

EMILIANO FISCHER CUNHA

**CINEMA DE FLUXO NO BRASIL:
FILMES QUE PENSAM O SENSÍVEL**

Orientadora: Prof^ª. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre
2014

EMILIANO FISCHER CUNHA

**CINEMA DE FLUXO NO BRASIL:
FILMES QUE PENSAM O SENSÍVEL**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C972 Cunha, Emiliano Fischer

Cinema de fluxo no Brasil : filmes que pensam o sensível /
Emiliano Fischer Cunha – 2014.

161 fls.

Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul / Faculdade de Comunicação Social / Programa de
Pós-Graduação em Comunicação Social, Porto Alegre, 2014.

Orientadora: Prof^a Dr^a Cristiane Freitas Gutfreind

1. Cinema brasileiro. 2. Cinema de fluxo. 3. Análise fílmica. I.
Gutfreind, Cristiane Freitas. II. Título.

CDD 791.430981

EMILIANO FISCHER CUNHA

**CINEMA DE FLUXO NO BRASIL:
FILMES QUE PENSAM O SENSÍVEL**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS.

Aprovado em: _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fabiano Grendene de Souza - PUCRS

Prof^a. Dra. Andrea França Martins – PUC-Rio

Prof^a. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind - PUCRS

Porto Alegre
2014

À Tia Cecília e a Pochita, que viveram no fluxo do afeto.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço ao PPGCOM da PUCRS e ao CNPq pela bolsa concedida, fundamental para o custeio e dedicação a esta pesquisa.

À professora orientadora Cristiane Freitas Gutfreind, pela confiança e constante incentivo depositados no trabalho e pela amizade estreitada durante este período.

À professora Fatimarlei Lunardelli, que fez parte da banca de qualificação, contribuindo com valiosas considerações para a pesquisa. E aos professores Fabiano Grendene de Souza e Andrea França, integrantes da banca de defesa, por terem proporcionado um momento ímpar de trocas.

Aos colegas do programa, em especial aos integrantes do grupo de estudos Cinesofia e da Revista FAMECOS pelos diversos ensinamentos e trocas.

Aos amigos, pelas ajudas de última hora e compreensão permanente.

À família do cinema, sempre disposta a seguir fazendo filmes em que acredita e da maneira que se consegue.

A Sabrina, minha companheira, por todo o apoio e fundamental paciência durante o processo.

A Carolina, minha irmã, que, junto comigo, acreditou na mudança.

E, finalmente, a meus pais, por terem plantado em mim a semente da inquietação do olhar.

“Afinal, o que é esse fluxo de imagens senão a única e verdadeira consistência daquilo que chamamos vida?” (COCCIA, 2010, p. 65)

RESUMO

O objetivo desta dissertação é analisar o cinema de fluxo, compreender como o mesmo se manifestou na produção recente do Brasil e propor uma análise fílmica a partir do sensível. Para isso, em um primeiro momento, buscamos conceituar o cinema de fluxo e apreender suas principais características. Em seguida, apresentamos um debate teórico em torno da ideia de real, tempo e sensível e a construção de sentido no cinema de fluxo. Para tanto, nos apoiamos em autores como André Bazin, Gilles Deleuze, Emanuele Coccia e Jacques Rancière. Por fim, faremos uma análise, erguida sobre o conceito de figura fílmica (de Philippe Dubois), sobre um *corpus* composto por dois longas-metragens de ficção, representantes do cinema de fluxo brasileiro: *Os monstros* (Pedro Diogenes, Guto Parente, Luiz Pretti e Ricardo Pretti, 2011) e *Histórias que só existem quando lembradas* (Julia Murat, 2011).

Palavras-chave: Cinema. Cinema de Fluxo. Real. Sensível. Tempo.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze flux cinema, to understand how it manifested itself in recent Brazilian production and to propose a film analysis approached through the sentence. In order to achieve that, at first, we will conceptualize flux cinema, seeking for its main characteristics. We then present a theoretical debate around the idea of real, time and sentence and the construction of meaning at flux cinema. For this, we rely in authors such as André Bazin, Gilles Deleuze, Emanuele Coccia and Jacques Rancière. Finally, we make an analysis, built on the concept of filmic figure (from Philippe Dubois), on a *corpus* consisting of two fiction features, representatives of Brazilian flux cinema: *Os monstros* (Pedro Diogenes, Guto Parente, Luiz Pretti and Ricardo Pretti, 2011) and *Histórias que só existem quando lembradas* (Julia Murat, 2011).

Keywords: Cinema. Flux Cinema. Real. Sentence. Time.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|-----|
| Figura 01 - Primeiros planos no fluxo: exercício do olhar..... | 12 |
| Figura 02 - Corpos à deriva em <i>Gerry</i> (2002) e <i>Últimos dias</i> (2005), de Gus Van Sant..... | 28 |
| Figura 03 - <i>Hamaca paraguaya</i> (Paz Encina, 2006)..... | 36 |
| Figura 04 - A estrada em <i>O céu de Suely</i> (2006) e <i>Os famosos e os duendes da morte</i> (2010)..... | 47 |
| Figura 05 - A partilha do olhar em <i>Girimunho</i> (2011)..... | 53 |
| Figura 06 - A figura da memória vivida em <i>Histórias que só existem quando lembradas</i> | 130 |
| Figura 07 - As trocas e vivências na figura da memória falada..... | 132 |
| Figura 08 - Reminiscências e marcas na figura da memória-escrita..... | 133 |
| Figura 09 - Memória-imagem nas formas e moradores de Jotuomba..... | 134 |
| Figura 10 - Afastamento e impotência: a figura da comunhão-inerte em <i>Os Monstros</i> | 138 |
| Figura 11 - Pólos em aproximação: a figura da comunhão declarada..... | 141 |
| Figura 12 - Corpos em consonância: a figura da comunhão sublime em <i>Os monstros</i> | 143 |

SUMÁRIO

| | | |
|----------|--|-----|
| | INTRODUÇÃO | 3 |
| 1 | O CINEMA DE FLUXO | 10 |
| 1.1 | FLUXO EM PROCESSO..... | 15 |
| 1.1.1 | O primeiro contato | 20 |
| 1.1.2 | Investigando o conceito | 27 |
| 1.1.3 | Características gerais | 29 |
| 1.2 | FLUXO APREENDIDO..... | 32 |
| 1.2.1 | O plano ressignificado | 33 |
| 1.2.1.1 | O plano no fluxo: cinema de retorno?..... | 37 |
| 1.2.1.2 | Ver e olhar no fluxo..... | 41 |
| 1.2.1.3 | O plano e a captura do real..... | 43 |
| 1.2.2 | Escapismo | 46 |
| 1.2.2.1 | Corpos imersos no som..... | 56 |
| 1.2.3 | Cinema de atmosfera | 59 |
| 1.3 | MODERNO E CONTEMPORÂNEO EM CURSO..... | 67 |
| 1.3.1 | Cinema moderno e o cinema de fluxo: aproximando afluentes | 70 |
| 2 | O SENSÍVEL, O TEMPO, O REAL | 90 |
| 2.1 | O SENSÍVEL COMO ACESSO..... | 92 |
| 2.2 | TEMPO E REAL PERCEBIDOS..... | 105 |
| 3 | ANALISAR O SENSÍVEL | 122 |
| 3.1 | A FIGURA FÍLMICA COMO ESCRITA DO SENSÍVEL..... | 123 |
| | A FIGURA DA MEMÓRIA EM <i>HISTÓRIAS QUE SÓ EXISTEM QUANDO</i> | |
| 3.2 | <i>LEMBRADAS</i> | 125 |
| 3.3 | A FIGURA DA COMUNHÃO EM <i>OS MONSTROS</i> | 135 |
| | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 144 |
| | REFERÊNCIAS | 149 |

| | |
|-------------------------------------|------------|
| FILMES ANALISADOS..... | 155 |
| FILMOGRAFIA DA PESQUISA..... | 156 |

INTRODUÇÃO

A passagem da década de 1990 para os anos 2000 foi marcada pelo avanço da tecnologia digital no fazer cinematográfico. O período de incertezas, vivenciado nos anos 1980, passara e o cinema seguia se reinventando. A época era de possibilidades: os meios de produção e exibição se diversificaram, suportes e linguagens se hibridizaram, o audiovisual se democratizava e invadia cada vez mais nosso cotidiano. O cinema, como o conhecíamos, mudara (AUMONT, 2008). É neste contexto que surge uma série de filmes, oriundos das mais diferentes cinematografias, que, entre si, compartilhavam um mesmo “comportamento do olhar” (OLIVEIRA JUNIOR, 2013). Um avançar de sons e imagens menos articulado pelos artifícios tradicionais de construção de sentido e sensações, mas capaz de produzir um real constituído de subjetividade, pertencente à ordem do sensível. Filmes que os críticos franceses Stéphane Bouquet, Jean-Marc Lalanne e Olivier Joyard iriam caracterizar como *cinema de fluxo* (2002; 2002; 2003).

O projeto inicial do cinema sempre foi o de intensificar o real. Ao longo de sua história, o percurso para se alcançar tal objetivo foi experimentado de diferentes maneiras. Podemos pensar, por exemplo, nos irmãos Lumière e a via do registro direto; em Georges Méliès e a via da ilusão; ou, mais tarde, em Vertov e o fascínio pelo movimento; Rossellini e o mundo como documento; Godard e a exposição da técnica. Para André Bazin, o cinema é a arte do real, imbuído da capacidade de revelar suas ambiguidades (1991). Mas, como propõe Steven Shaviro (1993, p. 254), talvez o “maior poder do cinema seja sua habilidade de esvaziar significados e identidades, de proliferar semelhanças sem sentido ou origem”.

A própria multi-valência essencial do cinema transforma-o em espaço de constante tensionamento. Eventualmente, filmes surgem e colocam em xeque certas verdades, na tentativa, quem sabe, de repensar alguns caminhos que se revelam no horizonte próximo. Para Deleuze (2007), por exemplo, a produção que teve início na década de 1950 – a partir do neorealismo italiano e dos “novos cinemas” que reverberaram, em seguida, pelo mundo - provocou uma crise no modo de representação através da imagem. O tempo já não era mais definido pelo

movimento das imagens, a submissão se estabelecia no sentido contrário. Sons e imagens se apresentavam nas suas formas “puras”. Nos últimos vinte anos, com o advento da tecnologia digital e a proliferação dos meios de produção, o modo de se fazer, pensar e consumir cinema também sofreu grande influência (MACHADO, 2011; AUMONT, 2008). É, em meio a esta enxurrada de pluralidades, que concentraremos nossa atenção em um cinema que navega em correntes mais profundas, questionando sua própria condição e se voltando para sua origem - o aparato cinematográfico como dispositivo de registro capaz de gerar subjetividades.

Som e imagem em movimento, encadeados através de pensamento e sensações. E quando esta tentativa de apreensão do real se baseia na simples insignificância das coisas? No devir das imagens e sons que avançam com aparente desinteresse? Quando o que se apresenta na tela não pertence mais ao registro da razão, mas do corpo que sente e pensa? Como se pensar um cinema erguido a partir do sensível?

Foi assim que, desafiado por tais questões, críticos da *Cahiers du Cinéma*, em três diferentes artigos¹, buscaram conceituar um cinema que se articulava através dessas premissas. Um cinema regido pela descompressão do espaço narrativo, e por um ritmo gerado por imagens que escoam no tempo. Stéphane Bouquet (2002), por exemplo, compara os “cineastas do plano” com os “cineastas do fluxo”. Enquanto os primeiros se preocupam em agenciar a organização do abstrato em prol de um sentido ou discurso, o cinema de fluxo ambiciona intensificar algumas zonas do real nas suas aleatoriedades, indecisões e movimento inerente. Já Jean-Marc Lalanne, em 2002, é dramático:

[...] o horizonte estético do cinema contemporâneo terá a forma de um fluxo. Um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens nas quais se deterioram todas as ferramentas clássicas utilizadas na própria definição de *mise en scène*: o quadro como composição pictórica, o *raccord* como agente de significação, a montagem como sistema retórico, a elipse como condição da narrativa (LALANNE, 2002, p. 26).²

¹ *Plan contre flux*, por Stéphane Bouquet, número 566 de março de 2002; *C'est quoi ce plan?*, de Jean- Marc Lalanne, número 569, junho de 2002; e *C'est quoi ce plan? (La suite)*, por Olivier Joyard, na edição número 580 em junho de 2003.

² Tradução nossa. No original: “[...] l'horizon esthétique du cinéma contemporain prendrait la forme d'un flux. Un flux tendu, continu, un coulé d'images dans lequel s'abîment tous les outils classiques

Trata-se de um cinema que ressignifica a função do plano no todo fílmico, tornando-se um local “onde se constrói, em primeiro lugar, a *radicalidade de uma visão*” (JOYARD, 2003, p. 26).³ Cinema que se volta para o cotidiano, apreendendo o mundo em seu ritmo natural. Tais filmes, como dito, são provenientes de diferentes cinematografias, de realizadores como Gus Van Sant, Apichatpong Weerasethakul, Naomi Kawase, Claire Denis, Philippe Grandrieux, entre outros. Filmes que fazem com que Jacques Aumont (2008, p. 73) levante uma indagação:

O que resta da “modernidade necessária”, em todo um conjunto bem díspar de filmes que, há uns 15 anos, manifestam um vivo tropismo para o acidente, a exploração da “assignificância do mundo”, a improvisação ou sua aparência, a retirada, mais ou menos ostensiva do autor-mestre, e em diversas formas um certo respeito pelo real?.

Filmes e cineastas, com cinematografias bem particulares, que divergem em temáticas, mas que (re) encontram no real um meio de se apropriarem do mundo. Desse modo, tentaremos, aqui, buscar um fator de aproximação entre eles a partir daquilo que o próprio cinema nos fornece: a matéria fílmica. Pois é necessário partir de um lugar de fala, um terreno firme para as discussões que ergueremos. Afinal, o que observamos são filmes que se aproximam através de uma conduta do olhar. Um cinema que demanda um comportamento espectral regido pela imersão sensorial, guiado por um pensamento articulado não pela ordem do racional, mas do sensível, do afeto. Um cinema que busca apreender o real em sua opacidade natural: ambígua e misteriosa. Podemos inclusive pensar o conceito de fluxo contaminando uma parcela do cinema contemporâneo. Mas quais são as principais características deste cinema de fluxo? E no Brasil? Como este cinema se manifestou?

Como realizador formado em cinema pela PUCRS e diretor cinematográfico ainda em fase de construção do olhar, questões (técnicas, criativas, subjetivas e imprevisíveis) que compõem a tênue fronteira daquilo que divide a

tendus pour la définition même de la mise en scène: le cadre comme agent de signification, le montage comme système rhétorique, l'ellipse comme condition du récit.”

³Na versão original, “[...] ont marqué le retour en force du plan comme lieu où se construit en premier la radicalité d'une vision.”

representação da apresentação, a imposição da presença do autor ou a captação de imagens e sons sem aparente interesse, a intensidade depositada do racional e irracional na matéria fílmica e a formação do sentido, são fatores de inquietação constante, mas transformados em estímulo para experimentação e estudo. O cinema de fluxo, por reunir tais problemáticas, acaba contaminando a própria cerne do fazer cinematográfico e, por isso, apresenta-se como terreno fértil e atrativo para exploração.

Dessa maneira, nesta pesquisa, temos como objetivos conceituar cinema de fluxo, apreender suas principais características e entender como ele se manifestou na produção cinematográfica recente e, em especial, no Brasil. Queremos também analisar a questão do real, do tempo e do sensível no cinema por pressupormos serem ferramentas de construção e acesso à substância fílmica no cinema de fluxo. Por entendermos que tal manifestação cinematográfica refuta métodos tradicionais de análise fílmica, propomos, por fim, uma aproximação a dois filmes brasileiros com base no conceito de *figura fílmica* – de Philippe Dubois (1999), e primeiramente apresentado por Jean François Lyotard (2002)⁴ -, instrumento que opera através do sensível.

Para avançarmos neste sentido, nossa proposta metodológica se apresenta da seguinte maneira: a partir da observação e análise de uma série de materiais (fílmicos e textuais) em torno do cinema de fluxo, reuniremos as principais características desta manifestação cinematográfica contemporânea em um quadro (Quadro 1 – Figuras do cinema de fluxo, p. 30). Nossa intenção, com a montagem do quadro, é agregar procedimentos técnicos e estilísticos que reverberam na maioria dos filmes de fluxo (nacionais e estrangeiros). Do quadro, selecionaremos e aprofundaremos a análise de algumas marcas deste cinema, as que consideramos mais caras, de modo a dissecar e compreender seus mecanismos de atuação no filme em si. Após esta apresentação, estenderemos a investigação e debate teórico em torno do *sensível*, do *tempo* e do *real*, por pressupormos se apresentarem como

⁴Em *Discours, Figure* (2002), Lyotard apresenta o conceito teórico de *figura*, ainda centrado nas formas picturais: “A posição da arte é uma negativa em relação à posição do discurso. [...] A arte quer a figura, a beleza é figurável, não-relacionada, rítmica” (p. 13). Em 1999, Philippe Dubois retoma o conceito, aproximando-o do universo cinematográfico, no texto *L'écriture figurale dans de cinéma muet das années 20*. A ideia de figura parte do poder da própria imagem, um processo desencadeado pela visão e diretamente atrelado ao sensível. A imagem que fala por si.

combustíveis na relação do cinema de fluxo e a construção do sentido. Para tanto, centraremos nosso suporte teórico a partir dos pensamentos de autores como André Bazin, Gilles Deleuze, Emanuele Coccia e Jacques Rancière. Teóricos que apresentam conceitos que nos parecem fundamentais à forma do cinema de fluxo: a própria ideia de real em Bazin (1991), e como o cinema se encarregou de ser seu carreador; o papel do tempo e dos elementos óticos e sonoros puros a partir de Deleuze (2007); em Coccia (2010), como o sensível opera a construção de sentido através de processos não submetidos à racionalidade do pensamento; e, em Rancière (2013; 2012b), os diferentes regimes da arte e o modo como eles regulam nosso acesso às obras. Assim, pretendemos nos munir de subsídios para a compreensão deste cinema não pelo viés analítico, mas pela própria força apresentada pelos filmes. Por fim, avançaremos com uma abordagem analítica de duas produções recentes brasileiras, que consideramos serem pertencentes ao cinema de fluxo.

Para a construção do *corpus fílmico*, partimos de longas-metragens de ficção produzidos no Brasil e registrados na Agência Nacional de Cinema (ANCINE) do ano de 2000 a 2012⁵. Descartamos, assim, obras classificadas como documentários e animações e nos centramos em longas-metragens de *ficção* que tivessem passado por algum circuito exibidor comercial. Tal escolha se deu não só por facilitar o acesso às obras, mas também pelo fato de tais filmes representarem, de forma mais consistente, aquilo que foi produzido no nosso país neste período. Além disso, o recorte histórico-temporal não ocorreu de forma aleatória: além de se apresentar como um momento importante para a história do cinema nacional⁶, regula temporalmente com o surgimento do conceito de cinema de fluxo e com a linhagem de filmes que o sustenta.

⁵Nossa pesquisa partiu das informações oficiais disponíveis no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), que conta com atualizações constantes. O acesso pode ser feito através da página do observatório: <<http://oca.ancine.gov.br/>>.

⁶Em 2000, o Brasil ainda nem completara uma década desde a chamada “Retomada do Cinema Nacional”, período em que a produção de filmes no país voltou a receber incentivo estatal após um longo período de restrições e amarguras durante o Governo Collor. Neste momento, quando foi finalmente possível se pensar em fazer cinema no Brasil de novo, as produções foram retomadas, gradualmente se revigorando e gerando um espaço mais saudável para as mais diversas possibilidades cinematográficas.

No caminho desbravado em busca do cinema de fluxo no Brasil, nos deparamos com títulos como *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006); *Deserto feliz*, de Paulo Caldas, 2007; *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2010; *Os famosos e os duendes da morte*, de Esmir Filho, 2010; *Os monstros*, de Pedro Diogenes, Guto Parente, Luiz Pretti e Ricardo Pretti, de 2011; *Girimunho* (Clarissa Campolina, Helvécio Marins Jr., 2011) e *Histórias que só existem quando lembradas* (Julia Murat, 2011). Estas obras nos serão úteis a título de exemplificação ao longo dos textos; entretanto, para fins de análise baseada no conceito de figura fílmica, nos debruçaremos sobre ***Os monstros*** e ***Histórias que só existem quando lembradas***. A nosso ver, estes filmes, além de possuírem diversas das características aglutinadas no quadro, também representam duas formas de manifestação do cinema de fluxo no Brasil.

A escolha pelo uso da figura fílmica como ferramenta de análise parte de uma ideia de posicionamento do olhar e construção de saber desencadeados pelas imagens e pelos sons que se apresentam em suas pluralidades e alteridades, operando através do visível e do não-visível, do dizível e do indizível. Em um cinema que tende a refutar a representação direta e narrativa, que é lacunar em informações e que faz transparecer um desejo latente de aproximação ao real, entendemos ser uma conduta metodológica adequada para lidarmos com os objetos selecionados para esta pesquisa. Deste modo, nossa análise fílmica também estará centrada em um pensamento engendrado pela ordem do sensível. O terceiro capítulo desta pesquisa se configura, portanto, como um esforço no sentido de se trilhar um caminho de acesso a estas obras, partindo daquilo que brota do sensível.

Para fins de organização, esta dissertação será dividida nesta ordem: no primeiro capítulo, intitulado *O cinema de fluxo*, faremos uma apresentação do conceito, passando por suas principais características e referenciais teóricos acerca do tema. Neste momento, o quadro *Figuras do cinema de fluxo* será apresentado, assim como as discussões decorrentes dele. Por último, problematizaremos os conceitos de *moderno* e *contemporâneo*, estendendo nossa análise à questão do moderno no cinema e sua relação com o cinema de fluxo. Neste ponto, trataremos também das particularidades que o fluxo assume no Brasil. O segundo capítulo, *O sensível, o tempo, o real*, contempla o debate teórico em torno destes eixos de

articulação do cinema de fluxo. Para isso, primeiramente, nos aproximaremos da ideia de sensível como ferramenta de acesso ao sentido. A partir daí, discorreremos acerca da relação do real e do tempo com o cinema, no intuito de explorarmos pontos nodais desta íntima e histórica ligação. No terceiro e último capítulo, *Analisar o sensível*, abordaremos o conceito de *figura fílmica* para então procedermos com a análise das obras selecionadas.

Por se tratar de um tema de estudo muito recente, a bibliografia específica não é vasta. Por isso, contaremos com o diálogo com outros pesquisadores que se aventuraram antes por estas águas. Dentre eles, o sólido trabalho de mapeamento e análise da questão da *mise em scène* no cinema, a partir de um escopo histórico, realizado na dissertação de mestrado de Luiz Carlos Oliveira Júnior e recentemente publicada em livro - *A mise em scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo* (2013). Eryl Milton Vieira Júnior é outro acadêmico que explorou a produção cinematográfica contemporânea e a narrativa atrelada à moldagem de espaços sensoriais. Por isso, sua tese de doutorado, *Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo* (2012), também foi vital para nossos estudos. Por fim, não poderíamos deixar de citar a contribuição feita pelas obras e textos de Denilson Lopes (2012; 2011; 2010; 2006), incansável na sua análise dos objetos fílmicos através de um olhar afetivo e poético.

Durante a realização desta pesquisa, também assumimos a postura de exploradores de um fenômeno ainda em atividade e plena transformação. Por isso, fugimos aqui de conclusões decisivas, deixando que os novos questionamentos que surgiram ao longo do trabalho servissem de estímulo a futuras empreitadas por este saber ainda em construção. A diversidade de frentes de análise que o cinema de fluxo apresenta o configura como um tema de alta complexidade. São possibilidades que, inclusive, transcendem fronteiras de estudos estritamente ligadas ao cinema. Da mesma maneira, em nenhum momento nos afastamos de nossa função como realizadores cinematográficos, deixando que o texto fosse livremente contaminado pelas percepções engendradas também através deste olhar.

1 O CINEMA DE FLUXO

É noite. Em um grande plano geral, bastante escuro, é possível se distinguir apenas as luzes da cidade ao fundo e, à direita de quadro, um pequeno foco de luz que torna perceptível a figura de um homem magro. Ele está de costas para a cidade, cabeça baixa e clarinete em mãos. Gentilmente, o homem começa a soprar o instrumento e notas musicais rompem o silêncio. É difícil definir sua fisionomia: fundo e primeiro plano se aproximam, integrando formas e texturas. A silhueta do corpo estabelece uma vertical em relação à horizontal composta pelas cores e luzes difusas da cidade que dorme ao fundo. As notas emitidas pelo clarinete parecem não pertencerem àquele ambiente, tampouco combinam umas com as outras. Há dissonância, são estridentes, confusas, agoniadas. Ora soam como galhofa, ora como lamento. O homem, estático em seu transe sonoro, segue na performance solitária. O plano, fixo, prolonga-se sem dar sinais de fim até que o homem para de tocar e desloca-se para a esquerda de quadro, quase desaparecendo na escuridão. Após um tempo, finalmente se aproxima da câmera, quando podemos notar melhor seus traços, sua barba, suas roupas em cores neutras. Ele olha para baixo: entendemos que se trata do telhado de uma casa. Eis o primeiro corte do filme, após quase cinco minutos de um plano estático, salvo uma leve panorâmica para esquerda.

A tela está completamente escura. Lentamente, bem ao fundo do quadro, um ponto luminoso vacilante avança em direção à câmera. Aos poucos distinguimos a forma de uma lamparina trazida por uma senhora que veste um pano na cabeça; suas roupas são velhas e gastas. A mulher deposita a lamparina à direita de quadro, em primeiro plano. Ela se aproxima tanto da câmera que não mais vemos sua cabeça, apenas o tronco. Sobre a mesa, dois potes, uma xícara e uma vasilha. Os objetos carregam o peso de um tempo difícil de se medir. O corpo da senhora sai de quadro, à esquerda, e depois retorna com uma pequena cesta nas mãos. Até sua volta, não há nada para se ver ou acompanhar, apenas o movimento caótico da chama da lamparina, que desenha formas diversas com a luz que toca nos demais objetos em quadro. O primeiro corte do filme vem após pouco mais de um minuto.

Nos dois primeiros parágrafos, descrevemos os planos iniciais de *Os monstros* (Pedro Diogenes, Guto Parente, Luiz Pretti e Ricardo Pretti, 2011) e *Histórias que só existem quando lembradas* (Julia Murat, 2011). Em comum, a confiança dos cineastas em nos apresentar um universo novo a partir de longos planos, pontuados por pequeníssimos acontecimentos e uma *mise en scène* simples. O poder de conquista reside nos movimentos naturais dos objetos e na presença (física) de elementos simples: no cintilar das luzes ao fundo e das notas musicais que ecoam desordenadas e lamuriantas no caso de *Os monstros*; e na chama de fogo que, aos poucos, invade o quadro e pinta suas abstrações nos espaços e peças ao seu alcance, enfeitando-nos com seu poder hipnótico. A nós, resta a contemplação, e o *sentir*.

A estas cenas, poderíamos somar algumas outras, todas oriundas de certa produção cinematográfica recente. Lembraríamos, por exemplo, do boi preso junto a uma árvore, em meio à floresta, dentro de um quadro com luz paupérrima, plano que se estende sem pressa em direção ao esgotamento, em *Tio Boonmee que pode recordar suas vidas passadas*, de Apichatpong Weerasethakul (2010). Ou a sequência inicial de *Girimunho* (Clarissa Campolina e Helvécio Marins Junior, 2011), em que uma senhora conduz os demais durante um cântico ritualístico. Ela permanece de costas para a câmera, a luz é baixa, corpos se fundem no ritmo dos tambores e palmas. Os planos se alongam ao máximo, buscando a pouca luz que vence os espaços entre as pessoas. Ver não é necessário, nosso olhar e sentidos que são provocados. E ainda: o amanhecer e anoitecer, captados em um único plano em tempo real, em *Luz silenciosa* (Carlos Reygadas, 2007); os longos *travellings* acompanhando o caminhar pelo deserto da dupla de amigos em *Gerry* (Gus Van Sant, 2002). E uma série de outros exemplos que poderíamos descrever aqui. Filmes que repensam, através da conduta do olhar e do sentido, nossa relação com o mundo.

Figura 01 - Primeiros planos no fluxo: exercício do olhar



Fonte: *Os monstros* (2011), *Histórias que só existem quando lembradas* (2011), *Girimunho* (2011), *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010).

Oriundos de diferentes regiões e culturas, são filmes que se aproximam a partir da capacidade de produzir atmosferas sensoriais, aparentemente despreocupados com um desenho narrativo sólido. Se hoje vivemos um momento em que o audiovisual é onipresente, chegando até nós em altíssima velocidade e volume, podemos dizer que estes filmes valorizam o tempo e o comum nas suas capacidades de potencialização de pequenas percepções. Ou seja, a intenção é se explorar o poder do gestual, do cotidiano, dos afetos e das relações entre os homens e do homem com os espaços. Adotar-se um outro tom, *um tom menor*, despido de excessos e embebido de sentidos originados por outra ordem:

É nesse sentido que ainda pensamos que o menos ainda possa ser mais, ou seja, que as apostas na contenção e rarefação tenham também um papel ético não só frente às diversas estéticas do excesso, mas à crescente proliferação de imagens e informações [...] (LOPES, 2012, p. 115-116).

Mas, para entendermos sobre o que falamos aqui, é preciso, antes, analisarmos o contexto em que tais filmes se manifestaram e como o cinema (re) encontra, no contato próximo com o real, um valor identitário. A rarefação ficcional e a dissolução narrativa surgem como meios de acesso a um suposto estado de realidade.

Na década de 1980, o cinema foi rondado pela ameaça daquilo que muitos ousaram afirmar ser seu fim. Foram os anos da consolidação do vídeo doméstico, do fechamento de salas de cinema de bairro e abertura de grandes complexos em *shopping centers*. Época de aparente desencanto com um conceito bem sedimentado e de incertezas a respeito do que viria: filmes eram feitos sob moldes antigos, as citações eram recorrentes - o cinema precisava falar sobre si mesmo para se perceber como ainda vivo. Momento em que a crítica inventava novos gêneros a cada dia, tentando entender os rumos que o cinema tomava, porém ainda atrelada a referenciais passados (AUMONT, 2008). Um período, portanto, confuso e marcado por diversas experiências, as quais buscavam, acima de tudo, uma nova identidade ou o resgate de uma já em decadência.

Mas, se a sensação de descrédito pairou sobre os anos 80, o eco, nos anos 1990, veio em forma de resignação. Foi o momento no qual observamos o avanço desenfreado do digital. Uma nova tecnologia que se apresentava como sinal de extermínio do conceito de cinema defendido para aqueles mais conservadores e saudosistas, e, para outros, uma fonte rica, um novo e potente horizonte a ser explorado. Um processo inexorável que mudou o modo de fazer e consumir cinema. As novas possibilidades de captação assim como a remodelação das janelas de exibição se proliferavam: um cinema mais democrático em todos os sentidos. Suportes eram mesclados, linguagens combinadas, gêneros misturados, um cenário de hibridização⁷. E, devido a esta complexa nova rede de relações, o cinema questionava seu espaço de pertencimento. Momento em que, inclusive, é convidado

⁷Sabemos o quão escorregadia pode se tornar a aplicação do termo *híbrido*. Por um lado, é possível entendê-lo como um cinema praticado em regiões colonizadas (como a América Latina, por exemplo), sendo este resultado de uma miscigenação cultural, influenciado por diferentes estéticas e formas narrativas. Esse cinema também foi chamado de Terceiro Cinema (STAM, 2010, 2003). Todavia, para esta pesquisa, nos ateremos ao conceito de híbrido como um cinema que faz uso de diferentes formatos não só de captação, mas de forma, gênero e dispositivos narrativos (MACHADO, 2011).

a frequentar grandes museus e galerias. O cinema pendurado na parede, como um quadro e obra dotada de história e *pedigree* (AUMONT, 2008).

É, portanto, neste intrincado contexto, que se abre espaço para novas experiências e manifestações dentro do universo cinematográfico. Enquanto alguns exploravam as infindáveis possibilidades do digital (como cenários e personagens virtuais, por exemplo, entre muitas outras), dando forma a filmes assentados em artifícios grandiosos; outros se voltavam para testar os limites do cinema como dispositivo de registro do real – impregnado de subjetividade e viabilizado pela via do sensível. Dentro desta onda sísmica, podemos nos recordar, por exemplo, do surgimento de alguns movimentos e escolas como o Dogma 95, encabeçado por Lars Von Trier, em que era necessária a adoção de regras rígidas para que os filmes recebessem um selo de suposta autenticidade. Em meio a um sentimento de certa banalização dos processos (tanto na captação dos filmes quanto na manipulação na pós-produção), as reações de puritanismo, ou pelo menos de se repensar nossa relação com o cinema, não demorariam a chegar.

À vista disso, nesta pesquisa, nos interessa também compreender como, tensionado por devires e confluências históricas, o *cinema de fluxo* se manifestou na produção cinematográfica recente. Um cinema de desafiadora definição, que, em comum, ostenta um respeito pelo real, pela puerilidade do cotidiano, e que surgiu em diferentes países, absorvendo, evidentemente, as idiossincrasias locais. Cinema que gerou frutos também no Brasil, e que analisaremos nesta pesquisa.

O conceito de cinema de fluxo propriamente dito, sobre o qual nos debruçaremos com especial afinco no presente capítulo, foi cunhado por alguns críticos da *Cahiers du Cinéma*⁸ no início da década de 2000 na tentativa de agrupar produções recentes do cinema que comungavam de certas particularidades. Reconhecemos as armadilhas que rotulações ou engavetamentos, feitos a partir de manifestações fílmicas, podem apresentar. No entanto, pensamos que o substantivo *fluxo* (adjetivando cinema e estética) nos ajudará a compreender melhor sobre de

⁸Recomendamos a leitura de três artigos distribuídos em três diferentes edições da revista: *Plan contre flux*, por Stéphane Bouquet, número 566 de março de 2002; *C'est quoi ce plan?*, de Jean-Marc Lalanne, número 569, junho de 2002; e *C'est quoi ce plan? (La suite)*, por Olivier Joyard, na edição número 580 em junho de 2003.

que cinema aqui tratamos. Para que possamos compreender como o cinema de fluxo se manifestou no Brasil, é preciso que antes avancemos na direção de sua conceituação e principais características.

1.1 FLUXO EM PROCESSO

No universo do audiovisual, podemos observar, nas últimas décadas, o significativo avanço da tecnologia digital envolvida nos processos de produção, reprodução e exibição de um filme – o que veio a culminar, nos dias de hoje, entre vários outros efeitos, no progressivo abandono da película como suporte de captação pela indústria cinematográfica⁹. Tais fatores (barateamento de custos de produção, praticidade e facilidade de reprodução e exibição) contribuíram para o aumento significativo de diferentes modos de uso do vídeo (primeiramente com a fita magnética e depois com o vídeo digital) com propósitos artísticos, como é o caso do videoclipe, da videoarte e videoinstalação. Um movimento que segue em franca expansão até os dias de hoje¹⁰. A imagem em movimento tornou-se ferramenta básica de comunicação, capilarizando-se por diferentes meios. A cultura visual passou a fazer parte do nosso cotidiano.

Os reflexos não demorariam a afetar o santuário da sala escura. E o cinema, que antes duelava mais diretamente apenas com a televisão, agora via seu reinado ameaçado por diversos lados, tendo que conviver com as novas faces que o audiovisual assumia (STAM, 2003). Mas, se a competição aumentou, também as formas de expressão se diversificaram. A democratização do meio audiovisual, facilitada pela revolução digital, estreitou as distâncias não só entre formatos e

⁹O uso de câmeras profissionais de cinema, que utilizam a película como suporte de captação, foi caindo em desuso em decorrência do avanço tecnológico envolvido na fabricação de câmeras digitais com alta sensibilidade (de sensores) e definição. O fenômeno, que se verificou cada vez mais presente, em especial a partir do ano 2000, teve seu ápice no ano 2011 quando as grandes fabricantes de filmadoras deixaram de produzir câmeras em larga escala, trabalhando apenas sob encomenda.

¹⁰Potencializado pela aparição, consolidação e atual “onipresença” da internet. Além disso, com a democratização e cada vez maior investimento tecnológico no setor, houve uma revolução nas ferramentas de captação e edição, além, é claro, das novas plataformas e janelas de exibição (haja vista os novos modelos de celulares, câmeras portáteis, gravadores digitais de áudio, o DVD e Blu-ray, *Youtube*, os jogos interativos de altíssima definição, entre muitos outros exemplos).

suportes de captação, como também entre gêneros: “A situação atual da indústria do audiovisual está marcada pelo hibridismo das alternativas” (MACHADO, 2011, p. 195); campo minado por “possibilidades polifônicas” (STAM, 2003, p. 354).

A “crise” do cinema (ou antes, de seu comentário) há 20 anos não durou muito tempo, mas foi intensa. Estávamos persuadidos, não de que o cinema fosse desaparecer, mas de que ele ia desaparecer tal como nós o conhecíamos e o havíamos amado. A imagem digital estava chegando, as Cassandras da tecnologia galopante eram ouvidas (AUMONT, 2008, p. 71).¹¹

O que começava a se instalar, no universo da sétima arte, era um processo de modificações no modo de se pensar cinema (na magnitude que isso envolve). Algo que mexia com paixões e incertezas, mas que também provocava a reatualização de preceitos e do próprio ambiente criativo. Segundo Machado (2011), o que acontecia então, ou pelo menos aparentava ser, era o fim de um tipo de cinema, muito mais relacionado a um processo de produção do que necessariamente sua natureza.

No cenário atual, é possível inclusive se pensar em um (novo) cinema, não mais ligado ao conceito de indústria: um cinema pós-industrial (MIGLIORIN, 2012). Cinema marcado pela liberdade estética, atrelada diretamente ao seu modo de produção: “Uma outra forma de estar no mundo, de se conectar com o mundo a partir do audiovisual” (IKEDA e LIMA, 2012, p. 10). E, por fim, um cinema inserido em um sistema global, que influencia e é influenciado, compondo paisagens transnacionais e transculturais, movido por um sentimento de estar no mundo, não mais necessariamente restrito a fronteiras geográficas (FRANÇA, LOPES, 2010).

¹¹Em 1982, o cineasta Win Wenders realiza o filme *O quarto 666* (título com clara alusão às profecias apocalípticas, e que metaforicamente tratava do fim do cinema também) dentro de um quarto durante o Festival de Cinema de Cannes daquele ano. Nele, diretores falavam sobre o fim da película, do avanço desenfreado da televisão e de filmes grandiosos e vazios. No trecho final da carta, também lida por eles, a pergunta: “O cinema é uma linguagem em vias de desaparecimento, uma arte que está morrendo?” (MACHADO, 2011, p. 186). A polêmica, sem sombra de dúvida, é de uma atualidade espantosa, haja vista o mar digital no qual estamos imersos, o recente deslumbramento com o 3-D e de produções impregnadas de saudosismo como os oscarizados *O Artista* (Michel Hazanavicius, 2011) e *A invenção de Hugo Cabret* (Martin Scorsese, 2011).

A polivalência e a capacidade de englobar outras formas de expressão e saberes humanos são características próprias do cinema:

O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história. Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas (BAZIN, 1991, p. 84).

Por isso sua difícil definição, seu mistério intrínseco e necessário, e a capacidade de resistir ao tempo. O cinema é uma arte em processo, em busca e questionamento constantes atrás de sua essência. Precisamos nos ater, entretanto, às consequências desta pluralização de possibilidades. A crise que rondou o universo cinematográfico no período de seu pré-centenário tinha muito a ver com a questão da legitimação. Talvez pela necessidade de se afirmar o cinema como arte, como arte contemporânea, observou-se a entrada de filmes em museus e galerias, algo que Jacques Aumont (2008) considera um acidente. Exposições são organizadas para mostrarem obra de diretores renomados (como é o caso de *Hitchcock e a arte: coincidências fatais*, de 2001, no Centro Pompidou) e vice-versa: diretores expõem trabalhos em museus (como Chantal Akerman e Apichatpong Weerasethakul, por exemplo). Em meio a pinturas, esculturas, instalações, filmes são também exibidos, mas

[...] sempre em um dispositivo que não é o do cinema (mas, antes, o da pintura: uma superfície à altura dos olhos do espectador em pé, em uma sala que não é escura [...]) Essa presença do cinema no museu fez com que fosse apreendido o seguinte: o cinema é, primordialmente, uma projeção (AUMONT, 2008, p. 84-85).

Este acolhimento por parte dos museus, mais uma vez, não surgiu como uma ameaça ao cinema. Mas “difícil dizer que isso não respingou no cinema-cinema” (AUMONT, 2008, p. 85). Mais uma vez, as barreiras erodiram, e filmes –

produzidos para as “convencionais” salas de cinema - portavam um princípio de spectatura talvez não tão familiar a este meio. A heterogenia e a proximidade destas relações nos impedem de delimitar fronteiras claras. Portanto, torna-se inviável querer se demarcar o que, de fato, define e aparta uma obra de um espaço de pertencimento ou de outro.

Para Aumont (2008), o cinema não muda. E concordamos com o autor quando ele afirma que as transformações sofridas pelo cinema sempre foram menos bruscas, e que é possível se perceber, nele, uma ampla capacidade de complacência. E, diferente de outros setores da arte, o cinema pode ser apreciado – pelo público em geral – da mesma maneira, seja uma obra contemporânea, seja uma cinquentenária. A sensação maior será de uma viagem por estilos do que pelo tempo (AUMONT, 2008). Por outro lado, é prudente considerarmos o cinema como uma arte em constante imbricação por outras áreas da expressão humana. Sendo assim, distante de querermos apontar fatores definitivos para o aparecimento do cinema de fluxo, desejamos pensá-lo inserido em um contexto.

O cinema hoje vive um “momento de ruptura com as formas e as práticas fossilizadas pelo abuso da repetição e busca soluções inovadoras para reafirmar sua modernidade” (MACHADO, 2011, p. 192). O complexo, nesta análise, é assumir algo como *novo*, adjetivo que, aliás, sempre assombrou a história do cinema. Por vezes, o que se vê são experiências vazias, vãs e altamente formalistas: não despertam interesse, não agregam muito ao debate, e, portanto, não perduram no tempo. *Maneirismos* passageiros. Por outras, é possível se perceber uma tentativa de repensar a relação do homem com o mundo através do aparato cinematográfico. Identificamos o cinema de fluxo na segunda opção: instigante por seu modo de reapropriação do real. Ainda assim, assumimos a objeção de conceber uma manifestação cinematográfica como sendo arte contemporânea, ou como arte moderna - “oxímoros” diria Aumont -, adjetivos que pressupõem uma ideia de superação temporal. É o que afirma Robert Stam (2003, p. 349):

Embora muitos falem de maneira apocalíptica sobre o fim do cinema, a situação atual estranhamente recorda a do início do cinema como meio. O

“pré-cinema” e o “pós-cinema” se assemelham em muito. À época, como agora, tudo parecia possível. À época, como agora, o cinema “avizinhou-se” de um amplo espectro de outros dispositivos de simulação

Cinema: reino da ficção (AUMONT, 2008). Arte da mimese do real, que, desde seu princípio, estabelece um duelo entre verdade e ilusão. O mundo sendo apresentado em seu caos nativo ou sistematicamente fatiado e organizado a partir do olhar e da ação do autor? Quais escolhas estéticas possuem maior potência para se revelar uma realidade, de intensificarem o real? Talvez esta busca atravesse a história do cinema, e o final dos anos 1990 e início dos 2000 demonstraram que tal jornada não cessara. Assim, a interferência causada por outros modos de se conduzir o olhar e sua relação com o real começa a refletir em certa produção cinematográfica da época. Ao pensarmos a partir de uma perspectiva “rosselliniana”, os indícios básicos apresentados como pertencentes a um cinema moderno (a intenção de se apreender o real, de ser generoso e paciente para com ele, de se evitar a intervenção direta e desnecessária) sofriam nova provação.

Mas poderia esta ideia de moderno ter o mesmo valor e intensidade em 1990 do que nas suas primeiras aparições, quase meio século atrás (AUMONT, 2008)? O desejo de se intensificar o real, vontade primeira do cinema, começava a traçar novos caminhos para alcançar seu objetivo. “O que resta da ‘modernidade necessária’ [...]” nesse conjunto de obras que, nos últimos anos, assumem um respeito pelo real, um apreço pelo descontrole e pela captura do mundo no modo caótico em que ele se apresenta? (AUMONT, 2008, p. 73).

Ao levantar tais problemáticas, Jacques Aumont trata de filmes que, entre outras características, desafiam o poder do nosso olhar e apostam na magnitude presente na simplicidade do cotidiano, do insignificante, no devir como potência. Esse cinema, de difícil definição, chamou a atenção de alguns críticos da *Cahiers du Cinéma* no início da década de 2000. E foi a partir de tais textos que se pode ter contato, pela primeira vez, com o conceito de *cinema de fluxo*.

1.1.1 O primeiro contato

Em 2002, Stéphane Bouquet publica o artigo *Plan contre flux* na *Cahiers du Cinéma*. O título do artigo anuncia um embate: plano contra fluxo. E o subtítulo, “Como um certo cinema de fluxo nos permite repensar a questão do plano”, delinea aquilo que o crítico pretende com o texto: como ressignificar a importância do plano dentro do filme? Quais são os limites da função e potencial do plano? Nesse sentido, Bouquet estabelece diferenças entre dois tipos de cineastas: os do *plano* e os do *fluxo*, sem, todavia, posicionar um a frente ou atrás do outro. Para o crítico, o cineasta do plano concebe e estrutura o filme fazendo mais uso da ordem do racional (do pensamento, da busca por discurso e sentido), enquanto o do fluxo vale-se mais do irracional, do sensorial – e acrescentamos –, da ordem do sensível. O plano pertence a uma linguagem - bem desenvolvida e assimilada ao longo da história do cinema - que se remete ao regime do pensamento. Já o fluxo vale-se do caos, dos mistérios do mundo que se apresentam diante de nós, e se remetem a nossa subjetividade.

Para Bouquet (2002), os “cineastas do plano”¹² preocupam-se em agenciar, de maneira mais ou menos competente - e aí residiria a pungência da obra –, a organização do abstrato. Um jogo de continuidades e descontinuidades direcionado ao pensamento. De qualquer maneira, o ponto-de-partida inevitavelmente é o plano e sua posição em relação a um antes e a um depois no todo fílmico. Há, assim, uma intenção de construção lógica, uma “soma de discursos compostos por vários níveis (o plano propriamente dito, a sequência, a continuação das sequências que constituem o desenho do filme)” (BOUQUET, 2002, p. 46)¹³. Os cineastas do plano pretendem organizar o desorganizado para, logo em seguida, voltar a embaralhar tudo novamente em prol de um sentido ou de uma emoção

¹²E, nesta lista, ele inclui não só diretores do dito cinema clássico, mas também os modernos – desde Antonioni e Alain Resnais, até Nanni Moretti e Béla Tarr. Por Cinema Moderno entendemos como um conjunto de filmes originados no período pós Segunda Guerra Mundial com especial produção na Europa. Tais filmes culminaram no nascimento de alguns movimentos cinematográficos como o neorealismo italiano, a *Nouvelle Vague* francesa, o Cinema Novo no Brasil, entre outros.

¹³As traduções dos artigos da *Cahiers du Cinéma* aqui citados e estudados foram todas feitas pelo autor. No original: “Ces cinéastes du plan, pour qui le cinéma est une somme de discours composés sur plusieurs niveaux (le plan proprement dit, la séquence, la suite des séquences qui constitue le dessein du film) [...]”.

(BOUQUET, 2002). O agenciamento das imagens feito pelo autor é opaco, presente, relativamente discernível e bem objetivado. É a reorganização do mundo a partir do olhar do cineasta, que recorta-o e remonta-o conforme seu entender, conduzindo nossa compreensão do universo ficcional.

Em oposição, para Bouquet (2002), a tarefa do “cineasta de fluxo” consistiria em intensificar certas zonas do real, algumas potências e devires ao invés de simplesmente ambicionar uma forma organizada. *Fluxo*, pois é o “princípio de um desencadeamento permanente e infinito” em oposição ao “plano, uma sequência de composições ordenadas (ou sabiamente desordenadas)”. Sua função seria justamente a da apreensão do real em seu estado “aleatório, indeciso, em movimento” (BOUQUET, 2002, p. 47)¹⁴. O cineasta do fluxo como um agente capaz de capturar as incongruências do real (do real observado, sentido, experimentado), operando mais em função de um ritmo do que na busca pelo sentido. Fugimos aqui, no entanto, da ideia de surrealismo ou de abstração pura. Pelo contrário, estamos diante de um cinema “materialista”, que se insere nas fisicalidades próprias do mundo-aí.

O ritmo no fluxo pouco tem a ver com aquele das chamadas sinfonias urbanas da década de 1920 (como *Berlim: Sinfonia de uma Cidade* [1927], de Walter Ruttmann, e *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* [de Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig, 1929]). Na época, a cadência rítmica acompanhava o frenesi mecanicista das cidades em ebulição devido ao progresso. Ou seja, havia uma medida a se seguir – o tempo e a velocidade das cidades, dos automóveis, das máquinas, do progresso (OLIVEIRA JUNIOR, 2013). No cinema de fluxo, por sua vez, esse ritmo é conduzido pelo escoar do tempo de um plano que se deposita na imagem seguinte em um enlace contínuo e sereno. É um ritmo etéreo e flutuante em comparação ao concretismo das produções de 1920. Um ritmo que, segundo Bouquet (2002, p. 47), se aproxima da concepção do termo cunhado pelos filósofos atomistas Leucipo e Demócrito: a “forma que toma o pensamento do mundo no qual é uma continuidade

¹⁴Nos trechos originais, “[...] un principe de défilement permanent et infini [...]”, “[...] et l’opposer au plan, suite ordonnée de compositions ordonnées (ou savamment désordonnées)[...]”, “[...] au dit réel son statut aléatoire, indécidé, mouvant.”

perpétua, um fluxo de variação constante”. Trata-se da vida apresentada quase no seu avançar e desvelamento naturais, com seus tempos mortos e vazios.

Mais tarde, dois outros artigos, também da *Cahiers*, retomam tal problemática: *C'est quoi ce plan?*, de Jean-Marc Lalanne (2002) e *C'est quoi ce plan (la suite)?*, de Olivier Joyard (2003). No primeiro texto, o autor abre a discussão retomando algumas afirmações levantadas por Stéphane Bouquet:

[...] o horizonte estético do cinema contemporâneo terá a forma de um fluxo. Um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens nas quais se deterioram todas as ferramentas clássicas utilizadas na própria definição de *mise en scène*: o quadro como composição pictórica, o *raccord* como agente de significação, a montagem como sistema retórico, a elipse como condição da narrativa (LALANNE, 2002, p. 26).¹⁵

Mais uma vez, a dicotomia entre cinema clássico e de fluxo fica claramente estabelecida, sendo o dito cinema moderno também evocado para participar da diferenciação diante desta “nova” forma que se apresentava. O fluxo se apoderaria do plano enquanto espaço-tempo que se estende “além do plano da razão, como uma hemorragia interna” (LALANNE, 2002, p. 26)¹⁶. E este movimento seria interrompido sempre que o discurso ou a forma “subjugassem” o filme em si.

Para nós, tal diferenciação estática é assaz complicada, pois está em relação direta com processos subjetivos não submetidos a um determinismo histórico. Entretanto, pensando a partir de procedimentos estilísticos, é possível se perceber o cinema de fluxo quando, entre outras marcas, há uma aparente minimização da interferência do realizador para com o universo fílmico. Ou, ao menos, se criam as condições para que tal “distanciamento” seja ardilosamente escamoteado. Como exemplos, podemos lembrar das sequências que marcam, em especial, a segunda metade de *Eternamente sua* (Apichatpong Weerasethakul, 2002), ou, ainda, *Os mortos* (Lisandro Alonso, 2004). Nestas obras, planos se

¹⁵No original: “[...] l'horizon esthétique du cinéma contemporain prendrait la forme d'un flux. Un flux tendu, continu, un coulé d'images dans lequel s'abîment tous les outils classiques tenus pour la définition même de la mise en scène: le cadre comme agent de signification, le montage comme système rhétorique, l'ellipse comme condition du récit.”

¹⁶No texto original: “Le temps s'écoule plus que de raison dans le plain, comme une hémorragie interne.”

estendem ao máximo, rompendo com qualquer compromisso de se buscar uma performance ou função informativa para com os avanços das respectivas histórias. Os atores habitam os espaços diegéticos sem aparente rumo ou tarefas narrativas a cumprir. E, assim, fazem uso do tempo, arcando com possíveis erros e/ou interferências externas. Aliás, abre-se amplo caminho para que este “descontrole” transpareça.

Tais colocações vão ao encontro daquilo tratado por Olivier Joyard no terceiro artigo acerca do fluxo: *C'est quoi ce plan (la suite)?* (2003). Para ele, os filmes de fluxo repensam o plano e sua importância, sendo ele o lugar “onde se constrói, em primeiro lugar, a *radicalidade de uma visão*” (JOYARD, 2003, p. 26)¹⁷. Cinema que prima pela exploração das possibilidades de criação dentro do espaço do plano, seja por sua composição ou pelo esgotamento ao longo do tempo. A tentativa de ressignificação do plano, entretanto, não se daria em função de uma ideologia reacionária, uma perspectiva maneirista ou barroca, ou de desconstrução dos princípios do cinema moderno (JOYARD, 2003).

A duração dos planos não parte mais do personagem (como, por exemplo, veríamos em alguns filmes dos irmãos Dardenne), mas de elementos externos que redirecionam o fluxo, fazendo com que este se bifurque. Para Joyard (2003), assim se estabelece um novo ritmo, aparentemente sem começo nem fim. Nestes filmes, as próprias forças externas (os outros elementos diegéticos como alguém que cruza pelo personagem, um objeto ou local daquele espaço físico, um movimento, uma distração) geram as circunstâncias para se operarem elipses internas (divergentes/contraditórias ou convergentes/complementares, mas ainda assim irreversíveis) que acabam regendo o ritmo das cenas. A bifurcação dentro do plano-sequência em *Elefante* (Gus Van Sant, 2003), por exemplo, – conduzidos com uma precisão *hitchcockiana*, diga-se de passagem – provocariam tais “elipses internas”, seja ao perseguir um novo personagem pelos corredores da escola, seja ao reencontrar um protagonista mais à frente, já em outro estado. Assim, o efeito da montagem é minimizado e ela passa a ter menos importância como construtora de significados. Sua intervenção técnica na modelação do filme passa a assumir outra

¹⁷Grifo nosso. No original, “[...] les films présentés à Cannes ont marqué le retour en force du plan comme lieu où se construit en premier la radicalité d'une vision.”

função: deixar que os tempos, dentro dos planos, avancem e deixem que o real brote.

Joyard (2003) também sustenta que o fluxo é impossibilitado de seguir desimpedido quando este esbarra em intencionalidades evidentes – plásticas, discursivas, formais. Sabemos que o estado de total abstenção em relação a uma intencionalidade é impossível no cinema, pois há sempre um olhar por trás: “Quando o olho e a mão do artista são removidos, a natureza também desaparece” (SHAVIRO, 1993, p. 18)¹⁸. Por outro lado, é interessante pensar que, segundo o conceito de cinema de fluxo colhido nos artigos da *Cahiers* aqui em análise, para que este seja estabelecido, é necessário que os elementos estejam diluídos no todo. E, quando nos referimos a elementos, pensamos nos componentes fílmicos que o constituem: os cenários, os objetos, os atores, a dramaturgia, os diálogos, o som, os movimentos de câmera, etc. É preciso que tudo esteja em um registro tão sutil que qualquer saliência é capaz de interromper o curso do filme. O mistério do cinema de fluxo estaria justamente na sua capacidade de produzir intensa participação afetiva sem recorrer, de forma acentuada, aos artifícios bem conhecidos do cinema. Para Denílson Lopes (2012, p. 117), seria uma reaproximação com o mundo a partir de uma postura de menor tensionamento: buscar-se o comum - não banal ou simplório -, mas não menos significativo.

Ver um mundo estranho e novo, mas que é o nosso mundo, a partir de uma sensação de esvaziamento e esgotamento. Esvaziamento menos decorrente de uma crise existencial, mas de percepção semelhante à de Cage, que entende o silêncio como cheio de sons. Também o vazio é pleno de coisas.

Percebemos que o cinema de fluxo aproxima a ficção de nossas vidas. Ou o inverso: ele estreita esta fronteira. Nos universos e temas abordados – na sua ampla variedade -, o mundo e seus habitantes se assemelham aos do nosso. Uma vida, em geral, cujas peripécias não são mirabolantes, e a intensidade ou grandes aventuras vêm do poder do afeto, do contato e da relação com os outros, das trocas,

¹⁸No texto original: “When the eye and hand of the artist are removed, nature also disappears.”

das perdas, dos erros, acertos e do próprio trânsito do sujeito por diferentes espaços. Onde há imprecisões nas falas e respeitam-se as pausas, os silêncios e não-ações. É um cinema, portanto, que recorre ao comum e sensível como matéria-prima ficcional.

Por isso, a forma que organiza e apresenta este universo ficcional parece também respeitar os tempos, que se aproximam de um ritmo natural. Evitam-se antecipações, acelerações ou repetições (retóricas de montagem, por exemplo). Isso proporciona uma experiência diferente, que depende, por sua vez, de outra postura diante do objeto ficcional. Conta-se menos com processos racionais do pensamento e mais com um embarque nas imagens guiado pelas sensações. Há a intensa participação do corpo, que resgata sentimentos e formula seus próprios sentidos. Uma atenção de outra ordem, portanto. Para Shaviro (1993, p. 254), um processo de afeição corporal, possibilitado pela própria pungência das imagens e sons em si, articuladas pela gama de elementos que se relacionam durante o todo fílmico:

[...] sou afetado pelas continuidades e cortes, movimentos e paradas, gradientes de cor ou de brilho. Isso não quer dizer que minha experiência fílmica é não-mimética ou abstrata: essas variações têm a ver com as ações e eventos que se sucedem, e não só com as qualidades plásticas ou formais da imagem¹⁹.

Nos textos da *Cahiers du Cinéma*, os críticos centraram suas análises tendo como objetos as produções apresentadas durante o Festival de Cannes de 2002 e 2003. Apesar disso, pensamos que o conceito de fluxo amplia seu alcance a outros filmes e realizadores. Para nós, o conceito de fluxo, em maior e menor intensidade, influenciou uma considerável parcela dos filmes produzidos em especial na primeira década do novo milênio. Um cinema que irrompia de diferentes realidades, culturas e cinematografias. Filmes que, apesar de possuírem evidentes e

¹⁹As traduções feitas do livro *The cinematic body*, de Steven Shaviro (1993), também foram todas feitas pelo autor. No texto original, “[...] I am affected by continuities and cuts, movements and stillness, gradations of color or of brightness. This does not mean that my experience of film is nonmimetic or abstract: these variations have to do with the actions and events being enacted, and not just with the plastic or formal qualities of the image.”

esperadas diferenças entre si, se aproximavam em torno de um modo de condução semelhante. A ideia, ou antes, a sensação de fluxo estava impregnada nestes filmes.

Sem querermos partir de divisões históricas, entendemos que tais filmes se aproximam pelo seu modo de se erguer o acontecimento fílmico através de faculdades sensoriais e afetivas. Para Eryl Viera Junior (2012, p. 16), que criou o conceito de *realismo sensorio*²⁰ para dar conta destas manifestações cinematográficas contemporâneas, a reaproximação com o real se daria através da

[...] adoção de uma proposta de uma experiência sensorial multilinear e dispersiva, não mais ligada a uma decantação/condensação ou, do contrário, a uma desconstrução/negação do fio narrativo, mas sim a uma lógica de diluição narrativa a partir do diálogo com os diversos e quase invisíveis espaço-tempos simultâneos que constituem a esfera cotidiana (ou seja, uma sensorialidade mais centrífuga que centrípeta).

Sem dúvida, um cinema que eclode de outros cinemas para justamente, a partir desta dobra, reatualizar seu mecanismo de relação com o mundo em si. Assim, para fins desta pesquisa, nos apropriaremos dos conceitos de *cinema de fluxo* com a intenção de desatracarmos nesta jornada partindo de um lugar de fala e facilitar nossa abordagem do modo como este cinema se configurou na produção cinematográfica do Brasil contemporâneo. Todavia, seremos cautelosos no sentido de não gerarmos entendimentos taxativos, impenetráveis ou intransigentes, haja vista as particularidades e especificidades presentes em todo e qualquer filme (e na sua história como um todo). Buscamos, antes de qualquer coisa, a condução sóbria de um diálogo sobre este cinema, sobre cinema.

²⁰Para Vieira Junior (2012, p. 37), esta nova forma de manifestação do realismo seria articulada por uma série de elementos que possibilitam uma “[...] experiência corpórea nos diversos âmbitos: o dos corpos filmados, o corpo do próprio filme e o do espectador”.

1.1.2 Investigando o conceito

Feita esta primeira apresentação da nomenclatura, é preciso avançar em busca da caracterização do cinema de fluxo. Nossa intenção é reunir escolhas estilísticas que ressoam em diferentes filmes, conectar pontos em comum, e criar um quadro geral de como este fenômeno se apresenta. Tal delineamento se torna fundamental para que, depois, pincemos alguns aspectos caros para debatermos e, assim, buscarmos uma compreensão desta forma de manifestação do cinema tão recente e intrigante. Esta análise também nos servirá de base para compreendermos o fluxo no Brasil, com suas peculiaridades e problemática.

O curioso deste cinema é que ele pode se apresentar de diferentes maneiras, levando-se em consideração, também, suas origens geográficas tão heterogêneas. Ainda assim, não podemos configurá-lo como gênero, tendência, escola ou movimento²¹. Entretanto, ao se assistir a um filme de fluxo, tem-se a sensação de se estar diante dele. E é este sentimento que tentaremos traduzir não só em palavras, mas em procedimentos técnicos.

Além disso, seria presunçoso identificarmos um marco que pudesse representar uma divisão de águas entre o período pré e pós fluxo. Todavia, trabalhamos com indícios e um espaço-tempo aproximado: o final da década de 1990 e início dos anos 2000 – avançando até hoje, sem cessar de se reinventar e remodelar. A virada do século. Os primórdios do segundo centenário do cinema.

Podemos nos recordar, por exemplo, de uma figura mais conhecida internacionalmente e que se aventurou pelo cinema de fluxo: Gus Van Sant. Em 2002, o cineasta lança *Gerry*, um filme em que dois amigos (um duplo narrativo bem evidenciado, tendo as personagens, inclusive, o mesmo nome) se perdem em um deserto e o único jeito de se salvarem é através da morte de um deles (ou do seu

²¹Nos apoiamos nos conceitos apresentados por Pinel (2000) para corroborar nossa posição. Para o autor, a ideia de gênero se articula a partir de alguns pilares: forma narrativa, técnica ou estilística, e pelo seu modo de produção. A nosso ver, há excesso de singularidade nos filmes pertencentes ao cinema de fluxo no que tange, inclusive, tais pressupostos; de modo que seria imprudente agrupá-los em torno de um gênero específico, de uma rotulação cerceadora. Da mesma maneira, nos afastamos das ideias de escola (grupos homogêneos de cineastas encabeçados por uma liderança identificada em uma personalidade) ou de movimento (grupo de indivíduos e realizadores, bem diferentes entre si, reunidos em torno de um objetivo em comum).

próprio eu). O filme parte do isolamento destes indivíduos, lançados à sorte em meio a um mar de areia. Construído através de longos *travellings* alternados com grandes planos gerais, a câmera acompanha os jovens nas suas andanças e acaba incorporando o espaço geográfico que os cerca, tornando-se uma terceira personagem. No filme, há um constante esperar, um olhar paciente que acompanha estes elementos em observação: o diálogo pouco informativo entre os rapazes, as nuvens que cruzam o céu, o horizonte que parece se dilatar cada vez mais à medida que o filme e os jovens avançam. Em 2005, com *Últimos Dias*, Gus Van Sant levará ao extremo este exercício formal. O cineasta, através de *travellings* extremamente lentos e planos fixos de enorme duração, tenta compartilhar conosco a aflição e falta de sentido vivenciada pelo ícone *grunge* nas últimas horas antes de dar fim à sua vida. Nos dois casos, somos atingidos por uma sensação de escoamento. As informações colhidas nos diálogos são pouco relevantes, e a experiência fílmica é viabilizada por um corpo que sente as reverberações sensoriais daquele espaço-tempo que se molda em um presente que se arrasta por todo o filme. Assim, nossa mente, ávida e treinada na busca por explicações racionais, é embebida pelo torpor audiovisual.

Figura 02 - Corpos à deriva em *Gerry* (2002) e *Últimos dias* (2005), de Gus Van Sant



Fonte: *Gerry* (2002), *Últimos dias* (2005).

À esta lista de filmes, acrescentamos os trabalhos de outros cineastas, cujas obras também tratam de temáticas e universos particulares, mas que dialogam entre si através da forma de condução fílmica. Dentre eles, poderíamos incluir o

tailandês Apichatpong Weerasethakul (em especial por *Eternamente sua*, *Tropical malady* e *Tio Boonmee que pode recordar suas vidas passadas*, de 2002, 2004 e 2010, respectivamente), o chinês Hou Hsiao-hsien (*Café Lumière*, de 2003), a francesa Claire Denis (*O intruso*, 2004), o mexicano Carlos Reygadas (*Batalha no céu*, de 2005, e *Luz silenciosa*, 2007), Jia Zhang Ke (*Prazeres desconhecidos*, 2002); Lucrecia Martel (*A mulher sem cabeça*, 2008), Bruno Dumont (com *Hors Satan*, de 2011), a japonesa Naomi Kawase com *Shara* (2003), Lisandro Alonso (*Os mortos*, 2004; *Fantasma*, 2006), Pedro Costa, (*Juventude em marcha*, 2006), Philippe Grandrieux (*Sombra*, 1998; *A nova vida*, 2002; *Um lago*, 2008), Paz Encina (*Hamaca paraguaya*, 2006), entre outros.

Desta breve listagem, os filmes de Grandrieux talvez sejam aqueles que mais destoem dos demais. Conhecido por se valer de planos que exploram baixas luzes, texturas e formas, as quais se acumulam em *jump-cuts* inebriantes, é possível aproximá-lo, quem sabe, das artes plásticas. Ainda assim, apesar de toda a turbulência das imagens, percebemos a formação de ambientes amplamente sensoriais e uma fluidez do ritmo, o que nos faz considerá-los também como cinema de fluxo. Ademais, é importante frisar que, nesta pesquisa, trataremos de filmes específicos, e não da filmografia de um ou outro diretor. Se elegêssemos qualquer dos realizadores citados até agora, veríamos que sua produção não só se modificou, tomando diferentes rumos, como também pode ter vindo de experiências díspares em relação ao fluxo. Por exemplo, poderíamos pensar em Gus Van Sant que, em 2008, lançou *Milk* e, mais recentemente, *Inquietos* (2011); filmes com registros bem distantes daquilo que discutimos nesta pesquisa. Portanto, o que nos interessa são os filmes e o modo como eles ecoam uns nos outros.

1.1.3 Características gerais

De modo a aglutinarmos as informações apresentadas nos textos da *Cahiers du Cinéma* previamente analisados a impressões colhidas em filmes e outros textos que tratam ou pertencem ao cinema de fluxo, propomos a apresentação de um quadro de *figuras do cinema de fluxo*. O quadro será útil para

que possamos visualizar melhor algumas particularidades tratadas até aqui. Ao planificarmos tal panorâmica do cinema de fluxo, pretendemos eleger alguns pontos relevantes para uma análise posterior mais aprofundada, digna de uma lente macro. Tais elementos servirão de baliza para delimitarmos as particularidades deste tipo de cinema feito no Brasil.

Quadro 1 – Figuras do cinema de fluxo

| | |
|-----------------------------------|---|
| <p>O plano ressignificado</p> | <p>Há uma tendência à economia no uso de planos. O olhar exercido pela câmera é paciente e evita recortes de quadro. Por isso, os planos, além de, em geral, serem mais abertos (planos gerais, planos de conjunto e/ou planos-sequência, esses com a esperada variação de enquadramento) se estendem ao máximo (sejam eles fixos, conduzidos através de <i>travellings</i>, <i>steady cams</i> ou com a câmera na mão) e tendem a dar conta de toda “função” da cena. Raramente são utilizados planos-detelhes explicativos. Quando há uma aproximação por parte da câmera (um <i>close-up</i>, por exemplo), esta tende a buscar texturas, abstrações imagéticas, a materialidade dos espaços físicos. A duração dos planos excede uma ideia de construção racional, de causa e efeito. A imersão no tempo-espaço diegético se dá através da presença de uma <i>câmera-corpo</i>. Assim, a <i>mise en scène</i> é diminuída, de maneira que os espaços e paisagens (e a própria presença dos corpos nesses ambientes) recebem mais atenção. Busca-se a amplificação de algumas zonas do real.</p> |
| <p>Montagem fluída</p> | <p>Os cortes não são feitos na busca de um encadeamento lógico obtido a partir de pequenos recortes (o que seria um recurso comum ao cinema clássico, por exemplo). Tampouco há uma urgência de desvirtuar o tempo e a linearidade, o que poderia se dar através do uso de <i>jump-cuts</i>, por exemplo. A montagem opera no esforço de compor e prolongar uma atmosfera tátil, sinestésica. A importância da montagem é diminuída e ressignificada: não se busca burlar o tempo</p> |

| | |
|---------------------|--|
| | através de elipses, por exemplo; há menos contraposição de planos (que pudesse levar a uma dialética ou paralelismo); o ritmo pretendido pulsa na cadência do real e sua aparente insignificância e astenia. |
| Cinema de atmosfera | Elementos narrativos-informativos como diálogos e ações de causa-efeito por parte dos personagens (que poderiam levar a trama adiante) sofrem decréscimo. Busca-se, por outro lado, apreender a atmosfera do real na sua forma crua, livre de maiores intervenções. Estabelece-se assim um amplo espaço sugestivo que se distancia de um sentido necessário. Para se compor tal atmosfera sensorial, é comum o uso do “silêncio” (as trilhas sonoras são pontuais, os ruídos e sons dos ambientes ganham espaço). Além disso, a própria lentidão e sinuosidade da narrativa (há poucos ou diminutos acontecimentos) contribuem para um estado de contemplação. A construção de sentido a partir do sensível ganha protagonismo, enquanto a lógica se torna um acessório secundário. A atmosfera tenta dar conta, também, do fora-de-quadro, dando forma a ambientes que contemplem o todo que não está enquadrado. |
| Conflitos mínimos | Em geral, os conflitos vividos pelas personagens, ou com os quais eles se deparam e têm que lidar, são particulares, internos e aparentemente pequenos. Não há urgência em se resolver algo, mas em se lidar com certa condição ou estado. Há uma falta de clareza daquilo que realmente está em jogo. Além dos constantes momentos de silêncios e longas pausas entre as falas dos personagens, as conversas giram em torno de temas do cotidiano, de banalidades, de assuntos (ditos) menores. São personagens que deambulam, são videntes. |
| Escapismo | Em muitos destes filmes, as histórias se passam em lugares afastados, em comunidades pequenas ou de pouco contato com “o mundo”. Em alguns casos, o próprio protagonista encontra-se |

afastado, ou em busca de afastamento, de fuga, de separação, de isolamento. Há a sensação de incompatibilidade. São personagens em trânsito, que existem nos intervalos de um local a outro, habitantes de um “intermundo”. Há um bucolismo presente, um reencontro com paisagens naturais, um eu imerso em cenários grandes, infinitos. Além disso, a própria natureza (ou a geografia local) recebe mais atenção, torna-se também protagonista. É comum observar, ao longo dos filmes, planos de elementos que compõem este espaço físico (o céu, as nuvens, o horizonte, o sol que nasce ou se põe, a água parada na poça, as folhas nas árvores, etc.). Explora-se a fascinação do olhar pelos movimentos naturais do mundo. Em alguns casos, este bucolismo não é necessariamente pastoral, e o enredo se desenvolve dentro de um grande centro urbano; entretanto, o sentimento de afastamento é semelhante mesmo em um local bastante povoado como é o caso de uma metrópole, por exemplo.

Fonte: O Autor (2014).

Entendemos que delimitar propriedades, em meio a filmes tão distintos, cuja matriz recusa objetivações, apresenta-se como uma tarefa nada fácil. Entretanto, a visualização do quadro nos ajuda a clarear o caminho que temos pela frente, fazendo com que possamos eleger prioridades. O quadro ainda nos auxilia a conceber o cinema de fluxo também como técnica, reunião de procedimentos estilísticos que possuem, sim, uma finalidade. Um modo de condução do espectador por entre um espaço-tempo ficcional.

1.2 FLUXO APREENDIDO

Feita esta primeira apresentação, daremos procedimento à tarefa de explanação do cinema de fluxo no sentido de ampliarmos nosso espectro de compreensão do mesmo. Para nós, o cinema de fluxo articula-se a partir do

sensível, apoiando-se em um processo de intensa subjetividade por parte do espectador. Todavia, este trajeto é percorrido se esvaziando a importância dada a ferramentas bem consolidadas pelo cinema. Experimenta-se, assim, um estado de descompressão narrativa no qual se torna deveras desafiadora a tarefa de se traduzir o filme a partir de movimentos do pensamento e da razão.

Posto isso, selecionamos três frentes de análise colhidas a partir do quadro de caracterização acima, mesmo sabendo que o modo como este cinema se constitui é capaz de suscitar uma série de outras discussões. Esta análise nos dará estofo para o aprofundamento teórico que faremos no próximo capítulo desta pesquisa. Neste momento, portanto, colocaremos em foco: *O plano ressignificado* (a forma de utilização do plano e a importância que ele assume nesses filmes); *Escapismo* (o isolamento e o trânsito como marcas destes personagens); e *Cinema de atmosfera* (a estruturação fílmica alicerçada sobre o terreno do sutil e do sensorial). Para finalizar este capítulo, abordaremos a problemática acerca do moderno e do contemporâneo, que tangencia em especial os pontos debatidos neste capítulo, mas também a temática da pesquisa como um todo. Daremos especial atenção, também, à relação do cinema moderno com o cinema de fluxo e as particularidades de sua aparição no Brasil.

1.2.1 O plano ressignificado

No cinema de fluxo, dá-se prioridade a planos grandes (planos gerais, planos de conjunto, planos médios) fixos ou em movimento leves de câmera (operados através de *travellings*, *dollys*, *steady cams* e/ou câmera na mão). Independente do modo como são conduzidos, a duração é longa. Este procedimento ajuda a compor o espaço-tempo de um universo (a unidade do plano) sem que sua apreensão sofra a ditadura do corte. Por este espaço-tempo, a câmera move-se de maneira mais livre: ao mesmo tempo em que é curiosa, parece querer sentir e absorver a atmosfera ao seu redor (daquilo que está dentro e fora de quadro). Os recortes são feitos com cautela e parcimônia. O olhar não é imposto, mas sugerido, e o acontecimento leva o tempo necessário que necessita para ter seu fim: “O

enquadramento é um ponto de vista possível e transitório, e não o ponto de vista privilegiado a partir do qual se poderia delimitar a cena.” (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p. 149). O tempo é um agente importante, extrapolando os limites do sensato, aglutinando-se em direção a um esgotamento.

Neste jogo, cuja única regra é a transitoriedade, estabelece-se uma relação mais íntima da câmera com os corpos e ambientes. Corpos que, para Amiel (2010), deixam de ser o centro da imagem e passam a ser vetores, já que desaparecem e se fundem ao resto através do seu próprio movimento, diferentemente de uma representação clássica que posiciona este corpo sempre como referência persistente diante do todo.

A busca da câmera não é, portanto, por informações – capazes de, quem sabe, contribuírem para uma progressão lógica dos fatos e acontecimentos diegéticos (e da trama como um todo). O dispositivo cinematográfico parece querer habitar naquele recorte espaço-temporal, absorvendo o real exposto que dali emana: do que está dentro e fora de quadro. Nesse sentido, a decupagem, como linguagem, fica aparentemente acobertada. É uma câmera-corpo, que ora move-se em um ritmo coreográfico por entre os corpos e ambientes enquadrados (SILVA, 2009), ora posiciona-se estática em meio ao habitat do protagonista. A respeito desta câmera-corpo, Nunes (2010, p. 427) comenta que:

Também vemos ganhar força cinematografias diversas que têm em comum o desejo de privilegiar o sensorial em vez da narrativa. Em geral, esses filmes contam com uma relação câmera-corpo muito forte potencializada pelas câmeras digitais. O espectador se projeta no filme através de uma câmera móvel, instável, ativa, que dança. Cinema de imperfeição, que imprime uma revalorização da experiência perceptiva [...].

Se o fascínio da câmera-olho de Dziga Vertov era pelo movimento e velocidade (AUMONT, 2008), o da câmera-corpo é pela apreensão sensorial. A “experiência cinematográfica” aqui sugerida é a da imersão. Uma postura de entrega, de “*embarcar nas imagens*, de se deixar levar pelo fluxo metamorfoseante do que se vê e ouve, os filmes como a ‘a arte de acompanhar’ [...]” (FRANÇA, 2003,

p. 112). Uma fruição só possibilitada, portanto, pela importância que o plano (re) assume dentro do todo fílmico. O plano como espaço da sugestão, da contemplação, não como agente a serviço de uma linguagem instrumental.

Segundo o *Dicionário crítico e teórico de cinema*, de Michel Marie e Jacques Aumont (2003, p. 115), o plano, dentro do filme, é algo que “[...] se caracteriza, antes de tudo, por sua continuidade, e, apesar de seu caráter tautológico, sua definição só pode ser a seguinte: 'um plano é qualquer segmento de filme compreendido entre duas mudanças de plano’”.

Esta definição pressupõe uma disposição progressiva – e não necessariamente linear – de momentos anteriores e posteriores. Um encadeamento de “unidades de sentido” (MACHADO, 2011, p. 98), engendradas em função de uma linguagem ou discurso. Ou seja, componentes dependentes de uma ordenação que, através da disposição antes ou após outro de sua família, são capazes de produções dialéticas e/ou simbólicas. Segundo Jacques Rancière (2012b, p. 67), a construção fílmica, articulada especialmente através da montagem, constitui-se a partir de dois princípios complementares: o dialético, originado do choque dos diferentes e produtor de “segredo de uma ordem heterogênea”; e o simbolista, que “reúne os elementos sob a forma de mistério”. Aprofundaremos a questão da montagem mais adiante, nesta pesquisa, no capítulo *O sensível, o tempo, o real*.

Retomando a afirmação de Joyard (2003): o cinema de fluxo se molda através de planos que apelam à prática de uma radicalidade da visão, uma intensificação de zonas do real. Através desta prática, o plano recebe a função de explorar a opacidade do real exposto, com suas insignificâncias e incongruências. O recorte da câmera perde seus moldes, o quadro é indeciso, os limites são pouco reconhecíveis, pois a imagem percebida pretende contemplar também o que está fora de quadro. Não se estabelece, assim, uma relação direta de dependência entre um plano e outro e nos aproximamos do ato de contemplação. O plano como campo de uma imagem opaca, mas não impotente; imagem com poder, capaz de seduzir, desgovernar e afetar o espectador (SHAVIRO, 1993). A intenção é a construção de atmosferas, véus imagéticos que parecem romper a tela e envolver nossos corpos.

Para isso, o olhar deve ser conduzido para além de referenciais estanques dentro do quadro; a imagem sofre a ação de uma força *centrífuga* (VIEIRA JÚNIOR, 2012).

Em *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006), percebe-se a importância que o plano assume na construção dos espaços e tempos do filme. Um plano geral captura uma pequena clareira dentro de uma floresta. O chão está repleto de folhas secas e árvores compõem o resto do quadro, formando sombras acolhedoras. Trata-se do primeiro plano do filme: um casal de velhos entra em cena, vindo do fundo da floresta. Eles penduram uma rede entre duas árvores, sentam-se nela e conversam. Os diálogos, travados em dialeto local e em um tom único, versam sobre assuntos diversos. Volta e meia, o tema do filho, que fora para guerra, invade as falas. Da distância em que a câmera está, é difícil se distinguir traços dos rostos. Assim, corpos, paisagem, ruídos do ambiente e falas se mesclam, levando-nos a um estado quase hipnótico. Este quadro avança até cerca de 16 minutos do filme, sendo alternado por brevíssimos planos do céu. O mesmo plano geral retornará um pouco depois, perdurando dos 28 aos 43 minutos, e também encerrará o filme, estendendo-se dos 53 aos 72 minutos. Após isso, os créditos finais sobem.

Figura 03 - *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006)



Fonte: *Hamaca paraguaya* (2006).

O esquema estruturado por Paz Encina talvez beire o exagero. A contemplação e falta de movimento nos leva a um torpor quase insuportável.

Entretanto, a nosso ver, estabelece o convite ao exercício de nosso olhar. Um estímulo à participação sensorial daquele recorte ficcional. Não há informações a seguir, ou recortes pictóricos para saciar nossa inclinação a mudanças e avanços narrativos; é preciso resistir e habitar aquele universo fílmico. O acontecimento fílmico se forma a partir de pequenos sedimentos que reverberam e se acumulam em nós, sem necessariamente sabermos precisar suas origens.

1.2.1.1 O plano no fluxo: cinema de retorno?

Seria a prática da radicalidade da visão um apelo ao retorno a certo estado virginal do olhar? Uma visão destreinada, altamente excitável e sensível a sutilezas? Steven Shaviro (1993) afirma que a fascinação visual é uma pré-condição para a construção cinemática da subjetividade, e não a consequência desta. Adotando-se esta perspectiva, podemos pensar a aproximação do cinema de fluxo a um modo de representação inicial do cinema – quando a captura do movimento em si era material de fascínio. Alguns chamam estes filmes como pertencente a um cinema primitivo:

Os filmes que se podem considerar mais típicos do primeiro período eram compostos de uma série de quadros autônomos, que correspondiam, por sua vez, mais ou menos, aos “atos” do teatro, separados uns dos outros por cartelas em que se lia o título do quadro seguinte. A câmera em geral não se movia; ela estava sempre fixa e a uma certa distância da cena, de modo a abraçá-la por inteiro, num recorte que hoje chamaríamos de “plano geral”. Seu eixo ótico era frontal, perpendicular ao cenário, correspondendo ao ponto de vista cativo de um espectador sentado mais ou menos no meio de uma sala de teatro, [...] que vê a cena por inteiro [...] e cuja localização ideal faz dirigirem-se as linhas de fuga a um ponto no fundo e no meio do cenário (MACHADO, 2011, p. 88).

Nestas primeiras experiências cinematográficas (de 1895 a 1905 aproximadamente), as noções de plano e montagem eram difusas e embrionárias (MACHADO, 2011). O realizador preocupava-se em apresentar ao espectador um cenário (real ou produzido) capaz de dar conta do todo, e em apreender o momento

em sua integridade temporal – dificultado, é claro, pelas limitações técnicas dos equipamentos de então. Dessa maneira, o olhar do espectador era capaz de dar conta de tudo que se passava no quadro, simulando a experiência de uma peça de teatro²². Ainda não havia espaço ou intenção para concatenações lógicas ou de acobertamento da técnica possibilitados pelo uso da montagem – como poderia ser o caso de um *raccord*, por exemplo. Por isso, é possível se falar (neste período histórico e, em especial, na Europa) de uma “estética do quadro” (AUMONT, 2011). Ou seja, os atores eram dispostos em um grande quadro fixo de modo a não encobrirem uns aos outros; as ações eram engendradas através de recuos e avanços em direção à câmera e entradas e saídas laterais. As conexões, quando pretendidas, eram feitas através de cartelas explicativas, inseridas entre um plano e outro. O plano aberto e de longa duração - ainda órfão de outros para sofrerem ou lhe causarem sentido – servia como dispositivo suficiente para causar encanto e interesse.

Esta situação perdurou até o momento em que os cineastas sentiram a necessidade de direcionar o olhar do espectador para alguma ação ou informação mais específica dentro daquele *tableaux*. Aos poucos, os recortes nos quadros foram sendo feitos, ao mesmo passo em que convenções para diferentes tamanhos e posicionamentos de planos foram se originando. Em paralelo a isso, a capacidade de assimilação por parte do público também foi se moldando. Esse talvez seja um processo bem conhecido. E, como sabemos, conforme tais convenções técnicas ganhavam mais adeptos, também outros as colocavam à prova em busca de experimentações.

Partindo-se desse pressuposto, podemos pensar o filme de fluxo como uma espécie de retorno à fascinação inicial do cinema. Jacques Rancière (2009, p. 42) lembra-nos, entretanto, que este retorno ao primitivo pode assumir dois viéses: “[...] ponto de partida de um processo ou separação original”. De fato, talvez o fluxo retome uma latência desconfortável que remete às origens do cinema para, então, colocá-la à prova na tentativa de uma reapropriação de sua essência.

²²Os primeiros cinemas foram inspirados nos *vaudevilles*: “que não era um teatro no sentido burguês do termo, mas uma espécie de bar por onde os artistas populares podiam circular livremente, sem o constrangimento de um proscênio” (MACHADO, 2011, p. 90).

Pois, nadando em correntes submarinas da enxurrada audiovisual que marcou a chegada do segundo milênio, os filmes de fluxo nos convidam a dar alguns passos atrás, em direção a um momento de exercício da visão. É como se voltássemos a tatear os quadros que avançam na tela tentando desvendar cada cintilação. A intriga neste cinema é constituída, portanto, da própria curiosidade do olhar, daquilo que nos cerca, das insignificâncias que capturam nossa atenção, das pequenas associações que construímos e queremos desvelar. Uma busca (por sentido) muitas vezes vã, mas ainda assim instigante. Um infindável percurso. A exploração do real e de suas infinitas possibilidades, assemelhando-se ao modo como os primeiros realizadores conduziam os registros: “Esses caçadores de imagens colocavam suas câmeras fixas num determinado lugar e 'registravam' o que estava na frente” (BERNARDET, 1980, p. 32). Filmes que ensaiavam os primeiros documentários.²³

Jacques Aumont (1997, p. 26) toca em outro ponto acerca destes primeiros cinemas que, inegavelmente, reverbera no cinema de fluxo. Nas vistas dos irmãos Lumière:

[...] campo, fora de campo e “pré-campo” são infinitamente mais permeáveis; as fronteiras são flexíveis, ou melhor, porosas. Por quê? A causa, precisamente, é a escassa carga ficcional destes filmes. Em um sistema em que a única narração localizável – e isso sem esforço ou arbitrariedade – está na obrigação do aleatório, não podem ser rígidas as barreiras entre o lugar do cineasta e o lugar do objeto filmado, de modo que, tanto um como o outro estão marcados por sua origem comum no real.²⁴

²³O termo mais conhecido para esse tipo de cinema é “vistas” (no Brasil também chamados de filmes “naturais”). Tratava-se de filmes curtos que capturavam poucos instantes de algum local ou paisagem de uma cidade. “Consta que, já em 1886, Lumière formou várias dezenas de fotógrafos cinematográficos, equipou-os e mandou-os a vários países europeus. Sua tarefa consistia tanto em tomar novas vistas como em exhibir vistas que eles traziam de Paris” (BERNARDET, 1980, p. 32). Era a indústria do entretenimento cinematográfico que dava seus primeiros passos.

²⁴No texto original: “[...] campo, fuera de campo y 'precampo' son infinitamente más permeables; las fronteras son flexibles o, mejor, porosas. Por qué? A causa, precisamente, de la escasa carga ficcional de estos filmes. En un sistema en el que la única narración localizable - y ello no sin esfuerzo ni arbitrariedad - está en la obligación de lo aleatorio, no pueden ser rígidas las barreras entre el lugar del cineasta y el lugar de lo cinematografiado, puesto que, tanto el uno como el otro, están marcados todavía por su origen común en lo real” (AUMONT, 1997, p. 26).

Ou seja, diminuir os espaços entre realizador, objetos fílmicos e espectador, refratar a presença do aparato cinematográfico e assim minimizar a carga ficcional. Em outras palavras, valorizar a impressão do real.

Feitas estas colocações, podemos pensar em duas características principais que aproximariam o cinema de fluxo aos primeiros cinemas feitos. A primeira seria a busca de uma confusão (e redescoberta) do olhar decorrente de uma simultaneidade de eventos capturados por um plano só (ou poucos planos). Se, na sua maioria, os quadros nestes filmes não são compostos para dar conta de um detalhe específico, de uma ação direcionada, o torpor visual causado pela imagem policêntrica pode vir a se tornar uma ferramenta de estímulo à sensorialidade. A segunda se aproxima de uma “vontade do registro”. A onipresença da câmera naquele espaço-tempo revela um desejo de estar-junto, de sentir, e de intrometer-se ao mínimo. Ou, como explica Aumont (2011, p. 64), uma percepção intuitiva por parte dos primeiros cineastas (como os irmãos Lumière) de que

[...] estavam imersos naquilo que iam apresentar como espetáculo; [...] que faziam parte deste mundo que iam representar; que representavam apenas um dos pontos de vista dele e um instante infinitamente transitórios; por conseguinte, que mostravam realmente o mundo e não apenas um retângulo de imagem recortada num dos seus aspectos momentâneos.

Para Gutfreind (2008), ao se aterem a temas referentes ao comum, ao cotidiano, à realidade, os Irmãos Lumière inventaram a ideia de “cinema de arte”. Ou seja, a “sujeira” e “impurezas” do real como pertencentes ao mundo da arte, pervertendo, de certa maneira, a ordem histórica sacramentada pelas outras artes. Assim, a economia de planos, que antes surgiu como uma manifestação empírica e espontânea de se “respeitar” a percepção natural das coisas, hoje é adotada como estratégia técnica para se “preservar” o universo observado. Um cinema de improvisado, que mantinha certa distância do objeto filmado, talvez por desconhecimento da potência do aparato, talvez por puro respeito àquilo capturado pela objetiva.

1.2.1.2 Ver e olhar no fluxo

Mas, passado tanto tempo desde estes primeiros cinemas, seria possível se pensar em um retorno à fascinação inicial do olhar? Desvincular a experiência do pensamento? Absorver as pequenas modulações e micro-modificações proporcionadas pelo real exposto em sua forma aparentemente crua? A respeito do poder de uma visão destreinada - sensível a tudo aquilo que se apresenta -, Stan Brakhage (1983, p. 341) explana que:

Ver é fixar... contemplar. A eliminação de todo o medo está na visão... que deve ser o alvo. Uma vez a visão – deve ter sido um dom – aquela visão que parece inerente ao olho da criança, um olho que reflete a perda de inocência de forma mais eloquente do que qualquer outra característica humana, um olho que, desde cedo, aprende a classificar percepções, um olho que espelha o movimento do indivíduo em direção à morte pela sua crescente incapacidade de ver.

O interessante, em tal colocação, é pensar o aprender a ver como uma progressiva e paradoxal incapacidade de se ver. O cinema como linguagem, desenvolvida ao longo de sua existência, também passou por um processo de “classificação de percepções”. Pensando desta maneira, também desaprendemos algo. Postar-se diante de um quadro fixo, ou um plano com longa duração povoado por diminutas ações e/ou acontecimentos, é também acessar um comportamento talvez esquecido. Nas palavras de José Gil (2005, p. 50), trabalhar-se o olhar em detrimento da visão; nossa capacidade de relação com pequenas percepções: “É o olhar que as apreende, abrindo uma dimensão infinita no sentido das coisas, captando sinais ínfimos e invisíveis que povoam doravante a claridade do espaço”.

A nosso ver, o efeito (sensorial), provocado pelo esgotamento temporal engendrado pela economia de planos, seria difícil de se atingir com as mesmas sequências sendo administradas através de uma decupagem mais fragmentada e uma conseqüente montagem mais ágil. O tempo (dilatado), envolvido na consolidação destes parques planos, é fundamental para se testar e extenuar nossa

capacidade de percepção – sempre ávida por informações novas e acostumada a trocas aceleradas. A construção, portanto, confia em uma “narrativa nativa”, possibilitada pelo princípio do aparato câmera-cinema: um mecanismo de registro.

Nossa envergadura diante do fluxo em comparação ao “cinema do plano” se assemelharia, quem sabe, ao embate que houve, no século XVII, entre os defensores da pintura feita através do desenho (traços) e os realizados com cores. Para os primeiros, o desenho era capaz de organizar o mundo, representá-lo sob um saber; já as cores geravam um apelo à fisicalidade das coisas, às sensações provocadas por suas formas (OLIVEIRA JUNIOR, 2013; BOUQUET, 2002).

Adotando-se esta analogia, o cinema de fluxo, portanto, partiria do mesmo processo de fruição estimulado pela cor, enquanto o “cinema do plano” buscaria a mesma sistematização articulada pelo desenho. A concatenação racional engendrada pela narrativa baseada no uso de planos seria da ordem do pensamento, já o fluxo se basearia nas aleatoriedades e imprevisibilidades das sensações. Para Bazin (1991), a decupagem seria um procedimento de quebra, de abstração da realidade, que o costume fez com que não mais a sintamos. Mas seria possível uma conduta unicamente imersiva por parte do espectador? O anteparo da tela e o próprio fluxo das imagens já não seriam prerrogativas (possivelmente inconscientes) para a formulação de acontecimentos que se sucedem? Walter Benjamin (2012, p. 207), inclusive, já tratava sobre estas incongruências:

Compara-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mal o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo real. A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem.

O plano insistente se apresenta, assim, como uma ferramenta de se evidenciar acontecimentos. A câmera é incapaz de inventar ou representar algo; ela é passiva e registra apenas. Todavia, sua passividade a permite penetrar ou ser

envolvida pelo mundo, seu fluxo e materialidade (SHAVIRO, 1993). Dessa maneira, os cineastas do fluxo apóiam-se (novamente) no poder do plano e na possibilidade de se construir instantes duradouros. Erly Vieira Júnior (2009, p. 3) aponta que:

[...] a ênfase numa reinserção corporal no espaço e tempo do cotidiano, num redimensionamento da relação câmera/ator que justificaria tanto certa predileção de planos-sequência em que o escoamento do tempo como duração e experiência (ou seja, uma produção de “eternos presentes” a cada plano) se torna claramente perceptível [...].

Essa colocação vai ao encontro daquilo que Joyard (2003) menciona a respeito dos micro-universos encontrados em cada plano. Tempos-espacos que perduram e contêm suas próprias elipses internas, que se sucedem em direção a um escoamento. Nada é cíclico ou retórico, o tempo não se deposita, mas avança, contínuo. A percepção é afetada por blocos de sensações que se alastram pelo todo fílmico.

1.2.1.3 O plano e a captura do real

Se houve um autor que defendeu a importância do plano e sua capacidade de apreensão do real, esse foi André Bazin. Por isso, fazem-se necessárias algumas considerações a respeito do seu pensamento.

Segundo Ismail Xavier (1977, p. 65), o pensamento baziano proclama o “reinado da continuidade”. Para o autor, a menor interferência no filme atribuía-lhe um nível maior de realismo. Dessa maneira, valorizava o bom emprego da profundidade de campo e dos planos-sequência, os quais acabavam por amenizar a importância da montagem. Neste trecho, comentando a obra-prima de Orson Welles, *Cidadão Kane* (1941), Bazin (1991, p. 245). deixa aflorar seu entusiasmo pela profundidade de campo:

Enquanto a objetiva da câmera clássica focaliza sucessivamente diferentes lugares da cena, a de Orson Welles abrange com a mesma clareza todo o

campo visual que se acha ao mesmo tempo no campo dramático. Não é mais a decupagem que escolhe para nós a coisa que deve ser vista, lhe conferindo com isso uma *significação a priori*, é a mente do espectador que se vê obrigada a discernir, no espaço do paralelepípedo de realidade contínua que tem a tela como seção, o espectro dramático particular da cena.

Planos-sequência e profundidade de campo: ferramentas para se capturar o real em seu estado natural, opaco. O uso destes procedimentos, segundo a perspectiva de Bazin, seria mais eficiente para darem conta do desenvolvimento dramático de uma cena em comparação aos cortes exigidos na montagem clássica (STAM, 2003; XAVIER, 1977). Apesar de seu pleno entendimento a respeito “dos artifícios exigidos para a construção de uma imagem realista” (STAM, 2003, p. 96) - e aí incluímos os pressupostos clássicos -, Bazin enxergou, na decupagem utilizada por alguns diretores (como Orson Welles, William Wyler, Jean Renoir), uma saída para o automatismo envolvido em uma montagem retórica. Para ele, estes procedimentos estilísticos seriam capazes de imprimir algum resíduo de realidade no espectador, enquanto a decupagem (clássica) partiria de uma reconstituição artificial “[...] dos pedaços que montam um todo expressivo [...]” (XAVIER, 1977, p. 67).

O plano-sequência, para Bazin (1991, p. 77), é uma maneira “[...] mais simples e sutil de valorizar o acontecimento [...]”, além de afetar “[...] as relações intelectuais do espectador com a imagem e, com isso, modifica o sentido do espetáculo.” Um cinema do presente, portanto, o acontecimento que se desvela no durante, na imagem em movimento que avança. O cinema munido destas características, seria, para Bazin, capaz de uma “revelação” (STAM, 2003). Além disso, tais procedimentos técnicos (o uso da profundidade de campo e de planos-sequência) possuem um caráter mais democrático (*o plano democrático*), no sentido de dar maior liberdade para o espectador colher, na tela, aquilo que lhe parece mais interessante e tocante, fundamentais para uma construção subjetiva (STAM, 2003; ANDREW, 1989). Como veremos mais adiante, o dito cinema moderno será (também) reconhecido por tais características. Dentre estes cineastas, alguns se tornaram, para a crítica da época (Bazin, Rivette), verdadeiros arautos desse cinema. Em especial, o italiano Roberto Rossellini.

Para Shaviro (1993), o idealismo formalista e a ingenuidade de Bazin são colocados em xeque, por exemplo, pelos filmes de Andy Warhol. A fidelidade por parte de Warhol em relação ao projeto baziniano acaba delegando poder pleno ao aparato cinematográfico, o qual se contenta apenas em registrar traços do real; resíduos cadavéricos. Shaviro se refere à assepsia de uma imagem quando esvaziada de subjetividade. O literalismo formal de Warhol é, portanto, arbitrário e não proveniente de “uma origem 'natural'” (SHAVIRO, 1993, p. 19)²⁵. O autor prossegue:

Podemos afirmar, contra Bazin, que um estilo baseado em tomadas longas e na profundidade de campo não é menos artificial e construído daquele baseado na montagem; mas também podemos argumentar que, ao contrário dos formalistas e semióticos, esta construção, de maneira alguma, compromete a intensidade/imediaticidade perceptiva das imagens e movimentos no tempo e espaço (SHAVIRO, 1993, p. 37).²⁶

Poderíamos dizer que o cineasta de fluxo se vale das premissas técnicas bazinianas, mas talvez dispa-se da fé do teórico. Se, para Bazin, a aposta no real se dava em direção a uma revelação final, no fluxo ela se remete à criação de um estado sensorial. O maior desafio, no nosso ponto de vista, é percebermos (sentirmos) quando estamos diante de um acontecimento fílmico, ou de experiências formais e vazias, registros de “traços do real”, desprovidos de significados - fantasmas.

Este cinema contemporâneo se constrói, assim, sobre o alicerce da transitoriedade: o movimento, o fluxo. Os planos captam sugestões, idiossincrasias: a ambiguidade do real e o devir como mistério. Os caminhos são sinuosos e construídos no sentido de raptar nossa atenção, entretanto as verdades, às quais eles nos conduzem, são transitórias e fugidias. O espectador é lançado em um

²⁵Na versão original, “[...] they mark a certain 'degree zero' of cinematic experience, all the more so in that their reductive literalism is patently arbitrary and constructed, and not a 'natural' origin.”

²⁶Originalmente: “We can assert, against Bazin, that a style based on long takes and depth of field is no less artificial and constructed than one based on montage; but we can also argue, against formalists and semioticians, that this constructedness in no way compromises the perceptual intensity/immediacy of images and movements in time and space.”

terreno movediço, onde, imerso e desgovernado, é convidado a experienciar. Como bem conclui Oliveira Junior (2013, p. 151), o plano não possui mais uma relação de pertencimento a algo:

O plano muda de estatuto, já não é “a parte de um todo” ou “a menor unidade de significação do cinema”, mas, antes, um recorte “aleatório” do fluxo irrefreável das aparências que constituem o real (ou sua ilusão). A montagem não salva esse plano do caos perceptivo para lhe conferir algum sentido, alguma margem de observação e compreensão; a montagem apenas corrobora a desordem empírica dos acontecimentos.

O plano como agente capaz de construção de sentido engendrado pela montagem não mais é peça fundamental no cinema de fluxo. O apelo não se direciona ao pensamento, mas às sensações.

1.2.2 Escapismo

Se a arquitetura do sentido, neste cinema, é disforme, como se apresentam as cenas? No fluxo, as personagens, ao contrário de executarem ações ou gestos programados para um ritual funcional dentro de certo espaço ou cena, parecem se mover de maneira mais livre, valorizando ao máximo as (in) significâncias presentes na espontaneidade e imprevisibilidade de gestos mundanos. Há longos momentos de não-ação, tempos mortos potencializados pelas pausas nos diálogos e silêncios. Neste cinema, corpos vagam movidos pela inércia. E, nesta andança, acabam sofrendo as ações do tempo e dos agentes que os envolve (o vento, a areia, a luz, a sombra).

Silva (2009) sustenta que é possível se pensar um cinema de apreensão do contato da personagem com os espaços físicos e com outros corpos, onde não há urgência para uma delimitação psicológica. Busca-se antes registrar o trânsito do sujeito, que absorve e reflete as pequenas mudanças sofridas e originadas pelo entorno que o circunda, ou pela outro que se aproxima. É

interessante perceber que tais características também chamaram a atenção de Deleuze (2007, p. 55) quando em relação aos filmes do cinema moderno:

Personagens, envolvidos em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. São puros videntes, que existem tão somente no intervalo de movimento, e não têm sequer o consolo do sublime, que os faria encontrar a matéria ou conquistar o espírito. Estão, antes, entregues a algo intolerável: a sua própria cotidianidade.

A partir desta descrição, podemos visualizar um estado de flutuação das personagens. Sujeitos entregues ao movimento; existentes em um espaço de fronteira. Às vezes, a estrada se apresenta como um ideal metafórico: *O céu de Suely*, *Deserto feliz*, *Viajo porque preciso*, *volto porque te amo*, *Os famosos e os duendes da morte*. Sujeitos presos na fronteira entre o estar e o seguir, entre o pertencer e o não-pertencer. A própria imagem de fluxo parece nos colocar em contato com a ideia de trânsito. É como se a indecisão da câmera fosse alimentada pela errância também das personagens.

Figura 04 - A estrada em *O céu de Suely* (2006) e *Os famosos e os duendes da morte* (2010)



Fonte: *O céu de Suely* (2006), *Os famosos e os duendes da morte* (2010).

A relação do olhar do realizador com as personagens não se estabelece através de um princípio de causa-efeito bem definido. Isso no que tange tanto o modo de apresentação deste sujeito como o da sua associação com o mundo ao seu redor. Diminuem-se os procedimentos pragmáticos e linguísticos como o estabelecimento de determinantes e pontos-de-vista, planos e contra-planos, por exemplo. O que se vê é um corpo mesclado à paisagem, o real e sua opacidade, a apresentação antes da representação. A nós, aterrados neste limbo, resta a contemplação (bela, pungente, mas dificilmente simplória). Nesse jogo, no qual o tempo aparenta uma suspensão transitória, somos induzidos a semear nosso imaginário a partir de fragmentos. São micro-percepções só permitidas, portanto, através do estímulo e esgotamento do exercício da visão e pelo corpo que sente e constrói seus próprios significados (não traduzíveis em palavras). O movimento do corpo pelo quadro ou da câmera pelo corpo nos fazem avançar e retroceder em busca de reconhecimento (ou *projeção*, como alguns poderiam dizer²⁷); algo que talvez nem esteja lá.

Para Oliveira Junior, em *A mise em scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo* (2013), a *mise em scène* estaria chegando ao fim no cinema contemporâneo a partir da ideia de fluxo. Tal constatação teria relação com o estado de frouxidão percebido nas relações de causa-efeito presente no cinema de fluxo. O que restaria da função do diretor se (quase) tudo está entregue à aleatoriedade do instante que avança? Há uma fragmentação percebida nos vínculos estabelecidos entre os agentes presentes no quadro, pois todos estariam supostamente sujeitos à imprevisibilidade do presente. Entendemos que a opção por deixar os personagens “à deriva”, em uma aparente desgovernabilidade esteja atrelada a um desejo por se captar o real em sua forma mais “pura”. E não residiria justamente aí a reafirmação da presença do realizador? A mínima intromissão como estratégia de captura do real, como impressão de verdade e, por fim, a reivindicação da presença daquele que conduz a obra.

²⁷Edgard Morin é um autor, por exemplo, que explora as faculdades “mágicas” do cinema, e os processos de identificação e projeção pelos quais passamos ao nos entregarmos a uma experiência fílmica (2001, 1983).

Seguindo na nossa análise, é possível perceber, no cinema de fluxo, a predileção pelo isolamento dos protagonistas. Tal isolamento pode se dar de maneira geográfica: são sujeitos que moram em locais distantes – ou pelo menos deslocados do frenesi contemporâneo –; ou por estarem de passagem, em trânsito, em lugares incertos, movediços, fronteiriços. Nos dois casos, há uma sensação de não-pertencimento, ou incompatibilidade. São protagonistas solitários, absortos no fluxo. O trânsito pode estar bem evidenciado no caso do geólogo José Renato em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, no qual a própria estrada ganha protagonismo. Ou a estrada como saída como em *Deserto Feliz, Os famosos e os duendes da morte* e *O céu de Suely*. E em *Os monstros* e *Histórias que só existem quando lembradas*, a situação não é diferente: há a necessidade do encontro. O encontro com os amigos, o encontro consigo mesmo. O movimento de busca se torna premente.

É comum, no cinema de fluxo, que os protagonistas estejam afastados do ritmo contemporâneo das grandes cidades – daí *escapismo*²⁸. Há uma forte sensação de bucolismo: a fuga dos grandes centros, do urbano veloz e claustrofóbico. A presença diegética destas paisagens naturais (virginais) se torna uma constante – sejam elas capturadas em imagem ou som. Assim, os cenários se tornam grandes ilhas (que podem, inclusive, serem urbanas). Além disso, as personagens também aparentam certa passividade, uma inquietante indiferença. Nestes filmes, paira no ar um sentimento de abnegação, os corpos simplesmente seguem errantes (no fluxo, na inércia do andar ou do esperar). É o caso dos amigos-artistas em *Os monstros*, ou o adolescente sem nome e sem rumo de *Os famosos e os duendes da morte*. Talvez se trate de uma resistência inconsciente nossa, acostumados a figuras extraordinárias, ativas e reativas. Quando nos deparamos com o ordinário, com o tom nosso de cada dia, isso pode se tornar um choque.

O bucolismo presente nestas paisagens pode se apresentar como um espaço novo: a chegada ou passagem de um indivíduo estrangeiro a certo local/comunidade (impossibilidade de fixação), situação que coloca o sujeito diante

²⁸Optamos pelo termo *escapismo* por pensarmos em uma condição de retorno e reencontro (a um contato com a natureza, com o primitivo, com o virginal e outros ritmos), também pela ideia de movimento e trânsito, mas não de fuga. O termo nada se relaciona com o jargão psicológico de transe irreal ou devaneios.

da questão da alteridade (*Histórias que só existem quando lembradas, Viajo porque preciso volto porque te amo*). Um refúgio, local de expurgo de fantasmas que atormentam esta pessoa, ou uma espécie de espelho multifacetado que a coloca em contato direto consigo mesmo – fazendo submergir traços de sua personalidade antes desconhecidas. Esse meio-ambiente também pode ser bem conhecido, porém não menos sufocante – a terra natal, por exemplo, como vemos em *Deserto feliz, Os famosos e os duendes da morte* e *Os monstros*. Nestes casos, há um sentimento de alienação nos protagonistas, uma urgência em colocar-se em movimento para deixar para trás uma situação não mais suportável. Em todos os casos, há uma vastidão que cerca o sujeito, forçando-o a se reencontrar com o natural, consigo mesmo e/ou com o outro. Este procedimento, como bem sabemos, não é novo no cinema e há diversos realizadores conhecidos por tais escolhas narrativas.²⁹

É interessante notar, entretanto, que a opção por se construir a narrativa em tais ambientes (distantes, de difícil acesso, com comunidades pequenas, paisagens hostis, etc.) acaba por limitar também a amplitude dos conflitos tratados no filme. Estes locais – tão particulares – acabam se transformando em micro-universos com certo grau de assepsia em relação ao mundo que cerca este protagonista. É como se simulassem um espaço-tempo já não mais possível de viver, uma força que coloca o homem em contato com um estágio anterior do seu ser. Certamente não estamos diante de uma vontade relacionada a um arcadismo, mas de uma reaproximação à esfera do afeto (nossa com o outro e com o mundo). Uma revalorização do comum, dos gestos sem finalidade, das conversas espontâneas, dos intervalos, do contato com o outro, dos movimentos naturais, do mistério presente na vida mundana – uma redescoberta da *poética do cotidiano* (LOPES, 2006, p. 127).

Esta poética do cotidiano aponta, portanto, para a serenidade, “como uma reação contra a sociedade violenta em que estamos forçados a viver”. Serenidade aqui entendida como uma “virtude ativa e social”, ainda que talvez seja “a mais impolítica das virtudes”, por ser marcada pela suavidade e pela simplicidade, “virtude fraca, mas não a virtude dos fracos”, sem ser

²⁹Entre muitos outros, poderíamos citar Ingmar Bergman (*Mônica e o desejo*, 1953; *Através de um espelho*, 1961; *Quando duas mulheres pecam*, 1966; *A paixão de Ana*, 1969) e Lars von Trier (*Ondas do destino*, 1996; *Anticristo*, 2009), por exemplo.

“confundida nem com a submissão nem com a concessão”. “Toda serenidade requer alguma destruição anterior”[...].

Certamente que a opção por situar as histórias em espaços afastados não se configura como uma regra. Podemos lembrar, por exemplo, das paisagens urbanas nos filmes de Pedro Costa ou Hou Hsiao-hsien. Do mesmo modo, não estamos inferindo que tais filmes sejam incapazes de abordar temáticas de cunho mais político ou de crítica social. De fato, elas podem estar presentes como pano-de-fundo, através de metáforas, e na forma de diálogos. O que reivindicamos aqui é que se pense um cinema não moldado pela “estética do efeito” (do discurso direto), mas pela “estética do afeto”, “entendida aqui como o surgimento de um estímulo imaginativo que liga a ética diretamente à estética, não mais uma arte de limites, de transgressão, mas de possibilidades” (LOPES, 2006, p. 128).

Quando pensamos no *local* representado em muito destes filmes, visualizamos um espaço despido de discursos ou marcas sócio-históricas muito profundas, de uma condição pré-moderna de conservação de valores, tampouco terrenos fecundados por uma globalização homogeneizante, como bem aponta Lopes (2012). Há sim a presença da complexidade daquilo que nos é sensível e próximo. E, quando falamos em próximo, pensamos em escala global, onde fronteiras não mais se apresentam de forma estanque, onde culturas assimilam outras culturas, influenciam e são influenciadas. Indivíduos assujeitados por meios em que “há espaço para diferenças não necessariamente decorrentes de especificidades nacionais” (LOPES, 2006, p. 117). Trata-se de uma materialidade afetiva construída por um sujeito e traduzida nas suas mais variáveis particularidades, sejam elas cores, formas, cheiros, etc. A matéria exposta em sua organização caótica e construída a partir de diferentes fontes.

Essa reintegração cotidiana dos espaços aos afetos permite o estabelecimento de novos sentidos, novas conexões simbólicas, a transcenderem as esferas do local, do nacional, do continental, acentuando o processo de trocas culturais entre comunidades de sentimento geograficamente distintas entre si [...] (VIEIRA JUNIOR, 2012, p. 22).

É aceitar e repensar o cinema em um contexto transnacional e transcultural não diminuindo a preconceitos rasos de submissão à cultura hegemônica, ou, ainda, a partir de uma perspectiva pós-colonialista. Mas sim se compreender manifestações estéticas que incorporam elementos diversos e próximos (mesmo que “estrangeiros”) - influenciadas pelo fluxo incessante e inexorável de imagens, sons e informações que subvertem a própria concepção de identidades nacionais (LOPES, 2012).

O que observamos, por outro lado, em alguns filmes de fluxo, é o resgate de um olhar etnográfico. Uma postura não analítica ou de captura daquilo que é exótico ou extraordinário, mas justamente de se absorver o que há de irreproduzível no *local*. Como se moldam as relações ali, banhadas e afetadas por forças diversas? Quais os gostos, os gestos, as falas, as danças, as marcas do real próprias dali? Esse desejo fica muito claro em *Girimunho*, por exemplo, ou em *Os famosos e os duendes da morte* – basta lembrarmos, em ambos os filmes, das festas organizadas pelos moradores, os cânticos, tradições, vestimentas e sotaques.

Além dos apontamentos feitos até então, compreendemos a escolha por se apropriar de espaços e cenários naturais também como um elemento catalisador da captura do real. Segundo Kracauer (1997), é bem possível que um ato encenado em um espaço real terá mais efeito de convencimento do que o mesmo acontecendo de maneira espontânea e acidentalmente sendo captado por uma câmera. E complementa afirmando que: “Talvez grandes partes do nosso meio ambiente, natural ou feito pelo homem, resistem à duplicação” (KRACAUER, 1997, p. 35)³⁰. Ou seja, as paisagens naturais e os espaços físicos (em um estado de menor interpelação representativa) agem como reforços das nuances do real.

Parece-nos que, no cinema de fluxo, o exterior (natural) é usado mais como uma possibilidade de partilha sensível seja entre nós e o filme, seja entre os próprios personagens. Como já alegava Kracauer (1997), os realizadores são seduzidos pelo movimento inerente à existência física das coisas e sua potência cinematográfica. A paisagem natural é, em si, um convite ao registro. Tornando-se, assim, uma motivação cinematográfica.

³⁰Tradução nossa. No original, “Presumably large parts of our environment, natural or man-made, resist duplication.”

Lembremos da cena, em *Girimunho* (2011), quando Maria Sebastiana conversa com seu neto sob a sombra da árvore. O jovem quer saber por que a avó não chorou com a morte do marido, ao que ela lhe responde que se tratava de um trato entre os dois. A conversa avança sem pressa, os silêncios são cultivados. Quando as palavras cessam, a câmera, que os enquadrava de frente, passa a mostrá-los de costas: os dois contemplam, em primeiro plano, o mover das folhas da árvore que lhes protege do sol e, mais a frente, da água em agitação mansa causada pelo vento. A mulher encerra a conversa já com a voz fora de quadro: “O tempo não para, quem para somos nós.”

Desta cena, o que fica é a experiência da partilha. As poucas informações trocadas entre os dois são substituídas pelos significados divididos por eles naquele momento. Um momento repleto de vazios, em que os gestos e olhares falam mais alto do que as palavras. É na partilha destes espaços, dos olhares admirando uma mesma paisagem, dos corpos que dividem o mesmo banco e sombra, que presenciamos o afeto transbordando da simplicidade da situação e do lugar que lhes é comum. Trata-se do sentido tornado presente por outras vias que não as da razão.

Figura 05 - A partilha do olhar em *Girimunho* (2011)



Fonte: *Girimunho* (2011)

O fator de denúncia histórica neste cenário, assim, se torna menos relevante; de certa maneira, reduz-se o componente político. Há, por outro lado, uma

preocupação maior em se capturar afetos, formas, volumes, texturas, sons, a luz e seus diferentes modos de incidência, o fluxo natural daquilo que nos cerca: “O comum como real, o que subsiste não como impossibilidade de representação a ser buscada, nem conformismo com o que as coisas são” (LOPES, 2006, p. 137). A partir destes diferentes componentes, uma colcha-de-retalhos é tecida para revestir o mundo particular dos indivíduos – os quais repartem um mesmo sistema de valores e significados. O exterior, nestes filmes, emana cintilações de diferentes matizes e intensidades, que constroem um ambiente puramente sinestésico: um convite para a imersão. Por isso, os “planos da natureza” são tão recorrentes. É como se o realizador nos colocasse em um aquário, cujo entorno é insistentemente lembrado de sua presença.

Já se olhando de outra perspectiva, a valorização da presença do “exterior” poderia servir também como uma estratégia para amortização ou até dispensa da encenação. Ou seja, os planos da natureza e dos espaços ajudam a compor a atmosfera narrativa de um momento ou sequência do filme e acabam substituindo planos dos protagonistas ou personagens em evidência naquela hora. O fio narrativo é, desse modo, pulverizado em diversas direções, distanciando-nos dos focos de ação.

Tal estratégia foi utilizada, aliás, por diretores em diferentes épocas. Aumont (2011) comenta que este procedimento - a “via de Rossellini” como ele chama - ressurgiu com mais força a partir da década de 1980. Diretores como Abbas Kiarostami, Gus Van Sant, Terrence Malick e Jia Zhang-ke, que “ilustraram a arte de captar, no espelhamento indefinido do mundo, esta parcela de verdade nua que, durante muito tempo, foi considerada o apanágio e o *nec plus ultra* do cinema” (AUMONT, 2011, p. 140). A apreensão deste meio-ambiente - que ora envolve, ora repele as personagens - exerce fascinação e curiosidade no espectador: é o real capturado no seu eterno estado de ambiguidades, a fascinação pelo movimento natural das coisas no mundo.

Por fim, vale ressaltar que estas paisagens naturais são, muitas vezes, intensificadas pelo uso de não-atores, algo comum em muitos destes filmes contemporâneos (em *Viajo porque preciso, volto porque te amo, Girimunho, Os*

monstros e Histórias que só existem quando lembradas, por exemplo; nas obras de Lisandro Alonso, Carlos Reygadas e Pedro Costa). Um elenco amador (transeuntes e moradores nativos – os atores sociais) é incorporado às locações, conservando os cheiros e timbres “originais” destes lugares. Em alguns casos, não-atores são também protagonistas.

Poderíamos encarar tal escolha pelo ponto de vista da produção no que tange a diminuição dos custos de produção e otimização de locações existentes. Todavia, preferimos enxergá-la como procedimento de amplificação do aspecto realista das obras (assim como os novos cinemas fizeram na década de 1960). Parece-nos que o uso de elementos próprios, locais, vem ao encontro do desejo de se capturar os movimentos, as andanças e o fluxo natural (e imprevisível) deste bioma. O desejo, quem sabe, por um cinema menos representativo:

[...] um mundo físico, em seus interstícios, em seu movimento microscópico e permanente, que se confunde, se identifica com o aspecto sensorial dos personagens, corpos que interagem com a paisagem, com os corpos da natureza, animados ou inanimados, integrados. O corpo assume uma função híbrida, torna-se um campo de passagens entre elementos orgânicos e sintéticos, uma estrutura fluida e dinâmica. (BEZERRA, 2010, p. 3)

Recorremos novamente às palavras de Bazin (1991) para corroborar nossa compreensão acerca do assunto: a escolha por não-atores e/ou a composição destes junto a atores profissionais não necessariamente pode caracterizar historicamente o realismo social no cinema, mas realça a qualidade do filme quando não ocorre um distanciamento entre estes agentes: atores profissionais e atores casuais encarnando seus papéis de maneira familiar. O autor acrescenta ainda que “Os não-profissionais são naturalmente escolhidos por sua adequação ao papel que devem desempenhar: conformidade física ou biográfica” (BAZIN, 1991, p. 240-241). Neste mesmo texto, Bazin comenta os êxitos da produção então recente do cinema italiano (*Roma, cidade aberta*, de Roberto Rossellini, 1945; *Vítimas da tormenta*, de Vittorio de Sica, 1946, entre outros) e faz a ressalva de que a escolha por não-atores não funcionava em todos os casos. Para ele, os roteiros deveriam exigir o mínimo de

“mentira dramática”, mas a própria ingenuidade técnica dos mesmos poderia contribuir no quesito autenticidade.

Acreditamos que, quando os cineastas do fluxo optam pelo uso de não-atores, eles o fazem justamente em razão destas premissas. Dá-se, assim, preferência às características físicas do personagem e sua aproximação às do ator. Preferencialmente buscam-se personagens nas pessoas, ou seja, aproveita-se ao máximo o que o indivíduo pode apresentar como protagonista (ou componente ficcional). No nosso entender, alivia-se, assim, a carga dramática e ficcional do filme como um todo. O realizador “se livra” de uma responsabilidade. Ele passa a ser mais um observador do que um condutor. Tem-se um estado de “ficção documentada” - ou seria o inverso? Dá-se toda a liberdade para os tempos, posturas e gestos dos corpos, suas idiossincrasias de fala e costumes, os erros, as espontaneidades, os imprevistos. As marcas incrustadas neste corpo parecem se sobrepor a sua capacidade ou necessidade de interpretação, de representação. Tal eventual inabilidade poderia inclusive ser encoberta pelo silêncio e economia de diálogos característicos deste cinema.

1.2.2.1 Corpos imersos no som

De forma a amplificar a presença do natural, nota-se a opção pela redução do uso de trilhas sonoras. Elas, em geral, são inseridas de forma bastante pontual. Em *Os Monstros* (2011), por exemplo, as trilhas sonoras não-diegéticas são inseridas em momentos-chaves, elevando seu poder narrativo. Tratam-se dos planos-sequência, à noite, pelas ruas da cidade, quando a câmera acompanha em plano frontal, na primeira vez, João, recém abandonado pela mulher e expulso de casa, caminhando em direção ao apartamento dos amigos. E, na segunda vez, através do mesmo ângulo e aparentemente no mesmo local, quando Joaquim e Pedro, após abandonarem o trabalho indigno, caminham de volta ao apartamento. A música - que, aliás, é um elemento importantíssimo no filme, de liga, aproximação e sentido de vida entre os protagonistas -, no decorrer do filme, só “aparece” de forma diegética: seja nas performances de João e Eugênio, seja vinda de um rádio

qualquer ligado na vizinhança, ou do aparelho de som ligado em altíssima potência na festa.

Em geral, no cinema de fluxo, o que interessa é a atmosfera sonora possibilitada pelos ruídos e ambiências, moldando um “colchão” bem estofado, que nos dá acesso aos foras-de-quadro e a uma paisagem não-visual, mas igualmente densa. Tais elementos sonoros tendem a serem colocados em primeiro plano, podendo ser amplificados, sublinhados ou modificados através da intervenção do desenho de som.

Uma ressalva, porém, deve ser feita. Em comparação aos filmes estrangeiros analisados, os brasileiros (de fluxo), em geral apresentam certa dificuldade em utilizar o “silêncio revelador”, sendo mais comum o uso de trilhas. Isso fica bem claro, por exemplo, em *Histórias que só existem quando lembradas* (2012). O filme se passa todo em uma comunidade afastada, esquecida e abandonada em um tempo passado, e que “carece” da modernidade de aparelhos sonoros de última geração. Em compensação, a velha vitrola, conservada pelos moradores, é utilizada, eventualmente, para tocar clássicos da MPB e encantar os ouvintes. O choque geracional/tecnológico, representado através dos aparelhos sonoros, serve também como elemento narrativo (quando Rita, por exemplo, coloca os fones de ouvido em Madalena). Mas não fuja muito do nosso ponto argumentativo; o que queremos exemplificar, com esse filme em específico, é que o mesmo possui uma série de intervenções musicais não-diegéticas distribuídas estrategicamente e de forma claramente intencional para “causar emoção”. Acordes melancólicos invadem as cenas para reforçarem ou direcionarem o tom dramático das mesmas.

De maneira alguma temos a intenção de expor isso como crítica. Mas é curioso perceber tais diferenças em relação a outras cinematografias, que tendem a se contentar e conduzem os filmes de fluxo sem o uso frequente de tais artifícios. Interessante notar também como os realizadores brasileiros, que flertam com o cinema de fluxo, fazem uso de trilhas diegéticas inclusive como ferramentas facilitadoras para a condução do ritmo dos filmes, ou, quem sabe, até para se amortizar e encurtar os momentos “não-sonoros”. Vale lembrar *Girimunho* ou o já

comentado *Os monstros*, por exemplo. No primeiro, os cânticos locais da pequena comunidade permeiam o filme, sendo entoados constantemente pelas personagens. No segundo, a criação musical se torna, praticamente, o elemento motivador da fábula. Portanto, as cenas contendo performances musicadas são comuns.

Para nós, a opção pelos longos momentos de “silêncios” opera em prol da amplificação da sensorialidade fílmica. A trilha, nesses casos, atuaria como um desvirtuador da atenção, uma interferência no exercício de contemplação. Além do mais, o silêncio também contribui para o exercício de captura do real em seu estado natural, sugando o espectador para o interior do filme e abrindo passagem para uma intensa construção subjetiva. É preciso revelar o todo espacial, valorizar a sensorialidade e espacialidade de uma atmosfera; uma câmera-corpo que observa, ouve, sente, é afetada. O estofo sonoro é, portanto, fundamental para potencializar o exercício de imersão sensorial a qual o espectador é convidado. Para Vieira Júnior (2012, p. 166), a sobrevalorização de certos ruídos e componentes sonoros podem aparecer em forma de obscurecimento, gerando

[...] uma situação de ambiguidade perceptiva, que faça com que nossa memória afetiva confunda-se o suficiente para fazer-nos sair de uma certa zona de conforto, a fim de escutar o ambiente de formas pouco usuais, atribuindo outras significações aos objetos escutados.

O que vemos, portanto, é que o desenho desta paisagem sonora contribui na construção da espacialidade dos ambientes visitados pela câmera. Assim, nosso entorno é também moldado, o espaço narrativo presente no fora de quadro. O som, portanto, agindo também como força “centrífuga”, como bem expôs Eryl Vieira Júnior (2012). Tal situação opera no sentido contrário do que observamos, em geral, nos filmes com narrativa mais hegemônica, em que uma trilha sonora é inserida para reforçar nossa atenção ou direcionar/centralizar nossa emoção para um evento/protagonista em si. Mais uma vez entendemos que o fluxo almejado por tais filmes é instaurado por forças tão sutis (e de difícil medição) que qualquer

elemento “intrusivo” é capaz de desviá-lo de seu percurso e quebrar seu “encanto imersivo”.

1.2.3 Cinema de atmosfera

O cinema de fluxo constitui-se de fragmentos, o todo fílmico é diluído e apresenta-se de forma rarefeita. Por isso, é um cinema que depende do sutil e do sensorial para tecer seu sentido. Ainda assim, é um cinema que sustenta um componente ficcional, diferenciando-se de experiências abstratas, surrealistas, ou até da vídeoarte, onde o componente sensorial também é fundamental. José Gil (2005, p. 51), no livro *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*, apresenta o conceito de pequenas percepções como sendo o seguinte:

Entre a visão muda e a linguagem, o olhar vem suprir a falta de pensamento verbal, escavando buracos na superfície da percepção. Como se na articulação das coisas com o corpo uma força se esboçasse, visando uma abertura mais vasta do espaço, como se um apelo à linguagem habitasse já as formas vistas, uma espécie de linguagem não-verbal surge então no interior da própria visão: o olhar.

Trata-se, portanto, de uma relação direta e intraduzível do corpo com o mundo e de nós com o outro. É a “paisagem muda” das coisas que fala, pois somente a linguagem (verbal) “[...] desliga as coisas da visão, libertando-as do corpo que deixa de ser o referente [...]” (GIL, 2005, p. 51). Quando isso acontece, a relação passa a se estabelecer enquanto pensamento, a razão subjuga as demais articulações do corpo. A fala é uma ferramenta de organização, enquanto o olhar se alimenta do caos. Desse modo, pensamos que o cinema de fluxo, ao explorar o *exercício do olhar*, coloca-nos em contato direto com estas pequenas percepções, ou percepções sutis. Apresentando-nos o mundo desprovido de uma carga excessiva de (pré) significações, passamos a experienciar as coisas a partir da frutífera experiência do olhar, que capta “[...] sinais ínfimos e invisíveis que povoam

doravante a claridade do espaço. Em busca de linguagem” (GIL, 2005, p. 52). Estamos, assim, diante de um leque diverso para a construção de sentidos. Passamos a habitar uma *atmosfera*:

Olhar é entrar numa atmosfera de pequenas percepções; porque olhamos um olhar, oferecendo, portanto, a outrem nosso próprio olhar atmosférico. A atmosfera compõe-se de miríades de pequenas percepções, uma “poeira” atravessada de movimentos ínfimos. Na atmosfera nada de preciso é ainda dado, há apenas turbilhões, direções caóticas, movimentos sem finalidade aparente. Contudo, a atmosfera anuncia – ou pré-anuncia, faz pré-sentir – a forma por vir que nela se desenhará: a atmosfera muda, então, torna-se *clima*, define-se, assume determinações e formas visíveis (GIL, 2005, p. 52).

Segundo Inês Gil (2005), *atmosfera* pode ser pensada como um meio e uma liga, algo impalpável e de difícil definição ou representação, mas que atinge profundamente o nosso afeto. No campo do cinema, podemos falar de atmosfera fílmica, algo produzido através das diferentes ferramentas envolvidas em um filme (enquadramento, sons, atores, etc. - os quais também poderiam ser traduzidos por diferentes tipos de atmosfera: temporal, espacial, visual e sonora) e ordenadas de acordo com as intenções do realizador. Trata-se de um estado de percepção bastante preciso, mas de definição quase indizível. Um estado que se relaciona com o todo fílmico, caracterizado pelo movimento das imagens e sua relação com o tempo e composto por micro percepções. A atmosfera, portanto, como um sistema de forças – sensíveis, afetivas e subjetivas – percebido de corpo inteiro, não se resumindo a um processo mental (INÊS GIL, 2005, 2002). Para José Gil (2005, p. 51), a atmosfera é “um certo regime que o olhar traz à visão da paisagem”, uma espécie de linguagem não-verbal que nos aproxima das coisas em si.

Entendemos que, para se atingir tal estágio atmosférico, é preciso uma condição de torpor físico. É preciso que o “tom”, em geral, seja menor. A entrega deve ser total e o meio de contato muito próximo de nós. O sutil apresentado através do comum. A inserção do banal, do aparentemente insignificante, dentro do contexto fílmico é capaz de gerar uma estimulação dos sentidos e assim disparar um desconforto físico, no qual o tempo e o pensamento tornam-se visíveis e sonoros.

Esse desconforto advém de uma apreensão nossa do intolerável, do insuportável – que pode ser algo extremamente brutal (uma violência latente, mas não exposta), ou belo (DELEUZE, 2007).

No cinema de fluxo, este banal vem na forma de diálogos simples, gestos corriqueiros e familiares, expressões contidas; não há espetacularidade. As falas são conduzidas quase sempre de maneira unitonal, carregados de certa apatia – estado, aliás, que parece invadir todas as personagens neste cinema. É incomum haver cenas carregadas de dramaticidade aguda, com momentos catárticos ou explosivos.

Para que a imagem haja por si mesma, é necessário que se abra espaço para que ela tenha força de agente. Sob nossa perspectiva, o cineasta de fluxo almeja este objetivo através da sutileza do ambiente ficcional. Ele despe o filme de camadas e, portanto, também de obrigações (representativas, discursivas, informativas, morais) e o conduz através de um registro mínimo, evitando excessos de qualquer natureza. Baudrillard (2008) explica que, para que o conteúdo da imagem nos afete, é preciso que ela possua autonomia para agir por si só. Aí tem-se as condições para que haja uma contratransferência do real sobre a imagem. Abre-se espaço para a formação de outras imagens, as moldadas por nós. Consideramos esta colocação do autor muito conveniente no que tange o assunto aqui debatido:

Devemos, portanto, subtrair, sempre subtrair para reencontrar a imagem em seu estado puro. A subtração traz o essencial, isto é: a imagem é mais importante do que aquilo de que fala, assim como a linguagem é mais importante do que aquilo que significa (BAUDRILLARD, 2008, p. 92).³¹

No Brasil, todavia, não podemos disseminar esta característica de maneira geral. Em *Deserto Feliz*, por exemplo, quando Maria (mãe de Jéssica) descobre sobre a prostituição da filha, ela grita e golpeia o pai abusador até perder

³¹No original: “Hay que sustraer, pues, sustraer siempre para reencontrar la imagen em estado puro. La sustracción hace aparecer lo esencial, esto es: que la imagen es más importante que aquello de lo que habla, así como el lenguaje es más importante que lo que significa” (BAUDRILLARD, 2008, p. 92).

as forças. O tom eleva-se, há excesso e saturação. Aliás, a cena de catarse feminina no cinema brasileiro não é incomum. Da produção recente estudada para esta pesquisa, podemos pensar brevemente em exemplos como o *A casa de Alice* (de Chico Teixeira, 2007) ou *Latitude zero* (de Toni Venturi, 2001). A título de comparação com a produção estrangeira, os filmes de fluxo brasileiros tendem a ser mais verborrágicos e sonoros de modo geral. Do mesmo modo, nossa dramaticidade tende a atingir níveis mais agudos. A presença da palavra, para nós brasileiros, parece ser uma necessidade. Mesmo quando não é pronunciada, ela é exposta através da escrita como se nota em *Os famosos e os duendes da morte*.

Buscar as razões para tal situação poderia demandar esforços suficientes para uma nova pesquisa. Entretanto, arriscamos alguns apontamentos. Certamente o fato tem relação com nossa herança latina, sabidamente mais comunicativa e gestual do que os povos nórdicos, por exemplo. Nosso clima tropical também deve exercer influência, nossas práticas culturais e festivas (como o carnaval), nossa constituição histórico-social, entre outras. Especificamente tratando do universo cinematográfico, nossa herança sempre primou pela fala e música, basta lembrarmos, por exemplo, do cinema de Glauber Rocha, em especial, *Terra em transe* (1967) – filme em que a fala do autor transborda nos discursos das personagens. A necessidade da fala sempre foi latente, quase uma urgência. Por fim, não podemos negar a força que a televisão exerce na nossa produção, ditando ritmos e tempos de cena. Nesse livre trânsito midiático e cultural, nosso cinema toma suas formas próprias.

No cinema de fluxo, em geral, as situações (as mais diversas³²) são levadas de forma natural e serena. Estes pequenos avanços narrativos – que pouco contribuem de forma informativa - tendem a concentrar nossa atenção no universo afetivo das personagens; assumimos uma posição muito próxima a eles. Se, por um lado, a dramaturgia é minimizada; a sensorialidade é potencializada. As lacunas de representação, ao longo do filme, tornam-se, assim, espaços fundamentais para

³²Neste cinema, como em qualquer outro, a liberdade temática é plena. Temos desde uma situação insólita de dois amigos vagando a esmo e quase que deliberadamente por um deserto infundável (*Gerry*, de Gus Van Sant, 2002), passando por uma escritora recém-grávida que faz uma pesquisa musical com a ajuda de um amigo (*Café Lumière*, de Hsiao-Hsien Hou, 2003) até um homem que se recolhe em sua fazenda para morrer enquanto recebe visita de parentes já mortos (*Tio Boonmee que pode recordar suas vidas passadas*, de Apichatpong Weerasethakul, 2010).

nossa participação. Uma participação também afetiva. Andréa França (2003, p. 130) completa essa ideia levantando que:

É esta perspectiva do sensório que, ao pressupor passividade e inércia de apreensão e ação utilitária, permite ao pensamento capturar certas cintilações na imagem, tais como um ruído de vento, um rosto, uma voz, uma certa sonoridade ou enquadramento, que resistem à vontade de significar.

Denilson Lopes (2012) comenta que muitos traços do cinema de Ozu ressoam no trabalho de diversos realizadores de hoje³³. De qualquer maneira, não seriam tentativas de simulação, mas tributos ou diálogos. Lopes (2012) prossegue abordando a questão do *neutro* e do *comum*, características dos filmes de Ozu, mas que ecoam no cinema de fluxo. O neutro como uma vontade de desdramatização, uma suspensão da violência que, paradoxalmente, deseja a violência (BARTHES, 2003). Já o comum não estaria atrelado a uma ideia de algo ordinário ou a um estado de pobreza, mas uma estética marcada “pela delicadeza e pela leveza, distinta de valores como o excesso, o grotesco, o abjeto, o cruel e mesmo o trágico” (LOPES, 2012, p. 94). A insignificância, portanto, como mecanismo de geração de mistério, angústia, sensações.

Se há mistério no cotidiano, ele não é nada metafísico, nem inconsciente, mas de um mundo povoado por objetos e materialidades, entre os quais ocupamos um modesto lugar que só nossa vaidade cega e antropocêntrica nos faz colocar a nós mesmos numa posição central. Se há uma utopia nesse cotidiano, é a busca do silêncio, do desaparecimento e da discrição, sem grandes saltos, passo a passo, momento a momento. Se há milagre, é o acaso, o inesperado (LOPES, 2012, p. 94).

³³Lopes (2012) cita filmes como *Café Lumière* (Hou Hsiao-Hsien, 2003), *Moe no Suzaku* (Naomi Kawase, 1997), *Tony Takitani* (Jun Ichikawa, 2004), *Tokyo sonata* (Kiyoshi Kurosawa, 2008), *Tokyo Ga* (Win Wenders, 1985), *Encontros e desencontros* (Sofia Coppola, 2003), *Five dedicated to Ozu* (Abbas Kiarostami, 2003).

Se o cinema historicamente tendeu a se utilizar do realismo para expor agruras da vida – isso fica bem claro, por exemplo, no sucesso e insistência do (gênero) realismo social no cinema brasileiro recente com *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, Kátia Lund, 2002) e *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), entre inúmeros outros filmes -, a estética do fluxo se ergue sobre o sutil, o real apresentado na sua forma branda, despida do choque ou do grotesco - um “real em tom menor”, como nos lembra Vieira Júnior (2012) a partir do conceito de Denilson Lopes (2006, p. 125-126):

[...] espaço de conciliação, possibilidade de encontro, habitado por um corpo que se dissolve na paisagem, nem mero observador, nem agente, apenas fazendo parte do quadro, da cena; o repouso ativo do devaneio em que o mundo e a paisagem implodem o sujeito, seus dramas íntimos e psicológicos. Trata-se de trazer o fora para dentro, não ir para dentro, nem colocar o eu para fora. Não mais a dor, a catástrofe, o trauma, mas a plenitude do vazio do real.

Trata-se de um *vazio* que se diferencia do niilismo de Antonioni, por exemplo, onde o nada é desolador, revelador e também opressor. No fluxo, o vazio incorpora-se à errância do cotidiano. Justamente onde a experiência é possível através do contato, de e entre sujeitos e paisagens presentes.

Segundo Delorme (2006), é possível se perceber um processo de “sutilização” no cinema contemporâneo. Este estado se traduz pela redução desta arte a um estado imperceptível, onde a ficção é tão enfraquecida que se aproxima ao nível do nada. O *sutil* como um “intermundo”, portanto. Local onde homens, errantes, flutuam perdidos entre dois reinos de um escoar de imagens: “ficção e documentário, miniatura e gigantismo, maquete e monumento” (DELORME, 2006, p. 78)³⁴. É um cinema de personagens conduzidos pelas “leis do afeto”. Assim, filmes são erguidos em torno de protagonistas movidos por um sentimento. Não há a necessidade de se delimitar espaços ou acontecimentos, o importante é a experiência como bem explica Oliveira Junior (2013, p. 153):

³⁴No texto original, “[...] le déroulé des images entre fiction et documentaire, entre miniature et gigantisme, maquette et moument [...]”.

Temos acesso à *intensidade* da experiência, mas não a seu significado. Assim como os personagens, somos ultrapassados pelos eventos; o olhar é carregado por um manancial e se perde dentro dele. O espectador não precisa ir contra ou a favor do que vê. Basta-lhe habitar um espaço criado para a convivência entre corpos e imagens.

Para André Parente (2000, p. 14), “não há, de um lado, as imagens e, de outro, os acontecimentos. As imagens são acontecimentos”. O cinema de fluxo, conduzido e embasado por uma sensorialidade, molda-se em uma progressão que dispensa as associações articuladas pela razão. Nela, diversos caminhos nos são apresentados, sendo muitos deles sinuosos, circulares, sem fim, que nos fazem ora retroceder, ora avançar no tempo; mas são, sobretudo, amorfos e pavimentados pelos transbordamentos que o real nos oferece, que nossos sentidos são capazes de captar.

Mas, partindo da ideia de narrativa como sendo a passagem de um estado inicial a um final, como esta se constitui em um plano tão etéreo como vemos no cinema de fluxo? Como se pensar, nestes filmes, uma progressão de acontecimentos conforme propõe Christian Metz (1980, p.37-38), que, a respeito da narrativa, expõe que:

Uma narração é um conjunto de acontecimentos: são estes acontecimentos que são ordenados em sequência; são eles que o ato narrativo, para existir, começa por irrealizar; são eles enfim que fornecem ao sujeito-narrador seu necessário correlato: ele só se torna narrador porque os acontecimentos-narrados são narrados por ele.

No cinema aqui em análise, o sensório acaba fagocitando o acontecimento discursivo ou pragmático. Quer-se antes estar-junto-de do que necessariamente se imprimir explicações ou avanços. O sentido esvazia-se; é suplantado pelo desejo inflado de se transmitir sensações. As amarras de causa-efeito se desfazem, tornam-se farrapos. O evento, neste cinema, traduz-se em um eterno estar-sendo; pode de fato *acontecer* sem que saibamos seu início ou fim, pois

ele dissolve-se no todo. As funções das cenas ou das próprias ações e diálogos dos personagens – requisitos tão preconizados em manuais de roteiros – se tornam efêmeras, liquefeitas, transitórias. Em suma, no cinema de fluxo, há um tremendo esforço em se esconder a história, de se apagar os vestígios de uma narrativa. Às vezes, estes cineastas encobrem tais pistas com um véu tão opaco que o acontecimento fílmico em si torna-se, para nós, uma tarefa deveras desafiadora, ou, às vezes, até frustrante.

Mas se o acontecimento fílmico não se concretiza, o que nos resta? O rejúbilo da contemplação descompromissada? Talvez possamos encontrar algum conforto naquilo que Culler (1999) expõe acerca das funções da narrativa: transmissão de conhecimento e prazer. Ou seja, de um lado há a necessidade racional de informar, e de outro o regozijo requisitado por nosso lado animal, visceral. Sem dúvida, os “efeitos narrativos” deste cinema estão mais próximos a um estágio pré-racional, regido por afetos e sensações. Alguns autores afirmam que é possível se observar um apelo aos sentidos e sensações em detrimento do espaço narrativo no cinema produzido hoje em dia (LUCA, 2004; STAM, 2003). Entretanto, esta estimulação sensorial, em geral, decorre dos artifícios engendrados pelas inúmeras possibilidades de manipulação através da finalização na era digital. Nestes casos, o estímulo vem do excesso, que entorpece o espectador em uma avalanche de informações visuais e sonoras ininterruptas.

No cinema de fluxo, a excitação dos sentidos se dá por um processo contrário. Há um amplo espaço para a participação e imersão do espectador. A própria amortização de diversos elementos persuasivos do cinema se configura como ferramenta de sugestão, nutrindo nosso potencial subjetivo. E é, neste terreno movediço, que se ergue a estrutura deste cinema. Por isso, o acontecimento fílmico, no cinema de fluxo, é altamente dependente do outro, que passa a habitar uma fronteira (transitória, passageira, mutável) de construção de *sentido*. O cinema incorporando o sentido primeiro do objeto estético: “[...] um sentido totalmente imanente ao sensível que, portanto, deve ser experimentado no nível da sensibilidade e que, contudo, cumpre bem a função do sentido, a saber: unificar e esclarecer” (DUFRENNE, 2004, p. 93). Um cinema livre da ditadura do pensamento, e submisso ao reino do sentir.

1.3 MODERNO E CONTEMPORÂNEO EM CURSO

Até o presente momento deste capítulo, passamos pelas principais características daquele que, pelo crivo de alguns críticos da revista *Cahiers du Cinéma* (JOYARD, 2003; BOUQUET, 2002; LALLANE, 2002), se configuraria como o *cinema de fluxo*, ou a *estética do fluxo*. Se fôssemos comparar algumas destas marcas com àquelas atribuídas, por diversos autores, ao dito cinema moderno, haveríamos de encontrar várias consonâncias. Entretanto, antes de nos determos neste ponto, cabem algumas considerações a respeito da problemática da *modernidade e contemporaneidade* do cinema.

O uso descuidado dos termos *contemporâneo* e *moderno*, o qual extrapola inclusive o universo acadêmico, acaba gerando falsos entendimentos dos mesmos. Giorgio Agamben (2009, p. 57), em *O que é contemporâneo? E outros ensaios*, inicia seu texto nos propondo um desafio: “De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?”. Jacques Aumont (2008, p. 13), em *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*, acompanha Agamben e acrescenta, referindo-se ao cinema: “Talvez ele tenha sido moderno (é toda minha questão), mas 'contemporâneo'? Seria preciso logo se perguntar: de quê?”. De fato, a dúvida gera um desconforto inegável. Nesta pesquisa, por exemplo, buscamos impressões a respeito de um cinema contemporâneo feito no Brasil em época bastante recente. O simples fato de nosso escopo analítico se concentrar em um espaço-tempo próximo não necessariamente justificaria o emprego do termo. É justamente esse o ponto que Agamben (2009, p. 58-59) nos propõe a refletir. O que significa ser contemporâneo?

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacromismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.

O que Agamben explica é, então, que há uma premência de distanciamento para com seu tempo para então se poder apreendê-lo. É, portanto, um não-pertencer sabendo-se que não há outro espaço-tempo se não aquele mesmo. Um paradoxal mal-estar, “é uma singular relação com o próprio tempo [...] que a este adere através de uma dissociação e um anacromismo.” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Para Anne Cauquelin (2005, p. 63), “o afastamento, longe de ser um defeito, é, pois, uma qualidade; melhor ele é constitutivo de qualquer atividade artística”; o afastamento que possibilita enxergarmos as coisas diferentes do que elas realmente são. Em última análise, o contemporâneo mune-se, antes de tudo, de uma lente crítica para clarear sua visão de mundo.

Como tratar do moderno e contemporâneo em um ambiente tão jovem como o do cinema? Um espaço que é constantemente nutrido e tangenciado por diversas outras manifestações artísticas e áreas do conhecimento humano. Aumont (2008, p. 13) é incisivo e explica que a dificuldade do cinema em se entender moderno se deve ao fato de ele já ter nascido moderno.

O cinema surgiu fora da arte, como uma curiosidade científica, uma diversão popular e também como uma mídia (um meio de exploração do mundo); entretanto, foi rapidamente reivindicado como arte (e até mesmo, de modo notável, a primeira arte *inventada*) e como *medium* (um meio de criação).

Segundo Aumont (2008), o verdadeiro encontro do cinema com a modernidade se dará cerca de 20 anos depois do seu surgimento, durante a década de 1920 a 1930, ou seja, com certo atraso em relação à modernidade artística. Desse período, o autor destaca a figura de Dziga Vertov, com especial atenção à obra *O homem com a câmera* (1929). O mais curioso, segue Aumont (2008, p. 26), é que o cinema se torna moderno não pela imagem, mas por sua premissa inicial: o movimento (a imagem em movimento).

A modernidade artística tinha mais de meio século quando o cinema se junta a ela; ela já vinha trilhando uma história que será a da renúncia à

eternidade e à beleza, do culto cada vez mais unívoco do efêmero, do 'movimento'; o moderno vai se tornar 'tradição da ruptura' (Thierry de Duve).

O movimento aí identificado é aquele que, então, finalmente encontra o ideal humano de progresso, caracterizado por seu avanço indefinido e desenfreado. Aumont (2008), porém, nos atenta para uma crucial diferença: enquanto o progresso técnico é cumulativo, seguindo uma lógica de descarte e reposição, o progresso artístico funciona a partir do princípio da anulação. Ou seja, o processo de “progresso artístico” se vale da manifestação no *diferente*, que não, necessariamente, se configura como novo ou moderno, ou ainda, contemporâneo. E é exatamente neste ponto que reside talvez a maior das armadilhas, haja vista as infinitas possibilidades e manifestações que esse conceito pode assumir. “Mas o que fazer da novidade, quando ela já não é nova?” (AUMONT, 2008, p. 12).

Jacques Rancière (2009, p. 34) vai ao encontro deste pensamento e acrescenta:

[...] “modernidade” é mais do que uma denominação confusa. Em suas diferentes versões, “modernidade” é o conceito que se empenha em ocultar a especificidade desse regime das artes e o próprio sentido da especificidade dos regimes da arte. Traça, para exaltá-la ou deplorá-la, uma linha simples de passagem ou de ruptura entre o antigo e o moderno, o representativo e o não-representativo ou antirrepresentativo.

É preciso, portanto, afastarmos a ideia de modernidade de uma necessidade de ruptura. Tal postura se torna ainda mais temerária ao tratarmos do universo cinematográfico, onde as fronteiras parecem ser ainda mais invisíveis e em constante mutação quando em comparação a outros campos de estudo. Como ser contemporâneo em algo tão jovem e tão suscetível a imbricações por inúmeras áreas do nosso saber? Já vimos que delegar tal responsabilidade ao *diferente* seria um equívoco, pois a própria morfologia multifacetada do cinema seria fator capaz de deturpar tal busca por parâmetros. Ou, como Aumont (2008, p. 82) expõe: “o cinema não para de inventar formas *contemporâneas* – a um só tempo efeitos de novidade e

efeitos de atualidade”. Em outras palavras: a novidade não necessariamente vem travestida de contemporaneidade.

1.3.1 Cinema moderno e cinema de fluxo: aproximando afluentes

O termo “moderno” foi emprestado ao cinema graças a uma parcela da crítica francesa³⁵ encantada com a então recente produção italiana no período pós Segunda Guerra Mundial (AUMONT; MARIE, 2003). Os filmes de Rossellini, Vittorio de Sica, Visconti, e, mais tarde, Fellini marcaram algumas mudanças importantes no modo como se conceber o cinema. Em geral, eram filmes que colocavam, em primeiro plano, a evidência do real.

Para fins desta pesquisa, assumiremos a ideia de “cinema moderno” a partir deste ponto de vista, pois sabemos o peso que tal palavra carrega e seu teor taxativo. Este certame sempre acompanhou as discussões em torno do assunto e divide teóricos. Conforme os apontamentos feitos até agora, entendemos o quão é delicado limitar certos filmes dentro de fronteiras rígidas, assim como criar diferenciações intransigentes entre diferentes manifestações, leia-se: *clássico* e *moderno*. O cinema é, por excelência, movimento; e suas oscilações estéticas e formais históricas estão aí para nos mostrar o quanto ele se afasta da rigidez de outras artes. Por isso, vamos nos ater aqui ao que se entendeu e chamou de “moderno” (suas características) para então buscarmos este diálogo com o cinema de fluxo.

A ideia de moderno, erguida a partir da perspectiva cartesiana, molda-se em torno da busca pela verdade pelo critério da evidência. Para Pedrosa (2012), a história do cinema também vinculou a ideia de evidência ao conceito adjetivo de moderno. No pensamento bazariano, podemos pensar a partir da potência realista do cinema, arte capaz de naturalmente revelar o mundo. Em Dziga Vertov, a evidência do real é possibilitada através do aparato câmera-olho, apto a captar aquilo que foge à nossa visão (PEDROSA, 2012). Dessa maneira, como já

³⁵Em especial pelos textos dos “jovens turcos” (François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer e Jacques Rivette) (MARIE, 2011), impulsionados pelas lições de André Bazin.

mencionamos, o termo moderno sempre tensionou a ideia de cinema; e o cinema como arte capaz de evidenciar o real se tornou palco de intensos debates teóricos ao longo de sua existência.

Se o conceito de moderno é controverso, podemos, ao menos, nos ater ao seu modo de manifestação: os pontos que aglutinam os filmes produzidos naquele período histórico (entre as décadas 1950 e 60, assumindo-se uma perspectiva ocidental) e algumas de suas reverberações a partir de então. Por isso, retomamos o conceito de moderno associado aos filmes produzidos no período pós Segunda Guerra Mundial. Para os cineastas do neorealismo italiano, a evidência do real se mostrava escancarada nas ruas destruídas e no povo que sofria para se reerguer após o violento conflito do qual fizeram parte. Tais cenários se apresentavam, portanto, como excelentes impressões digitais do real. Era urgente, na época, *contextualizar* o que se passara. O contato do olhar do espectador com o exterior e povo em desolação da Europa pós-guerra seria capaz de evidenciar verdades que nunca deveriam ser esquecidas.

Jacques Aumont (1995) contesta algumas destas “premissas do real”, vinculadas ao uso de cenários e elementos naturais. Para o autor, este procedimento era feito de forma parcial, sendo que muitas cenas eram rodadas em estúdios e misturadas às captadas em cenários naturais. Além disso, era preciso um fator de pobreza ou agrura social para que estes cenários naturais de fato fossem percebidos como “reais”. Aumont (1995) prossegue afirmando que a opção por atores não profissionais assim mesmo os colocavam diante de uma ficção e, portanto, diante de uma necessidade de uma representação encenada. Por fim, o amadorismo, somado às filmagens em externas, exigia um considerável número de tomadas que acabariam por encarecer a produção.

Além do uso de externas e cenários naturais, alguns autores reúnem uma série de outras características que aproximariam as produções deste período: um elenco composto por atores não profissionais, personagens simples, temáticas mais intimistas e psicológicas, dramaturgia ancorada na espontaneidade (na busca de uma maior autenticidade em detrimento de uma dramaticidade aguda demais), minimização da montagem como elemento de manipulação de significados,

produções com orçamentos mais modestos (AUMONT, 1995; BAZIN, 1991). Vanoye (1994) acrescenta ainda a opção por narrativas mais frouxas, muitas vezes com finais em aberto, personagens mais sinuosos e sem uma definição bem delimitada, além de se mostrarem “pouco dados à ação” (muitos são entregues a uma espécie de deambulação). Há, ainda, uma ênfase nas flutuações psicológicas do protagonista e a causalidade (estratégia comum na narrativa clássica) é relativizada por conexões mais tênues entre os eventos (BORDWELL, 1985).

Agarrados a um ideal de realismo, os cineastas de então cultivavam apreço às potências dos vazios: dos personagens, das cidades. Desdramatizar para poder contextualizar e documentar o mundo que se apresentava em ruínas. Dessa maneira, há uma imprevisibilidade incrustada na trama, demandando, portanto, maior atenção e tolerância por parte do espectador. Ou ainda, como bem resume Païni (1997, p. 23): o *inacabamento*, denominador comum da arte moderna, também se manifesta no cinema na sua intenção de maleabilidade dos limites narrativos - “Quando e por que acabar? Quando e por que cortar ou deixar durar uma cena ou plano-sequência?”.

Deleuze (2007), em sua segunda obra exclusivamente dedicada ao cinema, *A imagem-tempo*, não consegue esconder um encanto pelo dito cinema moderno. Para o autor, neste período, ocorre uma ruptura importante no modo de representação nos filmes. A própria comparação constante com o cinema clássico, maneira como Deleuze conduz o texto, já exprime uma sutil valorização a este “novo” cinema que surgia. Para ele, a passagem de um tipo de imagem para outra se dá quando o movimento – encanto primeiro do filme – fica submetido à gerência do tempo:

[...] outra coisa acontece no dito cinema moderno: não algo mais bonito, mais profundo, nem mais verdadeiro, mas outra coisa [...] “o tempo sai dos eixos”: ele sai dos eixos que lhe fixavam as condutas do mundo, mas também os movimentos do mundo. Não é mais o tempo que depende do movimento, é o movimento aberrante que depende do tempo (DELEUZE, 2007, p. 55).

O cinema moderno, desta maneira, se configuraria como o momento em que o tempo passa a conduzir o movimento das imagens, seja por seu prolongamento ou por sua deturpação. Um conjunto de filmes que utilizam o tempo de forma mais livre – além de outras características, é claro –, influenciando diretamente o rumo da história do cinema. O neorealismo italiano, por exemplo, vai se desenrolar e tomar diferentes formas, fazendo aparecer outros movimentos em diversas partes do mundo como a *Nouvelle Vague* na França e o Cinema Novo no Brasil. E, apesar de suas particularidades, foram, sim, filmes que tentavam romper com os cânones do modelo clássico. Brincavam e expandiam as possibilidades da montagem, faziam transparecer a presença do autor dentro do filme e do próprio cinema dentro dos filmes – o que veio a se chamar de *reflexividade* (AUMONT, 2008). Para Christian Metz (1977, p. 197), a definição de cinema moderno não é algo totalmente preciso:

Espetáculo e não-espetáculo, teatro e não teatro, cinema improvisado e cinema premeditado, desdramatização e dramatização, realismo fundamental e artifício, cinema de cineasta e cinema de roteirista, cinema do plano e cinema da seqüência, cinema de prosa e cinema de poesia, câmera perceptível e câmera apagada: nenhuma destas oposições nos parece capaz de fazer aparecer a especificação do cinema moderno.

A respeito de *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941), considerado um ícone da modernidade no cinema, Aumont (2008, p. 42) vai apontar que sua importância reside no fato do filme não se comportar como uma vanguarda – as quais sempre se baseiam “em um programa exclusivo (e na guerra declarada aos outros programas)” -, mas por pensar o presente voltando-se para o passado, um presente feito de tradições. Sua capacidade de perdurar no tempo é justificada por tal argumento, portanto, o qual dialoga de igual com aquilo que defende Agamben (2009).

Outro realizador elevado às alturas pela crítica francesa da época foi Roberto Rossellini, que se transformou quase em um mito, o “arauto de uma revolução estética”, ironiza Aumont (2008, p. 47). Segundo o autor, a paixão destes

jovens escritores levou-os a tecer tais comentários que acabaram se transformando em discursos panfletários. O triunfo destes cineastas – Welles e Rossellini (tendo como referência o filme *Stromboli*, de 1950) -, para Aumont (2008, p. 49), corresponde a um “desejo de ser contemporâneo, de aderir a seu tempo e de esclarecê-lo”, mas consciente do lastro deixado por um passado ainda presente. Em resumo, as “tentativas modernas” do cinema de Welles e Rossellini se sustentariam, portanto, na “virtude do *inesperado*” e na “ingratidão *traidora* para com a tradição mais imediata” (AUMONT, 2008, p. 51). Païni (1997) ainda acrescenta uma problemática teórica enfrentada pelo cinema moderno de maneira geral: conceber-se o filme como uma experiência sensorial resultante do conflito entre os agentes da realidade (seja reconstituída ou aprimorada, mas preservando-se o olhar documental) e a obra em si como uma ilusão ótica e dramática. Ou seja, investimentos com sentidos opostos; um paradoxo assumido que só ganha sentido a partir do outro, do sujeito que o aceita, transforma e ressignifica.

Seja em uma conversa informal, ou como pressuposto teórico para uma geração de críticos, o adjetivo “moderno” invariavelmente assume o mérito de “algo novo”, diferente. Mas como ser inovador, moderno por cem anos? E mais, o que há antes e o que sucederá o moderno? “O cinema já não é moderno; tampouco é pós-moderno, nunca o tendo sido realmente” (AUMONT, 2008, p. 77) e, assim como a arte em geral, o cinema tornou-se deliberadamente “contemporâneo”. Por isso, é preciso nos ater a certas manifestações “deste” cinema moderno que tratamos nos parágrafos acima e entender suas ressonâncias no cinema de fluxo. Delimitar exatamente o terreno que os separa seria uma tarefa arriscada demais, até porque entendemos o cinema como um processo eterno de retroalimentação, que torna a intenção de taxar algo como exclusivamente pertencente a um período histórico um trabalho em vão. Assim, antes de qualquer coisa, propomos um diálogo entre estas manifestações.

Jacques Aumont (2008), tratando da perspectiva de Bazin e Rivette, recorda o modo pelo qual o cinema passa a ser identificado como moderno: algo que se estabelece através da captura da ambiguidade do real sem uma intenção prévia ao filme, a opacidade do natural capaz de gerar suas próprias significações. Mas o autor prossegue questionando se isso seria possível ainda em 1990, por exemplo,

haja vista que Bazin e Rivette teciam suas exaltações ainda estimuladas pelos filmes de Rossellini. Desse modo, concordamos com o autor quando ele conclui que: “tanto quanto o moderno, o real só tem um rosto; em 1990, um cinema moderno fundado sobre o respeito do real, isso quer dizer algo diferente do que em 1945 ou 1955” (AUMONT, 2008, p. 74). A mudança de perspectiva (da percepção) transfere-se, então, para o sujeito – realizador, espectador -, e uma tentativa de superação histórica do cinema em si vai por água abaixo.

Buñuel (1983, p. 337) certa vez expôs sua insatisfação diante do neorrealismo: “A realidade neorrealista é incompleta, oficial, sobretudo racional: as produções são absolutamente desprovidas da poesia, do mistério, de tudo o que completa e amplia a realidade tangível”. O cineasta prossegue clamando por um cinema menos concreto, que pudesse ter uma “visão integral da realidade”. Entendemos que esta visão diferenciada da realidade só poderia ser obtida quando se buscava algo além das coisas que se apresentam. Ou seja, ficcionalizar, deformar, interferir, aproximar-se de tal maneira que os objetos fílmicos assumam outras propriedades.

Se, para Buñuel, o neorrealismo mostrava-se sólido demais, pensamos que o cinema de fluxo potencializa ainda mais este efeito. Se os artifícios fílmicos já eram então amortizados para se criar uma impressão de realidade, no fluxo os elementos assumem sua fisicalidade quase plena, sendo explorada visual e sonoramente. O real, neste cinema, é trabalhado nas suas mais diversas nuances e potências poéticas possibilitadas por suas próprias “assignificâncias”. A “matéria” real é captada antes de sua “forma” real (OLIVEIRA JUNIOR, 2013), e o caos se torna um agente plástico.

Neste cinema contemporâneo, diversas modulações podem, inclusive, se manifestar através do fantástico (como é bastante comum no cinema de Apichatpong, por exemplo). O olhar sobre o real hoje (e aqui prolongamos no tempo a problemática estabelecida no final da década de 1990), portanto, é outro, diferente da fascinação ocasionada pelo realismo rosseliniano, por exemplo. Isso, entretanto, justificaria o nascimento de uma “segunda modernidade”? De acordo com Aumont (2008, p. 96), caso fôssemos conceber tal conceito, ela (esta nova modernidade) se

diferenciaria da primeira e partiria de uma conduta: “[...] crença no novo, mas, ao mesmo tempo, *consciência* do futuro, ou seja, uma arte também nova da transmissão e da tradição”.

Pensamos que o tempo é um fator fundamental de análise neste sentido, a *imagem-tempo* deleuziana. Deixaremos o aprofundamento deste ponto para nossa discussão teórica no capítulo seguinte, entretanto é importante pensarmos sua função. O tempo será terreno de maior experimentação a partir da virada da metade do século passado. Os jogos de dilatação, aceleração, recorte e reordenação passaram a ditar a forma do cinema que buscava fugir de uma representação mais palatável e lógica. Reconhecemos o cinema de fluxo retomando também este elemento para, quem sabe, experimentar os limites da rarefação ficcional. E aí inserimos o uso, em especial, do dilatamento temporal para experimentar até onde o registro (aparentemente descompromissado) pode se transformar em sentido ou se perder em um vazio pleno? Qual linha divide estes estados? Quem os legitima?

Sem dúvida o uso do tempo dilatado se apresenta como catalisador de uma participação maior de nossa subjetividade e imaginário. Entretanto – e entendemos o risco deste comentário -, parece-nos que a origem do motivo para o uso desta ferramenta difere nestes casos. No neorrealismo italiano, por exemplo, a duração do plano – o tempo “em seu estado puro” - tende a estar atrelado à necessidade de se *evidenciar* um presente devastado. Há uma intenção política, portanto, bem visível. Era preciso, naquele momento, expor o mundo como prova. O mundo como objeto documentado. O convite, neste sentido, seria direcionado a um olhar mais crítico, obrigado, assim, a manter certo afastamento.

Se formos pensar na relação tempo e plano no cinema de fluxo, o seu modo de uso também opera através de um dilatamento, que nos obriga a explorar um recorte espaço-temporal até quase sua exaustão. Entretanto, aparenta se originar de uma intenção de construção sensorial. O distanciamento já não é mais possível. O mundo não mais como evidência, mas como uma sucessão de instantes, matéria em constante mutação. Isso não significa que o fator político não esteja

presente, ele torna-se, todavia, diluído no todo fílmico. Os motivos parecem esfacelados.

O uso do tempo, como sabemos, também será marca de outros diretores e momentos históricos. A citar: Ozu (já previamente incorporado ao debate), Tarkovski, Kieslowski, Béla Tarr e uma série de outros nomes. Em alguns deles, em especial Tarkovski, o tempo serve como “depósito” de histórias, blocos encriptografados; uma superfície “suja e rugosa”, o tempo sob alta pressão (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p. 139). As cenas não avançam em seu presente contínuo, etéreo e leve como no cinema de fluxo. Há uma espécie de condensação e congelamento, uma profusão de momentos (passados e futuros) que se aglomeram.

Tal constatação reforça nossa posição de que o cinema de fluxo adentra o curso de um deslocamento histórico dentro desta arte muito antes de empunhar alguma bandeira de espontaneidade. Paradoxalmente, apresenta-se também como uma manifestação que decorre justamente de uma necessidade sentida neste momento histórico em particular. Um desejo inconsciente, ao mesmo tempo em que sintomático, de se repensar sua relação com o mundo. Como o cinema hoje re-estabelece seu elo com o real?

Assim, ao assumir esta postura de intensa frouxidão e desprendimento com o objeto cinematografado, enturvando a presença do autor, o cinema de fluxo pode ser também resultado de um processo histórico de crise de representação dentro do cinema. A nosso ver, nos afastamos de uma ideia de *maneirismo* (percebida com intensidade durante as décadas de 1980 e 1990). O cinema de fluxo nasce antes de uma necessidade atual de relacionar-se com o mundo através da arte cinematográfica, do que uma inclinação à ode ou homenagem a uma ou outra característica histórica do cinema.

Aumont (2008) comenta que a adoção do termo maneirismo pela crítica (e aí poderíamos somar outros como o barroquismo, o neobarroquismo) diz mais respeito a uma época confusa, marcada pelos excessos: pela *suprasensação* (a violência escancarada), *supracitação* (as referências quase “decalçadas” a outros filmes), *supraimagem* (o fascínio pelas novas possibilidades técnica gravação e pós-

produção), *supradramaturgia* (os novos autores e suas marcas mais do que visíveis). Em resumo, são filmes envaidecidos com a própria arte e suas infinitas possibilidades formais, e um cinema contaminado pelo terror apocalíptico de sua derradeira morte. O maneirismo como uma ideia de esgotamento. O período que marcou o pré-centenário do cinema mostrava, assim, indícios de que um processo de transformação ocorria: “O cinema continuava, mas será que ele não tinha mudado sorratamente, não oferecendo mais a seu espectador a garantia de realidade mínima que era sua marca, e sim, ao contrário, a suspeita generalizada sobre o real?” (AUMONT, 2008, p. 71).

É neste contexto, portanto, que vemos aparecer certas manifestações como os filmes-dispositivo, filmes-instalação ou cineastas-artistas, cujas obras baseavam-se na criação de ambientes atmosféricos e sensoriais (OLIVEIRA JUNIOR, 2013). Tais artistas buscavam, antes de qualquer coisa, a manipulação da intensidade das imagens em si, indo na direção da experimentação e fugindo da representação. Neste momento frutífero, espaços institucionais do audiovisual são questionados. Por isso, é preciso situar o cinema de fluxo também como inserido neste jogo de forças. E, na busca de repensarem a representação do real, os cineastas de fluxo o conduziram a partir da “mistura, na indistinção, em último grau na insignificância mesma das coisas” (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p. 144). Um cinema construído no eterno devir do real, do mundo que se oferece como espaço de observação e potência de acontecimento.

Ao nos atermos a tais reflexões, acreditamos que o cinema de fluxo seja também resultado de um processo histórico. Um cinema que se volta para o passado para absorver uma gama de experiências (ou subversões) estético-narrativas anteriormente praticadas, mas que se nutre também das condições existenciais de um presente que também se questiona e se reinventa. Podemos nos apoiar nas palavras de Walter Benjamin (2012, p. 183) para exemplificar nosso pensamento:

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em

que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente.

Ou seja, as condições de produção são outras, assim como as urgências do pensamento e sentimento do mundo. Para Andréa França (2003, p. 120-121), as narrativas contemporâneas são influenciadas por elementos do passado, em especial pelas marcas deixadas pelo cinema moderno, ao mesmo tempo em que se afastam delas por se nutrirem “(...) de outras práticas (da vida), outros regimes (da imagem), outros movimentos (do pensamento)”.

A retomada da via de acesso ao real foi objeto de adoração na década de 90. Isso fica bem visível nos trabalhos de Lars von Trier e Michael Haneke, por exemplo: o real perverso e cru que desencadeiam o choque e o trauma. Para os cineastas do Dogma 95, por exemplo, este caminho em direção ao realismo foi percorrido com a exposição da técnica (técnicos e câmeras aparecendo em cena, o desleixo com a qualidade plástica da imagem, o uso imprescindível do vídeo). Técnicas de documentário (em especial, o cinema direto da década de 1960) registrando uma ficção. Sem dúvida um momento de estranhamento para o espectador de então (BENTES, 2007).

Como já tratamos anteriormente, o percurso encontrado pelo cinema de fluxo para acessar o real pode estar no retorno. Voltar-se a um estágio capaz de estimular nossa percepção natural (DELEUZE, 2009). Retorno quem sabe inserido em um movimento cíclico espontâneo: duas extremidades temporais que acabam se aproximando de modo a se reinventar, se confrontar consigo mesmo. Por esta perspectiva, podemos pensar em um estado de esgotamento e saturação estético e narrativo. Como Oliveira Junior (2013, p. 146) comenta:

Se o cinema de fato estava encerrando um ciclo nas décadas de 80 e 90, tanto por forças internas como externas, então, o passo natural a seguir seria mesmo um retorno ao estado de repouso que Freud descreve como o objetivo de toda vida: a regressão e o restabelecimento de um estado anterior. Os estetas do fluxo, assim, estariam se reaproximando de um sentimento oceânico que os estágios avançados da cultura e da civilização costumam relegar ao subsolo.

A intenção primária do cinema é a captura do real (nas suas mais diferentes e possíveis formas de manifestação). Como não podemos pensar o cinema a partir de uma sucessão temporal de diferentes estéticas que se superam, não podemos tratar a intenção dos cineastas de fluxo como um retrocesso. Muito pelo contrário, estes realizadores (também) simplesmente concebem outra possibilidade de relação com o real. Para Benjamin (2012, p. 202), aí reside a função artística do cinema:

[...] a apresentação cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade.

O potencial técnico do audiovisual para “penetrar no âmago da realidade”, com os anos, tomou proporções espetaculares, traduzindo-se em diferentes formas, dispositivos e propósitos³⁶. Mas a aparente intenção de interferência mínima apresentada pelo cinema de fluxo, seja na captação daquilo que se passa, seja através da montagem, é algo, como bem sabemos, impossível. Sempre haverá um ângulo de onde se observar o evento, sempre haverá o olhar e o modo como ele se desloca pelas cenas, pelo filme. Sempre haverá um sujeito atrás e um diante do todo fílmico e, com eles, portanto, a interferência.

Para Bazin (1991, p. 281), a originalidade do neorealismo italiano foi o de “não subordinar a realidade a nenhum ponto de vista *a priori*”, e prossegue afirmando que o movimento

[...] opõe-se às formas anteriores do realismo cinematográfico pelo despojamento de todo expressionismo e, em particular, pela ausência total dos efeitos da montagem. [...] o neo-realismo tende a dar ao filme o sentido

³⁶Aqui nos referimos à avalanche das câmeras em nossas vidas, resultante de uma obsessão por vigília constante. Em tese, tais mecanismos (e aí poderíamos incluir desde as próprias câmeras de vigilância até no conceito de *reality show*, por exemplo) partiriam também de uma espécie de imparcialidade, do registro, da imersão na realidade. Todavia, a nosso ver, tais mecanismos estariam mais ligados a um desejo – quase doentio e, quiçá, sintomáticos da nossa sociedade - de *invasão* e *controle*. Para Baudrillard (2008), uma violência à imagem e ao próprio real, pois a primeira perde seu referencial e o segundo torna-se a própria imagem; a total indiferença, a perda do sentido, a banalização da imagem em consonância com a banalização da vida em si.

da ambiguidade do real.[...] Trata-se de conservar seu mistério (BAZIN, 1991, p. 79).

Um cinema virtuoso, portanto, por sua “adesão à atualidade” (BAZIN, 1991, p. 238), meritoso por seu “[...] humanismo revolucionário” (BAZIN, 1991, p. 238). Aqui estamos diante de um teórico entusiasmado com um cinema capaz, também, de *documentar* seu presente. O cineasta, portanto, é capaz de registrar o mundo que o cerca, sem julgá-lo, mas preservando-o em sua essência. Se o personagem está à deriva, é porque a conjuntura social dá sentido a seu contexto. O cinema como espaço de imanência: “É unicamente do aspecto, da pura aparência dos seres e do mundo que ele pretende, *a posteriori*, deduzir os ensinamentos neles contidos” (BAZIN, 1991, p. 281) – cinema que revela, que transcende.

É, de fato, leviano e escorregadio assumirmos uma posição definitiva quanto à crise da representação na história do cinema como sendo vinculada a um marco. Atribuir tal acontecimento ao nascimento do cinema moderno em si seria mais atribulado ainda, haja vista todo debate que levantamos há pouco através das ideias de Jacques Aumont e Giorgio Agamben. Isso seria fechar os olhos para as particularidades de cada filme, não só daqueles que construíram o caminho do cinema até então, mas entre aqueles pertencentes ao próprio período histórico:

É difícil, por exemplo, reunir neo-realismo, Antonioni, o primeiro Godard e o Fellini dos anos 50 numa mesma categoria. [...] Apontar uma oposição cinema moderno/cinema clássico, e observar a negação da decupagem clássica contida em Antonioni, Godard, Glauber Rocha ou Straub é dizer algo, mas certamente é dizer muito pouco (XAVIER, 1977, p. 64).

E os exemplos poderiam avançar por mais páginas, basta nos lembrarmos de Flaherty (1922), por exemplo, e suas experiências narrativas em *Nanook do Norte*: documentário ficcionalizado ou ficção documentada? Todavia, podemos compreender o arrebatamento sofrido por alguns teóricos, como André Bazin, Siegfried Kracauer e Gilles Deleuze, por exemplo, diante do neorealismo

italiano e outros movimentos decorrentes deste na década de 50 e 60. Pensamos que, no âmago desta querela, encontra-se a tomada de consciência, por parte dos realizadores, de pensar o cinema além do *espetáculo*. Tal posicionamento, sem dúvida, será fundamental para aquilo no que o cinema se ramificaria, nas suas mais diversas formas e facetas.

Desta maneira, pensamos esta tomada de consciência a partir de dois eixos fundamentais: a recusa pelo espetáculo, que culminará nos filmes realistas em suas diversas manifestações; e a denúncia do espetáculo, que reverberará em filmes e cineastas que fazem questão de expor a técnica e denunciar a mentira cinematográfica. É claro que esta divisão não é estanque, de modo que cineastas farão questão de misturá-la, pervertê-la, desfazê-la e/ou combiná-la com outros elementos como, por exemplo, a narrativa clássica.

O descrédito no espetáculo teria como alvo a chamada narrativa clássica (em especial pelo cinema industrial norte-americano) por seu “aspecto manipulador e pela sua articulação com a criação de um mundo imaginário que aliena o espectador de sua realidade” (XAVIER, 1977, p. 60). Ou seja, o falso travestido de real, o dito cinema burguês. Já o cinema com menor interferência por parte do realizador estaria munido com maior potência de verdade, por apreender o mundo como “ele é”, em seu presente; por isso, há, ao menos, uma vontade do real. Ou, como explica Xavier (1977), comentando a partir do ponto-de-vista bazariano: filmes que conservem um “valor de realidade”, independente das escolhas do cineasta daquilo que comporá seu filme.

Não pretendemos aqui remontar uma genealogia do cinema a partir do seu suposto marco moderno. Com certeza, isso demandaria um trabalho extenso e volumoso demais que foge do foco principal desta pesquisa. Podemos, por outro lado, pensar o cinema moderno como um desencadeamento de diferentes reverberações e formas de manifestação, ao longo dos tempos, até, quem sabe, chegar a um momento de saturação. E, quanto à ideia de saturação, é possível se pensar em um estado de esgotamento e/ou de extrapolação.

Podemos pensar em Godard, por exemplo, como ícone deste espetáculo escancarado diante dos olhos. A artificialidade exposta em *Acosado*

(1960), com a montagem descontínua e a paródia, é inegável (XAVIER, 1977). Inegável também é a influência que este cineasta terá em outros como Sganzerla, Glauber, Tarantino, entre outros. Elementos que Godard, por sua vez, herdou de Vertov e Brecht.

Da mesma maneira, o cinema de Rossellini, Visconti, De Sica (e, antes, de Jean Renoir), ou Bergman - munido de uma “potência de verdade” -, irá incidir diretamente nos trabalhos de Antonioni, Fellini, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Tarkovsky, entre inúmeros outros. Seja na sua forma mais humanista, engajada, de denúncia, ou mais psicológica e existencialista. E este cinema de “recorte da vida (como ela é)” assumirá seu papel também na germinação do cinema de fluxo.

Como explica Bezerra (2010, p. 1), trata-se do modo como se encara a imagem, ou seja, o meio através do qual o filme é capaz de afetar:

Se Jean-Luc Godard (Acossado) apostava, entre outros elementos, nos falsos raccords, nos jump-cuts, nas citações e em um tipo diferente de atuação, para contar suas histórias e sacudir o espectador; se, para ele, a imagem era uma coisa que se desmonta e ou se remonta, Claire Denis ou Lisandro Alonso caminham em outra direção: a experimentação de um tempo outro, que não é indeterminado, nem exatamente confuso. A aposta agora é em blocos sensoriais, fragmentos soltos de um real sem peso.

Portanto, o cinema de fluxo, por sua vez, não só retomaria este ideal realista, mas também o despiria de certas “obrigações” (de criticar, de documentar, de chocar, de denunciar, de posicionar-se, ou de comprometer-se com algum discurso), que algumas vertentes do cinema moderno assumiram. No fluxo, não há urgências, pois é preciso que o discurso esteja quase que plenamente velado e dissolvido. O ideal de contato material com o real levado ao extremo, sem cair em experimentações assépticas como as de Warhol, por exemplo.

Evidente que não podemos generalizar tal constatação à toda cinematografia que manifesta o fluxo. Nos filmes coletados para esta pesquisa, os quais consideramos pertencerem à estética de fluxo, podemos identificar um

comportamento levemente diferenciado. É possível se notar respingos do realismo social em *Deserto feliz* (Paulo Caldas, 2007) e seu filme-irmão *O céu de Suely* (2006, Karim Ainouz), por exemplo³⁷. Ele não é tão presente e opaco como em vários outros exemplos lançados no Brasil nos últimos anos. Também não se torna ponto de foco. Ele está lá, presente (a pobreza; uma realidade social – a prostituição, etc), pois, além de serem personagens, paisagens e angústias ainda muito reais, também reensaíam temáticas há muito representadas no cinema nacional. Todavia, o olhar do cineasta, agora, é mais próximo do sujeito e de seus conflitos particulares, abandonando o teor alegórico de outras épocas.

Tais filmes se apresentam assim por pertencerem justamente à nossa cinematografia, que, historicamente, moldou-se em cima de um projeto de cinema pouco consistente. Uma história construída às margens do cinema dito comercial, sempre galgando seu espaço e buscando sua identidade. Como comenta Souza (1965), quando o cinema moderno surgiu no Brasil, sua revolta era contra algo praticamente inexistente, um incipiente cinema industrial encabeçado pelas chanchadas da Vera Cruz. As influências vindas da Europa chegam com certo atraso, e o cinema moderno brasileiro floresce muito atrelado a uma ideologia militante, preocupada em valorizar o caráter nacional e denunciar as agruras de uma nação terceiro-mundista, dominada por uma elite minoritária e povoada por cidadãos oprimidos:

Neste momento, falou a voz do intelectual militante mais do que a do profissional de cinema – foi o momento de questionar o mito da técnica e da burocracia da produção em nome da liberdade de criação e do mergulho na atualidade. Ideário que se traduziu na “estética da fome”, em que a escassez de recursos se transformou em força expressiva e o cinema encontrou os seus temas sociais, injetando a categoria do nacional no ideário do cinema moderno [...] (XAVIER, 2004, p. 26 – 27).

Assim, o Cinema Novo brasileiro assume um caráter alegórico-pedagógico-conscientizador, preocupado em mostrar ao povo o que, de fato, se

³⁷Ou a figura do sertão em outros exemplos da produção brasileira contemporânea como em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Ainouz e Marcelo Gomes, 2009) e *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005).

passava no país, as distâncias reais entre os discursos hegemônicos e a realidade. Mais tarde, o Cinema Marginal, com sua “estética do lixo”, irá se afastar dos cineastas cinemanovistas para fazer filmes mais experimentais, iconoclastas e provocativos (XAVIER, 2004). O que se observou, em geral, neste processo, entretanto, foi um conjunto de realizadores que, na urgência de se expor o Brasil nas telas, acabou afastando o povo dos cinemas, criando filmes com uma linguagem hermética e intelectualizada – *filmes de impacto*. Tal conduta, sem dúvida, assumiu os moldes de um paradigma para o cinema feito aqui desde então. Difícil negar que este cinema - com suas responsabilidades embutidas e estética (da fome) - não assombra nossas produções até hoje.

Mais adiante, com o processo de abertura política brasileira (de 1974 a 1979), o cinema moderno brasileiro enfrenta o debate estético entre aquilo que é passível de absorção pelo mercado e a experimentação (XAVIER, 2004). Nos anos 80, ele é marcado por filmes de homenagem a clássicos como ocorreu também no cinema norte-americano; e, na segunda metade da década, por um afastamento dos nossos modelos hegemônicos (XAVIER, 2004). Uma década conhecida por suas tentativas de reaproximação com o público e a sina de se solidificar uma estética própria.

E, se os anos 90 foram conhecidos pelo soterramento do cinema nacional em virtude do fechamento da Embrafilme durante o governo Collor, o processo de retomada ficou marcado pela liberdade temática, dificultando a identificação de sua “personalidade”: “E o dado curioso desse 'viva a diferença' é que ele não se associou à batalha por um cinema de autor contra padronizações do mercado, embora em termos práticos, o autor tenha prevalecido (XAVIER, 2004, p. 41). Para Luís Alberto Rocha Melo (2005), um período marcado por projetos únicos, impulsionados por um fator de *oportunidade* (transformada em competitividade) em detrimento de uma *continuidade*.

É inegável que houve uma mudança de postura do público brasileiro com a sua cinematografia. Grandes sucessos de bilheteria (em especial, comédias populares – nosso cinema de gênero mais bem sucedido), distribuídos pontualmente ao longo dos últimos anos, voltaram a lotar sessões. E podemos, inclusive, constatar

uma continuidade temática bastante atrelada ao realismo social (migração, cangaço, favelas), revisitando espaços e preocupações cinemanovistas (XAVIER, 2004). É o cinema retomando o contato com mitos de outros tempos através de uma abordagem e perspectiva pertencente aos desejos e conflitos de hoje. Elementos enraizados na nossa cultura e que fazem parte de nosso imaginário cinematográfico.

O que quisemos mostrar com este brevíssimo retrospecto do cinema moderno no Brasil é o quanto uma cinematografia é influenciada por seu passado, gênese e conjuntura. E, além de integrar as agruras e marcas do contexto sócio-político-cultural, trata-se de uma arte que se retroalimenta das suas próprias dificuldades e desafios, transformando-os em representação e identidade.

Tais colocações nos trazem de volta ao cinema de fluxo. Filmes que não compõem um gênero, mas que, a nosso ver, dependem de certa autonomia autoral e se nutrem de influências diversas, as quais afrouxam qualquer rigidez que se possa pensar quanto a fronteiras identitárias de cultura nacional. Não queremos nos aprofundar em questões de produção, mas precisamos considerar o momento em que este cinema surge (no mundo e no Brasil). O cinema de fluxo nasce em um momento em que se pensa um *cinema pós-industrial*. Um cinema que não mais se adere a modelos fordistas de produção, fazendo com que equipes sejam reduzidas e que indivíduos assumam múltiplas funções dentro do processo de fabricação de um filme (MIGLIORIN, 2012). Um fenômeno, sem dúvida, alavancado pela disseminação dos meios digitais dentro do fazer cinematográfico. São realizadores, muitas vezes organizados em coletivos, que burlam as etapas da cadeia produtiva do cinema (produção – exibição – distribuição), assumindo, assim, uma postura independente tanto das exigências do mercado, quanto da dependência estatal. São filmes em que a ética de produção acaba se traduzindo em estética.

Além do mais, podemos pensar um cinema contaminado por fluxos midiáticos e culturais, os quais acabam desafiando certezas sobre o que se configura como procedente de uma ou outra nação. Dessa maneira, é possível dizer que tais cineastas se inserem em um meio de convergência cultural, cercado por paisagens transnacionais e transculturais, onde as identidades histórico-culturais de

um país se embaralham em um emaranhado de referências e influências estéticas e culturais (FRANÇA; LOPES; ORTEGA, 2010).

O que apontam, enfim, esses filmes onde o lugar da fronteira evoca uma zona de indiscernibilidade? Creio que apontam para a possibilidade de pensar o cinema brasileiro não na perspectiva de uma história da cultura – embora ela tenha uma inegável relevância, quando lembramos que, no Brasil, o cinema sempre foi mais cultura do que lazer, induzindo-nos a estudar os enunciados históricos, sociais e econômicos que o constituem e que foram plasmando-se ao longo de sua história -, mas na perspectiva do filme como subjetividade estética. Sob esse ponto de vista, ganham importância não simplesmente os modos narrativos que estilham a imagem de identidades nacionais, culturais, de grupo, sugerindo uma comunidade perdida, mas o modo como os filmes trabalham, na linguagem, o suspense de terras e comunidades imaginadas, a exigência e a impossibilidade do sonho comunitário e fusional (FRANÇA, 2010, p. 231–232).

Se há relação direta entre tal contexto e o surgimento da estética do fluxo, seria difícil afirmarmos com certeza; ademais, entendemos que a discussão também não nos levaria a muito longe. Entretanto, é preciso aproximar este cinema a um estado maior de autonomia, onde realizadores possam gozar de suas escolhas. Afinal, são filmes também, em parte, concebidos através de um *modus operandi* que se distancia daquele formatado pela indústria. Pois são filmes, de realizadores brasileiros e estrangeiros, feitos de “um processo de construção em que o projeto é composto de intenções, encontros, performances, compartilhamentos – e não de roteiro e realização, como prevê a lógica industrial” (MIGLIORIN, 2012, p. 168). Por outro lado, pensamos que, independentemente deste intenso tráfego multilateral de influências, cada país imprimirá, nos seus filmes, suas ânsias e particularidades relativas ao próprio modo como o cinema se construiu neste país.

É por isso que vemos o cinema de fluxo se manifestando, também no Brasil, de diferentes maneiras. Em *Os monstros* (2011), por exemplo, o discurso é ainda presente, resgatando características cinemanovistas ou até a rebeldia do cinema marginal. Não é à toa que alguns autores incluem tais realizadores como pertencentes ao Novíssimo Cinema Brasileiro. Há militância no filme: os próprios diretores encenam os personagens (como é comum nas demais obras do coletivo);

dois dos personagens são técnicos de som direto obrigados a trabalhar com publicidade ou produtos audiovisuais menos “artísticos”; os quatro personagens (João, Joaquim, Pedro e Eugênio) são artistas que desejam apenas fazer sua arte de maneira livre, mas o ambiente não permite e a força para vencer tais obstáculos está na união dos quatro rapazes. Temos, portanto, um grupo de amigos artistas fazendo um filme sobre a vontade de se fazer arte em um lugar que não a tolera. A nosso entender, um exercício mais do que claro em sua metalinguagem e postura política.

Por outro lado, em *Os famosos e os duendes da morte* (Esmir Filho, 2010) e *Histórias que só existem quando lembradas* (Julia Murat, 2011), é possível se notar certo afastamento de tais causas. Neles, os protagonistas encontram-se em um Brasil que não precisa gritar seu nome e condição nas falas e imagens. Alguns podem enxergar nisso algo negativo (falta de engajamento, perda de identidade nacional, etc.), mas não queremos adentrar neste terreno pedregoso. Melhor nos atermos aos filmes.

Posto isso, entendemos que falar em cinema moderno é também assumir idiosincrasias. Ainda mais em se tratando de culturas muito distantes. Por isso, o assunto é tão controverso. Ao admitirmos as características apresentadas neste capítulo como as pertencentes ao cinema moderno (partindo das reverberações advindas das manifestações estéticas surgidas nas décadas de 50 e 60), podemos pensar o cinema de fluxo como fazendo parte deste processo. Inclusive identificarmos em muitos destes filmes traços deste moderno levados ao extremo, em direção a, quem sabe, um estado de esgotamento. Entretanto, tomar um posicionamento afirmativo diante disso seria negar a própria imprevisibilidade da história do cinema, com seus movimentos convergentes e divergentes.

Antes de encerrarmos este capítulo, gostaríamos de trazer uma explanação de Rancière (2012a, p. 100) que, a nosso ver, dialoga diretamente com o momento histórico da arte cinematográfica em que foram criadas as condições para o surgimento do cinema de fluxo:

O ceticismo atual é resultado de um excesso de fé. Nasceu da crença desenganada numa linha reta entre percepção, emoção, compreensão e ação. A confiança nova na capacidade política das imagens pressupõe a crítica desse esquema estratégico. As imagens da arte não fornecem armas de combate. Contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível. Mas o fazem com a condição de não antecipar seu sentido e seu efeito.

Hoje (e alargamos este tempo até a virada do milênio) compreende-se que o cinema não mais se transforma em ação. Esvaziam-se os discursos e as exigências e o cinema político passa para a esfera do sujeito. A arte livra-se, assim, de algumas obrigações e pode falar do menor, do cotidiano, do comum, e do singelo e descobrir, ali, sua potência.

Neste capítulo, portanto, fizemos um apanhado das características de uma manifestação do cinema contemporâneo que mostrou seus primeiros traços ainda na década de 1990. Uma manifestação, aliás, curiosamente bastante democrática se pensarmos do ponto de vista geográfico. Filmes que possuem representantes também no Brasil, cujas particularidades buscamos também estudar aqui. Um cinema que foi chamado *de fluxo* por certos críticos da *Cahiers du Cinéma* - conceito que, de maneira alguma, se tornou convenção ou unanimidade na teoria cinematográfica, mas que resolvemos adotar nesta pesquisa para mais acuradamente nos situarmos. Estética que segue gerando frutos ainda hoje, filmes que desafiam o pragmatismo narrativo e nossa capacidade de construção de sentido, que se edificam a partir do sensível. Por se tratar de um cinema bastante plural, procuramos reunir aqui impressões a respeito de pontos que os reúnem em torno de semelhanças estruturais, estéticas e narrativas. A partir destes pontos levantados, propusemos discussões mais aprofundadas, de modo que questões como o desejo pelo real e a ideia de moderno no cinema acabaram tingindo boa parte do texto.

2. O SENSÍVEL, O TEMPO, O REAL

A criação de universos ficcionais no cinema parte de um imaginário pessoal, influenciado por forças que partem do coletivo, anseios compartilhados pela sociedade em que o autor está inserido. Devido a uma série de fatores de cunho histórico, econômico e social, um modelo estético se tornou dominante: o cinema-representativo-institucional. E, na medida em que um modelo se institui, outras formas passam a gravitar o seu campo, pois o mesmo dispositivo é capaz de dar conta de diferentes visões do mundo (PARENTE, 2009). Na condição de arte impura por excelência, o cinema acabou herdando, de maneira mais intensa, as funções narrativas da literatura e do teatro. Ou seja, o encadeamento de acontecimentos organizados a partir do olhar de um autor como prerrogativa para uma construção cognitiva atrelada ao regime representativo da arte. Ou, como bem explana Jacques Rancière (2009, p.57), o cinema, como fenômeno social, assume o papel narrativo possibilitado por potências ficcionais:

Essa articulação passou da literatura para a nova arte da narrativa: o cinema. Este eleva a sua maior potência o duplo expediente da impressão muda que fala e da montagem que calcula as potências de significância e os valores de verdade. E o cinema documentário, o cinema que se dedica ao 'real' é, neste sentido, capaz de uma invenção ficcional mais forte que o cinema de 'ficção', que se dedica facilmente a certa estereotopia das ações e dos tipos característicos.

Para Badiou (2004, p. 31), “[...] o cinema é a perfeição da arte da identificação”. Como substrato, realizadores recorrem à cópia da realidade que nos cerca ou dimensões totalmente artificiais da mesma. De qualquer modo, quando nos deparamos com o objeto fílmico, passamos por um processo de ficcionalização daquilo que é projetado diante de nós. O modo como a aura do real chegará até nós depende intensamente da nossa participação como espectadores, mas também da maneira como a regulação desta aproximação se dá (por parte do autor). Rancière (2009), no comentário acima, por exemplo, aborda a questão do documentário

(também) como espaço de ficcionalização, quiçá, mais fértil do que o próprio cinema de ficção. Atribuímos isso à capacidade do filme de documentário de “embalsamar” o real – para usarmos um termo bazariano (BAZIN, 1991) -, de torná-lo mais próximo, carreador de uma carga potente daquilo que nos é comum, daquilo que partilhamos e nos é sensível. A simulação de um real subjetivado ou o real apreendido na sua essência, portanto, são assumidos como fatores de crença e entrega.

Mas quais são os mecanismos que regulam nosso acesso às obras e o que os diferenciam no sentido de imprimir, em nós, marcas do real? Esta questão, de difícil resposta, talvez percorra o pensamento de qualquer cineasta ao formatar o universo ficcional e o modo como irá conduzir a exploração do mesmo. Bazin (1991), com sua ideia de “mumificação do real”, entendia que a cópia fiel da realidade não necessariamente a credenciaria com tal qualidade, entretanto, se traços e sedimentos deste real perdurassem no filme projetado e “respingassem” em nós, a “revelação” poderia acontecer. Nos intriga entender quais os fatores que operam no sentido de intensificar este efeito.

O modo como um conjunto de filmes se aproximam a partir de escolhas estilísticas que dão conta de apreender e organizar o mundo leva teóricos a agrupá-los em diferentes tipos de cinemas. Mesmo sabendo que a rotulação pode ser taxativa, não podemos negar as semelhanças entre eles. Para Vieira Júnior (2012), quando pensamos no cinema clássico, ou no moderno (nas suas diversas variações e desdobramentos), por exemplo, podemos aproximá-los em torno de uma tendência a narrativas convergentes. São cinemas que, de maneira mais ou menos intensa, tentam administrar nossa vivência do mundo ficcional apresentando-o através do uso de artifícios que condicionam, antecipam ou direcionam sentidos e sensações.

Com o cinema de fluxo, é preciso compreendermos como se estabelece uma diferente postura (espectatorial e analítica) diante do objeto fílmico. O acesso a estas obras parte muito mais de uma experiência sensorial, corporal e afetiva, do que racional e cognitiva. Por conseguinte, buscamos, neste momento, nos munirmos de ferramentas para desbravarmos este caminho tão difuso. Assim, focaremos nossa atenção nas questões do *sensível*, do *real* e do *tempo* como

principais agentes deste cinema. Estes, portanto, serão os pontos abordados neste capítulo.

2.1 O SENSÍVEL COMO ACESSO

Antes de avançarmos na conceituação de sensível e sua vinculação à experiência cinematográfica, propomos uma breve abordagem sobre a ideia de *representação*. Entendemos que o modo como a obra chega a nós passa por um agenciamento de forças e escolhas, as quais são tensionadas, por sua vez, por diferentes regimes da arte.

Para Gutfreind (2008, p.11), podemos pensar o cinema, hoje,

[...] como uma técnica de reprodução que define um tipo de experiência constituída através de um processo subjetivo, portanto um produto imaginário que apreende um amplo espaço, marcado pela analogia do cotidiano e pela dissociação [...].

Cinema como espaço de reprodução técnica e cinema como espaço de projeção subjetiva, de partilha do sensível. De acordo com Rancière (2012a, p. 92), não podemos pensar o cinema simplesmente como a mera reprodução daquilo que esteve disposto e ordenado diante do realizador. Ou seja, a representação é fruto de “um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito”. É parte de um indefinível processo de trocas, onde as imagens se combinam, se reformulam e se alteram sem um final previsível. Há descontinuidade no processo de formulação do sensível (da criação à chegada ao olhar do outro).

Ao traçarmos o panorama do cinema dominante, do ponto de vista histórico, é possível perceber que este se caracteriza, em geral, por se sustentar dentro dos moldes do regime representativo da arte. Para Rancière (2012b, p. 127), este regime parte de um esquema de *regulação* “das relações entre o dizível e o visível, entre o desdobramento de esquemas de inteligibilidade e o das manifestações sensíveis”. Um regime, portanto, de ficcionalização da vida – onde

acontecimentos são racionalmente ordenados no intuito de se construir sentido e sensações. Há uma hierarquia (narrativa) respeitada – peças são estrategicamente ordenadas no intuito de se obter um resultado esperado. Trata-se de um jogo, onde alguém parece querer prever nossos processos de compreensão, antecipações, aproximações e distanciamentos entre a ficção e os *seres da semelhança*. Certamente não se trata de um esquema cartesiano, afinal, há sujeitos em ambos os lados do tabuleiro (autor/espectador). Ainda assim, procura-se antever e tracejar os caminhos passíveis de serem tomados quando adentramos o universo ficcional.

No outro lado da moeda, temos o regime estético da arte. Este pressupõe uma *ruptura* com a representação. Para Rancière (2012b), esta ruptura não se dá em relação à semelhança, mas a própria semelhança se vê emancipada da obrigação de representar. O termo *emancipação*, caro no vocabulário de Rancière, prevê justamente isso: a possibilidade de o espectador se encontrar livre da “pedagogia do autor”. Dá-se mais abertura para que o *páthos* (as sensações e afetos) possa agir de maneira mais soberana. “A arte da era estética pretende identificar seu poder incondicionado com seu contrário: a passividade do ser sem razão, a poeira das partículas elementares, o surgimento originário das coisas” (RANCIÈRE, 2013, p. 13–14). No regime estético da arte, abre-se espaço para uma participação mais intensa de nosso imaginário, nos colocando em contato com memórias, conhecimentos e experiências pessoais e intransferíveis. Por outro lado, o regime representativo tende a tracejar nosso caminho de acesso, engessando possibilidades de vivências. Os excessos (representativos) nos aprisionam dentro de fronteiras pouco flexíveis, e a imagem padece de sua própria fragilidade.

Foi o aparecimento do realismo na literatura que tencionou a lógica dos excessos narrativos do regime representativo da arte (RANCIÈRE, 2012b). O rompimento se deu quando houve um nivelamento dos acontecimentos (grandes e pequenos) - quando a descrição dos ambientes, o cotidiano, o banal, o comum se tornaram protagonistas. A partir daí, as pequenas percepções ganharam espaço, tornando-se também agentes de significações, potências de subjetividade. Um regime de *apresentação*, portanto. O mundo que se desvela preservando seu valor identitário e essencialmente plural.

A passagem do regime representativo da arte para o estético se dá, portanto, através da quebra de certas submissões representativas (responsabilidades da imagem) e a entrada em jogo do *dissenso*. A abertura de um espaço para a produção sensível que respeite a alteridade e conflito saudável de uma série de regimes sensoriais, agindo em função do sujeito, e não mais a favor de ideologias ou discursos.

Diferentemente de uma tentativa de discriminação dialética e histórica entre aquilo que caracterizaria o cinema clássico e o moderno (como alguns autores já o fizeram), Rancière (2013, 2012c) enxerga, neste tensionamento entre os regimes da arte, o que se passou com o cinema, em especial a partir da metade do século passado. Para ele, o próprio jogo de forças é histórico e fica mais evidenciado no cinema por sua pluralidade essencial. A aproximação de um regime estético da arte, no cinema, se daria, portanto, justamente através da incorporação do mundano e de fatos simples à diegese do filme. A quebra de protocolos representativos que conduziam, mais intensamente, o cinema dominante até então. Uma retomada, quiçá, da ótica de Jean Epstein:

A vida não conhece histórias. Não conhece ações orientadas para fins, mas somente situações abertas em todas as direções. Ela não conhece progressões dramáticas, mas um movimento longo, contínuo, feito de uma infinidade de micromovimentos (RANCIÈRE, 2013, p. 8).

O cinema como extensão da vida? Poderíamos estender esta problemática ao recordarmos a perspectiva deleuziana acerca das imagens em movimento. Para o autor, as imagens são as coisas em si, e não reproduções, e, por isso, retêm potência a ser descoberta – o cinema como o próprio mundo (DELEUZE, 2009). Rancière (2013), ao contrário, argumenta que, uma vez que a percepção já está nas coisas e o cinema as recolhe e reordena, é porque elas, de alguma forma, a perderam. Apresentação ou representação? O que levamos desta polêmica é que a matéria apresentada é diretamente dependente das conexões sensíveis e racionais que, com elas, engendramos. E “O cinema é, pelo seu dispositivo material, a encarnação literal dessa unidade dos contrários, a união do olho passivo e

automático da câmera e do olho consciente do cineasta” (RANCIÈRE, 2013, p. 122-123).

Em sua obra mais conhecida sobre o cinema, *Theory of film: the redemption of physical reality*, Siegfried Kracauer (1997) perpassa por diversos setores da confecção um filme de modo a evocar a presença da realidade que nos cerca. Aliás, o próprio subtítulo afirma isso: “a redenção da realidade física”. Segundo Xavier (1977), uma vez que a humanidade assistia ao declínio das grandes ideologias e da religião, Kracauer pensava o cinema como ferramenta para colocar o homem em contato com o mundo concreto novamente, de modo a experimentar sua presença efetiva. Ou seja, o cinema como uma experiência também redentora: “A arte, como lugar privilegiado desta apreensão estética (sensível) das coisas, significaria a garantia de que a sensibilidade humana não estaria condenada à morte” (XAVIER, 1977, p. 56).

Chamamos a atenção para uma passagem do livro de Kracauer (1997, p. 71) quando ele trata da importância de se preservar a materialidade dos objetos e do mundo como elementos capazes de revelarem pungências através de suas simples presenças: “A implicação disso é que o **fluxo da vida** é predominantemente um continuum material antes do que mental, entretanto, por definição, ele se estende também à dimensão mental” (grifo nosso)³⁸.

Mas de que fluxo tratava Kracauer? Para nós, a concepção do autor se aproxima muito da ideia de cinema que, nesta pesquisa, dissecamos. O fluxo da vida como a fisicalidade inerente ao espaço que nos cerca, que nos é próximo e presente. O cotidiano, a matéria dos corpos e objetos, o comum. Xavier (1977) acrescenta que, para Kracauer, o fato banal passará a incorporar um significado a partir da observação exaustiva por parte do espectador. Isto é, a experiência cinematográfica como um meio de nos colocar em contato com as coisas em suas concretudes – *o cinema como espaço sensível*:

³⁸Tradução feita pelo autor. No original: “The implication is that the flow of life is predominantly a material rather than a mental continuum, even though, by definition, it extends into the mental dimension” (KRACAUER, 1997, p. 71).

Dentro do fluxo de vida, em seus horizontes indeterminados, o apreensível é a experiência do momento singular e do 'pequeno fato', a observação direta das ações elementares que definem o homem em sua relação com o ambiente (XAVIER, 1977, p. 57).

Quando pensamos, portanto, no cinema do fluxo, percebemos uma intenção de - através de uma criação atmosférica esvaziada de recursos ardilosos para produção de sentidos e sensações – reaproximação do espectador à textura da vida cotidiana, uma condição humana universal. Isso, a nosso ver, possibilita operarmos a construção de significados através da esfera do sensível - estamos diante da possibilidade do dissenso.

Podemos compreender o sensível também como um meio de acesso às coisas (ao mundo, ao outro, a um filme). Um meio construído através de uma experiência integralmente física, mas infra-racional. Para Coccia (2010), as imagens são o sensível. Dessa maneira, podemos entender o cinema também como um ambiente de afetação, onde as verdades (embebidas de subjetividade) se constroem, em última instância, em uma fronteira, um ambiente transitório e maleável em que imagens trafegam em ambos os sentidos, em diversos sentidos. Da intenção inicial do autor, passando pela projeção em si e sua autonomia e, por fim, chegando até nós, um processo irrefreável de produção imagética tem início. Matéria audiovisual imaginada, projetada, percebida, ressignificada, reificada, e, então, retribuída. Um esquema de difícil controle. O cinema, portanto, age sobre nós também através de sua materialidade.

O que se nota, nesta manifestação contemporânea do cinema, poderia ser encarado como uma tentativa de apropriação da materialidade proposta por Kracauer: a apreensão do mundo em seu *continuum* de tempos elásticos, insignificâncias e formas comuns. Há, assim, a pretensa despreocupação com o se contar histórias, com avanços dramáticos e encadeamento lógico de acontecimentos. É a matéria (luz) que se revela diante de nós. Entretanto, esta apreensão do real está a serviço de um olhar, de uma inteligência e da subjetividade de um autor. Dessa maneira, como explica Rancière (2013), a passividade da

câmera, que poderia assegurar o regime estético da arte, acaba por restaurar sua lógica representativa.

O cineasta do fluxo se preocupa em operar através de blocos de presentes. Blocos sensoriais que avançam em direção a um infinito, a um final aberto como é a vida. Para Amiel (2010), este movimento é alimentado por percepções sem memória, pois refuta a possibilidade de uma ordenação retrospectiva.

Mas tal aparente desprendimento nos parece incompatível com a própria engrenagem cinematográfica. E, neste ponto, concordamos com Rancière (2013) quando o autor alega que o cinema, que parecia naturalmente fazer a escrita a partir da *opsis* (performance, presença, *misé-en-scène* – o sensível) em detrimento do privilégio dado ao *muthos* (história, intriga – a razão) aristotélico, acaba pervertendo tal predisposição por dispor elementos em movimento que se tornam potências representativas. E aí incluímos também o cinema de fluxo, com sua frouxidão narrativa e aparente dispersão dos elementos em quadro. Pois, independente do resultado, parte-se de escolhas e estas implicam em uma concepção prévia. Ainda assim, lida-se com a imprevisibilidade da experiência, o que torna tudo ainda mais rico. Este processo de figuração, longe de ser algo estanque, parte de uma condensação e de um deslocamento; o momento apreendido (pela câmera) deixa de ser a presença virginal do acontecimento. Trata-se de um complexo jogo de semelhança e dessemelhança (RANCIÈRE, 2012a).

A escrita do movimento pela luz reduz a matéria ficcional à matéria sensível. Reduz a perfídia das traições, o veneno dos crimes, ou a angústia dos melodramas às suspensão de grãos de poeira, à fumaça de um charuto, ou aos arabescos de um tapete. E reduz esses aos movimentos íntimos de uma matéria imaterial (RANCIÈRE, 2013, p. 8).

É deste tensionamento, das escolhas feitas, que o cinema se molda e tende ora para o regime representativo, ora para o estético – e isso se dá historicamente e dentro de cada filme. No cinema de fluxo, há um claro apelo à construção de conhecimento a partir de nossas faculdades sensíveis. Tais faculdades, inerentes ao homem, foram, ao longo dos tempos, sendo relegadas a

segundo plano em especial a partir da antropocentralização do pensamento, quando a razão passa a encerrar o mundo a partir de regras e provas. E, com o advento do pensamento Moderno, a lógica do “dever ser” se tornou dominante (MAFFESOLI, 2001). O conhecimento sensível, por sua vez, se caracteriza como um espaço de difícil acesso às palavras e traduções, pois depende de nossos sentidos. Esta fisicalidade, todavia, é significativa e faz parte da nossa constituição como indivíduos e comunidades. Por isso, gostamos de pensar o sensível como imagens, assim como propõe Coccia (2010, p. 10):

[...] a vida sensível em todas as suas formas – pode ser definida como uma faculdade particular de se relacionar com as imagens: ela é a vida que as próprias imagens esculpiram e tornaram possível.

O sensível, portanto, como um mecanismo de afeição. Processo de troca, de constituição de sujeito e da relação com o outro. O sensível não só como o meio de abstração da matéria, mas de sua reificação (COCCIA, 2010). O cinema, dispositivo que projeta sons e imagens em movimento, configura-se como um proveitoso meio para entrarmos em contato com tal produção afetiva. Pensamos isso não só por seu alcance sensorial, mas pela gama de aspectos de nossa sociedade que nele são abordados.

No cinema de fluxo, há uma valorização das suspensões e vazios narrativos. Nele, ficamos diante de um estado de *rarefação ficcional*. Para Rancière (2013, p. 160), a “ficção é a mobilização dos recursos da arte para construir um ‘sistema’ de ações representadas, de formas agregadas, de signos que se respondem”. O cinema dominante se vale mais deste sistema representativo, articulando-se através de ferramentas linguísticas construídas ao longo dos tempos. Para nós, este cinema reforça o caráter ficcional da obra ao distanciá-la daquilo que nos é mais comum e ordinário. Condição de quase plena ilusão, que encanta e engana, e desvia-nos do contato mais direto com o mundo e seus desencantos. Espaços-tempos que não nos pertencem, mas que nos fazem alucinar. Universos que justamente pretendem deturpar a insensatez da vida em si. É uma fuga que nos

alimenta e ressignifica sentidos. Estado de alento ou aprisionamento segundo uma perspectiva platônica? Sem dúvida, lugar seguro e convidativo, também encontrado em diversos outros meios de ficcionalização (religião, futebol, superstições, consumo, moda, etc.).

Por outro lado, ao voltar-se para o mundo em seu caos e ambiguidade, o cinema de fluxo prioriza a *apresentação* em detrimento da *representação*. Estamos diante da tentativa de uma construção de um “saber 'dionisíaco'” (MAFFESOLI, 2001, p. 13), que valoriza o efêmero, o transitório, o efervescente e o não-racional – o paradoxo como linha de partida e de chegada. O sensível como um meio de acesso ao sentido; não inferior à razão, mas sim anterior e constituinte do *ser* humano.

É em função de tudo isso que se pode propor a substituição da representação pela apresentação das coisas. Não se trata de prestidigitação, nem de uma licença linguística sem consequências, e sim de uma mudança de envergadura. Com efeito, a representação foi, em todos os domínios, a palavra mágica da modernidade (MAFFESOLI, 2001, p. 19).

Percebemos, no cinema de fluxo, um desejo de se apreender o mundo em sua matéria. Por isso, os corpos, objetos e espaços em cena se tornam tão importantes. Mais do que isso, é preciso diminuir-se a distância entre o mundo real e o mundo ficcional. Daí a valorização de elementos que parecem habitar o mesmo universo, próximo e crível. Neste cinema, os recortes ficcionais são revestidos pela desespetacularização e, assim, tornam-se mais familiares a nós e, talvez por isso, também mais sensíveis e menos toleráveis.

Lembremo-nos, por exemplo, da sequência final em *Os monstros*: os quatro amigos (João, Pedro, Joaquim e Eugênio) se reúnem em um pequeno quarto para uma performance sem palco nem plateia; o gozo, que eles buscam, vem da veneração da amizade e da música. Quatro homens em um ambiente quente, arejado apenas por um ventilador, além da porta da sacada e janela aberta, que deixam a luz e brisa do dia ensolarado adentrarem. Na cena, dois planos sequências

dão conta de quase quatorze minutos de filme sem diálogos ou qualquer ação dramática que acrescente alguma informação narrativa/funcional à trama. O que importa é o momento, o presente que acontece diante dos nossos olhos e ouvidos. É a junção dos corpos, que, unidos, produzem e captam sons (estridentes, desgovernados, caóticos), os quais sintetizam a plenitude de uma amizade e uma vontade: fazer aquilo por qual são apaixonados, motivo para abandonarem todo o resto em suas vidas. Por isso, o corte não deve ser imposto. É preciso que a câmera se aproxime, que sinta o suor que brota da pele, as ondas geradas pelos ruídos e que, fisicamente, seja também embalada pelo transe hipnótico da música. Não há informação, há apenas sensação, e isso basta, torna-se significado que reverbera nas personagens e em nós.

Podemos associar este processo físico (da percepção) ao conceito de *imagem háptica*. Eryl Vieira Júnior (2012, p. 43) comenta, através das proposições de Laura Marks, que este tipo de imagem operaria no sentido de forçar

[...] o observador a contemplá-la por si só, microperceptivamente, fazendo ativar os saberes e memórias que carregamos em nossos corpos e sentidos. Trata-se de uma espécie de insubordinação da mão (e da pele) ao olho, num espaço que tradicionalmente se constitui como opticamente organizado (a tela cinematográfica, ou qualquer outra superfície de projeção/exibição audiovisual). Assim sendo, o háptico não só desperta a memória corporal, mas também faz confundir sujeito e objeto, anulando distâncias, com seu olhar de proximidade extrema, feito lente de aumento.

Outros autores recorrem a este conceito ao caracterizarem um cinema mais sensorial e menos narrativo. Dentre eles, o próprio Deleuze (2007) ao tratar da peculiaridade dos filmes de Bresson, cuja “junção” de um elemento a outro em cena se daria também através de um processo tátil, que avança e não se subordina à ditadura da visão. E Martine Beugnet (2010) complementa nossa compreensão abordando a imagem háptica como sendo aquela desencadeada por texturas, densidades visuais e sonoras, corpos e objetos que se remetem à função de um “olho tátil”. É como se estivéssemos livres das hierarquias propostas por uma prévia percepção, e pudéssemos literalmente tatear os espaços diegéticos com nossos

olhos. Ainda segundo Beugnet (2010), este regime do olhar romperia com algumas obrigações cartesianas de identificação e mímese adquiridas “à distância”. No cinema sensorial, de fluxo, por outro lado, o espectador estaria sujeito a uma experiência mais sensual ao mesmo tempo em que perturbadora, pois perdem-se alguns referencias, “pontos de ancoragem” ou projeções.

Dessa maneira, entendemos que o sensível brota, também, do exercício da *contemplação*. Do olhar que “toca” o espaço-tempo fílmico e nele deixa se perder. Com corpos que avançam, se atraem e se repelem, temos as coisas que se desvelam, um mundo concreto a ser contemplado e sentido; uma vontade de se fazer “sobressair a riqueza, o dinamismo e a vitalidade deste 'mundo-aí’” (MAFFESOLI, 2001, p. 20). A contemplação, assim, como uma ferramenta de preservação das diferenças, cultivo da subjetividade e valorização da *presença*. A emolduração de um saber desvinculado do universal, incapaz de ser reduzido à intelectualidade. Um saber sensível. O cinema de fluxo, portanto, dependente deste saber, e um espaço-tempo para o estabelecimento de uma relação de *influência*, como explica Coccia (2010, p. 73-74):

O próprio do sensível é o fluxo. É exatamente por isso que o relacionamento que mantemos com as imagens – relacionamento de eficácia externa ou interna – é sempre uma relação de *influência*. Toda influência é uma questão de fluxo.

Feitas tais proposições, colocamo-nos diante de um estado dialético. A experiência sensível passa por um processo subjetivo, de partilha daquilo que nos é próximo e comum. Ademais, os artifícios representativos surgem como obstáculo de imersão. Entretanto, o mecanismo de construção de sentido é dependente de um meio, um meio perceptivo que se traduz, por sua vez, também em imagem. A experiência sensível, portanto, reside e passa a ser em um “lugar *intermediário*, algo em cujo seio o objeto torna-se sensível” (COCCIA, 2010, p. 19). Trata-se de uma amálgama de difícil separação e análise.

Sob esta perspectiva, o real apreendido é um real percebido. O cinema de fluxo como aquele que coleta as coisas (da vida) em seu eterno devir e potência para transformá-las em partilha: aquilo que nos é comum e, por isso, nos afeta. Concomitantemente, este cinema exige uma postura diferenciada da nossa parte, menos ávida à representação e aberta a experiências engendradas por outras ordens. Uma seara onde “cessamos de ser tanto sujeitos pensantes” para passarmos a ser “objetos que ocupam espaço e vivem na matéria” (COCCIA, 2010, p. 21). É um pertencer e estar-junto-de. Uma transitoriedade. O sensível como “a existência de algo fora do próprio corpo” (COCCIA, 2010, p. 22). Não é à toa que, nos filmes de fluxo, o cotidiano é tão valorizado, os diálogos e silêncios banais, os gestos, o caminhar, as trocas singelas entre os sujeitos, o simples, o real em tom menor (LOPES, 2006). O sensível é atingido através do desarmamento dos artifícios ficcionais dentro do universo fílmico, assim o registro (tom) permanece minimizado e as distâncias entre ficção e realidade se encurtam.

É preciso, por conseguinte, entendermos o sensível como uma experiência fenomênica, possibilitada pelos sentidos e menos dependente da razão. Tal experiência é produzida através de estímulos, que, no cinema de fluxo, vêm das texturas, luzes, da errância da câmera pelos espaços, pelos ruídos e silêncios. A experiência como algo “[...] instável, impressão, rastro, vestígio [...]”, que brota “[...] das coisas, da matéria, do encontro” (LOPES, 2006, p. 121). São informações (sensoriais) que dialogam com histórias e conhecimentos que adquirimos ou construímos através de outras experiências. Por isso, talvez recusem objetivações e pertençam (somente) àquele corpo que sente. A sensação de plenitude passa a existir, porém o caminho de acesso a ela é outro que não o cognitivo.

As imagens – a realidade do sensível – tornam possível essa relação que é ao mesmo tempo imaterial e infra-racional: a possibilidade de ser afetado por algo ser fisicamente tocado por ele (COCCIA, 2010, p. 39).

Esta relação de troca sensível, que se estabelece na vida em si, passa a operar, também, no ambiente ficcional do cinema. Nele, estabelece-se um

intercâmbio de imaginários, onde um dispositivo de registro está a serviço de uma subjetivação transformada em imagens e sons e articulada através de um sistema linguístico. Nesse sentido, nós (espectadores) ficamos diante de um entrave:

A 'ficcionalidade' própria da era estética se desdobra assim entre dois pólos: entre a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação (RANCIÈRE, 2009, p. 55).

Se Rancière (2012a) propõe a emancipação do espectador diante de tal estado – emancipação do discurso, de uma pedagogia dos significados -, Coccia (2010, p. 52) afirma que “Vivemos tendidos para o sensível e não para a linguagem”, pois “A imagem sensível abre o reino do inumerável” (COCCIA, 2010, p. 33). No fluxo, onde atmosferas sensoriais ditam o percurso narrativo das histórias, entendemos que o “inumerável” é preponderante: estas imagens-sensações assumem papel de linguagem, se assim podemos dizer.

Aquilo que chamamos imagem é um elemento num dispositivo que cria certo senso de realidade, certo senso comum. Um 'senso comum' é, acima de tudo, uma comunidade de dados sensíveis: coisas cuja visibilidade considera-se partilhável por todos modos de percepção dessas coisas e significados também partilháveis que lhe são conferidos. É também a forma de convívio que liga indivíduos ou grupos com base nessa comunidade primeira entre palavras e coisas. O sistema de informação é 'um senso comum' desse tipo: um dispositivo espaço-temporal dentro do qual palavras e formas visíveis são reunidas em dados comuns, em maneiras comuns de perceber, de ser afetado e de dar sentido. O problema não é opor a realidade a suas aparências. É construir outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaço temporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados (RANCIÈRE, 2012a, p. 99).

A postura que assumimos diante do cinema de fluxo também busca ressonância naquela que mantemos diante do mundo. Pois é preciso que tais banalidades e “insignificâncias” captadas pela câmera assumam uma importância tal que supra nossos anseios e desejos como espectadores também; é fundamental que nos sintamos muito próximos da diegese fílmica. É, talvez, adotar uma atitude

mais dionisíaca diante da vida e seus mistérios, assumir paradoxos antes de conclusões, contemplar e absorver, ou, se tomarmos emprestado um termo caro a Michel Maffesoli (2001), elegermos a *empatia* como paradigma. Um estado de questionamento e (re) conhecimento de suas diferenças e potências. Nas palavras de Beugnet (2010, p. 67–68):

Permitir que a forma humana se funda à matéria; vincular-se, mesmo que fugazmente, a forma distinta ao amorfo, é destacar a fragilidade e, por consequência, relativizar a própria noção de sujeito. Mas é também manifestar a possibilidade de uma relação diferente com o mundo, ou seja, uma relação empática, a qual o cinema, melhor que qualquer outra forma de expressão, aparentemente é capaz de evocar. Assim, alguns filmes nos oferecem a intuição de um estado de fluxo onde a dissolução do outro na matéria não se torna simples aniquilação, mas também uma “extensão sensual e sensível de nós mesmos”.³⁹

Quando tomamos outro caminho que não aqueles indicados por uma condução dramática e narrativa, quando a hierarquia do sentido e discurso pedagógicos são desbancados, os afetos e sensações se multiplicam. Talvez seja neste estágio que voltamos a ter contato com aquilo que nos é comum, conosco. E o que nos resta é sentir, e isso pode beirar o intolerável. Assim, a experiência em si passa a ser sentido, um movimento constante de atualização de percepções (COCCIA, 2010). Pois é através da sensibilidade, e não pela capacidade de pensamento, que o homem define a forma de existência de uma imagem: “A diferença específica do homem não é a racionalidade, mas sim essa especial relação com o sensível” (COCCIA, 2010, p. 60).

Para Badiou (2004), não há, no cinema, diferença entre o sensível e o inteligível, sendo o inteligível uma acentuação do sensível. Da mesma maneira, por seu poder de síntese, o cinema torna acontecimento algo produzido por ambos,

³⁹No original: “Permettre à la forme humaine de se fondre à la matière; relier, ne serait-ce que fugitivement, la figure distincte à l'informe, c'est en souligner la fragilité, et, par extension, relativiser la notion même de sujet. Mais c'est aussi manifester la possibilité d'un rapport au monde différent, à savoir un rapport empathique, que le cinéma, mieux que toute autre forme d'expression semble-t-il, sait évoquer. Certains films nous offrent ainsi l'intuition d'un état de flux où dissolution de l'être dans la matière n'est plus simple anéantissement, mais aussi l'extension *sensuelle* et *sensible* de nous-mêmes” (BEUGNET, 2010, p. 67–68).

sendo algo indiscernível e milagroso. Tais colocações reforçam nossa posição, pois, de fato, o caminho percorrido por nós até “o milagre do acontecimento” é de difícil traçado e tradução em palavras. O que defendemos, todavia, é que o cinema de fluxo aposta mais na excitação sensorial para provocar tal fenômeno. E, despidendo-se de camadas representativas, acabaria abrindo terreno para sua força estética.

Este cinema se apóia, assim, no processo. É justamente esse avançar pelas águas turbulentas do sensível que dá conta da experiência em si. Bezerra (2010, p. 2) acrescenta ainda que:

O conteúdo simbólico da obra, no campo intelectual, passa a ser uma questão de segunda ordem. Não se trata, no entanto, de afirmar simplesmente o primado da sensibilidade em detrimento das funções narrativas do filme. O que se reivindica é o reconhecimento, no âmbito da teoria do cinema, de um sentido sensível que se não é superior ao sentido lógico a este é anterior.

Feito este debate, entendemos o fluxo, manifestação contemporânea do meio cinematográfico, como um resgate do sensível como processo (necessário) de construção de sentido. Sem dúvida alguma, tal cinema é (também) consequência de um momento histórico, em que a racionalidade imposta pelo pensamento moderno vai perdendo espaço para os valores dionisíacos do ser-estar no mundo. Um momento em que os afetos e o comum recuperam seu espaço e importância nas mais diversas áreas das relações humanas.

2. 2 TEMPO E REAL PERCEBIDOS

Neste momento, propomos uma reflexão acerca do tempo e da sua relação com o real como mecanismos de aproximação do sensível e, portanto, de construção de sentido. Para isso, centraremos nosso olhar, em especial, nas discussões levantadas por Gilles Deleuze e André Bazin em torno do assunto. Para

nós, tais conceitos e o modo como foram encarados por estes autores tocam pontos nevrálgicos na constituição e articulação do cinema de fluxo.

Tanto Deleuze como Bazin apoiaram suas análises motivados por certo entusiasmo decorrente de uma suposta ruptura importante percebida no regime da representação cinematográfica ocorrida com o aparecimento, fundamentalmente, do neorrealismo italiano (e no filme-marco de Orson Welles, *Cidadão Kane*, de 1941), assunto já abordado previamente. Tentaremos fugir, aqui, de uma perspectiva dialética, contrapondo ideias limitadoras e combativas entre, por exemplo, cinema clássico e moderno. Queremos, por outro lado, entender o que chamou a atenção destes teóricos em relação ao conjunto de filmes que brotava naquela época. Aliás, é possível perceber uma forte influência, nos textos de Deleuze, dos apontamentos feitos anteriormente por Bazin. Deleuze centrou-se no tempo como ferramenta de tensionamento deste cinema que surgia; e Bazin focou seus esforços na descoberta de um real transcendente presente nestas obras. Como já fizemos a aproximação de tal cinema com o de fluxo em capítulo anterior, sigamos em frente.

Podemos afirmar que a ilusão do real percorre o ideal cinematográfico desde sua invenção, ou melhor, desde sua pré-concepção. Por ser capaz de capturar e reproduzir o espaço-tempo na forma em que se apresenta diante da câmera, o cinema carrega o bastião das artes como sendo aquela capaz da mímese (quase) perfeita da realidade. Entretanto, esta química não é tão simples. Para usarmos os termos matemáticos de Bazin (1991, p. 243), o *coeficiente de real* deriva de uma equação deveras complexa.

Toda estética escolhe forçosamente entre o que vale ser salvo, perdido e recusado, mas quando se propõe essencialmente, como faz o cinema, a criar a ilusão do real, tal escolha constitui sua contradição fundamental, a um só tempo inaceitável e necessária.

Para o autor, a estética realista, no cinema, pressupõe o aparecimento, na tela, de mais realidade, algo que não parte de uma relação quantitativa. Pois o mesmo objeto pode ser representado de diferentes maneiras e isso parte de uma ilusão primária e fundamental, a perda da própria consciência da realidade e sua

identificação por parte do espectador. Pinel (2000) acrescenta que o regime realista resulta de certo empirismo que apela ao senso comum, nos aproximando de aparências muito próximas a nós e que nos põe em contato com o mundo sensível. Tal afirmação nos remete diretamente à ideia de (conhecimento) sensível, do comum e cotidiano que debatemos há pouco. Elementos que estariam no cerne do cinema moderno e levados ao limite no cinema de fluxo.

Desde Lumière e Méliès, o embate dialético entre real e ficção se estabelece, abrindo caminho para que cineastas afirmem sua devoção a princípios formais que lhe pareçam mais nobres, para a perversão de tal cenário e, também, ampliação e sobreposição de suas fronteiras. Ou, como afirma Pedrosa (2012, p. 35),

[...] pode-se visualizar o real como um fantasma histórico do cinema, que acaba pautando os diversos pensamentos em relação à própria modernidade cinematográfica. Digamos que o cinema encontra a sua vontade de verdade com a vontade de real. Ou melhor, que o cinema é moderno ao identificar-se como uma arte que se relaciona intimamente com a vontade de verdade.

Para Bazin (1991, p. 22), a fotografia diferencia-se das outras artes por causa de sua “objetividade essencial”, capaz da reprodução mecânica da realidade, de oferecer plena satisfação através da ilusão de realidade e aparente “exclusão” do homem já em sua gênese⁴⁰. Assim, esta técnica conseguiria “[...] salvar o ser pela aparência” (BAZIN, 1991, p. 19), em uma espécie de *embalsamento* do tempo, subtraído da interferência do criador. Já com o cinema, a imagem das coisas passa também a ser a própria duração das mesmas.

Compreendemos que, nas afirmações de Bazin (1991), as questões de *credulidade* e *índice de verdade* são bastante caras. Ou seja, processos essenciais, dentro do cinema, para acesso à obra e, portanto, de acesso ao real. Além disso, estes processos, tornados resultados, estariam intimamente ligados ao nível de

⁴⁰Jean Baudrillard também é defensor desta ideia. Para o autor, a imagem fotográfica (analógica) é única capaz de conservar seu referencial primário. Assim, sem simular tempo ou movimento, atém-se à irrealidade essencial e conserva sua aura de pureza (2008).

interferência e intromissão do autor (do cineasta) no filme. A representação – tornar presente no espaço e tempo (BAZIN, 1991) -, portanto, dependente estritamente do complexo jogo entre o olhar do realizador, daquilo que *acontece e se deixa acontecer* durante a *mise-en-scène*, e, finalmente, da montagem. Trata-se, portanto, da tênue linha que separa a rarefação da saturação (DELEUZE, 2009), este terreno fronteiro que precisamos habitar na transição para o espaço-tempo ficcional da tela grande; o cinema como mundo, que, em sua idiosincrasia, não se confunde

[...] com as outras artes, que antes visam um irreal através do mundo, mas faz do próprio mundo um irreal ou uma narrativa: com o cinema, é o mundo que se torna a sua própria imagem, e não uma imagem que se torna mundo (DELEUZE, 2009, p. 94–95).

Para Deleuze (apud MACHADO, 2010, p. 247), “O cinema é uma forma de pensamento. Os grandes cineastas são pensadores, embora não pensem conceitualmente, mas por imagens”. A aproximação desta arte com a filosofia se dá, justamente, por ambas se tratarem de atividades de criação, tendo o mundo como matéria-prima. A teoria deleuziana acerca do cinema gira em torno de dois conceitos filosóficos (a *imagem-movimento* e a *imagem-tempo*), que tentam dar conta de dois diferentes tipos de cinema; mais precisamente, o cinema clássico e o cinema moderno. Apesar de Deleuze (2007, p. 321) admitir que, entre uma forma e outra, “[...] há muitas transições possíveis [...]” e que não se trata de algo estanque, esta dicotomia foi alvo de muitas críticas, inclusive de Jacques Rancière como veremos a seguir.

Com a intenção de estruturar sua análise cinematográfica, Deleuze cria uma série de classificações e nomenclaturas para espécies e subespécies de signos, pertencentes a cada um dos tipos de imagens. Tal dissecação taxonômica não nos interessa aqui, por isso nos apoiaremos nas relações encontradas, pelo autor, em torno da imagem e o tempo.

Para tratar de imagem, tempo e movimento, Deleuze (2009) atualiza os conceitos filosóficos apresentados por Bergson (MACHADO, 2010): “[...] o

movimento não se confunde com o espaço percorrido, é o ato de percorrer. [...] o movimento far-se-á sempre numa duração concreta e cada movimento terá sua própria duração qualitativa”. (DELEUZE, 2009, p. 13). Ou seja, o movimento dá-se em um intervalo. Sendo o cinema uma sucessão de fotogramas que dão a impressão de movimento, tem-se, assim, a imagem-movimento: “uma representação indireta do tempo” (MACHADO, 2010, p. 248). Este tipo de imagem caracterizaria, em especial, o cinema clássico, mais dependente da montagem, capaz de manter esta ilusão de avanço, de causa e efeito, de planos antepostos, e, portanto, deste movimento, ou o tempo representado.

Já o cinema moderno representaria a *diferença*, termo caro no pensamento deleuziano. Neste cinema, tem-se o tempo *apresentado* em sua forma direta, crua, real:

O tempo como curso decorre da imagem-movimento, ou dos planos sucessivos. Mas o tempo como unidade ou como totalidade depende da montagem que o refere, ainda, ao movimento ou à sucessão dos planos. Por isso a imagem-movimento está fundamentalmente ligada a uma representação indireta do tempo, e não nos dá uma apresentação direta dele, isto é, não nos dá uma imagem-tempo. [...] A imagem-tempo não implica a ausência de movimento (embora comporte, com frequência, sua rarefação), mas implica a reversão da subordinação; já não é o tempo que está subordinado ao movimento, é o movimento que se subordina ao tempo. (DELEUZE, 2007, p. 323)

Dessa maneira, Deleuze (2007) atem-se ao tempo como unidade de sentido. O cinema moderno, portanto, com seus planos-sequência, uso de profundidade de campo, circunstâncias que não mais se prolongam em ação ou reação, perambulações, personagens videntes, descrições espaciais, torna-se palco para a apresentação de *situações óticas e sonoras puras* (DELEUZE, 2007). A imagem, neste cinema, “[...] ganha em vidência o que perde em ação ou reação: ela VÊ, tanto assim que o problema do espectador torna-se 'o que há para se ver na imagem?’” (DELEUZE, 2007, p. 323). Na imagem-tempo, da projeção à percepção, imagens atuais e virtuais passam a coexistir, criando reificações e novos sentidos. É interessante pensarmos que Deleuze, ao constatar e defender a ideia de imagem-

tempo, o faz a partir de um cinema voltado ao pensamento. Ou seja, filmes que reverberam, em nós, processos intelectuais⁴¹. Tais conexões se diferenciariam daquilo que entendemos sobre o fluxo, a não ser que compreendamos o pensamento também como um processo corporal, vinculado aos sentidos.

A ideia de “transcendência” (kantiana) presente na imagem-tempo, para Deleuze (2007), deve-se ao rompimento do vínculo sensório-motor: o movimento recebido, ou a situação percebida; a impressão presente nela. Ou seja, a *afecção* ou o “próprio intervalo”; e o movimento em si a que se sucede – a ação/reação. Tal vínculo seria desencadeado mais intensamente pelo cinema clássico, dependente da sucessão progressiva de planos. Para o filósofo, tal quebra teria um fator desencadeante: a segunda guerra mundial, que nos colocaria diante de “situações as quais já não podemos reagir, de meios com os quais só temos relações aleatórias” (DELEUZE, 2007, p. 323), de espaços vazios.

Rancière (2013) contesta tal posição. Primeiro, o pensador se questiona como um recorte, pertencente à arte das imagens, se relacionaria a rupturas que concernem à história em geral. O segundo ponto levantado estaria justamente atrelado ao “concreto das obras”: como se reconhecer tais “marcas de ruptura” capazes de estabelecer duas eras distintas de imagens? A crítica de Rancière (2013, p. 114) recai sobre a necessidade de se estabelecer o “marco” modernista do cinema, muito sujeitado a uma ideia de “superação” à sua forma anterior, revelando sua essência e “artificialidade” pura. Por isso, o autor aborda a questão através dos diferentes regimes da arte (representativo e estético) - os quais foram tratados anteriormente e que achamos mais adequados por evitarem esta separação tão estanque entre os tipos de imagem – entendendo que o cinema também passou e passa por tal contenda e dela se nutre. Ademais, o autor polemiza a fundamentação deleuziana, feita através de uma série de passagens de filmes, as quais, em sua grande parte, devem-se muito mais a uma mudança de ponto-de-vista

⁴¹Para Deleuze, a crise da imagem-movimento mostrou seus primeiros indícios a partir de Alfred Hitchcock, em especial com *Janela indiscreta* (1954). Segundo o autor, a própria imobilidade do personagem o levaria ao um processo mental e não mais físico. Seria o início de um cinema intelectual, articulado através de relações voltadas ao pensamento e diferente do cinema físico, mais comum à imagem-movimento (2009). Um processo de retorno mental ao pensamento e às imagens, de coleta de pistas, de vínculos e, portanto, de um esforço intelectual.

diante da imagem do que a uma diferenciação de fato. Assim, Rancière (2013, p. 122) conclui que

Toca-se, aqui, não apenas no âmago da relação singular de Deleuze com o cinema, mas, mais profundamente, no âmago do problema que o cinema coloca para o pensamento, dado o lugar muito particular que ocupa no que se chama de “modernidade artística” - e que eu prefiro chamar de “regime estético da arte”. O que opõe este ao regime representativo clássico é, de fato, uma ideia diferente do pensamento atuando na arte. No modelo representativo, o trabalho da arte é pensado segundo o modelo da forma ativa que se impõe à matéria inerte para submetê-la aos fins da representação. No regime estético, essa ideia de imposição voluntária de uma forma a uma matéria é recusada. A potência da obra, agora, identifica-se com uma identidade dos contrários: identidade do ativo e do passivo, do pensamento e do não pensamento, do intencional e do inintencional.

Feitas tais colocações, podemos inferir, todavia, que há uma estreita relação no modo como as imagens são captadas e dispostas, ao longo do filme, que acabou chamando a atenção de Deleuze e Bazin, fazendo com que considerassem a aparição de uma mudança no cinema; ou seja, uma transição de um regime representativo para um apresentativo. Entendemos que tal arrebatamento se deve muito à conduta, por parte de alguns diretores, de se preservar os acontecimentos filmados em sua estrutura macro. Para Bazin (apud XAVIER, 1977), captar o mundo como ele é e deixar que as coisas aconteçam abriam espaço para a *confissão* da verdade. Em outras palavras, ao assumirem um “respeito” diante do real, a intensidade de sua interferência na obra aparentemente perde forças, abrindo espaço para uma imagem que se atualiza em si mesma, em um processo de dobra, de atualidade e virtualidade simultâneas da imagem (DELEUZE, 2007). E, por “respeito diante do real”, entendemos como uma conduta do realizador diante do universo ficcional criado - filmes que se abastecem do improvisado, dos silêncios e tempos vazios, do comum e cotidiano, da desdramatização dos personagens, da aleatoriedade dos movimentos, das sutilezas dos gestos. As elipses e acelerações são reduzidas, pois os deslocamentos, pausas e não-ações das personagens possuem tanta importância quanto a resolução dos conflitos em si.

Quanto à técnica, se Bazin ateu-se nas possibilidades desencadeadas pela profundidade de campo e pelo plano-sequência, por exemplo, Deleuze centrou-se nas situações óticas e sonoras puras; ou o mundo em si que se torna imagem. O nível de credulidade e força das imagens, portanto, estaria em relação direta com a possibilidade de abertura, de liberdade e preservação das coisas que se revelam diante da câmera e do cineasta. Um embate imprevisível entre o programado e o acaso (o real).

Há ainda mais um ponto válido para debate, o qual, invariavelmente, retorna nos escritos de Bazin e Deleuze: trata-se do papel da montagem nesta “equação do real”. Para Deleuze (2009, 2007), ela seria a engrenagem principal da imagem-movimento, encadeando uma série de planos que se complementam em suas virtualidades em direção a “um futuro”, um desfecho, imagem-ação possibilitada por um esquema “sensório-motor”. Para Bazin (1991, p. 57), “É a montagem, criadora abstrata de sentido, que mantém o espetáculo em sua irrealdade necessária.” E, no cinema moderno, por exemplo, a ilusão “[...] surge como na prestidigitação da realidade. Ela é concreta e não resulta dos prolongamentos virtuais da montagem” (BAZIN, 1991, p. 57). A crítica à montagem, para o autor, seria que ela, invariavelmente, estaria submetida a um discurso: a organização do mundo (e do filme, portanto) estaria ligada a uma ideologia e, portanto, seria incapaz de apresentar o “ser do real” (XAVIER, 1977).

Já Kracauer (1997, p. 71), na sua concepção quase materialista de cinema, não se opunha à intervenção da montagem, desde que ela preservasse a potência da matéria presente nos objetos e espaços. O curioso é que o autor, inclusive, formula dicas essenciais para os realizadores no que concerne este assunto:

Isso nos leva à formulação de um princípio básico de montagem: qualquer filme narrativo deveria ser editado de uma maneira que não simplesmente se aprisione na tentativa de estabelecer a intriga, mas também se distancie disso em benefício dos objetos representados para que eles possam aparecer em seu estado de indeterminância sugestiva.⁴²

⁴²No texto original: “This leads to the formulation of a basic editing principle: any film narrative should be edited in such a manner that it does not simply confine itself to implementing the intrigue but also

E Beugnet (2010, p. 56) parece ir no mesmo caminho quando traça uma comparação entre a representação clássica e aquela proposta pelo “cinema da sensação”:

No cinema clássico, assistir a um filme, trata-se de distinguir as formas humanas (dos personagens) e dos objetos no modo como eles aparecem no espaço da representação, elementos apresentados separadamente, já codificados em função de uma narrativa fílmica capturada pela presença onisciente do espectador. Um cinema da sensação joga, ao contrário, com as qualidades materiais para construir um espaço desierarquizado capaz de formar relações de intimidade e aproximação entre o observado e o objeto de observação.⁴³

É neste resgate do estar-no-mundo em sua materialidade potente que pensamos uma reapropriação por parte do cinema de fluxo. E compreendemos que tal condição é facilitada, grosso modo, justamente pela maneira como o tempo é conduzido: na duração dos planos, no tempo das ações e reações, no tempo arrastado da *misè en scene*, no avançar sem pressa dos corpos. Nesta lógica, é possível se deduzir também que a montagem transparece como fator de imposição da presença do autor, sendo esta intervenção responsável por conduzir o espectador em direção a um estado de aproximação do real ou de afastá-lo rumo a uma mera representação do imaginário - o mundo “substituído” ao invés de incorporado (BAZIN, 1991). Ou seja, ao abrir mão de uma montagem retórica e/ou impositiva, o cineasta seria capaz de multiplicar sentidos. É confiar na própria imagem como força, capaz de *revelações*, deixando de ser “sombra projetada pela montagem” (BAZIN, 1991, p. 68) e passando a ser *presença*, palco de virtualidades e reatualizações infindáveis.

turns away from it toward the objects represented só that they may appear in their suggestive indeterminacy” (KRACAUER, 1997, p. 71).

⁴³No original: “Dans le cinéma classique, regarder un film, c'est distinguer des formes humaines (des personnages) et des objets tels qu'ils apparaissent dans l'espace de la représentation, éléments à la fois distincts et déjà codifiés du récit filmique que le spectateur appréhende de son point de vue d'observateur oniscient. Un cinéma de la sensation joue au contraire sur les qualités matérielles du médium pour construire un espace déhiérarchisé où peuvent se former des relations d'intimité et de proximité entre spectateur et objet du regard” (BEUGNET, 2010, p. 56).

O propósito aqui não é o de se vilanizar a montagem, mas, pelo contrário, de se pensar outras possibilidades de sua função no todo fílmico; *ressignificar a montagem* (OLIVEIRA JUNIOR, 2013). Pensar a montagem mais a serviço do sensível do que da razão, tendo o tempo dilatado como agente neste processo. Aproximar os tempos do filme à duração da vida. Pois, como defende Badiou (2004, p. 32), o cinema torna o tempo visível e transforma-o em “emoção do tempo”, diferente da vivência do tempo. Isto é, o tempo, naturalmente vivido por todos nós, torna-se representação no cinema: o tempo vivido é mostrado.

Pensamos, assim, que tal conduta cria as condições para uma quebra do hábito do olhar (cinematográfico), programado a perseguir o sentido moldado pelo saber. Erguer acontecimentos nos quais os cortes não ocorram em função do “[...] final da ação, mas sim por elementos que apontem para o cessar ou para a migração espaço-temporal dos afetos irrompidos junto ao espectador durante os eventos filmados/presenciados” (VIEIRA JUNIOR, 2012, p. 40). Pois,

Seria evidentemente absurdo negar os progressos decisivos trazidos pelo emprego da montagem na linguagem da tela, mas eles foram adquiridos em detrimento de outros valores, não menos especificamente cinematográficos (BAZIN, 1991, p. 77).

Uma montagem, então, que seja mais permissiva, que acolha os tempos que transbordam do fluxo, que dê atenção aos espaços, que perca seu ponto de referência e seja mais errante, desenhando entornos e espacialidades a serviço, agora, de uma atmosfera. Montagem que sirva de acesso ao real, fator de excitação do sensível.

Se o costume nos fez progressivamente mais negligentes aos cortes, através, por exemplo, dos *raccords* ou elipses⁴⁴, enxergamos o cinema de fluxo recuperando outra função da montagem: a “imposição” da presença. Ou seja, recolocarmo-nos em contato com o real através do prolongamento temporal. A

⁴⁴“A elipse é um processo de relato lógico e portanto abstrato; ela supõe a análise e a escolha, organiza os fatos conforme o sentido dramático ao qual eles devem se submeter” (BAZIN, 1991, p. 298).

dilatação do tempo dos planos capaz de gerar uma dobra do nosso pensamento (cinematográfico), fazendo com que sejamos forçados a ressignificar espaços, corpos e ruídos em um intenso processo de dobras sucessivas – a imagem atual que entra em relação direta com sua imagem virtual, em uma condição de plena indiscernibilidade (DELEUZE, 2007).

O uso do tempo dilatado, no cinema de fluxo, também nos parece uma ferramenta bastante prática. Ao optar por prolongar a exposição dos objetos cinematografados, o cineasta do fluxo cria as condições para o descontrole e a imprevisibilidade. Assim, os elementos ficcionais ficam à mercê dos agentes do real como as variações de luz solar, o vento, os ruídos, os erros de ação (por parte dos atores, por exemplo) e uma série de outros fatores que, no cinema mais tradicional, seriam minuciosamente administrados de modo a serem acobertados. O cinema de fluxo parece se alimentar deste aparente desregramento para, justamente, minar a ficção e deixar que a impressão de realidade se intensifique.

Para Aumont (1997, p. 74), intervalo é “a distância visual mantida entre dois planos”, responsável por transformar tempo em matéria. Assim, ao se dilatar o intervalo, abre-se a possibilidade de o tempo operar também como sentido. Tenta-se, talvez, recuperar a “percepção natural”:

[...] a montagem, a mudança brusca de plano, a mudança brusca no cinema em geral, foi uma das maiores violências cometidas contra a percepção 'natural'. [...] Está claro que o dano da visão não foi tão grande como o do espírito [...] (AUMONT, 1997, p. 74).

Jacques Aumont (1997) explana que o choque provocado pela montagem, ainda nos primeiros cinemas, foi mais incidente no “espírito”, acostumado com o ritmo brando da percepção natural. Pois o olhar é capaz de rápida adaptação, assim como o condicionamento da visão. Não é à toa que a montagem mais dinâmica, dependente de mais planos e velocidade, assumiu as rédeas do cinema mais hegemônico. Arriscaríamos dizer que o choque, hoje, surge justamente do caminho inverso: de planos que duram até a exaustão e da

montagem que contribui para esta sensação de transbordamento temporal e insistência perceptiva. Quando os recortes e aproximações não são feitos e devidamente encadeados, somos obrigados a perder nosso olhar pelo todo diegético e extra-diegético, criando condições para um maior estado de imersão.

Assim, se a montagem acelerada (que justapõe uma série de planos de modo a estabelecer uma linguagem dinâmica baseada em conexões cognitivas) é deixada de lado, percebemos que, no cinema de fluxo, a montagem ritmada - com intervalos dilatados, compostos por vazios narrativos e conduzida por planos que avançam até um esgotamento temporal racional – assume também *função técnica*: de construção de atmosferas, de excitação sensorial, de um olhar centrífugo, de narrativas dispersivas.

O que defendemos aqui é que, se o cineasta de fluxo abre mão de certos artifícios mais comumente utilizados pelo cinema, ele se agarra a outros. Tal técnica, por sua vez, é (também) capaz de criar as condições propícias para a regulação de uma impressão do real. Tal sentimento se torna tão próximo (comum a nós, íntima, sensível) que pode se tornar intolerável, funcionando como um espelho. Pois, como afirma Bazin (1991, p. 247), “O filme sempre se apresenta como uma sucessão de fragmentos de realidade na imagem, num plano retangular de proporções dadas, a ordem e a duração de visão determinando o 'sentido’”. O cinema de fluxo, portanto, abriria as portas para a entrada desta puerilidade do real. E este profundo respeito ao real não seria atingido através de um acúmulo de *fatos verídicos*, mas de almejar-se uma plenitude dentro do espaço fílmico: “despojá-lo de tudo que não é essencial, e chegar à totalidade dentro da simplicidade” (BAZIN, 1991, p. 316).

Assim, a tela reproduz o fluxo e refluxo de nossa imaginação, que se nutre da realidade à qual ela projeta se substituir; a fábula nasce da experiência que ela transcende. [...] Mas, reciprocamente, é preciso que o imaginário tenha na tela a densidade espacial do real. A montagem só pode ser utilizada aí dentro de limites precisos, sob pena de atentar contra a própria ontologia da fábula cinematográfica (BAZIN, 1991, p. 60).

É intrigante pensar que, para Bazin (apud XAVIER, 1977), a ideia de experiência fenomenológica, possibilitada pelo cinema, adviria de um ato de fé, a imagem em movimento capaz de uma *contemplanção reveladora*. E, ainda, esta devoção do olhar estaria mais livre para vivenciar a experiência reveladora-transcendental quando certo estado de ambiguidade e não-interferência fosse preservado – aí residiria um cinema diferenciado, capaz de prolongar e provocar a presença do real no espectador.

Se este momento de transcendência é alcançável ou não, trata-se de um caminho percorrido pela subjetividade e imaginário de cada um. Entretanto, visualizamos a estética do fluxo como uma aposta em alguns princípios bazinianos para se chegar a esta experiência: conservar-se a duração real dos eventos e, assim, revelar a ontologia, o segredo oculto das coisas no mundo sem romper sua integridade natural (BAZIN, 1991). E, ainda, sob uma ótica deleuziana, acompanhar-se a ação que “flutua na situação, mais do que a arremata ou encerra” (DELEUZE, 2007, p. 13). Opções estilísticas que, sem dúvida, re-ensaia uma aproximação com a preservação do real. Nos perguntamos, portanto, se não residiria justamente na opção por tais procedimentos técnicos uma tentativa de reafirmação ou reivindicação de um cinema mais elevado? Sob nossa ótica, tendemos a achar que sim. Em meio à banalização das imagens, quando as possibilidades de criação de universos (virtuais) beiram o infinito, o cinema da virada do século estaria apostando justamente em um regime de contenção ficcional para fazer surgir daí uma ideia de cinema elevado. A diferenciação pela minimização.

Em outras palavras, exacerbar-se a potência de verdade e sua capacidade de perturbação; amar-se as coisas em suas singularidades; deixar-se que o sentido, quando há, seja construído *a posteriori* (BAZIN, 1991). Abandonar-se o espetáculo e fugir da inundação de imagens que já nascem condenadas “[...] ao fazer-ver, pronto-para-ver, pronto-para-desfrutar (BAUDRILLARD, 2008, p. 88). E, assim, criar condições para tornar o real sensível e “da mesma natureza dos sonhos, dos fantasmas e de todas as imagens que animam a experiência” (COCCIA, 2010, p. 52). E, no abandono do espetáculo, no deixar-se as coisas como estão e como são, almejar-se, paradoxalmente, a criação de um objeto fílmico cuja presença autoral se reforça.

Minar o filme de vazios narrativos requer uma aposta na potência da imagem. E a crença na imagem como crença no mundo, segundo o ponto-de-vista deleuziano, será alvo de crítica por parte de Rancière (2013, p. 117). Para ele, há um paradoxo no pensamento de Deleuze em relação à montagem:

Se a montagem deve colocar a percepção nas coisas, é porque essa operação é uma operação de restituição. O trabalho proposital da arte devolve aos acontecimentos da matéria sensível as potencialidades que o cérebro humano lhes tirou, para constituir um universo sensório-motor adaptado a suas necessidades e submetido a seu domínio.

A polêmica, a nosso ver, recai sobre a quantidade de autonomia depositada na obra em si, como se as escolhas do autor se perdessem no poder das imagens em seu caos e matéria. A “autonomia” da obra e seu grau de realismo estariam, desta maneira, intrinsecamente ligados e dependentes do nível de intervenção interpelado pela montagem. Corroboramos o posicionamento deleuziano que afirma que a percepção é resultado de uma subtração subjetiva (DELEUZE, 2009). Por outro lado, também entendemos que, ao mesmo tempo em que as imagens - em suas idiosincrasias potentes e latentes - influenciam e são influenciadas por nossa produção sensível, tal disposição e duração no espaço-tempo parte imprescindivelmente de um olhar autoral, um posicionamento e conduta diante do mundo. Nesta perspectiva, Bazin (1991, p. 64) afirma que a ficção só ganha sentido quando a realidade está integrada ao imaginário, de modo que a decupagem “é comandada pelos aspectos dessa realidade”. Este processo, de impossível previsibilidade, para Coccia (2010, p. 50), dá-se do seguinte modo:

Uma imagem não é uma percepção em ato, nem o objeto percebido, mas sim a forma do objeto enquanto pura perceptibilidade e percepção em potência, capaz ainda de se estabelecer fora da alma. É objetiva porque não representa um modo do sujeito. É uma sensação em ato no exterior do órgão de percepção. No entanto, permanece como potência ativa de toda percepção subjetiva.

Parece-nos, assim, que, dedicando-se à captura (prolongada) de minúcias, banalidades e insignificância, o realizador acaba nos sujeitando a experienciar aquilo que nos é mais próximo, real, e, portanto, familiar à nossa própria produção sensível. Para Deleuze (2007, p. 16), tais elementos tornam o tempo e o pensamento sensíveis (visíveis e sonoros): “[...] as situações mais banais ou cotidianas liberam 'forças mortas' acumuladas, iguais à força viva de uma situação-limite[...]”. Tal sensibilização nasce, assim, da capacidade do realizador de extrair, do insignificante, o intolerável e o sublime. Cultivar-se certa inocência na relação do aparato cinematográfico com o mundo; tentar-se apreendê-lo em um estado de virgindade e irrepetibilidade. E Bazin (1991) corrobora tais afirmações, afirmando que a incorporação do banal, do cotidiano, de ruídos sem importância, são, também, elementos que agregam força ao real.

O cinema de fluxo esgota ao máximo, portanto, tal axioma. Os excessos são, desta forma, evitados para que não interrompam o curso sensorial. E, de fato, torna-se um exercício de observação minuciosa se perceber estas calosidades. Para Deleuze (2009), a cegueira é causada tanto pela rarefação quanto pela saturação. No cinema de fluxo, quando estamos diante da minimização de certas ferramentas narrativas, como perceber quando estamos diante de algo relevante, capaz de perdurar no tempo, ou de meros exercícios formais? Tarefa definitivamente árdua, que ecoa o que os textos da *Cahiers du Cinéma* abordaram acerca de filmes que impediam que o fluxo seguisse seu curso livremente.

Trazemos aqui algumas suspeitas, que se traduzem mais em impressões relacionadas aos estudos feitos até então. Falamos, por exemplo, dos filmes *Histórias que só existem quando lembradas* e *Os famosos e os duendes da morte*. Sob nossa perspectiva, há certas escolhas, ali, que impedem, em certos momentos, que os filmes sigam no ritmo do fluxo. Escolhas formais que, por vezes, extrapolam o ambiente fílmico em si e se tornam excessos. Em *Histórias*, por exemplo, há momentos em que a cineasta parece seguir procedimentos quanto ao uso do plano fixo como ferramenta de exploração de sentidos. Além disso, há um engessamento na dramaturgia do trio de protagonistas que os encerra em uma *mise en scène* programada, impedindo que a imprevisibilidade atue – espaços são tomados conforme as exigências do quadro, as falas e silêncios ocorrem nos seus

devidos tempos, há (como já dito) o uso de trilhas como reforço na produção de sensações. Há um distanciamento do trio protagonista em relação aos demais moradores da vila. Já em *Os famosos*, nota-se, em algumas passagens, um cuidado excessivo com a plasticidade e força poética das imagens, fazendo com que os planos percam a puerilidade do real, as sujeiras dos movimentos não previstos. Há a construção de quadros cuidadosamente pensados nas suas texturas e cores captadas. Excessos que geram certo afastamento, desviam o avançar das águas. Em ambos os casos, tais ocorrências são pontuais, de modo que não contaminam os filmes como um todo. Todavia, nestes dois exemplos em específico, percebemos o *fluxo representado*. Isto é, aparentemente seus autores conduziram seus espaços ficcionais já a partir de uma ideia de fluxo. Para nós, não há problema algum nisso. Entretanto, o próprio cinema de fluxo parece exigir que os elementos estejam altamente diluídos entre si e, ao sublinhar alguns aspectos nas suas obras, estes realizadores acabam fazendo com que a imagem em si fique saturada.

No fluxo, é preciso que o filme em si esteja despido do maior número de artifícios para que a própria assignificância do mundo apreendido dite o ritmo dos acontecimentos. E, para impedir-se a “ruptura do real”, acentua-se aquilo capaz de torná-lo mais próximo e presente. Assim, evita-se, ou, ao menos, pretende-se evitar, que o cinema morra “[...] de sua mediocridade quantitativa.” (DELEUZE, 2007, p. 199).

Quando a violência não é da imagem e de suas vibrações, mas a do representado, cai-se num arbitrário sangrento, quando a grandeza já não é da composição, mas um mero inchaço do representado, não há mais excitação cerebral ou nascimento do pensamento (DELEUZE, 2007, p. 198).

Entretanto, estamos longe, aqui, do mito do “cinema total”, onde há a presença de um “realismo integral” (BAZIN, 1991, p. 30), a partir da ausência do artista. Acreditamos que esta conduta diante do real se configura também como técnica, revelando-se como estilo. Tornar possível uma manifestação

cinematográfica onde “O todo não é mais o logos que unifica as partes, mas a embriaguez, o *pathos* que as banha e nelas se difunde” (DELEUZE, 2007, p. 192).

Nesse capítulo, portanto, abordamos os conceitos de sensível, real e tempo como articuladores do cinema de fluxo. Por isso, tratamos da problemática do cinema e seu tensionamento com os regimes representativos e estéticos da arte. Ao analisarmos a questão do tempo, exploramos alguns aspectos da montagem também como dispositivo de imersão no real. Assim, entendemos que a associação dos pontos aqui apresentados aos que vimos no primeiro capítulo desta pesquisa, atua, no cinema de fluxo, como catálises para se criar um ambiente de aproximação a uma *impressão de realidade*. Neste ambiente, onde sensível e real permanecem latentes, o filme é conduzido a um estado de *rarefação ficcional*.

3. ANALISAR O SENSÍVEL

Neste capítulo, centraremos nossos esforços na análise de dois representantes do cinema de fluxo no Brasil: *Os monstros* (Pedro Diogenes, Guto Parente, Luiz Pretti e Ricardo Pretti, 2011) e *Histórias que só existem quando lembradas* (Julia Murat, 2011). Ancorados na ferramenta metodológica da *figura fílmica*, proposta por Philippe Dubois em 1999 no artigo *L'écriture figurale dans le cinéma muet dans annés 20*, buscaremos uma aproximação com estas obras a partir daquilo que emana do sensível.

Filmes com fios narrativos condutores tão dissolvidos e que primam pelo teor atmosférico-sensorial da obra, típicos da estética do fluxo, apresentam-se como um desafio ao se erguer um saber a partir deles. Afinal, lida-se com um material fílmico tecido por vazios narrativos, que acaba refutando o uso de ferramentas teóricas estruturalistas, excessivamente pragmáticas em suas abordagens. Uma vez que tais filmes nos oferecem ambientes sensoriais para, aí sim, a construção de sentido através da experiência em si, é preciso partir também das sensações como motores propulsores do conhecimento. A nosso entender, produzir objetivações a partir de tais objetos seria ir contra sua própria proposta de captura do mundo.

Dessa forma, por intermédio do uso da figura fílmica, assumimos também a condição de ensaístas acerca dos nossos objetos de estudo, tateando por caminhos ainda em processo de exploração e sem destinos pré-definidos. Pensamos que o uso desta ferramenta de análise, que prima pela exploração sensível dos filmes, será mais permissiva no sentido de nos colocarmos também na posição de sujeito que usufrui, estuda e realiza cinema. As análises, e este capítulo de maneira geral, configuram-se como uma proposta de aproximação dos filmes escolhidos a partir daquilo que debatemos ao longo da pesquisa: o acesso ao sentido a partir do sensível. Dessa maneira, se, no primeiro capítulo, encerramos o cinema de fluxo em um quadro de procedimentos técnicos, aqui o libertamos novamente para que possa agir através de sua força maior, o sensível, e, assim, desencadear, em nós também, sentidos.

3.1 A FIGURA FÍLMICA COMO ESCRITA DO SENSÍVEL

A ideia de figura fílmica, primeiramente apresentada por Philippe Dubois, tem origem em um texto de 1999 em que o autor propõe a análise de alguns filmes mudos da década de 20 do século passado através daquilo que ele chamou de um exercício de “caligrafia expressiva”. Ou seja, com o conceito de figura fílmica, Dubois (1999) propõe um meio de transição da forma visual à multiplicidade potente da palavra.

A *figura* parte da síntese de uma forma, um conceito e um efeito. Atua a partir do regime da visualidade, “sempre fluído, modulável, instável e transitório”⁴⁵ (DUBOIS, 1999, p. 247). Seu modo de operação se dá, simultaneamente, através da articulação de alguns elementos em particular, sem obedecer a uma disposição hierárquica. O primeiro deles diz respeito à ordem daquilo que é legível – o que Dubois chamou de “figurada”. O “figurativo” se remete ao visível. E o “figural” seria uma categoria que ficaria entre os dois.

A construção de saber, a partir da figura fílmica, brota da convergência de certos vetores de ação da nossa construção do sentido: o *saber*, que diz respeito à percepção articulada (a linguagem em si) daquilo que está inscrito na tela; o *ver*, ou seja, nossa percepção imediata e mimética em relação à forma projetada; e a articulação complexa e imprevisível do que se origina entre o *experenciado* e o *inteligível*, alimentando-se do sensível para moldar um “não-saber” e um “não-ver” (DUBOIS, 1999, p. 247). Isto é, o conhecimento que nasce da pungência do sentir e provocado pela “matéria” imagética – irracional, inconsciente, mas ainda assim percebida e incorporada.

Para chegar ao conceito de figura fílmica, Dubois (1999) apóia-se em experiências anteriores feitas por alguns pensadores. Dentre eles, Merleau-Ponty, Lacan, Freud, Damisch, Lebensztejn, Arasse, Didi-Huberman e, em especial, Lyotard através do livro *Discours, Figure* (2002), em que o autor parte de interpelação semelhante, porém usando material pictórico como objeto analítico e não tocando na seara cinematográfica.

⁴⁵No original: “[...] toujours fluide, modulable, instable et transitoire”.

Para Dubois (1999, p. 248), o *figural* adere-se ao pensamento visual e, por isso, apresenta-se como um mecanismo de difícil apreensão. Entretanto, e justamente por seu fator maleável, nos mune de embasamento para um processo de *escrita figural*, um ponto de vista que é

[...] mais sensível à organicidade das matérias, à fluidez dos espaços, às modulações da forma e do informe, aos efeitos (poéticos, irônicos, lúdicos, líricos, etc.), que não é do senso nem da semelhança, mas da força (o Figural como potência) – um ponto de vista, finalmente, da desarticulação do senso e de atravessamento das aparências, revelador de tudo o que pode estar velado e incerto em relação ao significante.⁴⁶

Encaramos o figural como uma força do sensível que resiste às ações da lógica e da linguagem articulada. É conhecimento desgovernado e sem fim previsível, mas presente nas nossas relações humanas, com o mundo e objetos. É algo que opera em paralelo a nossos processos racionais, não em oposição, mas em diferença: “um poder extra-discursivo do discurso” (DUARTE, 2010, p. 2) que age rompendo com programas pré-estabelecidos por nossas faculdades da visão, escrita e linguagem.

Feitas estas considerações, nos apoiaremos na concepção de figural para buscarmos, nos filmes escolhidos, aquilo que da matéria fílmica emerge. Contamos, assim, com a liberdade da escrita e o poder desta ferramenta analítica proposta por Dubois (1999, p. 260), capaz de “[...] *materializar o imaterial, figurar o infigurável*”⁴⁷. Em *Histórias que só existem quando lembradas* (Julia Murat, 2011), buscaremos a *figura da memória*. E, em *Os monstros* (Pedro Diogenes, Guto Parente, Luiz Pretti e Ricardo Pretti, 2011), a *figura da comunhão*.

⁴⁶No texto original: “[...] par un point de vue qui se montrera plus sensible à l'organicité des matières, à la fluidité des espaces, aux modulations de la forme et de l'informe, aux effets (poétiques, ironiques, ludiques, lyriques, etc.) de ce qui n'est ni du sens ni de la ressemblance, mais de la force (le Figural comme puissance) – un point de vue, finalement, de désarticulation du sens et de traversées des apparences, révélateur de tout ce qu'il peut y avoir de voilé et d'incertitude dans le rapport au signifiant.”

⁴⁷No original: “[...] matérialiser l'immatériel, figurer l'infigurable.”

3.2 A FIGURA DA MEMÓRIA EM *HISTÓRIAS QUE SÓ EXISTEM QUANDO LEMBRADAS*

A memória é uma temática recorrente na história do cinema. Seu amplo espectro de abrangência possibilita uma diversidade de formas de representação. O modo de sua apresentação dentro do universo diegético também pode se configurar de diferentes modos, dos mais pedagógicos aos mais sutis.

O *flashback*, por exemplo, é uma ferramenta narrativa atrelada à ideia de memória e explorada à exaustão no cinema. A banalização de seu uso é tamanha que, muitas vezes, acaba se tornando um recurso narrativo pobre, um apelo à explicação de tramas baratas (com direito a efeitos de som e imagem que reforçam sua aparição e reconhecimento). Em outras ocasiões, o mesmo recurso pode ser apresentado de uma maneira mais perspicaz, dando mais espaço para a participação de nosso imaginário, ou até gerando confusões de espaço-tempo que só enriquecem a experiência fílmica⁴⁸.

A memória também é matéria-prima para a produção de documentários, podendo ser centrada na história de um país, evento, personagem, ou do próprio sujeito-realizador (como virou moda nos últimos tempos). Todavia, antes de se pensar o cinema como meio de reconstrução de acontecimentos, o mais rico é explorar nossa relação com a imagem enquanto meio de construção de memória. Walter Benjamin (apud CHARNEY, 2004, p. 322) resume esta ideia ao atestar que:

[...] o passado lança sua luz no que é presente ou o que é presente lança sua luz no que é passado; ao contrário, uma imagem é aquilo em que o Então e o Agora juntam-se em uma constelação como um flash de luz. Em outras palavras: uma imagem é a dialética imobilizada num instante. Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do Então com o Agora é dialética: não de natureza temporal, mas de natureza imagística.

⁴⁸Como exemplo, poderíamos citar *A dupla vida de Véronique* (1991), de Krzysztof Kieslowski; *Império dos sonhos* (David Lynch, 2006); *Minha felicidade* (Sergei Loznitsa, 2010) e uma enorme variedade de outras obras.

O cinema nos parece, portanto, um espaço privilegiado para se explorar tal relação. Cinema não só como meio, mas também como suporte para se materializar memória. E, neste processo de se consubstancializar subjetividades, tornamo-nos “abertos para as muitas possibilidades diferentes de representação do real e de suas memórias” (HUYSSSEN, 2000, p. 22). Ou ainda, de acordo com Jacques Derrida (2001), apostar na elaboração da memória também a partir de arquivos ricos de significado e não maquiados por belas impressões; arquivos que permitam à memória ser um espaço de criação e recriação.

Em *Histórias que só existem quando lembradas* (Julia Murat, 2011), Rita (Lisa Fávero) chega à cidade de Jotuomba, uma cidade fictícia encravada no meio do Vale do Paraíba. Do passado da jovem, sabemos muito pouco, somente que é fotógrafa e apaixonada por sua arte. Rita se hospeda na casa de Madalena (Sonia Guedes), uma senhora que prepara o pão todos os dias cedo da manhã para abastecer o mercado de Antonio. O pequeno vilarejo possui poucos habitantes e uma rotina bem conhecida de todos: a missa na igreja no alto de um morro, o almoço comunitário, a espera pelo anoitecer e o idêntico recomeçar no dia seguinte. Rita é uma estranha em meio a um povo envelhecido e esquecido no tempo. Como mote narrativo, o filme aposta justamente nesta aclimação da garota à peculiar cidade e moradores e nas relações e experiências que se estabelecem a partir de então⁴⁹.

Para nós, a figura da memória é apresentada de diferentes maneiras durante o filme. E, no intuito de tornar mais clara nossa análise, preferimos separá-la em diferentes categorias.

- a) **Memória vivida:** Madalena acorda e ainda é noite. Na cozinha da casa iluminada apenas por velas e lamparinas, ela prepara os ingredientes para mais uma leva de pães, que devem ser levados até o mercado de Antonio. O processo todo é feito com a parcimônia e precisão, que só anos de

⁴⁹É possível se fazer outra leitura do filme, mais fantástica diríamos. A cidade (fantasma) seria um espaço onde seus ex-habitantes optaram por seguir “vivendo” após já terem desfalecido. Rita, por esta perspectiva, também seria uma alma recente vagando em busca de seu (novo) lugar de pertencimento. Há estranheza e fantasmagoria o suficiente na obra para tal liberdade de interpretação, todavia buscar tal certeza não nos interessa, mas sim o que o filme nos faz sentir.

experiência são capazes de trazer. Pelo velho trilho de trem, a senhora caminha, passo por passo, até chegar à entrada da cidadela. Seu andar é trôpego e segue o ritmo de uma velha cantiga, balbuciada no intervalo da respiração sôfrega.

No mercado de Antonio, o homem, cabelos também grisalhos e roupas surradas, abre cada uma das grandes portas do estabelecimento e deixa o sol matinal banhar o interior. Ele e Madalena trocam poucas palavras (um “bom dia” basta), os gestos e ações, repetidas há já não se sabe quanto tempo, são suficientes. Antonio termina de moer o café para passá-lo na velha cafeteira. Enquanto isso, Madalena tira os pães da cesta, um por um, e os ajeita dentro do armário de parede. O ato parece não agradar Antonio, que resmunga: “Pode deixar o pão aí na cesta que depois eu arrumo.”, e depois: “Pode fazer do jeito que eu estou falando?”; e o homem tira os pães do armário e recoloca na cesta, mas Madalena segue fazendo justamente o oposto. Depois da breve e corriqueira rusga, os dois sentam-se à frente da quitanda. Antonio ajuda Madalena a se sentar, já com dificuldades para realizar o movimento. Ele entrega a xícara de café para a senhora e os dois comem um pedaço de pão cada, acompanhados pela bebida quente. Antonio retoma a conversa, que dura pouco: “É chuva que vem”. Os dois terminam o café e seguem para a missa na velha igreja em cima do morro. Lá, os demais habitantes se reúnem para rezar guiados pelas palavras do padre. Depois, almoçam todos juntos em uma grande mesa, coberta por diferentes pratos trazidos por cada um deles. Mais adiante, Madalena vai ao cemitério da cidade. Ela varre a entrada do local, troca e rega as flores para então sentar-se nas escadas em frente ao portão que, trancado, protege o local de visitantes. Madalena fica um tempo ali, pensativa, recordando vivências às quais não temos acesso. Na volta para casa, a senhora, carregando o velho cesto, ainda passa por Antonio e um grupo de homens que se entretêm com jogo do osso, aproveitando os últimos instantes de sol. De volta à sua casa, Madalena, antes de dormir, escreve uma carta com todo carinho possível, fecha-a e guarda-a em uma caixa. Estas sequências se repetirão da mesma maneira mais vezes no filme.

Nessa breve apresentação de algumas cenas do filmes, temos os gestos, as ações, as cotidianidades, a rotina vivida repetidamente. Mais do que sentido, para aquelas pessoas, o conjunto de comportamentos se traduz em memória vivida por cada um dos sujeitos, e pela partilha para com os demais. A cantiga de Madalena, seu modo de preparar o pão e discutir com Antonio todos os dias são memória, assim como a ida ao cemitério, a escrita da carta antes de dormir. Da mesma maneira quando Antonio prepara o café com rigor cerimonial, depois ajuda Madalena a se sentar e comenta que o tempo está para mudar: aí se consolida a memória daquelas relações, e daqueles indivíduos. A missa, o almoço comungado entre todos, o jogo de ossos: ali também brota memória, que se afirma e se perpetua em um presente sem fim aparente.

A música também se apresenta como veículo para a convergência de trocas e partilha de memória. Rita sempre carrega um aparelho de MP3 consigo. Volta e meia coloca os fones no ouvido e fica momentos contida em seu próprio mundo.

Certa noite, Madalena, curiosa com o equipamento estranho, entra sem pedir licença, no quarto de Rita. A moça lhe oferece os fones, pergunta se também quer ouvir música. Madalena aceita e as duas dividem a experiência musical, conectadas pelos fios do aparelho, que toca a canção *Fita amarela*, de Noel Rosa. As duas permanecem um tempo escutando a música, uma de frente para a outra. Após um instante, Madalena se irrita e tira o fone da orelha: “Gosto mais de serenata”, e sai. O que se passa nessa cena é uma canção que acaba colocando Madalena em contato com uma sensação antes vivida, uma memória, que encarada novamente acaba se tornando insuportável. Ou ainda, a própria letra da música se torna revelação: “Quando eu morrer, não quero choro nem vela, quero uma fita amarela gravada com o nome dela [...]”; estopim para se enxergar uma realidade talvez esquecida.

É noite na cidade. Todos dormem. Rita, na rua e sozinha, dança animadamente ao embalo de *Take me out*, da banda *Franz Ferdinand*. A jovem, empolgada, move seu corpo de um lado para outro. A música, antes

abafada e restrita aos fones de ouvido, acaba rompendo a diegese do filme e toma a cena por inteiro até a chegada de seu parceiro para voltas noturnas, um homem negro, de pele robusta e olhar profundo. Rita então tira os fones de ouvido e senta-se com ele para, juntos, beberem cachaça e ouvir o silêncio da noite. O rock contemporâneo, que antes marcava o ritmo para o transe de Rita, é substituído pelos ruídos naturais do local – os quais o homem confessa ir escutar todos os dias: “Eu nunca escutei tanto silêncio”, comenta a jovem. As lembranças trazidas pela música deslocam Rita para um espaço de memórias que Rita deixou para trás. Um ponto de origem talvez urbano, turbulento, de relações voláteis: uma multidão desoladora. A transição para o “som do silêncio”, cultivado pelo homem local, acaba impregnando a garota pelas memórias daquela cidade, daquela população, fazendo-a passar a pertencer também.

Por último, quase ao final do filme, uma cena noturna mostra uma festa na pequena cidade, onde todos moradores dançam, felizes, ao som de uma vitrola. Rita dança junto, faz par com alguns deles - há a sensação de pleno acolhimento por parte de todos. Na cena seguinte, a jovem está sentada ao lado da vitrola, troca o disco de lado, mas Antonio, que chega e senta-se também e pede que deixe na que tocava: *Atraente*, de Chiquinha Gonzaga. Os dois apreciam a melodia em silêncio.

Assim, mais uma vez temos a música como ferramenta mediadora de uma memória de um povo que consolida não só nas tradições locais, mas na sua vivência com a estrangeira, Rita.

Figura 06 - A figura da memória vivida em *Histórias que só existem quando lembradas*



Fonte: *Histórias que só existem quando lembradas* (2011).

- b) **Memória falada:** Durante todo o filme, temos esta jovem mulher, Rita, que, recém-chegada na misteriosa cidade, também esconde seu passado. Nesse sentido, o processo de incorporação dela ao novo local, se dá a partir de curiosidade e interesse mútuos, tendo como elo representativo a personagem Madalena. Algumas das etapas deste percurso são conquistadas através de conversas. E é nestes momentos de troca que a figura da memória falada se destaca.

Podemos nos lembrar, por exemplo, de quando Rita acompanha a feitura do pão por Madalena. A senhora fica curiosa com a câmera fotográfica da jovem, quer saber o que é. Do mesmo modo, a garota quer saber se a mulher prepara pão ou bolo. Nesta cena, a rispidez de Madalena evita que a conversa avance muito mais. Mas ela é retomada mais a frente e a aproximação entre as duas acaba, aos poucos, acontecendo. Madalena ensina Rita a fazer o pão, enquanto a garota lhe explica um pouco sobre o processo de revelação. A senhora fala do passado, sobre como as pessoas gostavam de se arrumar para tirar foto quando o profissional passava pela cidade. Mais adiante, relata a Rita como conheceu o marido e fala sobre a morte do filho, quando ainda criança. A empregada colocara o menino em cima de uma cristaleira para tirar um retrato, mas ele acabou caindo.

Em outro momento, na mesma cena mencionada há pouco, quando Antonio e Rita escutam à velha vitrola. O silêncio é rompido quando Rita pergunta ao homem por que nenhum novo nome fora acrescentado no painel, atrás da igreja, com a lista dos já falecidos. Antonio calmamente responde: “Aqui a gente esquece de morrer.” Ou ainda, quando Rita prepara o pão junto com Madalena e revela que estaria partindo naquele dia ainda. A senhora retruca dizendo que ela não pode ir e Rita fala que não adianta ficar fingindo pertencer a um lugar que não é o dela. E Madalena encerra a conversa perguntando: “Que lugar você pertence?”.

É a fala dando corpo a subjetividades de espaços-tempos vividos. Trata-se de um quebra-cabeça, mais afetivo que racional, alicerçando a confiança e o conhecimento entre estes indivíduos.

Figura 07 - As trocas e vivências na figura da memória falada

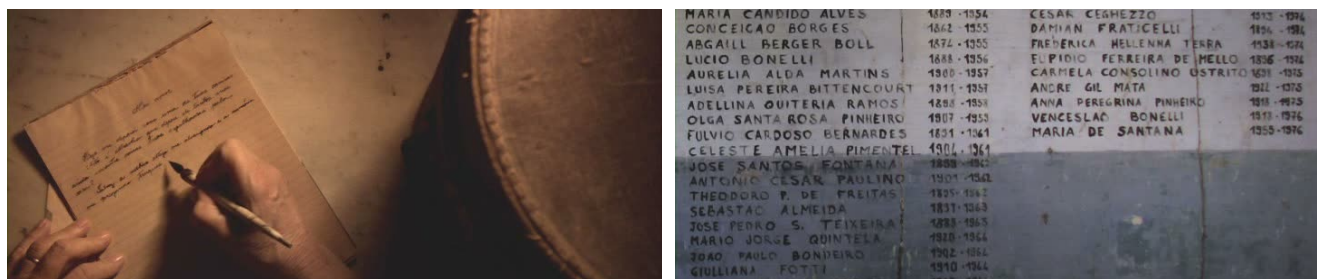


Fonte: *Histórias que só existem quando lembradas* (2011).

- c) **Memória escrita:** Aqui temos significações que se tornam memória na forma da escrita. Há, no filme, pelo menos dois momentos em que a figura da memória escrita. O primeiro seria representado pela lista com os nomes dos moradores já mortos da cidade encravados em um velho painel na igreja. Os nomes compõem um universo passado do que um dia já foi a cidade. Reforçam também a fantasmagoria da situação presente: por que novos nomes não são acrescentados? Quando essas pessoas morreram? É uma escrita, portanto, que também se traduz em imagens no nosso imaginário e em Rita: como era no passado se o tempo parece não avançar naquela cidade? Em que época se está?

Há ainda as cartas escritas por Madalena todas as noites antes de dormir. O ritual, que depois descobrimos ser endereçado ao marido, não só aproxima a senhora à memória viva do falecido, mas também ressignifica uma memória do presente. As cartas-diário reinterpretem as experiências e sentimentos vividos durante o dia e, na forma de palavras cuidadosamente esculpidas no papel, ganham forma e se eternizam. A caixa, abarrotada de outras cartas, contém a história de uma vida.

Figura 08 - Reminiscências e marcas na figura da memória-escrita



Fonte: *Histórias que só existem quando lembradas* (2011).

- d) **Memória-imagem:** Esta é a figura que ronda o filme como um todo. Ela brota dos objetos na casa de Madalena e no mercado de Antonio. Nas paredes carcomidas das casas, igreja e cemitério. Da grama que toma os trilhos do trem. Da velha camisa do marido de Madalena esquecida no encosto da cadeira em um dos aposentos. Da ferrugem e trepadeiras que tomam conta do vagão de trem abandonado. Das marcas nos rostos dos moradores – contemplados eventualmente com longos primeiros planos, como se fossem retratos. Do rosto de Madalena que, ao aceitar ser fotografada por Rita, tira o pano que cobre o velho espelho e se encara após tempo incerto.

Mas essencialmente a memória-imagem torna-se presente nas fotografias de Rita. As imagens, feitas de maneira manual/artesanal (inclusive com a técnica *pinhole*, que, por si só, já é memória), captam as texturas, cores e corpos da cidade. A fusão de objetos captados pela lente, por causa da técnica de exposição, gera uma fantasmagoria – é como se somente a câmera conseguisse revelar a essência do local. Impossível, também, passar despercebida a força da imagem presente na foto feita de Madalena. A mulher, que um pouco depois morrerá, entrega-se, desnuda, às lentes de Rita. Ela não veste seu pano na cabeça, como de praxe. Penteia-se. E, contra a parede cheia de rachaduras, a mulher – também estilhaçada pela vida – ergue a cabeça e esboça um singelo sorriso. O resultado, mostrado em seguida num quadro preto-e-branco pausado, é parede e mulher habitando o mesmo espaço imagético: rachaduras partindo o corpo em três. Como se

ambiente e habitantes fossem uma coisa só. A sequência de fotos que a procedem falam por si só – uma série de memórias-imagens.

A memória-imagem também está marcada no corpo desfalecido de Madalena, preparado pelas amigas: unhas aparadas, pele limpa por um pano úmido, cabelos escovados e roupa vestida. O último cuidado com o outro, que agora é apenas carne e memória.

Figura 09 - Memória-imagem nas formas e moradores de Jotuomba



Fonte: *Histórias que só existem quando lembradas* (2011).

3.3 A FIGURA DA COMUNHÃO EM *OS MONSTROS*

O coletivo Alumbramento, de Fortaleza (Ceará), é conhecido por trabalhos com viés ensaístico, de partilha autoral e negação dos dogmas do cinema clássico (Capistrano, 2011). É difícil se desvincular as obras do grupo da maneira como incorporam e manifestam, nelas, seus anseios acerca do fazer cinematográfico.

Nos filmes do Alumbramento, é recorrente o tema da amizade e questionamento acerca do lugar do cinema/realizador cinematográfico no Brasil. A proximidade da realidade nas suas inspirações ficcionais é tamanha que as personagens acabam sendo interpretadas pelos próprios realizadores, fazendo com que haja uma livre contaminação de vontades e conflitos entre criadores e criaturas. São filmes realizados com orçamentos muito baixos, dando prioridade total à liberdade do ato da criação em si e evitando interferências externas sobre a formatação da obra. *Os monstros*, por exemplo, foi viabilizado através de um prêmio recebido por *Estrada para Ythaca* (2010), gerando um montante menor do que dez mil reais para a produção total do filme.

É da insatisfação associada a uma paixão pelo cinema e arte, que os filmes do coletivo são concebidos – uma criação somente possibilitada pela união de sujeitos em torno de um desejo em comum. Uma pulsão *criacional*. Em *Os monstros*, isso não é diferente, como bem esclarece a sinopse do filme: “Nenhum homem é um fracasso quando tem amigos”. Nele, João, Pedro, Joaquim e Eugênio precisam deixar tudo para trás para que a gênese seja possibilitada através da junção destes homens. E é justamente deste ato ritualístico, que a figura da comunhão se materializa na obra.

O filme se divide em diferentes blocos de energia, desenhando um crescente conforme os quatro amigos se aproximam. Trata-se de um ato físico, onde quatro diferentes pólos atuam em função de uma vontade comum, que culmina em um momento de plenitude transcendental. No início, João é abandonado pela mulher e procura pouso na casa dos amigos Pedro e Joaquim. Os dois, técnicos de som, trabalham em um comercial ou novela de quinta categoria (o que é irrelevante). O que interessa é que Pedro e Joaquim não pertencem àquele local, e também

desistem da atividade para se unirem a João. Os três, agora livres e desimpedidos, rumam atrás de um sentido para suas existências. A potência do grupo não é plena ainda, pois há um elemento faltando: Eugênio. Com a chegada dele à cidade, o coletivo pode, finalmente, colocar-se em contato com aquilo que os completa: a música - também livre, desregrada, desimpedida. A potência é completa, e a catarse transcendental se faz na cena final do filme.

Para darmos conta dos momentos e a maneira como a figura da comunhão aparece durante o filme, a dividimos em diferentes categorias.

- a) **Comunhão inerte:** À noite, João toca, sozinho, sobre o telhado da casa. De costas para a cidade, o homem toca uma canção lamuriante e desordenada no clarinete. Ele para quando sua mulher cruza a porta de entrada. Os dois trocam um olhar apenas: frio e breve. Ela, no quarto do casal, arruma as roupas de João dentro de uma mala, coloca-a em frente da entrada da casa e tranca a porta. Mala em mãos – carregada sem vontade -, João caminha pelas ruas escuras da cidade à noite. Ele arrasta seus pertences como arrasta o próprio corpo. Sua primeira ação é ligar para Eugênio, o amigo que mora longe, e perguntar quando volta.

Em um *set* de filmagens, em outro ponto da cidade, Pedro e Joaquim, técnicos de som direto, gravam cenas de uma novela qualquer. A tarefa é cumprida com uma constrangedora indiferença e falta de empenho.

Nas escadas do prédio de Joaquim e Pedro, João, bêbado e desiludido, dorme esperando pelos amigos. Ele sonha com a companheira. Sentada em um banco de praça, ela veste um traje de gala brilhante e canta *Cry me a river*. A imagem do seu corpo é fantasmagórica e funde-se com a paisagem. A cena presta homenagem à famosa sequência com Julie London em *Sabes o que quero* (Frank Tashlin, 1956).

João é acordado por Pedro e Joaquim. Os dois acolhem o amigo, dão-lhe um banho para recobrar os sentidos e o colocam para dormir.

No bar do Antônio, as mesas estão todas ocupadas por casais e amigos. Em uma delas, João e Pedro assistem a João que, no palco, prepara-se para a apresentação. A performance tem início. João, imerso no seu transe musical

embalado pela *free music*, notas viscerais que brotam do caos e dos sentimentos. Aos poucos, as pessoas, incomodadas com a música, deixam o bar até que restem apenas Joaquim e Pedro na plateia. João, no palco, não percebe e não se importa com o movimento de debandeio. Os olhos fechados o encerram dentro de um mundo distante e muito particular, mais intenso do que aquele que o cerca. No final do show, Antônio senta-se ao lado de João e comunica-lhe que não terá mais como dar continuidade às apresentações. João entende e sai. No palco, uma dupla toma conta de lugar e começa a cantar *Se*, de Djavan – que, ironicamente, lançou um álbum chamado *Alumbramento*, em 1980. A cena, de uma ironia ácida, expõe a dialética entre a arte livre e a arte de massas.

De volta ao *set* de filmagens, Pedro e Joaquim seguem no trabalho ingrato. Cansados, desistem e abandonam tudo. Errantes, corpos pesados e arrastados pelas ruas como antes João fizera. Eles rumam de volta para casa, para a companhia do amigo.

Nas cenas brevemente descritas acima, identificamos a potência adormecida de um grupo de amigos, que, apartados, como indivíduos, são latência apenas. Há desgovernância no andar destes homens e indiferença no olhar. São corações mortificados, submissos a forças castradoras. Eles sofrem uma espécie de penitência do mundo, que os conserva longe uns dos outros e, principalmente, longe daquilo que lhes constitui essencialmente. A própria incompatibilidade com a situação em que se encontram impele estas forças isoladas a abandonarem para tudo procurarem o núcleo, espaço de aconchego e aceitação. É a figura da comunhão inerte, incapaz de ser enquanto retida em células individuais. É preciso a aglutinação, a associação de capacidades para que o corpo atuante possa finalmente estar apto a agir. Trata-se de um movimento natural, que se sobrepõe às dificuldades individuais e conduz estes homens a uma mesma direção.

Enquanto a comunhão não é plena, cada uma destas peças arca com o ônus deste deslocamento. João sofre com a incapacidade de dedicar-se ao amor de sua mulher. Pedro e Joaquim desperdiçam seu tempo e forças em uma

atividade nada recompensadora. Eugênio tenta a vida fora de sua cidade. E a figura da comunhão inerte está encarnada também no discurso. Na cena do bar, os autores (o coletivo Alumbramento) também reagem a uma situação de isolamento: é a música de João que não é aceita pelo público local e precisa ser substituída por Djavan, mais aprazível ao gosto geral; é um filme e um pensar sobre o cinema que impõe-se diante de um todo homogeneizante, não menos castrador e perverso. Por isso é preciso (também) zombar, criticar, fazer ser visto e ouvido. É uma célula à procura de seus pares, que lhe deem suporte e força para, que, unidos também consigam atuar. São os monstros, geridos e apartados por um mesmo sistema societal.

Figura 10 - Afastamento e impotência: a figura da comunhão-inerte em *Os Monstros*



Fonte: *Os Monstros* (2011).

b) **Comunhão declarada:** Após a apresentação no bar, João, Pedro e Joaquim vão para a beira da praia. É noite e os três, sentados na areia e de frente para o mar, permanecem de costas para a câmera. Seus corpos estão muito próximos uns dos outros. As falas são direcionadas para o mar, amistoso e receptível em sua imensidão. Não podemos ver seus rostos, é como se a voz fosse uníssona e pertencente a um corpo só. Eles não querem ser vistos, a não ser por eles mesmos e pelo mar. Deram as costas para a cidade. Voltaram-se para nós, que os expulsamos, que não os acolhemos. É um protesto. A indignação falada em voz baixa, mas com a real vontade de que todos ao nosso redor escutem.

Pedro levanta-se e vai em direção à água para poder urinar.

João: “Pelo jeito, é só vocês dois que se interessam pela minha música”.

Joaquim: “Eu acho que tu ainda não achou o lugar certo”.

João: “Não, eu não espero nada de ninguém não, cara. Eu tô...Eu sei o que que eu faço. Eu sei que a música que eu toco é uma bosta. Eu sou, no máximo, um amador muito apaixonado”.

Joaquim: “Mas, hoje em dia, só ser apaixonado já é muita coisa. A comodidade tá vencendo o risco. E você tá apaixonado é você querer correr risco”.

João: “Eu...foda-se! Eu digo pra vocês, Joaquim, e a mesma coisa do Pedro (Pedro retorna à companhia dos dois). Vocês dois são duas pessoas que me inspiram. Me dão vontade de eu me libertar de mim mesmo”.

Joaquim: “Quando eu ouço sua música, me dá vontade de ser livre, ser livre para criar. E eu acho que você tá perto da gente hoje...”

João: “Vâmo criar, porra!? Vamos criar?”

Pedro: “Pô, hoje foi foda”.

João: “Pedro, Joaquim, vamos criar! Vamos...”

Joaquim: “...vamos ser livres para criar”.

João: “O Eugênio tá chegando aí. A gente...vâmo botá pra fudê nessa merda! Vamos pegar essa merda e vamos fazer alguma coisa com isso, cara. Vamos criar algum respaldo. Vâmo pra fuder, cara. Vâmo mergulhar nessa merda! Vamos? Vâmo, vâmo, vâmo...”

Os três amigos se dão as mãos e se abraçam. A câmera passa a os enquadrar de frente: a cidade, com seus prédios imponentes e opressores amontoados na orla marítima, passam a ser o cenário de fundo. Pedro sugere que eles fujam, que vão para algum lugar se divertir. E os três saem em direção a uma festa.

No dia seguinte, João, Pedro e Joaquim aguardam Eugênio que chega em uma balsa. Ele não carrega mala ou qualquer tipo de pertences, somente aquilo que lhe concerne: a guitarra – que já entoa notas e ruídos caóticos conforme se aproxima dos outros rapazes, como se fosse uma espécie de saudação em uma linguagem própria, pertencente apenas àquele grupo de pessoas. Os quatro amigos sentam-se para uma cerveja e brindam ao retorno do quarto elemento:

Joaquim: “Tu tava fazendo falta aqui.”

Eugênio: “Eu tava sentindo falta daqui”

João: “Como é que foi lá?”

Eugênio: “Foi solitário. Eu tô há muito tempo sozinho. Vivendo do passado, das lembranças, dos fantasmas. Cansei de lá. Tô feliz pra caralho de tá de volta. Muito feliz.” Pedro abraça Eugênio em consolo.

Joaquim: “A gente também tá feliz.”

Eugênio: “Eu tô leve, tô voando, tô livre.”

Pedro: “Um brinde à liberdade!”

Todos: “À liberdade!”

Eugênio: “Só aqui é possível.”

A conversa inicia com certo pesar no ambiente. As pausas são constantes. Os olhares, evitados. Há constrangimento: aquela sensação de alegria há muito retida prestes a explodir a qualquer momento, mas que o tempo e a distância acabam criando barreiras que teimam em detê-la. Na voz de Eugênio, a tristeza vai dando lugar a leveza. Os braços, antes agarrados à guitarra, vão lentamente relaxando. O olhar, a princípio escondido na cabeça baixa, aos poucos busca e encontra a reciprocidade nos demais. O grupo está refeito. A simbiose passa a agir. As calosidades da distância vão se desfazendo. A comunhão é plena, está pronta para ser livre.

Nestas cenas, a figura da comunhão declarada fica visível nas falas e gestos das personagens. São atos de confissão, traduzidos em palavras, ações e intenções. Neles, estes amigos dão voz às suas vontades e mais sinceros desejos. Ao se declararem uns para os outros, estão também sendo sinceros consigo mesmos. Trata-se do grupo clamando, a partir de ímpetos individuais, para sua definitiva reaproximação. Pois só assim podem ser livres.

Figura 11 - Pólos em aproximação: a figura da comunhão declarada



Fonte: *Os monstros* (2011).

- c) **Comunhão sublime:** À noite, na beira da praia, João, Pedro e Joaquim arranjam uma festa para irem. Eles comemoram, terminam de beber a cerveja. Os três se levantam. Estão eufóricos. Pedro curva seu copo para trás e grita para o alto, com toda sua força: festa! É para que a cidade e o mundo lhe escute, que escutem os monstros gritando livres. A cena corta para dentro de um apartamento, onde várias pessoas dançam. Os três amigos pulam, nada mais importa. A catarse é fundamental agora.
- Mais tarde, o lugar já está vazio. João dança junto com uma garota na sala, assim como Joaquim e outra garota. Em outro ambiente, Joaquim flerta com

uma atriz. A ex-mulher de João chega à festa e o rapaz deixa seu par para aconchegar-se nos braços da mulher que ama. Joaquim, no quarto com a garota, se declara. Diz que a ama e quer namorar com ela.

Há leveza nos três homens, eles sentem-se livres para buscarem o amor. A comunhão sublime vem na forma do amor. A atitude tomada pelos três homens, em conjunto, concedeu-lhe forças para se reconectarem consigo mesmos e com o mundo novamente. Trata-se de uma postura diante da vida somente capacitada pela ação desta comunhão. É sublime, pois não segue regras, parte de uma pulsão que lhes preenche de energia. É possível, agora, flutuar. A plenitude do amor (que é entrega, a entrega é possível agora).

E, na cena final do filme, já descrita anteriormente nesta pesquisa, há, mais uma vez, e com certeza na sua forma mais marcante, a figura da comunhão sublime.

No quarto, Pedro e Joaquim fazem a captação do som direto. João toca o clarinete e Eugênio a guitarra. Não há falas trocadas entre eles, a comunicação é feita através da música. Uma música muito particular, língua nativa do grupo. Criar é tirar do nada. E a comunhão destes sujeitos cria. Trata-se de um milagre. A síntese da existência destes seres se encerra nesta cena. A música é caótica e ruidosa, de métrica imensurável e tons atonais. É gênese ao mesmo tempo em que amálgama desta comunhão. Momento de transcendência e sentido absoluto, não condenado à razão.

Figura 12 - Corpos em consonância: a figura da comunhão sublime em *Os monstros*



Fonte: *Os monstros* (2011).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Colocar um ponto final nesta pesquisa parece trair o próprio modo como o cinema de fluxo se apresenta diante de nós: incessante, desimpedido em um avançar imprevisível, um transbordar de presentes. Entretanto, ao nos dispormos diante de tal desafio, sabíamos das dificuldades de se encerrar o tema a conclusões definitivas. Por isso, neste momento, propomos uma reflexão do caminho percorrido até então, pois entendemos que, neste processo, colhemos alguns saberes e contribuições acerca deste fenômeno cinematográfico que deu seus primeiros sinais na virada do século e que segue se infiltrando pelo pensar e fazer cinematográfico até hoje.

Nesta dissertação, vimos que o cinema de fluxo é também técnica, mas, antes de qualquer coisa, um exercício em torno do sensível. Por isso, foi possível identificar modos da condução dentro dos filmes que parecem criar as condições para um estado de aparente “escoamento” do tempo e da vida apreendida em seu ritmo particular e caótico, despojando o filme de obrigações narrativas. Trata-se de uma *diminuição* (destituindo a palavra de seu valor depreciativo): da velocidade, das falas, das informações, das trilhas, do direcionamento do olhar, dos conflitos, dos artifícios. Tem-se o mundo capturado diante do olhar paciente do realizador, que se preocupa em absorver aquilo que emana do sensível. Há respeito na relação do autor com real, atitude que transparece na forma de conduta: no “deixar-ser”, no desejo de querer habitar e compartilhar o mesmo espaço-tempo que aquilo captado em som e imagens. É preciso que o filme tome seu tempo, seu fluxo e que as ações ocorram segundo uma aparente imprevisibilidade.

Assim, como vimos, o plano desvencilha-se de suas atribuições funcionais e assume a postura (também) de agente do sensível. Dessa maneira, a nosso ver, sobrepõe-se às exigências de uma montagem que possa convergir nossa atenção à construção de sentido. O plano (aberto, longo, paciente) - potencializado pelo som - recolhe as impressões (enquadradas e não-enquadradas) presente nos espaços em suas constituições particulares (suas marcas, sons, cores, cheiros, sotaques, ritmos, formas). Elementos estes que se fundem e dividem protagonismo com as personagens, com os corpos. O real, desse modo, é apresentado despido de

compromissos (narrativos, discursivos, denunciativos) e fica entregue a seu próprio caos. Desse modo, o ritmo imposto pelo filme de fluxo não é o de avanço, mas o de presença, de imersão sensorial. O estímulo racional, portanto, cede espaço para o sensível.

Ao (re) valorizar o mundo como ele se apresenta - o cotidiano, o menor, o sutil -, o cineasta de fluxo se vale do aparente vazio para criar ambientes plenos de sensível. O cinema de fluxo opera em um estado de rarefação ficcional, responsável por nos aproximar do objeto fílmico, fazendo com que o filme reverbere em nossos corpos através de nossas faculdades sensoriais. Segundo nosso entender, o cinema mais convencional se mune de um infindável arsenal de mecanismos que nos conduzem e nos aprisionam dentro de uma lógica de direcionamento na construção de sentidos e sensações. E, em um movimento inverso ao do fluxo, acaba resultando, por vezes, no vazio.

Nesse sentido, podemos perceber também que o tempo é instrumento fundamental para nos conduzir a tal estado imersivo. No cinema de fluxo, evitam-se as antecipações, acelerações ou retomadas. Em sinergia com o poder depositado no plano, o tempo atua como agente capaz de criar constantes ressignificações, que nos afastam e nos repelem daquilo que está diante de nós sem necessariamente termos controle sobre isso. Assim, sentidos são erguidos e desmoronam quase que simultaneamente, fazendo com que nossa atenção percorra o enquadrado e o fora-de-quadro em busca de uma âncora que nos dê sustentação. Em geral, este ponto não está presente, ou é transitório. Por isso, somos progressivamente conduzidos a um estado de rendição aos pequenos estímulos que nos cercam: um desafio para olhos e ouvidos condicionados às arditas estratégias bem consolidadas do audiovisual. É como se o cineasta de fluxo nos fizesse um convite a retomarmos um estágio (anterior, primitivo) de fascínio pelo mundo ao redor. E isso se dá justamente em um momento histórico dominado pela explosão do audiovisual (facilitado pela tecnologia digital). É um cinema que repensa a questão da espectralidade quando a presença do audiovisual é ubíqua.

Diante da produção do início de milênio, Aumont (2008, p. 73) repara em certo “[...] tropismo para o acidente [...]”. Como vimos nesta pesquisa, há uma série de características do cinema de fluxo que aludem às aglutinadas, por alguns

autores, em torno do chamado cinema moderno - ligado à crise de representação na metade do século passado. Ao dispormos lado a lado as características do cinema de fluxo às atribuídas ao cinema moderno, é inegável a presença de semelhanças. Isso nos parecia uma inquietação latente, motivo que nos levou a dedicar também um espaço de análise na pesquisa.

Pelo que fomos capazes de tratar acerca desta questão, pensamos que o cinema de fluxo também se comporta como uma tentativa de apropriação do mundo que questiona algumas premissas bem solidificadas pelo cinema dominante. Entretanto, não percebemos aí uma dialética estanque ou combativa. Não há reação. O que se vê, neste fenômeno contemporâneo, é um cenário em que o cinema se dobra sobre si mesmo, e, como outros momentos na trajetória desta arte, alimenta-se de um passado bastante presente e de um futuro pouco preciso. Se pudéssemos apontar uma causa ou fator para o surgimento do fluxo, poderíamos pensar, como vimos, nos questionamentos essenciais que rondam o cinema. E, por isso, talvez estejamos - em um processo de retorno e de reencontro - diante de um ensaio de olhar sobre o mundo, articulado pelo aparato cinematográfico. Algo que não dividiu o cinema na sua gênese, mas que tensionou seu caminho desde então. A relação deste fenômeno com outros, fora da seara cinematográfica e concomitantes àquele período histórico (o início dos anos 2000), nos parece um estudo bastante interessante e denso, o qual demandaria esforço e magnitude que transcenderiam os limites desta dissertação. Por isso, configura-se como sugestão para projetos futuros.

Pensamos também que este estado de aparente menor interferência do autor diante de seu objeto fílmico seja um meio encontrado de justamente reafirmar sua presença. Desse modo, o cineasta de fluxo nivela a ficção à experiência mundana do real. Um real subjetivo, é claro, mas que se apresenta entregue ao sensível (àquilo que nos é próximo e comum). O ímpeto de construção de sentido, diante do filme, fica, por sua vez, à mercê de uma postura que também se sujeite a um universo ficcional sutilmente sugerido (e não imposto); é preciso habitar e se render à atmosfera construída e proposta. O cinema de fluxo agencia a captura do real e a construção de sentido a partir do sensível.

Neste estado de frouxidão e inconstância, colocar-se diante de tais filmes na posição de formuladores de saberes a partir de uma análise também se torna uma situação transitória e que demanda o sensível. Por isso, optamos pela *figura fílmica* como proposta de acesso às obras escolhidas para análise: *Os monstros* e *Histórias que só existem quando lembradas*, ambas de 2011. A escolha pelo uso da figura fílmica como ferramenta analítica nos pareceu bastante adequada e produtiva durante o processo de aproximação a estes filmes. A partir dela, fomos capazes de ensaiarmos a “escrita do sensível”, premissa defendida por Philippe Dubois (1999). As figuras da *memória*, no filme de Julia Murat, e da *comunhão*, na obra do coletivo Alumbramento, surgiram essencialmente da *presença* das mesmas ao longo dos filmes. Algo que operou pelo sensível e, conforme pressupomos, tomou forma através daquilo que era visível e não-visível, dizível e indizível. Estas figuras estavam impregnadas nos filmes e, por isso, possuíam a potência para o afeto. Conseqüentemente, naquele momento, assumimos liberdades ensaísticas e poéticas na confecção dos textos, pois a razão não poderia ser o elemento central de regência, assim como não o é no cinema de fluxo.

O interessante, no cinema de fluxo, é podermos sentir sua presença, mesmo que os filmes possuam suas esperadas diferenças. Tais particularidades relacionam-se diretamente à identidade de cada respectiva origem. Por conseguinte, foi possível se perceber esta tendência na produção brasileira também. Aqui, o fluxo contamina-se de um devir histórico e cultural, transpondo, para a tela, marcas de sua cinematografia. Nos filmes escolhidos para nosso *corpus*, por exemplo, há as características do fluxo (apresentadas no quadro), mas há também as marcas do cinema brasileiro. Em *Os monstros*, percebe-se – em segundo ou terceiro plano - o discurso de realizadores insatisfeitos com uma realidade que se impõe. Tal atitude diz respeito também a um modo de produção e de se encarar o fazer cinematográfico muito caro a estes cineastas. Já em *Histórias que só existem quando lembradas* – e poderíamos estender este comentário a *Os famosos e os duendes da morte* -, esta preocupação não existe, e a diretora se concentra mais em preocupações formais, agregando elementos plásticos ao espaço fílmico que, por vezes, quase barram o fluir das águas. Nestas duas obras, assim como em outros filmes pesquisados para este *corpus*, os diálogos e trilhas são mais presentes, o

silêncio não é tão explorado como em outros filmes de fluxo e há uma carga dramática mais evidente nas personagens. Não concebemos, todavia, tais conclusões em caráter de críticas ou qualquer espécie de carga depreciativa. Pelo contrário, encaramo-las como evidências de uma personalidade (mutante, aberta) e que garantem a existência de um ambiente saudável de diferenças.

Os realizadores brasileiros também fizeram uso de um aspecto marcante do cinema de fluxo: aquilo que, no quadro de figuras, chamamos de *escapismo*. A centralização da fábula sobre protagonista (s) em movimento (em trânsito) foi uma constante em todos filmes assistidos. São sujeitos que carregam um sentimento forte de deslocamento, seja causado por forças internas ou externas. E eles encontram no movimento – de partida, de chegada ou de procura mesmo–, a força motriz para seguirem. Por isso, o caminho, os espaços e os outros sujeitos que cruzam este indivíduo contribuem para a condução do filme, preenchendo-o de trocas, afetos e significados. O destino final, porém, não é necessariamente meta, pois a vida segue seu curso. Sob nosso ponto de vista, o cinema de fluxo, ao voltar-se para tais ambientes mais virginais (onde a natureza, por vezes, se justapõe à presença humana), o faz no sentido de (re) explorar ritmos esquecidos, nuanças não mais percebidas, em um movimento de ensaio sobre o próprio cinema e seus objetos de fascinação. Não se trata de um movimento de fuga, mas de reconexão.

A aparição do cinema de fluxo não poderia ser encarada como um movimento, escola ou gênero. Defendemos isso durante a pesquisa e voltamos a afirmar aqui. Não houve revolução, união de paradigmas, regras de conduta ou imposição de dogmas. O que ocorreu foi uma vontade (quem sabe urgente) de se relacionar com o mundo, através do cinema, retomando alguns tensionamentos que acompanham esta arte desde seu advento. Imbricação de forças nada estanques, próprias da essência do cinema. Tentar apontar os porquês deste fenômeno seria leviano, mas é instigante pensar como este incômodo reverberou em distintas e distantes partes do mundo em um espaço de tempo muito próximo. Pensamos, portanto, que este cinema passa a ser também um manancial, fonte de influência para outros incômodos que seguem transformando esta arte até hoje. É o cinema em seu eterno devir: imprevisível e errático nas direções de seu fluxo, mas nunca estanque.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AMIEL, Vincent. Des corps effacés par le flux: Hou Hsiao-hsien, Ozu et Wong Kar-wai. In: GAME, Jérôme (Org.). **Images des corps / corps des images au cinéma.** Lyon: ENS ÉDITIONS, 2010.
- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema:** uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1989.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Campinas: Papirus, 2003.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme.** Campinas: Papirus, 1995.
- _____. **El ojo interminable:** Cine y pintura. Barcelona: Paidós, 1997.
- _____. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas: Papirus, 2008.
- _____. **O cinema e a encenação.** Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- BADIOU, Alain. **Pensar el cine 1:** imagen, ética y filosofía / compilación y prólogo a cargo de Gerardo Yoel. Buenos Aires: Manatíal, 2004.
- BARTHES, Roland. **O neutro:** anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977 – 1978. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. **El pacto de lucidez o la inteligencia del Mal.** Buenos Aires: Amorrortu, 2008.
- BAZIN, André. **O cinema:** ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 179-212.
- BENTES, Ivana. Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismos. In: MACHADO, Arlindo (Org.). **Made in Brasil:** três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA., 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** São Paulo: Brasiliense, 1980.
- BEUGNET, Martine. **La forme et l'informe: de la dissolution du corps à l'écran.** Images des corps / corps des images au cinéma. Lyon: ENS ÉDITIONS, 2010.

BEZERRA, Julio. O corpo como cogito: um cinema contemporâneo à luz de Merleau-Ponty. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. E-compós, Brasília, v.13, n.1, jan./abr. 2010. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/476/422>. Acesso em: 20 maio 2013.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison: University of Wisconsin, 1985.

BOUQUET, Stéphane. Plan contre flux. In: **Cahiers du Cinéma**, n. 566, março de 2002. Paris: 2002, p. 46-47.

BRAKHAGE, Stan. Metáforas da visão. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. p. 341-352

BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. p. 333-338.

CAPISTRANO, Rodrigo. Para além de uma questão identitária: o cinema cearense contemporâneo na produção do coletivo Alumbramento. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 34, 2011, Recife. **Anais eletrônicos**. Recife: Intercom, 2011. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-1521-1.pdf>>. Acesso em: 28 maio, 2012.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHARNEY, Leo. Num Instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 317-336.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: Uma introdução**. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DELEUZE, Gilles. A imagem-movimento: cinema 1. Porto: Assírio & Alvim, 2009.

_____. **A imagem-tempo: cinema 2**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELORME, Stéphane. Les lois de l'affection. In: **Cahiers du Cinéma**, n. 609, fevereiro de 2006. Paris: 2006, p. 78.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DUARTE, Susana. “**Ler o figural**”. Seminário em volta de D. N. Rodowick. Resumo de REading the Figural, or Philosophy After the New Media (Durham, NC Duke University Press, 2001). 13 Abr. 2010. Disponível em: <<http://fimphilosophy.squarespace.com/storage/documentos/R2%20Ler%20o&20Figural.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2013

DUBOIS, Philippe. L'écriture figurale dans le cinema muet des annés 20. In: AUBRAL, François; CHATEAU, Dominique (Orgs.), **Figure, figural**. Paris: L'Harmattan, 1999, p. 245–288.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FRANÇA, Andréa. Imagens de itinerância no cinema brasileiro. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Org.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010, p. 219-242.

_____. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Org.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. Cinema e outras mídias: os espaços da arte na contemporaneidade. **Contemporanea: Revista de Comunicação e Cultura**. Salvador, v. 6, n. 1. Jun. 2008. Disponível em <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom>>. Acesso em: 5 jun. 2013.

GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia**. Lisboa: Relógio D'água, 2005.

GIL, Inês. A atmosfera fílmica como consciência. **Caleidoscópio: revista de comunicação e cultura**. Lisboa, n. 2, 2002. Disponível em <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/caleidoscopio/article/view/2192>>. Acesso em: 5 abr. 2013.

_____. A atmosfera como figura fílmica. In: **Actas do SOPCOM, VI LUSOCOM e II Ibérico – Volume I. Fotografia, Vídeo e Cinema**. Covilhã: Serviços Gráficos da Universidade da Beira Interior, 2005. p. 141-146. Disponível em <http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110829-actas_vol_1.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2013.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IKEDA, Marcelo; Lima, Dellani. **Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século**. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

JOYARD, Olivier. C'est quoi ce plan? (La suite). In: **Cahiers du Cinéma**, n. 580, junho 2003, p. 26-27.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of film: the redemption of physical reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997.

LALANNE, Jean-Marc. C'est quoi ce plan?. In: **Cahiers du Cinéma**, n. 569, junho de 2002, p.26-27.

LOPES, Denilson. Da estética da comunicação a uma poética do cotidiano. In: GUIMARÃES, César; SOUZA LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos Camargos. **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 117-150.

_____. O Local, O Comum e o Mínimo. In: **XII Estudos de cinema e audiovisual SOCINE**. 2011, São Paulo, v. II, p. 141-155. Disponível em: <http://socine.org.br/livro/XII_ESTUDOS_SOCINE_V2_b.pdf> Acesso em: 10 nov. 2013.

_____. Paisagens transculturais. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Org.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010, p. 91-108.

_____. **No coração do mundo: paisagens transculturais**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. **Cinema Digital: um novo cinema?**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

LYOTARD, Jean-François. **Discours, Figure**. Paris: Klincksieck, 2002.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 2011.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

MARIE, Michel. **A Nouvelle Vague e Godard**. Campinas: Papyrus, 2011.

MELO, Luís Alberto R. Gêneros, produtores e autores – Linhas de produção no cinema brasileiro recente. In: CAETANO, Daniel (Org.). **Cinema brasileiro 1995 – 2005: ensaios sobre uma década**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 67-78.

METZ, Christian. **A significação do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **O significante imaginário: psicanálise e cinema**. Lisboa: Horizontes, 1980.

MIGLIORIN, César. Por um cinema pós-industrial: notas para um debate. In: d'ANGELO, Raquel H.; d'ANGELO, Fernanda H. **Cinema sem fronteiras: 15 anos**

da mostra de cinema de Tiradentes. Belo Horizonte: Universo Produção, 2012, p. 164-171.

MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. p 145-172.

_____. **El cine o el hombre imaginario**. Barcelona: Paidós, 2001.

NUNES, Ana Paula. A vídeodança sob o ponto-de-vista do audiovisual. In: **XI Estudos de cinema e audiovisual SOCINE**. 2010, São Paulo, v. X, p. 427-442.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo**. São Paulo: Papyrus, 2013.

ORTEGA, Vicente R. Identificando o conceito de cinema transnacional. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Org.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010. p. 67-89.

PAÏNI, Dominique. **Le cinéma, un art moderne**. Paris: Cahiers du cinéma, 1997.

PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Katia (Org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009, p. 23-47.

_____. **Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas: Papyrus, 2000.

PEDROSA, Leonardo Bomfim. **Moderno descoberto por filmes que pensam o cinema de Lumière ao pós-guerra**. 2012. 134 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre. 2012.

PINEL, Vincent. **Écoles, genres et mouvements au cinéma**. Paris: Larouss-Bordas/HER, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a.

_____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

_____. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012c.

_____. **A partilha do sensível: Estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

SHAVIRO, Steven. **The cinematic body**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

SILVA, Camila Vieira da. Por uma estética do fluxo: sensorialidade e corpo no cinema asiático contemporâneo. In: **VII Encontro Nacional de história da Mídia: mídia alternativa e alternativas midiáticas**, 2009, Fortaleza. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/7o-encontro-2009-1/Por%20uma%20estetica%20do%20fluxo.pdf>> Acesso em: 10 nov. 2012.

SOUZA, Enéas de. **Trajetórias do cinema moderno**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1965.

STAM, Robert. Para além do Terceiro Cinema: estéticas do hibridismo. In: FRANÇA, Andrea; LOPES, Denilson (orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010. p. 111-136.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise cinematográfica**. Campinas: Papyrus, 1994.

VIEIRA JÚNIOR, Eryl. **Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo**. 2012. 242 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de pós-graduação em comunicação e cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro. 2012.

_____. O tempo dos corpos no “cinema de fluxo” de Apichatpong Weerasethakul. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 32, 2009, Curitiba. Anais eletrônicos. Curitiba: Intercom, 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1003-1.pdf>> Acesso em: 12 abr. 2012

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

FILMES ANALISADOS

HISTÓRIAS QUE SÓ EXISTEM QUANDO LEMBRADAS. Direção: Júlia Murat. Roteiro: Maria Clara Escobar, Júlia Murat, Felipe Sholl. Produção: Christian Boudier, Juliette Lepoutre, Marie-Pierre Macia, Júlia Murat, Lúcia Murat, Felicitas Raffo, Julia Solomonoff. Intérpretes: Lisa Fávero, Sonia Guedes, Ricardo Merkin e outros. Música: Lucas Marcier. Brasil, Argentina e França: Taiga Filmes, MPM Film, CEPA Audiovisual, Bonfilm, Ancine, Programa Ibermedia, CNC, 2011. 98 min., son., cor, arq. digital.

OS MONSTROS. Direção e Roteiro: Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diogenes, Ricardo Pretti. Produção: Carol Louise. Intérpretes: Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diogenes, Ricardo Pretti e outros. Música: Érico Sapão. Ceará, Brasil: Alumbramento, 2011. 81 min., son., cor, arq. digital.

FILMOGRAFIA DA PESQUISA

1 O CINEMA DE FLUXO

- Pedro Diogenes, Guto Parente, Luiz Pretti, Ricardo Pretti
Os Monstros
(Os monstros, 2011)
- Julia Murat
Histórias que só existem quando lembradas
(Histórias que só existem quando lembradas, 2011)
- Apichatpong Weerasethakul
Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas
(Loong Boonmee releuk chat, 2010)

Eternamente sua
(Sud sanaeha, 2002)

Mal dos trópicos
(Sud pralad, 2004)
- Clarissa Campolina, Helvécio Martins Junior
Girimunho
(Girimunho, 2011)
- Carlos Reygadas
Luz silenciosa
(Stellet licht, 2007)

Batalha no céu
(Batalla em el cielo, 2005)
- Gus Van Sant
Elefante
(Elephant, 2003)

Gerry

(Gerry, 2002)

Últimos días

(Last days, 2005)

Paranoid Park

(Paranoid Park, 2007)

Milk

(Milk, 2008)

Inquietos

(Restless, 2011)

- Win Wenders

O quarto 666

(Chambre 666, 1982)

Tokyo Ga

(Tokyo Ga, 1985)

- Michel Hazanavicius

O Artista

(The Artist, 2011)

- Martin Scorsese

A invenção de Hugo Cabret

(Hugo, 2011)

- Walter Ruttmann

Berlim: sinfonia de uma cidade

(Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt, 1927)

- Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig

São Paulo, sinfonia da metrópole

(São Paulo, sinfonia da metrópole, 1929)

- Lisandro Alonso

Os mortos

(Los muertos, 2004)

Fantasma

(Fantasma, 2006)

- Hou Hsiao-hsien
Café Lumière
(Kôhi jikô, 2003)
- Claire Denis
O intruso
(L'intrus, 2004)
- Zhang Ke Jia
Prazeres desconhecidos
(Ren xiao yao, 2002)
- Lucrecia Martel
A mulher sem cabeça
(La mujer sin cabeza, 2008)
- Bruno Dumont
Hors Satan
(Hors Satan, 2011)
- Naomi Kawase
Shara
(Sharasôyu, 2003)

Moe no Suzaku
(*Moe no Suzaku*, 1997)
- Pedro Costa
Juventude em marcha
(Juventude em marcha, 2006)
- Philippe Grandrieux
Sombra
(Sombre, 1998)

A nova vida
(La vie nouvelle, 2002)

Um lago
(Un lac, 2008)
- Paz Encina

Hamaca paraguaya
(Juventude em marcha, 2006)

- Orson Welles

Cidadão Kane
(Citizen Kane, 1941)

- Karim Aïnouz

O céu de Suely
(O céu de Suely, 2006)

- Paulo Caldas

Deserto feliz
(Deserto feliz, 2007)

- Karim Aïnouz e Marcelo Gomes

Viajo porque preciso, volto porque te amo
(Viajo porque preciso, volto porque te amo, 2010)

- Esmir Filho

Os famosos e os duendes da morte
(Os famosos e os duendes da morte, 2010)

- Ingmar Bergman

Mônica e o desejo
(Sommaren med Monika, 1953)

Através de um espelho
(Sasom i em spegel, 1961)

Quando duas mulheres pecam
(Persona, 1966)

A paixão de Ana
(En passion, 1969)

- Lars von Trier

Ondas do destino
(Breaking the waves, 1996)

Anticristo
(Antichrist, 2009)

- Roberto Rossellini
Roma, cidade aberta
(Roma, città aperta, 1945)
Stromboli
(Stromboli, 1950)
- Vittorio de Sica
Vítimas da tormenta
(Sciucsià [Ragazzi], 1946)
- Chico Teixeira
A casa de Alice
(A casa de Alice, 2007)
- Toni Venturini
Latitude zero
(Latitude zero, 2001)
- Glauber Rocha
Terra em transe
(Terra em transe, 1967)
- Jun Ichikawa
Tony Takitani
(Ton Takitani, 2004)
- Kiyoshi Kurosawa
Tokyo sonata
(Tokyo sonata, 2008)
- Sofia Coppola
Encontros e desencontros
(Lost in translation, 2003)
- Abbas Kiarostami
Five dedicated to Ozu
(Five dedicated to Ozu, 2003)
- Fernando Meirelles, Kátia Lund
Cidade de Deus
(Cidade de Deus, 2002)
- José Padilha

Tropa de elite

(Tropa de elite, 2007)

- Dziga Vertov

O homem com a câmera

(Chelovek s kino-apparaton, 1929)

- Robert J. Flaherty

Nanook do norte

(Nanook of the north, 1922)

- Jean-Luc Godard

Acossado

(À bout de souffle, 1960)

- Marcelo Gomes

Cinema, aspirinas e urubus

(Cinema, aspirinas e urubus, 2005)

2 O SENSÍVEL, O TEMPO, O REAL

- Alfred Hitchcock

Janela indiscreta

(Rear window, 1954)

3 ANALISAR O SENSÍVEL

- Krzysztof Kieslowski

A dupla vida de Véronique

(La double vie de Véronique, 1991)

- David Lynch

Império dos sonhos

(Inland Empire, 2006)

- Sergei Loznitsa

Minha felicidade

(Schastye moe, 2010)