinção entre o Monge e os transeuntes, sacralizando o espaço confinado nos limites do quadro. Essa carga de sentido na luz é definida por Aumont como simbólica (AUMONT, p. 173) isto é: uma luz que toca “o sobrenatural, o sobre-humano, a graça e a transcendência”.

Sobre este “espaço sagrado”, Bentué, situado no campo dos estudos da religião budista, possui uma conveniente definição:

O sagrado pode ser definido como “a manifestação poderosa e cheia de esplendor de purificação divina que age através dos espaços (sagrados), dos objetos, dos gestos

¹¹ Entrevista disponível em: http://www.academia.edu/4927519/Entrevista_com_Tsai_Ming-liang

purificadores, manifestação pelo qual o Divino libera a consciência individual do ser humano do seu encadeamento maculado. (BENTUÉ, 2003, p. 235)¹²

No filme, a caminhada lenta é entendida como um “gesto purificador”, o qual presentifica no espaço uma sacralidade que escapa ao domínio físico do corpo do Monge, alastrando-se em cada canto do quadro fílmico numa sugestão mentalística, uma realidade fundamental semelhante à descrição do *animismo* em Epstein.

Para atestar neste plano as concepções da iluminação apresentadas, recorri a uma aproximação à dialética mais cara à fotografia: o claro e escuro, preto e branco. Recapitulando, a luz neste plano teria, portanto, três funções discernidas: uma física, que garante tridimensionalidade à imagem; e duas simbólicas: a primeira a nível *individual*, ao conferir uma luz de recorte que cria uma espécie de aura aos corpos, e a segunda, a nível *universal*, dando ao espaço e cada elemento do quadro um caráter etéreo (facilitado também pela já comentada profundidade de campo).

Analisemos:



Figura 5: inversão dos valores de claro e escuro

Fonte: imagem capturada e editada pelo autor

Lançando mão das ideias da ambiguidade, em que para falar de um extremo se recorra a outro, nesta inversão da figura 5, o branco se situará no lugar do preto e, este, no lugar do

¹² “(...) lo sagrado puede ser definido como “la manifestación poderosa y llena de esplendor de purificación de lo Divino que actúa a través de los espacios (sagrados), los objetos, los gestos purificadores, manifestación por la que lo Divino libera a la conciencia-sujeto del hombre de su encadenamiento y de sus manchas” (BENTUÉ, 2003, p. 235) Tradução livre feita pelo autor.

branco. Concentrada no ponto de fuga, a luz natural vinda da rua banha o plano numa espécie de degradê, que à medida que o Monge desce a escadaria, a sombra toma conta, expressamente no canto inferior esquerdo. Há percebido aqui uma trajetória que vai de um valor extremo de iluminação a outro: do claro ao escuro (ou o inverso, para os transeuntes que estão subindo as escadas), uma produção de movimento feito pela manifestação da luz em si, dando-lhe um caráter cinético, como era de praxe nas vanguardas francesas da década de 20. Essa diferença que confere movimento, situada espacialmente num ponto de fuga, garante com mais ênfase a tridimensionalidade na representação espacial.

A meia medida, aproximadamente, entre o início e o fim do plano, é possível perceber na imagem que os membros superiores do Monge são bem definidos por um contorno preto opaco, regiões onde a luz “estourou”, ou seja, um lugar na imagem original cuja informação histogrâmica¹³ é puramente branca. Neste contexto, a luz estourada nos parece se presentificar materialmente, conferindo uma expansão do alcance físico dos corpos, configurada por eles mesmos no encontro com a luz (uma ilustração quase ao pé da letra sobre a ontologia da fotografia comentada por Deren). Contudo, tal substancialidade luminosa não se retém apenas no choque entre a luz e os corpos que a atravessam. Garante-se a ela um estatuto próprio, uma individualidade material que se geometriza no espaço: sua direção, ou, em termos que se desprendem da variável temporal, seu *foco* é tornado físico devido às camadas de poeira que flutuam no ar, bruxuleantes em sua revelação¹⁴. Mas, à medida que o Monge avança, seus traços vão se desvanecendo, gradualmente se fundindo com o espaço exterior, compartilhando com este uma similaridade na relação com a luz, atestando certa qualidade moral, *anímica*, onde não mais se distingue os limites entre o que é vivo e o que é “morto”.

Esta relação profunda com o espaço implica num outro fator, imprescindível para esse (ultra) realismo: o som tal qual se comporta(ou) no ambiente, captado diretamente em simultâneo à câmera. Os passos e trechos de conversas dos transeuntes reverberam no corredor estreito, adquirindo nesta reflexão sonora uma expansão dos sons emitidos pelas pessoas, de maneira similar à expansão de luz pelos corpos, conferindo a aura recém analisada. É interessante notar como é impensável o Monge produzir algum tipo de som. Se ele se reafirma visualmente pela duração, sua manifestação sonora é a quietude: em toda a série Caminhante não há sequer sugestão de alguma ação sua que possa ter produzido som. Sua frequência não admite.

Retornemos ao movimento de câmera citado no início do capítulo.

¹³ Relativo a histograma, gráfico que na fotografia é usado para medir as diferenças nas taxas entre o preto e branco “puros” na imagem.

¹⁴ Infelizmente, não há meios técnicos que consigam reproduzir com precisão neste trabalho essa luz geométrica.

São raros os planos na série *Caminhante* que não são habitados pelo Monge. Seu reconhecimento passa, incontornavelmente, por uma identidade visual própria que lhe garante algum destaque: careca e imberbe, pés descalços, cabeça baixa, mão separadas à altura do peito e, claro, seu manto vermelho vibrante. Portanto, o que há de intenção no plano, o que é deliberado por Tsai Ming-Liang naquilo que vai compor o quadro filmico, encontra lugar no Monge e em sua trajetória. Naturalmente, como habitual em outros filmes assinados pelo diretor, a câmera se tensiona em direção ao personagem. Mas, antes de dar como encerrada a reflexão do papel da câmera no plano, daremos um passo atrás: se, na verdadeira imagem cinematográfica (como idealizada por Tarkovski e Deren) há tanto um fator de controle — neste caso a encenação/performance do Monge descendo as escadas — quanto um descontrole que escapa do domínio da equipe criativa, o que se configura no plano como acidental e o que isso implica?

A resposta talvez seja fácil: os transeuntes, em seus próprios caminhos para além dos limites do quadro. O que significa, como proposto por Ismail Xavier, num efeito janela da imagem, em que “o retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para um universo que existe em si e por si”¹⁵ (XAVIER, 2012, p. 22), apontando para uma presença do espaço expandido para um “fora de tela”, específico do cinema¹⁶. Esta qualidade é aguçada pela câmera em seu movimento ao revelar o que antes estava oculto ao olhar do espectador.

Entretanto, há um adendo. Em certo momento, uma atitude imprevista simples, mas carregada de evidências, merece nossa atenção. Uma mulher, notando algo de diferente na escadaria do metrô, se detém por alguns instantes ao pé da escada. Quando ela percebe a presença da câmera, dirige-se à equipe perguntando se poderia passar por lá, onde a câmera aponta, para garantir que não estaria atrapalhando em algo (figura 6). Após descer alguns degraus e se aproximar da câmera e da equipe, a mulher agradece a licença (figura 7). Este momento nos ajuda a atestar novamente uma “verdade do momento”, documentando uma situação verdadeira, ainda que diretamente influenciada pela câmera. Mas não é só isso. A atitude de manter o plano em sua integridade¹⁷ no filme demonstra um desinteresse em enquadrar o filme como ficção, uma vez que a ilusão neste momento sucumbiria, ou como documentário, tendo em vista a alteração que a presença da câmera notadamente proporciona na ordem “comum” dos fatos.

¹⁵ Apesar de apontar a efetividade deste efeito no plano em questão, admite-se simultaneamente o efeito inverso que Xavier apontou: o da tela como superfície opaca. Dada sua lentidão e uma qualidade plástica inerente, o filme possibilita ao espectador experimentar os dois efeitos.

¹⁶ Afinal, tal movimento “para fora” só pode se dar a partir de uma *duração*.

¹⁷ “em sua integridade”: até o penúltimo plano do filme (ver tabela de decupagem), o Monge não sai totalmente de quadro. Portanto, se a mulher realmente tivesse atrapalhado em alguma coisa, um corte antes de sua aparição não seria inimaginável.



Figura 6: mulher destacada no momento em que ela pede permissão de passagem para a equipe

Figura 7: momento em que ela agradece a licença concedida

Fonte: imagens capturadas e editadas pelo autor

A essa permissão da montagem soma-se a *indiferença* da câmera *pela contingência*¹⁸ referida, não se perdendo em sua finalidade de concentração no e *com* o Monge. Assim, sua intencionalidade carregada de consciência se evidencia de maneira inédita neste filme. Decorre daí uma reafirmação de sua existência, tanto para o espectador quanto para si mesma. De modo algum, contudo, isso acarreta em alguma desilusão, alguma quebra de expectativas. Afinal, não há o que se iludir: o Monge continua lá, movimentando-se em gesto meditativo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na introdução deste artigo supomos que havia algum tipo discurso no filme *Jornada ao Oeste*. Ora, em se tratando de um filme com pouquíssimos atributos narrativos, tal questionamento tão básico se justifica. Afinal, suprimida uma narrativa, onde Tsai Ming-Liang concentraria um discurso? Partimos da ideia de que, dada sua inspiração nos atos heróicos do monge Xuanzang no livro “Jornada ao Oeste”, de Wu Cheng, existiria uma correlação entre os dois monges que, por si, bastaria por formar um discurso. Devido à peculiaridade na duração e nos movimentos do filme, deduziu-se, a partir de Tarkovski, que a obra teria pelo específico cinematográfico alguma aproximação “essencial”. Neste momento, a pesquisa optou em averiguar durante a história do Cinema autores adeptos a uma investigação dessa especificidade, das propriedades individuais cinematográficas. Verificou-se em seguida ter sido iniciada por certos segmentos franceses das vanguardas dos anos 20, que tentavam definir um *cinema puro*.

Realizamos uma leitura detida dos autores que então nos pareceram apropriados à nossa análise e em cujos textos, lançados no decurso do século, se interpretava certa relação a

¹⁸ E não era o fundamento básico budista a superação das dores das contingências do nosso plano?

alguns princípios declarados pelo próprio diretor do filme em entrevistas. Julgamos razoável, depois de rever os posicionamentos basilares desses teóricos, apropriarmos do termo “puro” para aplicá-lo à análise de maneira reformulada. A pergunta inicial se refina: seria puro o discurso cinematográfico de *Jornada ao Oeste*? E, em caso de resposta afirmativa, o que isso *pode* significar?

Feita a análise fílmica de um dos 14 planos do filme, temos propriedade para responder adequadamente a esses questionamentos.

Em primeiro lugar, vamos aglutinar os aspectos que nos orientaram a uma delimitação do específico cinematográfico em sua forma pura, aquilo que o cinema “é”: os recursos fílmicos que, pela natureza temporal do cinema, aliam suas características formais exclusivas a um realismo que diz respeito à reprodução em maior *profundidade* possível das quatro dimensões do cinema: as três espaciais, existentes desde o Renascimento, e a quarta, inovadoramente temporal. São eles os movimentos (decorrentes da duração), sejam dos corpos representados ou da própria câmera, dos quais, em vias de atingir uma profundidade na sua representação junto ao meio externo, recorrem aos planos-sequência em alta profundidade de campo, acabando por criar uma sugestão mais veemente de um espaço “externo”, também específico do cinema, pelo efeito da “janela para outro mundo”. É mais ou menos com essa esquematização em mente que autores indicam certos procederes: o da luz cinética, os cenários que sugerem movimento, a hercúlea tarefa de registrar na *mise-en-scène* a verdade de um indivíduo retratado em seu espaço registrado em sua unidade. No que diz respeito ao que o cinema “pode ser”, conjecturamos, alinhados com os propósitos metafísicos de alguns dos autores, a possibilidade de, a partir da captura ideal de um instante no mundo “real”, ocorrer uma alusão a uma dimensão que superaria as outras quatro: o instante meditativo em que a sucessão dos eventos é tão linear quanto as camadas dispostas espacialmente, a Eternidade sugestionada.

E é o que podemos encontrar, a partir da análise fílmica, em perfeitas condições no plano escolhido. O trajeto do Monge em sua lentidão expressa em primeira instância um autocontrole, uma concentração (ratificada durante 846 segundos), uma ritualização que acaba por se efetivar nela mesmo em sua duração. Expliquemos melhor. Mesmo sabendo que o Monge é vivido por Lee Kang-Sheng, ator que protagoniza os filmes de Tsai desde a década de 90, e que sua encenação é programada a fim de comunicar *alguma coisa*, dada sua cautela rigorosa ao caminhar, é impensável atribuir a essa performance algum tipo de farsa, só por ter sido deliberada. Se assim o fosse, não resistiria a sua duração.

Como deseja Tsai, nesta qualidade de pureza, as realidades dos dois mundos se aproximam. Respeitado na realidade fílmica um estado psicológico coeso do humano retratado, o espectador pode, com mais intimidade, compartilhar de suas sensações, como num gesto de empatia. Em *Jornada*, essa aproximação tem um caráter de transformação. Contrastando com o ritmo caótico do nosso cotidiano contemporâneo, a proximidade ao

Monge pode suscitar uma mudança em nossa percepção temporal, permitindo um estado de contemplação que carrega em seu bojo um contentamento, uma desaceleração em nossas vontades e ânsias egóicas. Desmitifica, desta maneira, a figura sobre-humana do monge na obra literária que inspirou Tsai na série *Caminhante*, revelando ao espectador uma *viabilidade* de sua transcendência.

Em grau máximo, a aproximação mental do receptor à realidade psicofísica do Monge pode sugerir psiquicamente uma sensação que transcende a linearidade do Tempo. Um estado nirvânico que viria em resposta à nossa aceleração crescente e desmedida. Mas isso fica a critério do espectador.

6. BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Clodomir B. de **O Caminho e as suas etapas**: as quatro nobres verdades (*CATVARYĀRYASATYANI*), o nobre óctuplo caminho (*ĀRYĀṢṬĀṄGIKAMARGA*) e os estágios dos buscadores. *Kriterion* vol.57 no.133. Belo Horizonte. Jan./Apr. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2016000100105. Último acesso em 24 out 2018

APARÍCIO, Maria Irene. **As teses essenciais de Epstein**. In: *Film & Philosophy: Mapping an Encounter*. Dezembro de 2014. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/artciencia/article/download/11118/8315/> Último acesso em 24 out 2018

ARAÚJO, Raphael Genuíno de. **As vanguardas artísticas e o cinema**. Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES, ano 4, v. 4, n.7, dezembro de 2014. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/colartes/article/viewFile/8668/6268> Último acesso em 24 out 2018

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas (SP): Papirus, 2004.

_____. **O Olho interminável**: cinema e pintura . São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BAZIN, André. **O que é o Cinema?**. São Paulo (SP): Editora Brasiliense, 1991.

BENTUÉ, Antonio. **Concepción del Espacio Sagrado en algunas religiones no cristianas**. In: *Teol. vida* v.44 n.2-3 Santiago, 2003. Disponível em: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0049-34492003000200009&lng=pt&nrm=iso. Último acesso em 24 out 2018

BÉRTOLO, José. **Finis terræ, fora do mundo**: notas sobre Jean Epstein e o mar. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 2016. Disponível em: http://www.academia.edu/30799414/Finis_terrae_fora_do_mundo_notas_sobre_Jean_Epstein_e_o_mar. Último acesso em 24 out 2018

CARINI, Catón Eduardo **Ritual, tiempo y espacio sagrado en el budismo zen argentino**. Avá no.16 Posadas jan./jul. 2010. Disponível em: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-16942010000100011&lng=pt&nrm=iso. Último acesso em 24 out 2018

CASTELLO BRANCO, Patrícia. **Cinema Abstracto**: Da vanguarda europeia às primeiras manipulações digitais da imagem. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação (BOCC), Universidade da Beira Interior. 2010. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-cinema-patricia.pdf>. Último acesso em 24 out 2018

COSTA, Flávia Cesatino. Primeiro Cinema In. MASCARELLO, Fernando (org.) **História do cinema mundial**. Campinas (SP): Papirus, 2012.

CRUZ E SOUSA, João da. Nirvanismos. In: **Evocações**. Disponível em: https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/evocacoes-3-2.htm. Último acesso em 24 out 2018. [s/d]

DEREN, Maya. “Cinema: uso criativo da realidade”. **DEVIRES**, Belo Horizonte, V. 9, N. 1, pp. 128-149, Jan/Jun. 2012. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/215> Último acesso em 24 out 2018

EPSTEIN, Jean. “O cinema e as letras modernas”; “*Bonjour Cinéma*”; “Realização do detalhe”; “A inteligência de uma máquina”; “O cinema do diabo”. In. XAVIER, Ismail. (org.) **A experiência do cinema**., 2008

EPSTEIN, Jean. “**Fotogenia do imponderável**”. Trad: Maria Irene Aparício. In: Film & Philosophy: Mapping an Encounter. Ago 2011. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/artciencia/article/download/12179/9268/>. Último acesso em 24 out 2018

HUI, Las Frances. **Tsai Ming-Liang: 'Cinema Has Its Own Realism'**. Disponível em <https://asiasociety.org/tsai-ming-liang-cinema-has-its-own-realism> Último acesso em 7 dez 2018

Jornada ao Oeste. Portal do filme no IMDb disponível em:

(https://www.imdb.com/title/tt3521442/?ref_=tt_rec_tt) Último acesso em 25 out 2018

OLIVEIRA, Roberto Acioli de. **A Vanguarda feminina no Cinema Francês.** Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/a-mulher-com-a-camera-germaine-dulac/>. Último acesso em 24 de outubro de 2018.

MARTINS, Andréa França. “Presente que irrompe - fotogenia e montagem”. **Revista do programa de pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação (UFRJ)** pp. 145-160. 2017. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/10523/pdf. Último acesso em 24 out 2018

MARTINS, Fernanda A.C. “Impressionismo Francês”. In MASCARELLO, Fernando (org.) **História do cinema mundial.** Campinas (SP): Papirus, 2012

MELLO, Cecília. **Entrevista com Tsai Ming-Liang** Disponível em http://www.academia.edu/4927519/Entrevista_com_Tsai_Ming-liang Último acesso em 7 dez 2018

NG, Teng-Kuang. **Pedestrian Dharma: Slowness and Seeing in Tsai Ming-Liang’s Walker.** In Religions, 2018. Disponível em <https://religiondocbox.com/Buddhism/83444777-Pedestrian-dharma-slowness-and-seeing-in-tsai-ming-liang-s-walker.html> Último acesso em 7 dez 2018

REICHERT, Jeff & SYNGLE, Erick. **Tsai Ming-Liang.** Disponível em <http://reverseshot.org/symposiums/entry/331/tsai-ming-liang>. Último acesso em 7 dez 2018

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir O Tempo.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TEIXEIRA, Faustino. **A espiritualidade zen budista.** Disponível em: <https://www.monjacoen.com.br/textos/textos-diversos/791-a-espiritualidade-zen-budista>. Último acesso em 24 out 2018.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência** . 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012

7. ANEXO

Decupagem dos 14 planos do filme *Jornada ao Oeste*:

Classificação do plano/movimentação de câmera	Descrição de imagem e som	Duração e movimentação de personagem(ns)
Primeiríssimo plano Fixo	Interna. Dragão pisca e respira sem muitos movimentos faciais. Sons urbanos vindos do lado de fora.	7 minutos e 42 segundos Parado
Plano Médio Fixo	Interna. Lugar vazio, imerso na penumbra. Monge desloca-se à esquerda da tela. Sons de água	2 minutos e 6 segundos Um passo e meio
Plano Conjunto Fixo	Interna. Mesmo ambiente. Monge sobe degraus de uma escada. Sons de água.	1 minuto e 25 segundos Um degrau e meio
Primeiríssimo plano Fixo	Externa. Praia. No fundo há montanhas se destacando de um céu limpo e azul. Dragão está semi estático, focado em primeiro plano ante a montanha. Sons de navios e gaivotas.	1 minuto e 17 segundos Parado.
Primeiro Plano Fixo	Externa. No fundo há uma parede vermelha texturizada. Monge atravessa o quadro da direita para a esquerda. Sons de cidade reverberam.	1 minuto e 45 segundos. Três passos
Primeiríssimo Plano Fixo	Externa. Praia. Dragão deitado e estático na areia, desfocado. Monge caminhando centralizado e distante no fundo Sons de água.	38 segundos Parado/Três passos
Plano Conjunto Fixo	Externa. Monge anda numa região urbana com transeuntes ao lado de água. Sons urbanos e piano.	1 minuto e 21 segundos Um passo e meio

Plano Médio Fixo	Externa. Avenida. Há um manequim quase centralizado no quadro. Monge anda na calçada de uma avenida tumultuada, repleta de carros e pessoas em passos ligeiros. .Sons de trânsito.	1 minuto e 26 segundos Dois passos
Plano Médio Fixo	Interna. Casa humilde habitada por um homem oriental, o qual está sentado numa mesa em frente a uma janela. Após 36 segundos, Monge passa pela janela. O habitante se levanta, fuma e observa o Monge.	1 minuto Dois passos
Plano Conjunto <i>Tilt Down</i> Plano Médio	Interna. Escadaria de um metrô. Monge desce os degraus. Transeuntes têm diferentes reações ao passarem pelo Monge. Passos e diálogos dos transeuntes reverberam pelo corredor. Sons de cidade próximos.	14 minutos e 6 segundos 37 passos
Plano Médio Fixo	Interna. Homem sentado num sofá, com expressões melancólicas. Monge é refletido por um espelho que se encontra ao lado do Homem. Sons distantes de cidade.	1 minuto Um passo
Plano Conjunto Fixo	Externa. Ônibus turístico da cidade de Marselha preenche o quadro nos primeiros segundos, carregando pessoas brancas que parecem estar contentes. Após ônibus se retirar, é visualizada uma praça com um carrossel com diversas pessoas indo e vindo. Monge aparece andando atrás do carrossel. Sons intensos de cidade. .	1 minuto e 41 segundos Três passos
Plano Conjunto Fixo	Externa. No fundo há um estabelecimento comercial com algumas mesas e cadeiras na frente. Monge anda da direita para a esquerda. Pessoas no estabelecimento o observam. Dragão está atrás do Monge, em ritmo semelhante.	11 minutos e 1 segundos 12 passos e meio do Monge 14 passos do Dragão

	Monge sai da tela e Dragão permanece em seu ritmo até se centralizar no quadro.	
Plano Geral Fixo	Externa. Cidade invertida. Monge surge no canto superior direito. Sons de cidade e de um piano.	4 minutos e 32 segundos Três passos