UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ

NATÁLIA LAGO ADAMS

O que acontece quando "nada" acontece:
suspensões e presenças em filmes sobre cotidianos

Curitiba
2020

NATÁLIA LAGO ADAMS

O que acontece quando “nada” acontece:
suspensões e presenças em filmes sobre cotidianos

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Tuiuti do Paraná — UTP/PR.

Orientação: Profª. Drª. Sandra Fischer

Curitiba
2020

Dados Internacionais de Catalogação na fonte
Biblioteca "Sydnei Antonio Rangel Santos"
Universidade Tuiuti do Paraná

A216 Adams, Natália Lago.
O que acontece quando “nada” acontece: suspensões e presença em filmes sobre cotidiano / Natália Lago Adams; orientadora Profª. Drª. Sandra Fischer.
107f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2020.

1. Cotidiano 2. Narrativas de suspensão. 3. Produção de presença. 4. Hiper-realismo. 5. Realismo sensório.
I. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social/ Mestrado em Comunicação Social.
II. Título.

CDD – 791.43

Bibliotecária responsável: Heloisa Jacques da Silva – CRB 9/1212

NATÁLIA LAGO ADAMS

O QUE ACONTECE QUANDO "NADA" ACONTECE:
SUSPENSÕES E PRESENÇAS EM FILMES SOBRE COTIDIANOS

Esta dissertação foi julgada à aprovação para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná.

Curitiba, 25 de março de 2020

_____

Mestrado em Comunicação e Linguagens
Universidade Tuiuti do Paraná

BANCA EXAMINADORA

_____

Profª. Drª. Sandra Fischer
PPGCom (UTP)

_____

Prof. Dr. Rafael Tassi
PPGCom (UTP)/PPG-CINEAV (UNESPAR)

_____

Prof. Dr. Eduardo Baggio
PPG-CINEAV (UNESPAR)

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelas bolsas-auxílio concedidas para que o desenvolvimento desta pesquisa fosse possível e por lutar pela ciência neste momento em que ela se vê ameaçada no país.

A esta instituição, pelo programa e pelas oportunidades oferecidas, bem como à secretaria do programa, pelo auxílio e atenção prestados.

À minha orientadora, Profª. Draª. Sandra Fischer, pelos conhecimentos transmitidos, pela orientação sem igual, sempre tão paciente, encorajadora e inspiradora. Por ver o melhor em mim e não deixar que ele se perdesse em momentos de incertezas. Acima de tudo, pelo voto de confiança quando precisei e por estar ao meu lado pessoalmente.

Aos membros da banca, Prof. Dr. Rafael Eduardo e Prof. Dr. Eduardo Baggio, pela disponibilidade e pelas gentis contribuições que enriqueceram esta pesquisa. Em especial ao Rafael, pelo acolhimento, pelas contribuições no grupo de pesquisa, pela parceria e pelo incentivo.

Ao corpo docente do programa, pelos ensinamentos e trocas que contribuiram para este trabalho.

Aos meus pais e irmã, por oferecerem, desde sempre, as melhores condições de estudo ao nosso alcance, instigando em mim o gosto pelo conhecimento, pela escrita e pela pesquisa. Em especial à minha mãe, Regina, pelo exemplo de resiliência e por servir como norte para dar meu melhor a fim de orgulhá-la e retribuir seus esforços emocionais e financeiros, bem como à minha irmã, Victória, por ser a razão pela qual busquei ser um bom exemplo acadêmico.

Ao meu parceiro, Gean, por tudo: o apoio incondicional durante os momentos financeira, psicológica e fisicamente difíceis, os cafés e energéticos para me manter acordada, a companhia nas horas de estudo, a fé em minha capacidade quando eu mesma não a enxerguei, a insistência para que eu não desistisse e o incentivo para, apesar do cansaço, dar os próximos passos da tão sonhada jornada acadêmica.

Aos meus amigos, por todo o apoio. Em especial à Giovanna, pelo companheirismo e incentivo que se estenderam além da vida acadêmica, e à Aline, pelas conversas, pelas parcerias em artigos, congressos, reuniões e viagens, bem como pelas trocas teóricas que se tornaram essenciais a esta pesquisa.

Aos colegas do programa, pelos conhecimentos compartilhados.

Jamais esquecerei os esforços daqueles que me ajudaram a concluir este trabalho.

RESUMO

Pode um filme ser definido com eficiência por sua duração? A duração é capaz de registrar uma dita realidade por deixá-la fluir sem interferências? Uma obra fílmica de longa duração necessariamente está atrelada a uma imagem pensante e, consequentemente, à revelação de alguma espécie de verdade? Partindo destes questionamentos e da discordância de seus pressupostos, propõe-se uma nova forma de compreender um conjunto de filmes transnacionais produzidos nas últimas quatro décadas que, até então, foram pensados como parte de um cinema duracional diretamente ligado a diferentes vertentes de um dito realismo. O objetivo, portanto, é substituir a primazia do tempo e suas implicações metafísicas pela perspectiva de um cotidiano materialista – este frequentemente referido, nestes estudos duracionais, como apenas mais um dos numerosos elementos que definem o cânone dos cinemas realistas e duracionais. A hipótese levantada é de que o cotidiano sustenta tais produções na forma das ditas narrativas de suspensão, caracterizadas por tramas desdramatizadas, tênues e abertas, acompanhadas de plasticidades cuja ênfase está na coisidade da vida comum. Neste sentido, a fim de investigar os diferentes modos de experiências estéticas oferecidas pelo conjunto de filmes abrigado sob essa lógica, toma-se o conceito de produção de presença como referência para a análise fílmica do *corpus*, composto por *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), tido como um filme hiper-realista, e *La mujer sin cabeza* (2008), considerado parte da tendência de um realismo sensório. Por meio da descrição visual e análise poética de ambos, apoiadas em um viés fenomenológico, tal mirada busca identificar elementos que indicam uma oscilação entre efeitos de sentido e de presença, a qual dá lugar a momentos em que a concretude das pequenas coisas do mundo assume primeiro plano. A partir dos resultados obtidos neste percurso, a pesquisa tenta responder, provisoriamente que seja, à impossibilidade do registro neutro do mundo real no cinema ao assumir o simulacro do cotidiano em lugar da discutível representação dele, permitindo elaborar, ainda que em caráter inicial, uma noção de filmes sobre cotidianos que não se comprometem com a revelação de uma "verdade transcendental", mas sim com o que dão a ver.

Palavras-chave: cotidiano; narrativas de suspensão; produção de presença; hiper-realismo; realismo sensório.

ABSTRACT

Could a film be efficiently defined by its duration? Would duration be capable of registering a supposed reality by letting it flow without interferences? Should a long length movie be necessarily tied to a thinking image and, thus, the disclosure of some sort of truth of the world? Stemming from these questions and the denial of their assumptions, the research proposes a new comprehension of a group of transnational movies produced in the last four decades that, up to now, have been thought as part of a durational cinema directly related to different branches of so-called realism. The purpose of the study is, therefore, to replace the primacy of time for the perspective of a materialistic everydayness – which is frequently referred to, in these durational studies, as just one of the many elements that define the canon of realist and slow cinemas. The hypothesis is that everydayness crosses these productions in the form of suspended narratives, which are characterized by dedramatized, thin, open plots in conjunction with certain plasticity whose emphasis is in the thingness of the world. In that sense, meaning to investigate the different modes of aesthetic experiences that this set of films offer, the study uses the concept of production of presence as a reference for the film analysis of the defined *corpus*, comprised by *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), usually thought as a hyperrealist movie, and *La mujer sin cabeza* (2008), considered part of a sensory realism. Through the visual description of both, underpinned by a phenomenological bias, this analytical gaze seeks to identify elements that indicate an oscillation between effects of meaning and presence, which gives place to moments in which the concreteness of the little things in the world stages the foreground. Through the results obtained in this trajectory, the research tentatively tries to tackle the impossibility of a neutral register of the real world in cinema by assuming the simulacrum of the everyday life instead of an arguable representation of it, which allows to elaborate the still initial notion of movies about the everyday life that are not compromised with the unveiling of "transcendental truth," but instead with what they make visible.

Keywords: everydayness; suspended narratives; production of presence; hyperrealism; sensory realism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — *Stellet licht* (Carlos Reygadas, 2007) 11
Figura 2 — *Tōkyō Monogatari* (Yasujiro Ozu, 1953) 66
Figura 3 — *La Pêche aux poissons rouges* (Louis Lumière, 1895) 68
Figura 4 — *Empire* (Andy Warhol, 1964) 70
Figura 5 — *Wavelenght* (Michael Snow, 1967) 71
Figura 6 — Primeiro dia em *Jeanne Dielman* (Chantal Akerman, 1975) 73
Figura 7 — Segundo dia em *Jeanne Dielman* (Chantal Akerman, 1975) 75
Figura 8 — Terceiro dia em *Jeanne Dielman* (Chantal Akerman, 1975) 77
Figura 9 — *Stasis*, fixidez e frontalidade em *Jeanne Dielman* (Chantal Akerman, 1975) 80
Figura 10 — Luz *neon* e materialidades em *Jeanne Dielman* (Chantal Akerman, 1975) 82
Figura 11 — Atraso pós-ação em *Jeanne Dielman* (Chantal Akerman, 1975) 84
Figura 12 — Planos fechados em *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) 85
Figura 13 — Materialidades em *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) 86
Figura 14 — Reflexos em *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) 87
Figura 15 — Sensações em *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) 88
Figura 16 — Ocultamento em *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) 90
Figura 17 — Micromovimentos em *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) 91
Figura 18 — Rastros em *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) 92
Figura 19 — Pausa e *stasis* em *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) 94
Figura 20 — *Close-ups* em *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) 955

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10
1. RENÚNCIAS TEÓRICAS 199
1.1. OUTRAS QUESTÕES 31
2. A EXPERIÊNCIA COMUM 333
2.1. SOBRE MÉTODOS 39
3. PRODUZIR PRESENÇA 41
3.1. RECUPERANDO A DIMENSÃO DO CORPO 48
4. NARRATIVIZAR O COTIDIANO 499
4.1. DURAÇÃO 55
4.2. INÉRCIA 58
4.3. PAUSA 60
5. FILMES SOBRE COTIDIANOS 62
5.1. O QUE ACONTECE QUANDO "NADA" ACONTECE? 63
5.2. ESTÉTICA MINIMALISTA: *JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES* (1975) 72
5.3. ESTÉTICA SENSORIAL: *LA MUJER SIN CABEZA* (2008) 85
CONSIDERAÇÕES FINAIS 999
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 1044

INTRODUÇÃO

Uma mulher prepara o jantar e, em seguida, recebe o filho que chega do colégio. Na cozinha, ela serve dois pratos e os leva à mesa onde ambos se sentam para ceiar em silêncio — apenas o som das colheres tocando a louça se faz audível ao passo em que levam, mecanicamente, a sopa do recipiente à boca. Ela recolhe os pratos, vai à cozinha e serve duas porções de carne e batata para retornar à sala de jantar e, novamente, comer junto ao menino. Após a refeição, a mãe limpa a mesa levando os utensílios à cozinha e volta ao cômodo; as personagens permanecem sentadas no mesmo lugar enquanto ela lê uma carta em voz alta em ritmo monótono e, em seguida, toma do menino a leitura do trecho de um livro, que o recita em tom e ritmo iguais aos da mãe. Em toda a sequência, um foco de luz externo invade o cômodo periodicamente.

Uma mulher se aproxima da piscina do que parece ser um clube recreativo. Ela dirige-se a sua cunhada, que está parcialmente imersa na água, apoiada na borda. Enquanto conversam, o sutil movimento da água aparece em segundo plano. Em dado instante, o olhar da câmera aproxima-se do rosto de perfil da primeira mulher, em primeiríssimo plano, de modo que dá a ver o reflexo da água na pele e nos fios de cabelo loiros da personagem.

Ainda que as cenas estejam bastante distantes geográfica e temporalmente (a primeira, de *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*[1], foi produzida na Bélgica em 1975, sob a direção de Chantal Akerman, enquanto a segunda, de *La mujer sin cabeza*, dirigida por Lucrecia Martel, ocorre na Argentina de 2008)[2], ambas têm algo em comum: detidas em situações cotidianas, parecem fazer o tempo parar

[1] No decorrer deste texto, o título do filme é abreviado para *Jeanne Dielman*, diferenciado da personagem homônima por meio do grafo em itálico.

[2] Ao delinear um dito cinema de cotidiano brasileiro comparando *Banshun* (Yasujiro Ozu, 1949), produzido no Japão, e *Não por acaso* (Philippe Barcisnki, 2007), produzido no Brasil, Sandra Fischer (2010) justifica que, apesar da diversidade contextual e cronotópica entre ambos filmes, a aproximação facilita identificar traços estéticos e temáticos dentro do que se propõe investigar. O mesmo vale para esta pesquisa que, mesmo ciente da disparidade histórica, espacial e cultural entre os filmes de seu *corpus*, os aproxima a fim de verificar a hipótese de que o cotidiano atravessa produções justamente tão distantes por meio de uma tipologia narrativa em comum, mas de modo esteticamente individual.

para revelar o banal, o repetitivo, o sem significado. Poderiam até mesmo compor o mesmo filme, dada a semelhança que as narrativas apresentam, bem como o atento enfoque visual na concretude material que atravessa a execução de atividades corriqueiras e comuns à maioria dos seres humanos, como a alimentação ou o momento de lazer em família.

Contudo, justamente por revelar quase que no tempo fático das ações[3] as minúcias da vida ordinária, filmes como os abordados frequentemente são agregados sob uma suposta tendência cinematográfica cuja principal característica é a duração hiperbólica. São os ditos *slow movies*, termo empregado em pesquisas recentes (FLANAGAN, 2012; JAFFE, 2014; DE LUCA & JORGE, 2016) que pensam um conjunto de filmes transnacionais — nem escola, nem movimento, nem período — produzidos nas últimas quatro décadas e, supostamente, compartilham um certo estilo dadas algumas características narrativas e estéticas em comum, como planos abertos que enfocam a paisagem, o uso de atores não profissionais ou pouco experientes para dar vida a personagens que representam o dito homem médio, os silêncios ou escassos diálogos, a abertura para o inesperado durante a gravação das cenas, dentre outros elementos.

Figura 1 — *Stellet licht* (Carlos Reygadas, 2007)

Fonte: reprodução da autora.

[3] Sempre que empregamos esta expressão ao longo do texto nos referimos ao tempo exato que determinado ato costuma levar para ser executado — aquele que muitos se referem, de modo generalizado, como “tempo real”.

Essencialmente pautadas pelas formulações teóricas de Gilles Deleuze e sua ideia de imagem-tempo, bem como por um período do pensamento de André Bazin acerca de um dito realismo cinematográfico, tais pesquisas dedicam-se às obras de um vasto grupo de cineastas, como Abbas Kiarostami, James Benning, Tsai Ming Liang, Hou Hsiao-hsien, Béla Tarr, Pedro Costa, Apichatpong Weerasethakul, Lisandro Alonso e Carlos Reygadas, os quais, segundo a proposta, são influenciados por películas produzidas no período pós-guerra, como as de Yasujiro Ozu, Luchino Visconti, Straub-Huillet, Michelangelo Antonioni e Andy Warhol, tidos como precursores de um cinema duracional.

Essa perspectiva teórica não falha em admitir que, mesmo dotadas de uma série de recursos em comum, tais narrativas são bastante distintas entre si. No entanto, ao tomar a duração como elemento chave de classificação, as pesquisas que se abrigam sob essa abordagem partem de um princípio que anula os verdadeiros aspectos diferenciais de cada filme. Tal miopia, conforme é defendido adiante, parece partir de uma aceitação incondicional da ideia de um cinema moderno deleuziano pautado no tempo (duracional e histórico) para defender uma imagem pensante, vetor de significação. O olhar crítico que lançamos aqui sobre essa abordagem não deixa de reconhecer que a duração é alargada em filmes como aqueles dois descritos no início deste texto, especialmente no primeiro. No entanto, acreditamos que não é necessariamente em torno dela que estas obras se organizam. Ao que nos parece, elas chamam muito mais a atenção, por exemplo, para a sensação provocada pelo som das colheres tocando a louça ou do movimento do reflexo da água no rosto do que para a passagem do tempo propriamente dito, e aí não há nenhuma verdade a revelar, apenas a própria experiência estética.

Jeanne Dielman (1975) exibe a execução das atividades diárias da personagem homônima, interpretada por Delphine Seyrig: cuidar da casa, criar o filho e se prostituir. Nas pouco mais de três horas de filme, a repetição ordenada dos gestos cotidianos, sobre os quais aos poucos a protagonista perde o controle, é o centro de uma narrativa movida pela própria inércia. Por sua vez, *La mujer sin cabeza* (2008) acompanha a crise que se instala na vida de Verónica (Maria Onetto) após atropelar algo que, não se sabe, poderia ser um cachorro ou uma criança. A pausa causada pelo

acidente, que interrompe o fluxo da vida diária da personagem, dá origem a um estado de transe que se faz sensível tanto para o corpo diegético quanto para o espectatorial por vias visuais e sonoras.

Em maior ou menor grau, ambos os filmes são muito mais sobre sentir do que pensar, partindo de tramas bastante rarefeitas para narrativizar experiências igualmente abertas e que, portanto, não são passíveis de sentidos pré-concebidos. Não há aí a busca de alguma espécie de verdade em suas cenas, um "sentido maior". Isso não significa que tais filmes sejam completamente desprovidos de significação: sabe-se que Chantal Akerman foi diretamente influenciada pelo movimento feminista da época, bem como que Lucrecia Martel carrega em suas obras fílmicas, propositalmente ou não, as marcas da história política argentina. A questão é que tais filmes dispensam metáforas e alegorias. Quando a protagonista do primeiro filme engraxa os sapatos do filho, ela está engraxando os sapatos do filho. Quando a mulher desorientada do segundo filme toma café, ela está tomando café. O mesmo vale para quando ouvimos o som do refrigerador ou o do toque nos lençóis com clareza amplificada, pois não há um sentido a ser extraído deles, há nada mais do que os próprios ruídos. Por essa razão, este estudo propõe pensar filmes dotados de narrativas suspensas a partir de um viés essencialmente plástico, que se desdobraria em dois modos de experiência visual atravessados, cada um de acordo com as próprias estratégias, por materialidades em lugar de manifestações metafísicas: são filmes sobre cotidianos que se expressam por estéticas minimalistas e sensoriais[4].

A estética minimalista estaria relacionada especialmente a uma plasticidade inercial, expressa em planos que acompanham a sucessão de atividades rotineiras com atenção: ainda que se desenrolem vários acontecimentos em cena, a sensação é de que não se vai a lugar algum, visto que os eventos são organizados de modo casual em vez de causal. Não raro, os atos banais se desenrolam em tempo no tempo fático das ações, imprimindo um ritmo à narrativa que permite a manifestação de pequenas

[4] Conforme discutimos adiante, Margulies (2016) observa que a suspensão de sentidos unívocos pode se dar tanto pela simultaneidade de eventos na tela, quanto pela presença prolongada de apenas um evento. Os termos "sensorial" e "minimalista" foram escolhidos a partir desta lógica, visto que no primeiro eixo há uma profusão simultânea de microações na mesma cena, enquanto no segundo há uma economia de recursos que força o olhar para apenas uma atividade exibida em seu tempo literal de execução.

sensibilidades que logo se dissipam. Ainda que predomine em tais imagens o trivial, aparentemente "sem sentido", de certo modo elas carregam interpretações latentes que ganham o mesmo tratamento formal do que comumente é tido como insignificante: há um nivelamento entre o físico e o metafísico que as coloca no mesmo plano. destituindo a importância da última esfera. Por sua vez, a estética sensorial[5] seria aquela dotada de visualidades e sonoridades hápticas (MARKS, 2000): plasticidades táteis, que conferem textura ao aparato fílmico ativando a faculdade sensória do espectador. São imagens em que as dimensões microscópicas do cotidiano são ressaltadas por câmeras que, mais do que observar, mediam uma interação entre os corpos em cena e os corpos espectatoriais. Tamanha é a atenção a tais miudezas que suas aparições materiais simultâneas parecem congelar o presente em um transe, promovendo pausas que funcionam como rupturas narrativas[6].

Esta pesquisa levanta, portanto, uma série de questionamentos: considerando a duração hiperbólica incapaz de agregar, com suficiente coerência, obras tão distintas entre si, que elemento o faz (se houver algum)? Filmes de longa duração necessariamente estão atrelados a uma espécie de imagem pensante ou a um registro da realidade? Se não, quais estratégias narrativas orientam estes filmes? Como apreender as coisas materiais, as plasticidades, sem passar pela mediação da linguagem e do sentido?[7] Buscamos estas respostas por meio da análise fílmica do *corpus* desta pesquisa, composto pelos títulos já mencionados — *Jeanne Dielman* (1975) e *La mujer sin cabeza* (2008). O objetivo é, a primeiro momento, revisar criticamente a bibliografia que foi produzida a respeito deste conjunto de obras

[5] Este termo corresponde, aqui, ao que autores como Luiz Carlos Oliveira Júnior (2014), Erly Vieira Júnior (2012; 2014) e Emiliano Cunha (2014) comumente chamam de "estética de fluxo". Contudo, preferimos o novo termo por expressar com mais clareza a lógica que propomos. Deste modo, todas as menções feitas a este tipo de filme aqui adotam a terminologia "sensorial" em lugar de "fluxo".

[6] Enquanto Rocío Gordon (2017) usa o termo "pausa" para descrever esta modalidade da narrativa de suspensão, exemplificado pela autora com os filmes de Lucrecia Martel, Erly Vieira Jr. (2012) aponta que a estética sensorial, à qual também identifica o pertencimento das obras da cineasta argentina, oferece uma possibilidade de pausa em lugar de um esvaziamento de sentido característico do mundo pós-moderno.

[7] "'Como se apreende o sentido de uma maçã? Comendo-a', escreve Fernando Pessoa. Os órgãos sensoriais, o corpo e as suas funções tecem sentidos com o mundo que só eles estão em condições de compreender imediatamente e sem 'reenvio'. Qual é o sentido do vermelho? Esgota-se na sua percepção, de imediato e totalmente — e esse sentido revela-se inesgotável pela linguagem. Do mesmo modo, há movimentos corporais que contêm em si a sua significação completa" (GIL, 2001, p. 105).

supostamente *slow*, bem como os conceitos que as respaldam, para, então, propor um olhar reformulado sobre tais filmes — tarefa que só pode ser realizada por meio da convocação de novos referenciais teóricos que embasam a descrição e interpretação dos filmes selecionados.

Tais etapas servem ao propósito maior do estudo de apontar, mesmo que inicialmente, um possível tipo de filme sobre cotidianos, bem como delinear uma distinção entre estéticas minimalistas e sensoriais que rompe com a primazia do pensamento duracional, frequentemente relacionado a uma ideia de realismo. Estéticas, não cinemas, cabe ressaltar, pois a proposta aqui não é, de forma alguma, incorrer no mesmo problema que dá origem à pesquisa: sistematizar filmes de modo totalizante, sob o risco de cometer grosseiras generalizações. Neste sentido, pensar as visualidades individuais de cada obra permite que estas sejam entendidas pelo que revelam, sem enquadrá-las a um conjunto de características previamente definidas e que, não raro, deixa de fora aspectos singulares em nome da homogeneidade do pertencimento. A perspectiva oferecida pelos estudos fenomenológicos culturais ajuda nessa tarefa, visto que

> [...] a crítica dos conceitos como eventos "arbitrários" ou "decisões de nomenclatura", o abandono da adequação em favor da multiplicidade e não-identidade, a busca das consistências "vagas" entre objetividades e subjetividades, tudo parece aproximar a descrição fenomenológica do espírito de narrativas "estéticas" ou "literárias" (os espaços ficcionais de Certeau), as quais funcionam ao criar múltiplas possibilidades por meio de intervenções que procuram designar eventos sem sobredeterminar suas significações, aspirando o efeito verossímil em lugar do verídico (CLUCAS, 2000, p. 24-25, tradução nossa)[8].

Assistindo aos filmes em questão, mais do que a experiência de duração, o que se revela é a natureza cotidiana que atravessa as narrativas. As minúcias da vida comum invadem as telas do cinema desde seus primeiros respiros com os Irmãos Lumière e seus curtos registros do cotidiano, como a famosa cena da chegada do trem

[8] "[...] the critique of concepts as arbitrary 'events' or 'naming decisions', the abandonment of adequation in favour of multiplicity and non-identity, the pursuit of the 'vague' consistencies between objectivities and subjectivities, all seem to draw the phenomenological description closer in spirit to 'aesthetic' or 'literary' narratives (de Certeau's 'fictional spaces') which function by creating multiple possibilities by means of 'interventions' which seek to designate events without overdetermining their significance, striving for verisimilar rather than veridical effects." (CLUCAS, 2000, p. 24-25).

em *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (Louis e Auguste Lumière, 1895). Desde então, e especialmente nas últimas décadas, cineastas encontraram diferentes modos de capturar o substrato da existência humana — comer, beber, caminhar, manter relações, repousar, pensar —, as questões essenciais que penetram a experiência diária — vida, morte, amor, ódio — e as pequenezas que preenchem o mundo — o movimento do vento nas árvores, o som das gotas d'água caindo, os reflexos de luz sobre as superfícies. Estes registros, no entanto, criam um problema duplo: se, como postula Maurice Blanchot (2007), o cotidiano é inacessível, visto que não tem começo/meio/fim, de que modo as narrativas desses filmes o invocam? Como superar o obstáculo de pensar a representação do que não é filosófico (as miudezas da rotina), sem recorrer a vias conceituais, tidas por Theodor Adorno (apud. CLUCAS, 2000, p. 17)[9] como incapazes de exprimir as particularidades de um objeto em um discurso?

Acreditamos que a resposta para o primeiro problema é partir do "nada", da abertura, para narrar experiências que, igualmente, não têm um começo propriamente demarcado, tampouco um desfecho: há apenas mais uma interrupção que marca o fim da narrativa. É o que propõe a pesquisadora argentina Rocío Gordon (2017) ao delinear as narrativas de suspensão[10], termo que usa para descrever um tipo de literatura e cinema argentinos surgido na década de 1990 (a exemplo do trabalho de Lisandro Alonso e de Lucrecia Martel) e que, aqui, será criticamente apropriado e expandido para além dos contextos e obras vislumbrados pela autora. Gordon (2017) indica que essa suspensão, a sensação de que "nada acontece", está intimamente ligada às crises, visto que elas implicam uma paralisia, a inação que embarga o cotidiano. É aí que encontramos a resposta para a segunda problemática exposta: o filósofo alemão Hans Gumbrecht (2006) chama de "pequenas crises" as breves interrupções do cotidiano que resultam de um estranhamento diante da materialidade dos objetos, momentos em que a pura presença deles suspende pré-conceitos e sentidos metafísicos para dar lugar à revelação da "coisidade" do mundo, a uma experiência estética.

---

[9] Ainda que Adorno rejeite a estética como recurso para uma investigação não conceitual, Stephen Clucas (2000) acredita que é possível conciliá-la com uma antropologia do cotidiano não sistemática em que o estético não é tomado como um conjunto de oposições privilegiadas, como o belo e o feio.
[10] Tradução nossa para "*narrativas de la suspensión*", termo originalmente empregado pela autora.

Se na perspectiva fenomenológica a solução para o problema representacional do cotidiano é descrevê-lo por meio de uma narrativa que objetiva a verossimilhança, parece, então, que recorrer às narrativas de suspensão, aliadas ao conceito de produção de presença e sentido sob um viés estético, é o caminho lógico para falar sobre a verve cotidiana que atravessa os filmes aos quais essa pesquisa se dedica sem anular suas naturezas abertas e múltiplas. Isso porque, do mesmo modo que os espaços ficcionais citados por Clucas (2000), as narrativas de suspensão não tratam de representar uma realidade[11], ao passo em que, segundo Gordon (2017), operam por simulacros[12]. Neste sentido, falamos de apresentações em lugar de representações, as quais comportam a ideia de oscilações entre presenças e sentidos descritas por Gumbrecht (2010) na fruição estética dos próprios filmes, dada a ordem irreprodutível destes fenômenos que, consequentemente, seria incompatível com a ideia de representação de uma dita realidade — não é possível, afinal, forçar uma revelação genuína, apenas criar as condições narrativas e visuais para que ela possa ocorrer.

As ideias brevemente propostas aqui até então indicam uma incompatibilidade com a perspectiva de um cinema organizado em torno da lentidão — apresentada no livro *Slow cinema* (2016), organizado por Tiago de Luca e Nuno Barradas Jorge, bem como nos escritos de Matthew Flanagan (2012) e Ira Jaffe (2014) — e uma recusa da ideia de imagem-tempo e de representação da realidade. A questão — e a consequente discordância dessas bibliografias — é abordada no primeiro capítulo da pesquisa, onde são justificadas suas renúncias teóricas. O segundo capítulo, por sua vez, define a perspectiva aqui adotada do cotidiano especialmente a partir dos textos de Ian Burkitt (2004), Stephen Clucas (2000), Maurice Blanchot (2007) e Andrew Metcalfe e Ann Game (2004). A terceira etapa da pesquisa se debruça sobre o livro *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* (GUMBRECHT, 2010) e o artigo *Pequenas crises: experiências estéticas no mundo cotidiano* (GUMBRECHT,

[11] Muito se fala sobre "realismo" dentre os autores que compõem o referencial teórico desta dissertação: neorrealismo, hiper-realismo e realismo sensório são algumas formas de pensar nele. Contudo, acreditamos que a discussão sobre real, realidade e realismo pode ser dispensada ao tratar de simulacros: entendemos o "real" simplesmente como referente, o "modelo" constantemente revisado à luz de diferentes olhares, aquilo da ordem da aproximação ou constante construção.

[12] A autora argentina adota o termo sob a perspectiva de Gilles Deleuze, que trata o simulacro como rejeição tanto do Modelo, quanto da cópia.

2006) para tratar dos ditos efeitos de presença e sentido. O capítulo seguinte parte dos escritos de Rocío Gordon em *Narrativas de la suspensión: una mirada contemporánea desde la literatura y el cine argentinos* (2017) para explicar o conceito de narrativas de suspensão e seus três desdobramentos propostos pela autora: duração, inércia e pausa. O quinto capítulo sugere um possível tipo de filme sobre cotidianos apoiando-se nas pesquisas de Ivone Margulies (2016) e Sandra Fischer (2009), as quais respaldam a análise fílmica de *Jeanne Dielman* (1975) que, aqui, é tomado como filme precursor de uma estética minimalista. O mesmo capítulo é dedicado, ainda, às formulações de Erly Vieira Júnior (2012), Priscila Arantes (2008) e Emiliano Fischer Cunha (2014) para falar da estética sensorial, verificada na análise de *La mujer sin cabeza* (2008).

O percurso da pesquisa permite apontar algumas considerações finais. A primeira delas é que, ainda que a duração atravesse as narrativas de suspensão e as consequentes estéticas minimalistas e sensoriais em filmes sobre cotidianos, não é em torno dela que a experiência fílmica se organiza nesses filmes, mas sim em torno de atividades corriqueiras e as materialidades que as permeiam. A segunda é que, diferente do que Deleuze e muitos dos estudos que seguem sua tradição propõem, nos parece possível pensar em filmes longos sobre cotidianos — característicos das últimas décadas, ainda que não necessariamente datados do pós-guerra — não como imagens que se fazem veículo de um pensamento ou "verdade transcendental", mas sim como imagens sensíveis e concretas que são o que dão a ver em lugar de uma representação pura do tempo. O terceiro ponto é que, pensamos, fazer do cotidiano matéria-prima da experiência fílmica não implica que há aí algum realismo: a existência material do mundo se faz referente, mas é transformada em simulacro ao invés de representação e, portanto, é uma nova realidade criada dentro do espaço ficcional. A quarta e última consideração é que, por seu estágio inicial, este estudo não necessariamente se debruça sobre todos os possíveis modos estéticos de apresentação do cotidiano no cinema — seria necessário um trabalho de maior fôlego para fazê-lo. Por ora, no entanto, sua relevância justifica-se pela contribuição para levantar um debate crítico sobre formulações teóricas e maneirismos acadêmicos que enclausuram obras abertas por natureza.

1. RENÚNCIAS TEÓRICAS

Antes de apresentar, nos próximos capítulos, as escolhas epistemológicas que embasam esta pesquisa, é necessário justificar as renúncias que elas implicam. Conforme já brevemente exposto, a lógica que orienta o estudo é, de certo modo, incompatível com as ideias de *slow cinema* e, consequentemente, de duas linhas de pensamento frequentemente acionadas por seus pesquisadores: a imagem-tempo, proposta por Deleuze, e a ideia de representação da realidade, defendida em certo período por Bazin. A necessidade de nos blindarmos contra críticas por excluir Deleuze da bibliografia parte de uma falsa impressão de que compartilhamos de suas ideias de duração e corporeidade, tendo em vista a suposta lentidão dos filmes do *corpus*, bem como o apelo à sensorialidade e a ênfase no corpo dentro da própria diegese — um olhar desavisado poderia pensar que este estudo trata da mesma perspectiva que o filósofo francês, de modo que seria imperativo trazê-lo à discussão. Como explicaremos a seguir, não se trata deste caso. Por sua vez, a justificativa de um esclarecimento acerca do pensamento baziniano se faz necessária por conta de uma frequente confusão (ou mesmo omissão) a respeito de suas declarações e escritos voltados ao realismo no/do cinema. Isso porque André Bazin assumiu diferentes posições sobre o assunto em dados momentos de sua crítica cinematográfica, por vezes até mesmo contraditórias. Neste sentido, autores citados nesta pesquisa, como Gordon (2017), Vieira Júnior (2012) e Cunha (2014), por exemplo, apropriam-se especificamente de uma perspectiva baziniana que, como explica Guimarães (2016, p. 5), entende que “Bazin teria, ingenuamente, confundido a realidade com a sua representação, o signo com o seu referente” e confiado em um registro neutro do mundo. Conforme explicaremos adiante neste capítulo, em outros escritos de Bazin há certos pontos de contato com a perspectiva que assumimos aqui. Ainda assim, não levaremos a obra baziniana em conta de um recorte teórico que se volta a outras questões não relacionadas ao realismo.

Cabe ressaltar que, sobretudo, não é a intenção, aqui, criticar ou desconstruir as mencionadas perspectivas teóricas de Deleuze e Bazin: há que se reconhecer que um estudo de fôlego limitado como o presente, cuja autoria está longe de ser

especialista no assunto, não é capaz de contestar com propriedade teorias há muito discutidas e revisadas como essas. Os parágrafos a seguir, portanto, são dedicados à contestação de determinadas formulações em relação ao pensamento que orienta a pesquisa, de modo que outras definições propostas pelos mesmos autores — como a de simulacro, por Deleuze — são abordadas neste projeto.

Tratemos, a primeiro momento, da questão da imagem-tempo. Gilles Deleuze propõe no livro *A imagem-tempo* (2005) um ponto de virada crucial na história do cinema: a Segunda Guerra Mundial. Para o filósofo, o lançamento de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), em meio ao conflito, representaria a passagem do que chama de *imagem-movimento*, onde as narrativas progridem em torno de esquemas sensório-motores[13], para a *imagem-tempo*, onde a noção de tempo não mais seria obtida pela montagem, mas sim pela duração: cada cena, portanto, seria uma imagem direta dele. Isso porque esse novo fazer fílmico apresentaria, segundo o autor, o próprio tempo de execução das ações de modo integral, em lugar de conexões entre ações, bem como exibiria situações puramente óticas e sonoras nas quais as personagens estariam lançadas à perambulação e à cotidianidade. Essa ruptura representaria uma distinção entre cinema clássico e cinema moderno, respectivamente. O novo momento da sétima arte estaria ligado à guerra[14] na medida em que, após o conflito, haveria aí uma necessidade de se (re)conectar com um mundo em ruínas, de certo modo satisfeita pela imagem em movimento. Tais condições criariam tempos ociosos que invocam a contemplação. Esta é uma das chaves essenciais na proposta de Deleuze, pautada por uma conexão direta com o pensamento que caracteriza sua abordagem filosófica do cinema em lugar de uma perspectiva estética:[15] o autor assume que a imagem-tempo

---

[13] A contextualização pouco aprofundada dos termos, limitada apenas à essência das ideias de Deleuze, tem o único propósito de ser de ponto de partida para a discussão do referencial. Para saber mais sobre os conceitos citados, ver *A imagem-movimento* (DELEUZE, 1985) e *A imagem-tempo* (DELEUZE, 2005).

[14] A ideia de suspensão proposta por Gordon (2017) está ligada à de imagem-tempo porque, segundo a autora, este tipo de cinema é consequência de uma crise (histórica e cinematográfica) e toda crise implica em suspensão. Esta formulação será muito cara a este estudo sem, no entanto, relacioná-la ao pós-guerra ou à ruptura entre cinema clássico e moderno: acreditamos que a máxima vale para crises de qualquer natureza.

[15] Sabemos que a Estética, bem como a Fenomenologia, são disciplinas da Filosofia. No entanto, cabe uma separação simbólica para distinguir a perspectiva sensorial da racional: como aponta Margulies (2016, p. 88), "a filosofia fenomenológica ou existencial é, em grande medida, uma expressão de surpresa frente a essa inerência do eu no mundo e nos outros [...] em vez de explicá-lo, como as

é uma imagem pensante. Como aponta Jaffe (2014), a imobilidade física, o silêncio e os esvaziamentos instigariam reflexões filosóficas.

Consideramos, portanto, que o pensamento deleuziano não é o mais lógico ou adequado para pensar as estéticas minimalistas e sensoriais, abordadas no capítulo 5, que também fariam parte de um cinema moderno se fossem pensadas de acordo com o que propõe Deleuze — ainda que alguns dos autores referenciados sobre o assunto considerem que os filmes abrigados sob essas plasticidades possam ser considerados, também, manifestações da imagem-tempo. Mesmo que essa ideia tenha contribuído para a substituição, a nós muito cara, do ideal espectatorial psicoanalítico e semiótico por uma perspectiva corporal (FLANAGAN, 2012), Vieira Júnior (2012) aponta que o filósofo a considerava outra forma de alcançar o pensamento por meio da atitude cotidiana em lugar de uma via racional. Portanto, sua admissão da intensificação de sensibilidades físicas na modalidade de imagem-tempo não significa que ela seja compatível com o pensamento que sustenta esta pesquisa, visto que nos apoiamos, neste eixo, em uma abordagem essencialmente materialista expressa no conceito de produção de presença (GUMBRECHT, 2010). A partir desta perspectiva, o objetivo é pensar na "coisidade" das cenas por si só, em lugar de partir das materialidades oferecidas pelo mergulho no corpóreo para pensar em questões metafísicas; esta tarefa cabe a um cinema contemplativo que se entrega à duração hiperbólica para criar imagens de onde partem o pensamento filosófico.

Não é a intenção deste estudo afirmar que a subjetividade do pensamento e a objetividade material são incapazes de coexistir. No entanto, em relação às duas propostas de plasticidade aqui apresentadas, o papel da duração tão valorizada por Deleuze assume diferentes significados. Segundo Cunha (2014), enquanto a modalidade de imagem-tempo pressupõe que o tempo "puro" evidencia uma realidade, frequentemente crítica e política, uma estética sensorial explora a dilatação temporal a serviço de efeitos sensoriais. "Isso não significa que o fator político não

---

filosofias clássicas fizeram". O trecho sintetiza, ainda que de modo breve, a separação da linha de raciocínio aqui adotada: entendemos que Estética e Fenomenologia pertencem a uma Filosofia do estar-no-mundo, da observação e sensação, enquanto o pensamento metafísico, hermenêutico, é da ordem do ser-no-mundo, do pensamento e da explicação.

esteja presente, ele torna-se, todavia, diluído no todo fílmico" (CUNHA, 2014, p. 75-76).

Para encerrar a questão deleuziana, debrucemo-nos, nos próximos parágrafos, à questão histórica de suas proposições: a passagem do cinema clássico para o moderno. Este segundo momento estaria ligado, inicialmente, ao neorrealismo italiano na década de 1940, encontrando nos filmes modernistas europeus dos anos 1950 e 1960 seus primeiros sucessores, bem como no cinema materialista e estrutural das décadas de 1960 e 1970. Ainda nesta abordagem, o dito *slow cinema* contemporâneo seria, portanto, um descendente direto desta modalidade fílmica proposta por Deleuze. Contudo, o capítulo de Lúcia Nagib (2016) em um livro sobre o próprio *slow cinema*, intitulado *The politics of slowness and the traps of modernity*, ajuda a sustentar uma recusa a essas proposições. Nele, a autora parte de um questionamento duplo compartilhado com esta pesquisa: como um único evento, como a Segunda Guerra Mundial, poderia continuar definindo uma linha de pensamento moderna décadas depois de seu desenrolar sem que ela seja afetada ou transformada por outros acontecimentos? Como este raciocínio é capaz de, ao mesmo tempo, rejeitar os modernismos que antecedem o conflito[16]? Para Nagib (2016), a fixação no espaço-tempo fenomenológico não é privilégio nem do pós-guerra, nem do cinema europeu. Para justificar seu pensamento, a autora analisa o filme *Crisântemos tardios*, dirigido por Kenji Mizoguchi em 1939 no Japão, que emprega ostensivamente os planos longos e a profundidade de campo, tão caros à ideia de imagem-tempo no cinema pós-guerra, com um propósito muito diferente daquele proposto por Deleuze: não para alcançar uma imagem do tempo ou documentar a realidade com fidelidade, mas sim para que os atores pudessem atuar como no teatro, de modo contínuo[17].

[16] A primazia de uma ideia de tempo associada diretamente à longa duração faz com que tanto Deleuze, quanto Bazin desconsiderem o cinema modernista da década de 1920 como uma manifestação pura desta dimensão que, ao que parece, também poderia ser considerada como tal, visto que a aceleração é um modo da duração.

[17] Nagib nota que a integridade do espaço e do tempo, tão cara ao realismo moderno que Bazin propõe, é essencial em uma concepção do classicismo japonês muito anterior.

Nagib faz o mesmo caminho de desconstrução da distinção deleuziana entre cinema clássico[18], moderno e pós-moderno no artigo *Tempo, magnitude e o mito do cinema moderno* (2013)[19], analisando três filmes que se passam em solo português, contudo em épocas bastante distintas: *Der Stand der Dinge* (Wim Wenders, 1982), *Terra estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995) e *Mistérios de Lisboa* (Raúl Ruiz, 2010). Para suplantar a ideia de cinema moderno proposta por Deleuze, a autora propõe dois outros elementos que considera mais confiáveis como denominadores em comum entre os filmes tidos como modernos: a *stasis* reflexiva e a inversão de escala. Interessa-nos, aqui, a primeira delas. Nesta chave estariam filmes marcados por uma iconografia de estagnação, nos quais personagens autorreflexivas estão subordinadas a uma paralisia. A *stasis* seria resultado de situações de ruína e fracasso, remetendo-nos diretamente à ideia de crise que pauta a proposta de narrativa de suspensão aqui abordada. Deste modo, a *stasis* de que fala Nagib (2013) permite, neste estudo, operar em uma chave lógica que não recorre à gênese filosófica deleuziana para falar dos efeitos de sentido provocados pela longa duração.

Voltemo-nos, agora, para a questão baziniana. Nas palavras do próprio crítico francês (apud. DE LUCA 2012, p. 183, tradução nossa), "não existe apenas um realismo, mas vários realismos. Cada período procura pelo seu próprio, pela técnica e pela estética que irá captar, reter e apresentar melhor o que um indivíduo quer da realidade"[20]. Ainda assim, uma série de autores (JAFFE; 2014; CUNHA; 2014; FLANAGAN, 2012), incluindo de Luca (2012), pensa nas estéticas sensoriais (ou de contemplação) com base exclusivamente em certo viés das propostas de Bazin que, mais tarde, foram revisitadas por ele mesmo[21]. Neste sentido, cabe notar, a primeiro momento, alguns pontos de contato entre a presente pesquisa e dado momento da linha

[18] A autora afirma que "a identificação de Bazin e Deleuze do modelo clássico com o cinema de montagem e de ação significa que praticamente qualquer filme que não se enquadre no estilo realista fenomenológico, para o primeiro, e na imagem-tempo, para o segundo, poderia, em princípio, ser considerado 'clássico'" (NAGIB, 2013, p. 12).

[19] Neste texto, Lúcia Nagib não nega a ideia de uma imagem-tempo, mas sim a ideia de linha evolutiva que a proposta deleuziana de cinema clássico e moderno implica.

[20] "There is not one realism, but several realisms. Each period looks for its own, the technique and the aesthetics that will capture, retain, and render best what one wants from reality" (DE LUCA, 2012, p. 183).

[21] Como observa Flanagan (2012), parece haver uma espécie de equívoco em relação aos exageros poéticos de Bazin sobre o realismo no cinema.

de pensamento baziniano. Como indicado por Coutinho (2016), em algumas de suas análises dos filmes de Jean Renoir, Bazin, assim como o fazemos em nosso estudo, utiliza-se da fenomenologia para descrever elementos concretos de determinadas obras, citando o movimento de um ramo, a sensibilidade física de um objeto ou o que chama de a "pele das coisas". Ademais, é tão importante na obra baziniana a noção de epifania quanto é em Gumbrecht (2006; 2010) — ainda que, como lembra Alain Bergala em depoimento a Coutinho (2016), o primeiro a associa à aparição de algum significado e, conforme veremos adiante, o filósofo francês caminha na via contrária ao pensar nela como a revelação de uma presença concreta, não metafísica. Também abordaremos no próximo capítulo, mas cabe notar de antemão, a questão da ausência: assim como pensamos que o cotidiano nos escapa constantemente, Bazin assume que a sétima arte "não pode apreender a realidade inteira, ela lhe escapa necessariamente por algum lado" (BAZIN, apud. COUTINHO, 2016, p. 20). Neste sentido, compartilhamos ainda a percepção de que tanto no pensamento realista baziniano, quanto no *corpus* desta pesquisa, os filmes são mais caracterizados por suas lacunas, imperfeições e o fora de campo do que o contrário.

Diferente da percepção comum de que o crítico francês pensa na obtenção do realismo cinematográfico por meio da neutralidade do registro[22], Guimarães (2016) nos lembra que o que Bazin chama de "verdade" no cinema é, acredita ele, obtida justamente pela interferência de escolhas dos cineastas quanto aos elementos de encenação: o pensador até mesmo aponta que a mera reprodução da realidade, sem a resolução de um paradoxo estético, não é arte (COUTINHO, 2016). Tal qual em nossa perspectiva nesta pesquisa, o autor aponta, ainda, que o pensamento baziniano busca a transgressão da imitação e do simbolismo. Contudo, os cruzamentos entre o pensamento baziniano e nossa perspectiva se encerra aí[23].

---

[22] "Vários teóricos poderiam ser citados, mas me deterei num caso específico: algumas reações de Arlindo Machado, um teórico brilhante que já iluminou vários temas da teoria cinematográfica nos seus livros e ensaios. Mas sua avaliação da teoria baziniana, contida no livro Pré-cinemas & pós-cinemas, é, no mínimo, parcial" (COUTINHO, 2016, p. 15)

[23] Apesar das interseções mencionadas, as recusas teóricas que seguem nos próximos parágrafos voltam-se à incongruência entre autores que embasam esta pesquisa e o pensamento baziniano (segundo suas perspectivas). Não é nosso objetivo conferir juízo de valor a tais passagens, julgando se estão equivocadas ou não, mas sim apontar aspectos que diferem da linha de pensamento que conduz nosso estudo. Ao que nos parece, os apontamentos a seguir partem, especificamente, de alguns dos textos de Bazin que tangem ao neorrealismo italiano iniciado na década de 1940, onde entende-

Isso porque francês atribui aos elementos de restituição do real tal função de transcendência da mera semelhança, enquanto optamos por nos afastar desta ideia, visto que, para ele, "o interesse em restituir o real só se justifica para fazê-lo significar mais" (GUIMARÃES, 2016, p. 7), enquanto buscamos, pelo contrário, contornar o campo hermenêutico que circunda os elementos concretos dos filmes que analisamos. Mesmo quando pensa na concretude do cinema, Bazin (2016) a associa às suas relações com o meio social; para ele, que dedica seu olhar e admira não só aos ditos cinemas realistas, mas também de gênero, os filmes devem estar a serviço da sociedade e suas necessidades psíquicas coletivas, bem como à moralidade.

Segundo Coutinho (2016), em Bazin há o pensamento de resgatar a realidade para revelar o abstrato, uma verdade das coisas e do espírito humano. Essa proposta diverge radicalmente daquela formulada por Gordon (2017) ao tratar de narrativas suspensas, visto que elas operam, a autora afirma, a partir do simulacro. A pesquisadora argentina explica que enquanto as cópias tendem à semelhança, à fidelidade ao original, os simulacros são da ordem da dissimilitude, da perversão do referente (GORDON, 2017). Sabemos que Bazin também pensa em simulacro ao rejeitar a ideia de registrar em realidade a partir da cópia. Contudo, em lugar dela, ele pensa em uma reinvenção da exatidão que confere ao filme um sentido.

A passagem de David Oubiña (2014) a respeito da ideia de realismo em *La mujer sin cabeza* (2008) ilustra com clareza a diferença que supostamente há entre parte do raciocínio de Bazin e aquele adotado aqui:

> À medida em que o filme avança, Martel insiste no uso de lentes de grande distância focal; deste modo, obtém uma imagem com pouca profundidade de campo, onde o rosto de Vero se separa e se isola de um fundo invariavelmente borrado. O espaço que a rodeia se torna nebuloso, incerto, vago. Esse impulso que domina a imagem (e não só a personagem) para fugir do problema e ignorá-lo supõe uma reformulação sobre os modos de realismo. O realismo baziniano confiava naquilo que a realidade pode revelar de si mesma quando é observada com perseverança. [...] Em *La mujer sin cabeza*, esse realismo baziniano adquire um sentido muito diferente: se trata de observar uma situação com a tenacidade necessária para conseguir que, finalmente, nada se revele. A câmera não busca uma

se que o realismo no cinema trata de uma fidelidade a seu objeto de referência — mesmo que, em diferentes textos, Bazin assuma outras posições supracitadas.

> confissão, mas, pelo contrário, procura silenciar, ocultar, dissimular (OUBIÑA, 2014, p. 79-80, tradução nossa)[24].

Para Bazin, o uso da profundidade de campo estaria atrelado à convenção de uma clareza narrativa que não é verificada nas narrativas de suspensão, especialmente em uma estética sensorial: aqui, a exploração do espaço deixaria de ser "veículo de manifestação de um realismo revelatório marcado por uma continuidade narrativa e perceptiva" (VIEIRA JÚNIOR, 2012, p. 34) para dar lugar a uma conexão sensorial que, como aponta Oubiña (2014), nada revela. Neste sentido, há divergência entre esses modos de pensar também no que tange aos planos sequência: enquanto nas narrativas de suspensão a economia de cortes está atrelada a um estado distraído de espectatorialidade, que permite sentir por meio da revelação de efeitos de presença[25], a perspectiva baziniana sobre este recurso atribui ao espectador a função de fazer a própria montagem do filme e dele extrair seu sentido.[26]

Além disso, quando, segundo Flanagan (2012), o crítico lamenta que a estética de *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948) não serve a fins dramáticos, entende-se que ele não aceita a primazia da plasticidade sobre a narrativa, de modo que sua perspectiva se faz incompatível com o cinema desdramatizado que é objeto desta pesquisa, tampouco com o viés privilegiadamente estético que ela adota. Segundo Bazin, "A estética cinematográfica será social ou o cinema não terá uma estética"

---

[24] "A medida que avanza el film, Martel insiste con el uso de lentes de gran distancia focal; de ese modo, logra una imagen con poca profundidad de campo, donde el rostro de Vero se separa y se aísla de un fondo invariablemente borroso. El espacio que la rodea se vuelve nebuloso, incierto, vago. Ese impulso que domina a la imagen (ya no solo al personaje) para huir del problema y soslayarlo supone una reformulación sobre los modos de realismo. El realismo baziniano confiaba en aquello que la realidad puede revelar de sí misma cuando es observada con perseverancia. [...] En *La mujer sin cabeza*, ese realismo baziniano adquiere un sentido muy diferente: se trata de observar una situación con la tenacidad necesaria para lograr que, finalmente, nada se revele. La cámara no busca una confesión, sino que, al contrario, intenta silenciar, ocultar, disimular" (OUBIÑA, 2014, p. 79-80).

[25] Bazin também trata de uma ideia de efeito de presença em suas formulações, porém o faz por vias de raciocínio bastante distintas daquelas percorridas por Gumbrecht (2006; 2010), que se mostra mais coerente em termos teóricos para esta pesquisa do que o crítico francês. Para este último, a visualização do invisível — a presença — parte exclusivamente de uma ideia de duração e está relacionada à revelação dos enigmas do mundo (GRØNSTAD, 2016). Para o filósofo alemão, a produção de presença é furtiva e trata de uma questão material, não metafísica.

[26] Em relação à estética sensorial, Vieira Júnior (2012, p. 122) aponta: "Aqui, embora o plano-sequência assuma novamente um papel central, não cabe mais concebê-lo como veículo de manifestação de um realismo velatório (Bazin), [...] muito menos associá-lo à expressão de uma cosmovisão política (Jancsó e Sanjinés)". Neste estudo, tal perspectiva parece fazer sentido para as narrativas de suspensão como um todo.

(BAZIN, 2016, p. 187)[27] Essa abordagem parece-nos divergir das narrativas de suspensão. Basta pensar em um dos filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa: em *Jeanne Dielman* (1975), Chantal Akerman substitui a centralidade do herói do pós-guerra, o trabalhador anônimo da cidade urbana, pelo corpo fílmico que pulsa dentro e fora da personagem, a fim de afastar-se de uma perspectiva humanista, a exemplo do neorrealismo italiano, para se aproximar do que Margulies (2016) descreve como um cinema corpóreo.

A mesma autora aponta uma mudança de estratégia no período entre o neorrealismo e o dito hiper-realismo de Akerman,[28] que tem como principal vetor o cinema de Andy Warhol: nele, a noção baziniana de duração foi radicalmente repensada, de modo que "o registro prolongado de imagens clichês em Warhol força uma releitura da fenomenologia narrativizada do cotidiano do neorrealismo" (MARGULIES, 2016, p. 101). Neste sentido, Warhol não deseja penetrar ou dar função social aos objetos que registra. Muito mais do que as heranças bazinianas, em *Jeanne Dielman* (1975) essas características do cineasta experimental dão o tom da narrativa e estética cotidiana[29]. Parece ser daí que vem a opção de Akerman por mostrar as imagens entre imagens para fazer neste filme uma revisão da estética de onisciência proposta pelo dito cinema realista moderno: "Em *Jeanne Dielman*, Akerman não está tentando produzir uma representação transparente ou acurada de uma realidade social fixa" (MARGULIES, 2016, p. 67, grifo da autora). Gordon (2017) também acredita que as narrativas de suspensão estão mais próximas das

[27] O crítico francês diz ainda que "Se quisermos então compreender com realismo e pensar com eficácia o fato estético-social mais significativo do mundo moderno, se quisermos chegar a resgatar as leis gerais do que é e será a sétima arte, nós o conseguiremos somente depois de um conhecimento prévio das suas servidões e das suas funções. É por isso que o esteta deverá, por exemplo, estudar a psicologia da percepção da imagem fotográfica pelo espectador; conhecer, depois de pesquisas e estatísticas, as reações do público diante de diferentes gêneros cinematográficos; discernir, como psicanalista de nossa civilização, os desejos inconscientes de milhões de homens; aí sim, o écran terminará cedo ou tarde por satisfazer, compreender o papel do cinema na instrumentalização política contemporânea, etc" (BAZIN, 2016, p. 187).

[28] Comparando *Umberto D* (Vittorio de Sica, 1952), ícone neorrealista, a *Jeanne Dielman* (1975), Margulies (2016, p. 83) destaca que "[a]pesar de ambos os projetos igualarem o mundano e o dramático, eles podem servir a agendas radicalmente distintas".

[29] "O hiper-realismo minimalista de Akerman, em vários aspectos tão similar ao de Warhol, reivindica contar uma história. Sua equação de drama e cotidianidade é feita a partir do interior da narrativa. É por meio da instauração de um outro tipo de herói (heroína) que ela prepara seus golpes contra o humanismo essencialista" (MARGULIES, 2016, p. 104).

vanguardas cinematográficas do que da tendência realista, visto que aquelas propõem a experiência a partir, justamente, do questionamento da realidade mesma.

Importante é notar, finalmente, a distinção que Bazin promove entre o realismo técnico e o realismo estético: enquanto o primeiro está ligado ao aparato cinematográfico, o segundo, em sua perspectiva, "conduz sempre a um suplemento de sentido produzido pela atividade de recriação própria das artes da duração" (GUIMARÃES, 2016, p. 7). Da posição que assumimos em relação ao *corpus* selecionado, uma dita estética realista estaria menos ligada ao sentido e à duração e mais próxima das materialidades e sensorialidades. Esta perspectiva cinematográfica que rejeita o metafísico para dar lugar ao sensível é chamada de "regime estético da arte" por Jacques Rancière (2013, p. 122), que propõe a renúncia de um modo de fazer arte preocupado com a reprodução da realidade: "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". Para o autor, este último seria capaz de "ficcionalizar" o mundo de modo a organizá-lo levando em conta a construção de sensações, não sentidos. A semelhança, portanto, se liberta aí da necessidade de retratar a realidade — passa a ser, assim, simulacro.

E o que isso tudo tem a ver com o *slow cinema*? As considerações feitas até então ajudam a entender o motivo pelo qual este estudo não se dedica a ele. Logo na introdução de sua tese de doutorado dedicada ao cinema lento, Matthew Flanagan (2012) deixa às claras a linha de pensamento que orienta sua pesquisa, afirmando que tal tendência fílmica contemporânea descende do cinema moderno que emergiu nos anos 1940, diretamente ligada a um modo estético que refletia o cenário pós-guerra. O autor refere-se, nesta passagem, tanto ao pensamento deleuziano, quanto ao baziniano que, segundo a perspectiva que adota, se estenderiam aos filmes modernistas europeus das duas décadas seguintes, bem como às práticas estruturalistas de 1960 e 1970, até chegar, de certo modo, aos filmes de duração prolongada produzidos a partir de meados de 1980. A mesma noção é compartilhada por outras duas bibliografias tidas como referência no assunto: *Slow cinema*

(traditions in world cinema), organizado por Tiago de Luca e Nuno Barradas Jorge (2016) e *Slow movies: countering the cinema of action*, de Ira Jaffe (2014).

Os textos em questão partem da mesma premissa de que, ao alongar a duração dos planos, essas obras compartilham uma lógica anti-narrativa, caracterizada pela indeterminação, que minimiza o fio condutor dramático, abrindo espaço para que o acaso da realidade se manifeste na observação das paisagens (FLANAGAN, 2012)[30]. Estas seriam registradas por enquadramentos abertos e majoritariamente estáticos ou que, quando se movem, o fazem lentamente. Nestes filmes, supostamente pouco acontece em cenas que predominantemente economizam cortes e são adornadas por iluminação, decoração e colorização austeras (JAFFE, 2014). Tudo isso seria somado a personagens silenciosas e imóveis, desprovidas de profundidade psicológica e expressividade emotiva. Em razão destes elementos, tais filmes *slow* recusariam, aponta Flanagan (2012), eventos de crises para dar lugar às atividades cotidianas.

Ainda que compartilhem ideias quanto às tramas rarefeitas, desdramatizadas, e à exposição das personagens de modo não psicológico, sobre as quais poucos sabemos de antemão, a proposta pautada nestes elementos descritos e aquela que sustenta as narrativas de suspensão divergem radicalmente. Primeiro, pela questão da crise: enquanto o pensamento alinhado ao *slow* supõe que o cotidiano mostrado em sua totalidade não comporta a ideia de conflitos, as narrativas de suspensão, aponta Gordon (2017), não só o fazem como também partem da paralisia provocada por eles para narrar. Segundo, porque ao pensar nestes filmes a partir do prisma teórico aqui adotado implica a rejeição de uma série de recursos técnicos bem definida, visto que o propósito não é delinear uma fórmula estética — que corre o risco de ser equivocadamente excludente — mas sim observar e descrever os elementos responsáveis pela ativação material das obras, sejam eles planos abertos ou fechados, em que muito ou nada acontece no interior da cena, organizados por *mise-en-scènes* econômicas ou não.

[30] Como aponta Aumount (2004, p. 66), a longa duração dos planos "sempre repousou mais ou menos sobre a esperança de que, nessa coincidência prolongada do tempo do filme com o tempo real (e o tempo do espectador) algo de um contato com o real acabe advindo". Contudo, há aí uma contradição: Margulies (2016, p. 100) nota que, justamente "por ampliar a duração, a fixidez do quadro e a intrusão do acaso, [este procedimento] mina a crença [...] de que uma proximidade controlada entre sujeito e objeto garantiria a objetividade".

Ademais, levando em conta o conjunto de características propostas pelos autores do *slow*, estariam abrigados sob este rótulo, portanto, desde cineastas como Luchino Visconti e Vittorio de Sicca, passando por Michael Snow e Andy Warhol, chegando a Michelangelo Antonioni, Chantal Akerman e Abbas Kiarostami, bem como estendendo-se a Jim Jarmusch, Béla Tarr, Jia Zhangke, Gus Van Sant, Carlos Reygadas e Lucrecia Martel. Contudo, partindo das premissas dispostas nos parágrafos anteriores deste capítulo, parece ao presente estudo que tal aproximação entre esses fazeres fílmicos é equivocada — não por acreditar que as tendências cinematográficas originadas em 1940, como o neorrealismo italiano ou as imagens puras do tempo, por exemplo, não tenham se manifestado do modo descrito ou refletido em obras de alguns destes cineastas (visto que afirmar isso exigiria um estudo à parte), mas sim pelo duvidoso pensamento de que nos últimos quase 80 anos de cinema a lentidão[31] ou fidelidade à realidade seriam os elementos em torno dos quais esta série de filmes estariam organizados. Basta assisti-los para reconhecer que tanto uma cotidianidade (frequentemente confundida com a impressão de realidade) quanto os planos longos atravessam muitas destas obras, mas não necessariamente obedecendo ao mesmo propósito e provocando o mesmo efeito.

Por último e mais importante, ao apoiar-se nas premissas de Deleuze e em determinado recorte do pensamento de Bazin, esta tendência de estudos sobre o dito *slow cinema* aceita uma ideia de imagem pensante cuja finalidade última seria a busca de verdades à espera da revelação. Como já abordado neste capítulo, a presente pesquisa discorda desta noção para defender um pensamento pautado justamente pela recusa de sentidos metafísicos, visto que é isso que os filmes pensados no *corpus* dão a ver. Prova disso é que, por exemplo, Margulies (2016, p. 143) aponta que "segundo a própria Akerman, ela usa a duração como uma presença, e não como um estado emocional [...]". Aqui, prossegue a autora, a duração prolongada não estaria a serviço

[31] Há um frequente debate neste campo de estudos que questiona a própria noção do que seria um plano lento ou lento demais. Para isso, frequentemente a métrica de média de duração do plano (*average shot length*, ou ASL) é empregada. Flanagan (2008) nota, por exemplo, que a ASL de *Stellet Licht* (Carlos Reygadas, 2007) é de 35.1s, enquanto a de *Gerry* (Gus Van Sant, 2002) é de 65.1s e a de *Five: 5 long takes dedicated do Yasujiro Ozu* (Abbas Kiarostami, 2003) é de 884.8s. Ora, o que isso quer dizer sobre os filmes em si? O que a contagem de segundos pode indicar sobre o que ocorre em cena ou sobre o modo como a experiência estética destes filmes se desdobra? Diante destas questões, tal parâmetro parece insuficiente.

da veiculação de um sentido, mas sim do bloqueio dele para dar lugar a uma sensibilidade corpórea. O mesmo se estende para os filmes dos outros cineastas contemporâneos citados pelos proponentes do *slow cinema* (Zhangke, Reygadas, Martel e ainda Hou Hsiao Hsien, Pedro Costa e Lisandro Alonso), considerados por Vieira Júnior (2012) como parte de uma estética sensorial que, justamente, mergulha no corpóreo e, o presente estudo sugere, faz surgir daí efeitos de presença.

1.1. OUTRAS QUESTÕES

Todas as considerações deste capítulo resultam em alguns cuidados e escolhas presentes nas próximas páginas da pesquisa. Em primeiro lugar, há a opção por não empregar os termos "hiper-realismo", "realismo sensório" ou "cinema/estética de fluxo" para falar, respectivamente, das estéticas minimalistas e sensoriais, representadas aqui por *Jeanne Dielman* (1975) e *La mujer sin cabeza* (2008), ainda que parte dos autores[32] referenciados no capítulo dedicado à questão os utilize. Em segundo, ao invés de falar de duração tratando do *corpus* definido, preferimos pensar em *stasis*. Terceiro, o que foi exposto aqui não significa que consideramos os filmes analisados apolíticos ou "sem sentido": é reconhecido que toda estética é carregada de potência política, bem como que é possível encontrar sentido até mesmo no mais banal ou aleatório. Contudo, não é o propósito do estudo verificar relações entre forma e conteúdo no *corpus* selecionado.

Cabe ressaltar, de antemão, que alguns referenciais teóricos — que não necessariamente divergem (ao menos em suas totalidades) das premissas que respaldam esta pesquisa — foram deixados de lado em razão do interesse de outra natureza de tais bibliografias. Seria, por exemplo, o caso do livro *A invenção do cotidiano*, de Michel Certeau (2008), que, mesmo tratando do cotidiano no âmbito

[32] Margulies (2016) entende o hiper-realismo como um análogo cinematográfico do efeito que as artes plásticas provocam quando reproduzem algo que já é, por si só, uma representação. Tal noção se distancia daquela adotada aqui, que opera na chave do estranhamento via apresentação. Enquanto isso, o termo "cinema de fluxo" é empregado por Vieira Júnior (2012) e Cunha (2014), cujas formulações, em partes, embasam os apontamentos quanto a uma estética sensorial no capítulo 5. Contudo, em razão de pontuais divergências de pensamento e da pluralidade de acepções acerca do termo, optamos por não utilizá-lo.

cultural, o faz a partir de perspectivas antropológicas, psicológicas ou sociais que, por uma questão de recorte e extensão deste estudo, não são levadas em conta na análise proposta. Pela mesma razão, o referencial teórico selecionado também não recorre às propostas acerca de um cinema transacional (EZRA; ROWDEN, 2006) ou de interculturalidade (FRANÇA; LOPES, 2010). Neste sentido, tampouco é coerente abordar as pesquisas de Julio Bezerra (2010; 2018) quanto a um cinema contemporâneo corpóreo, visto que partem de um pensamento transacional e está em concordância com a perspectiva baziniana aqui negada, bem como se apoia em Maurice Merleau-Ponty, cuja visada fenomenológica versa sobre questões de sentido e significado que não interessam à pesquisa. Ademais, o autor nega que uma tendência sensorial recente possa estar ligada com, por exemplo, o cinema de Godard que, como abordado adiante, é tido aqui como parte de uma genealogia da estética de filmes sobre cotidianos.

Postas essas questões, o seguinte capítulo se debruça sobre o cotidiano de um ponto de vista materialista para conciliar as proposições de Gordon (2017) e Gumbrecht (2006; 2010) que orientam o estudo.

2. A EXPERIÊNCIA COMUM

Jeanne Dielman (1975) e *La mujer sin cabeza* (2008) apresentam o mundo a partir da mesma perspectiva: uma que privilegia eventos que, frequentemente, passam despercebidos pelo deslizar da vida diário, permeados por tarefas executadas quase que na maioria das vezes em modo automático. São filmes sobre a natureza do cotidiano. Mas o que é o cotidiano? Para quem? Quais são suas características? O que se passa nele? Como descrever seus fenômenos? É possível representá-lo? Há história nessa esfera? Ela admite crises? Este capítulo busca responder esses questionamentos traçando uma breve revisão dos estudos sobre o cotidiano de um posto de vista fenomenológico — perspectiva aqui adotada em razão da natureza materialista do *corpus* desta pesquisa.

Se "a cultura é o que acontece quando estamos olhando para outras coisas... o resíduo que sobra quando terminamos de raspar tudo que consideramos significativo" (CHAPMAN apud. CLUCAS, 2000, p. 26, tradução nossa)[33], fazer da fenomenologia cultural instrumento de pesquisa para a presente temática parece uma decisão lógica, visto que ela se ocupa, justamente, das miudezas da vida cotidiana e afasta-se de um pensamento transcendental, preocupado com a busca de alguma espécie de sentido racional ou conceitual. Tal disposição é, ainda, particularmente adequada à sétima arte, dada sua capacidade fotográfica de, como apontou Cesare Zavattini (apud. MARGULIES, 2016, p. 89), ver na cotidianidade as *coisas* em lugar de conceitos, recusando, assim, pensar o cinema como mera "vitrine de ideias"[34]. Partindo desta perspectiva, a descrição dos fenômenos e eventos da vida comum seria o recurso mais efetivo para a tarefa de apresentar sem conceituar. Em razão disso, o recorte deste capítulo seleciona autores que, do mesmo modo, propõem a descrição como ferramenta para pensar a materialidade do cotidiano.

---

[33] "Culture is what goes on when we're looking elsewhere... the residue that's left when we're finished scraping off everything we deemed to be significant" (CHAPMAN apud. CLUCAS, 2000, p. 26).

[34] Segundo Margulies (2016), o cotidiano se depara com a impossibilidade de explicar ou representar a totalidade de uma realidade. Daí filmes como *Jeanne Dielman* (1975) serem caracterizados, justamente, pelo impulso de apresentar essa materialidade de modo concreto, seja por meio de recursos cinematográficos ou a partir da trama desdramatizada, dotada de ações tidas como insignificantes para o enredo.

Comecemos essa reflexão pela questão básica: o que é cotidiano? Essencial para respondê-la é indicar *de quem* estamos tratando, visto que não há apenas um cotidiano: ele é dotado de diferentes rituais, costumes, objetos e eventos na vida de cada indivíduo. Como nota Sandra Fischer (2009), o cotidiano de um bombeiro salva-vidas é radicalmente distinto daquele experienciado por um professor universitário.

> Um professor universitário qualquer, por exemplo, terá sua rotina permeada, em maior ou menor intensidade, por pesquisas, relatórios, aulas, alunos; já um bombeiro salva-vidas terá o dia a dia tomado, em maior ou menor escala, por boletins meteorológicos, banhistas, mergulhos, resgates. O professor estará tão solitário na repetitividade ou na invencionice de suas perambulações por entre bibliotecas e salas de aula e computadores quanto o salva-vidas em seu constante observar a extensa plataforma de águas que se lhe estende à frente. E para o bombeiro a contemplação do mar — que pode se traduzir em escapatória e excepcionalidade para o professor, ou para o motorista de ônibus que trafega pelas vias atribuladas da metrópole, ou ainda para o industrial ou o médico chefe da equipe clínica de um grande hospital — será para ele trivial e, eventualmente, monótona e cansativa (FISCHER, 2009, p. 17).

Contudo, os cotidianos de bombeiros salva-vidas e professores universitários compartilham algumas atividades e características em comum essenciais à sobrevivência, como dormir, comer e praticar higiene pessoal, ou acontecimentos como "encontros e desencontros, casamentos e descasamentos, interrupções, retomadas, encerramento e início de relacionamentos familiares ou amorosos, mortes, mudanças domiciliares, etc." (FISCHER, 2010, p. 150). No olhar da pesquisadora, o cotidiano é, portanto, essa esfera dos gestos típicos, banais e repetitivos que irrompem do desenrolar da vida e, embora muito particulares, atravessam a vivência de todos (ou ao menos quase todos) os seres humanos. Mais do que isso, assumindo a proposta de Maurice Blanchot (2007), o cotidiano é o que somos no labor, no lazer, no repouso, no público ou privado, enfim, no que sucede dia após dia. É o que somos sem ser quem somos, sem determinação social: o ser sem nome, sem figura, chamado por Fischer (2009) de "homem sem qualidades". Por essa razão, o autor atribui ao cotidiano um aspecto maçante, estagnante, indefinido, inesgotável, indiferente, sem forma, sem verdade própria, pois escapa às estruturas fechadas, ou, como coloca Margulies (2016), resiste à institucionalização, visto que é aberto (como definir seu tem começo, meio e fim?), constantemente se reformula e, por isso, não se deixa

apanhar. Desta descrição, no entanto, surgem outras questões: seria o cotidiano completamente destituído de historicidade ou politicidade? Ele é incapaz de suportar crises, desvios de percurso, pequenos e grandes acontecimentos fora do previsto pela repetição automática?

Se o cotidiano é ambíguo, como define Blanchot (2007) abordando as premissas de Lukács de que a vida é uma "anarquia de claro-escuro", então ele é, supomos, dono de uma indefinição capaz de suportar a duplicidade. Neste sentido, "pequena" história e "grande" história, político e apolítico, crise e calmaria coexistem na mesma esfera. Primeiro porque, como aponta Arlindo Machado (2017, p. 15) "a história perpassa a vida de todo mundo e ninguém é refratário a ela. Estamos todos inseridos nela, mesmo quando saímos de férias à praia com os filhos". Há, aí, um acúmulo de toda a história do homem em cada ser humano. Segundo porque o deslizar pela vida é dotado do que Catherine Russell (1999) chama de "micropolítica do cotidiano", uma politização de vivências subjetivas (basta pensar em discursos que, por exemplo, argumentam que comer é um ato político em razão de escolhas que permeiam o processo produtivo do alimento que chega ao prato de um indivíduo). Terceiro porque, defende José Pais (2003, p. 72), o cotidiano é também "revelador dos processos sociais de transformação da sociedade e de seus conflitos", visto que é o espaço onde conhecimentos são produzidos e trocados, bem como onde a política e a história são colocadas em prática. Quarto porque, conforme proposto por Kracauer (apud. CLUCAS, 2000), a posição de uma época no processo histórico pode ser localizada justamente a partir das suas expressões superficiais, que habitam na marginalidade, na insignificância. Quinto porque, como assinalam Carvalho & Netto (2000), o cotidiano também é espaço para o acaso e, portanto, passível de eventos que elevam os indivíduos da rotina. Esses momentos excepcionais (que entendemos aqui como suspensões ou crises) mobilizam o homem em sua individualidade, de modo que retorna modificado à "normalidade" totalizante carregando mudanças que, mais tarde, serão também incorporadas no cotidiano. Para Agnes Heller (2008), se esses eventos são desencadeados dentro da própria rotina, então não é possível separar o que é da ordem do banal (o total) e da transformação (o particular).

Em *The time and space of everyday life*, Ian Burkitt (2004) condensa todas essas premissas em uma perspectiva que aceita, portanto, a ideia de coexistência do que, a primeiro olhar, parecem campos opostos. Ao assumir que a vida cotidiana opera em uma relação complexa entre fluidez e permanência, Burkitt assume que nela são homologadas práticas tanto oficiais (as estruturas sociais, bem como o que podemos considerar como a "grande" história) e não-oficiais (as práticas rotineiras, ou a "pequena" história). Neste sentido, "a vida diária é profundamente relacionada a todas atividades e compreende elas com todas as suas diferenças e conflitos; ela é o ponto de encontro delas, seu elo e denominador comum" (BURKITT, 2004, p. 211, tradução nossa)[35]. Isso não destitui o cotidiano das características indicadas por Fischer (2009) e Blanchot (2007) aqui apontadas: são elas mesmas que promovem essa ligação entre diferentes ordens da vida. É o que defende Burkitt (2004) ao declarar que as formas oficiais e não-oficiais de práticas sociais são interdependentes, uma vez que aquelas da primeira ordem são cristalizadas pelo movimento de repetição da segunda e, ao mesmo tempo, o não-oficial é sempre regido, em certo grau, pelas estruturas oficiais. O autor assinala que isso é possível porque tais estruturas, as instituições, nada mais são do que "uma tentativa de fixar no espaço geográfico e na linguagem codificada as formas e atividades relacionais do passado" (BURKITT, 2004, p. 220) no presente, de modo que estão sempre sujeitas à mudança com o passar do tempo, visto que o presente está em constante atualização. Como aponta Williams (apud. BURKITT, 2004), as mudanças na presença não dependem da classificação ou racionalização para serem sentidas em uma experiência, pois operam na ordem das "estruturas dos sentimentos"[36], onde pensamento e emoção são combinados continuamente na vivência. Neste sentido, tais estruturas podem incluir experiências materiais, calcadas na fisicalidade acima de um sistema de crenças, as quais se instalam no ambiente doméstico, nas ruas, nas paisagens urbanas — enfim, espaços informais, cotidianos.

[35] "É o divertimento pascaliano, o movimento de voltar-se para lá e para cá; é o perpétuo álibi de uma existência ambígua que se serve das contradições para escapar dos problemas e mantém-se indecisa numa quietude inquieta" (BLANCHOT, 2007, p. 24).

[36] "Formas de arte e literatura são excelentes exemplos da emergência de estruturas de sentimento, onde o estilo e as ideias expressos aparentam ser novos e não podem ser reduzidos a sistemas de crenças ou instituições estabelecidos" (BURKITT, 2004, p. 221, tradução nossa).

É porque amalgama em um só plano essas múltiplas dimensões que, como o Burkitt (2004) propõe, uma série de efeitos surgem da experiência cotidiana, localizados nas brechas dos diferentes campos sociais que aí coexistem. Voltemos o olhar, agora, a tais efeitos partindo da premissa de Blanchot (2007, p. 237): por conta de sua natureza aberta, sem sujeito, "[o] cotidiano escapa. É nisso que ele é estranho, o familiar que se descobre (mas já se dissipa) sob a espécie do extraordinário. [...] [Ele] é aquilo que não vemos nunca uma primeira vez, mas que só podemos rever, tendo sempre já o visto". Talvez por isso, propomos, Gumbrecht (2010) descreve os efeitos de presença — pequenas experiências estéticas que assaltam o cotidiano — como uma espécie de estranhamento. A materialidade das coisas só pode ser revelada quando as conhecemos de antemão[37].

Visto que o cotidiano é composto pela repetição automatizada, Blanchot (2007) afirma que ele é da ordem do imperceptível (ao passo em que o tédio, por exemplo, seria sua condição manifesta). Enquanto isso, para Gumbrecht (2006) é justamente a imersão distraída no desenrolar das atividades diárias que propicia a manifestação de efeitos de presença. Ambas perspectivas vão de encontro à proposta de Metcalfe & Game (2004) sobre um efeito fenomenológico de "amor à primeira vista" pelas coisas do mundo que muito se assemelha com os apontamentos de Gumbrecht; a condição para tal efeito, pensam os autores, também passa pelo mergulho no modo habitual de operar atividades corriqueiras que anula uma percepção atenta, a qual só é ativada quando algo se impõe. Assim como para Blanchot (2007) o cotidiano não tem destino, Metcalfe & Game (2004) acreditam que o despertar de um repentino sentimento de interesse pelo que já é familiar está no olhar sem orientação.

Todas essas experiências cotidianas (não só as banalidades e repetições, mas também os efeitos de presença, o amor à primeira vista, as estruturas de sentimento)

[37] Se parece estranho pensar em uma ideia de novidade em relação àquilo que se manifesta regularmente, cabe lembrar que a repetição também é criativa: no desenrolar recorrente de gestos e atividades banais há sempre algum grau de modulação contextual. Contudo, o olhar já anestesiado, na maioria das vezes, não é capaz de notá-la; o efeito de presença seria, justamente, essa percepção eventual.

estão pautadas na fisicalidade, no aqui e agora fugaz, no que escapa de conceito e racionalização. Como, portanto, apreendê-las sem aprisioná-las?

Para pensar a questão, partamos da revisão histórica que Clucas (2000) promove sobre os estudos fenomenológicos — um campo do saber que, segundo o autor, preocupa-se com a libertação do pensamento filosófico da demanda por uma verdade absoluta ou um conceito adequado a um objeto. Neste sentido, Adorno, por exemplo, buscou pensar os objetos do cotidiano por meio de uma "dialética negativa" capaz de vincular declarações sem articulá-las em um sistema, a fim de evitar que particularidades concretas não fossem suprimidas por "super conceitos" (apud. CLUCAS, 2000). Tentando resolver a mesma questão, Deleuze e Guattari (apud. CLUCAS, 2000), por sua vez, defenderam uma nova relação entre objeto e pensamento na forma de conceitos morfológicos inexatos, que postulam uma identidade vaga entre a coisa e sua aparência. -Ainda nesta chave de pensamento, Henri Lefebvre (apud. CLUCAS, 2000) resistia à redução do cotidiano à mera oposição entre definições filosóficas subjetivas e representação dos objetos, propondo, em lugar disso, uma relação dialética entre objeto e consciência[38].

Tais propostas[39] ajudam a pensar e pesquisar o cotidiano sem anular sua natureza aberta e indefinida por excelência, mas são apenas ponto de partida essa pesquisa: se libertar as coisas dos conceitos — desfazendo a dicotomia pensamento/objeto ao assumir uma perspectiva dialética — soluciona o problema de apreensão da concretude da vida ordinária, tal perspectiva teórica não corresponde, ainda, ao impasse de representação/apresentação delas no cinema. É na descrição que a questão parece encontrar, até então, a ferramenta mais adequada para tal. Margulies (2016) assinala que esta assume papel central a partir do *nouveau roman* a partir da década de 1950, quando Robbe-Grillet propõe que a descrição seja usada para falar das coisas em suas presenças e nada mais do que elas mesmas. Por sua vez, Michel de Certeau (apud. CLUCAS, 2000) pensa em uma análise retórica em lugar de um

[38] Contudo, assim como Agnes Heller, Lefebvre propôs uma axiomatização das estruturas do cotidiano por meio da criação de um inventário filosófico para ele, contraditoriamente aproximando-se da sistematização que o próprio autor rejeitou (CLUCAS, 2000).

[39] Evidentemente, estes não são os únicos pensadores que se dedicaram à questão. No entanto, o recorte desta pesquisa não pretende promover uma exaustiva genealogia desta linha de estudos, recorrendo apenas àqueles que contribuem diretamente para o pensamento aqui formulado.

sistema, onde a narratividade assumiria um papel central para revelar as figuras e práticas fugazes da vida diária (em oposição à escrita científica, que tentaria constituir um espaço próprio das coisas) por meio da ficção, assumindo a impossibilidade de representação do cotidiano e propondo, em seu lugar, a verossimilhança. Trataria, então, de fazer do cotidiano um espaço ficcional onde microeventos possam ser apreendidos por micronarrativas.

Clucas (2000), no entanto, indica que desta prática surge outra dificuldade: como falar do "insignificante" sem fazer da própria descrição algo insignificante em si e, assim, voltar à esfera da desatenção que atravessa o cotidiano na maior parte de sua vivência? Citado pelo mesmo autor, Julio Cortázar defendeu que a resposta está na eliminação da diferença entre o excepcional e o ordinário por meio do reconhecimento da singularidade dos fenômenos cotidianos. Siegfried Kracauer (apud. CLUCAS, 2000), anos antes, atribuía à estética um papel essencial na pesquisa cultural que nos parece particularmente adequado à tarefa de reconhecimento da excepcionalidade do que é ordinário: para o filósofo, quanto mais uma apresentação estética dispensa a realidade fora de sua esfera, mais real ela é. Trata-se, portanto,

> [...] menos sobre [um] "realismo" (ou seu inverso) do que sobre permitir que as particularidades concretas do nosso ambiente ao redor (os "componentes significantes da realidade [que se] tornaram invisíveis em nosso mundo") surjam no discurso sem evaporar-se em idealizações estéticas (CLUCAS, 2000, p. 26, tradução nossa)[40].

Essa dedicação à aparência exterior dos fenômenos e objetos corresponde às aspirações de artistas e escritores que se recusam a recorrer a exposições totalizantes. Por esta razão, a presente pesquisa opta por essa chave de pensamento para observar seu *corpus*, adotando uma abordagem essencialmente estética para fazê-lo.

2.1. SOBRE MÉTODOS

[40] "[This was] less about 'realism' (or its obverse) than about allowing the concrete particularities of our proximate environment (the 'significant components of reality [which have] become invisible in our world') to emerge into discourse without evaporating into aesthetic idealities" (CLUCAS, 2000, p. 26).

Partindo desta visada estética e fenomenológica aqui adotada, surge o desafio de conciliar as premissas narrativas e descritivas acima propostas, demandadas pela natureza da temática deste estudo, com o rigor acadêmico exigido pela pesquisa científica — dificuldade frequente especialmente em estudos cinematográficos, visto que,

> [a]parentemente, a análise de filmes está presente em vários discursos sobre os filmes, sejam eles de carácter mais publicitário, um mero comentário, um discurso monográfico ou mesmo um estudo académico. À partida, um qualquer discurso sobre um determinado filme fará algum tipo de análise. [...] Numa primeira abordagem, a análise aparenta ser uma actividade [sic] banal que pode ser praticada por qualquer espectador sem que o mesmo se veja obrigado a seguir um determinado enfoque ou uma determinada metodologia (PENAFRIA, 2009, p. 1).

Penafria (2009) indica que, ainda que não haja uma metodologia universal para analisar filmes, a atividade costuma ser composta pelas etapas de descrição e análise. Contudo, partindo do texto *Against interpretation* de Susan Sontag (1961, apud. PENAFRIA, 2009), a autora faz uma ressalva: frequentemente a interpretação incorre no uso da mesma "grelha" para diferentes obras, de modo que tem um resultado prescritivo[41], reduzindo a experiência artística. Para a autora, os estudos sobre cinema não devem deixar que os aspectos formais se percam em meio à análise de conteúdo, visto que, embora relevante, ela é incapaz de diferenciar um filme de um livro, por exemplo — o olhar lançado às obras fílmicas deve, neste sentido, ser mais sensível em lugar de buscar significados ocultos.

Ainda segundo Penafria (2009), há quatro tipos de análise fílmica: a textual (que decompõe a estrutura do filme como se fosse um texto), a de conteúdo (em que é levado em conta o tema do filme), a de imagem e som (centrada no espaço fílmico, recorrendo exclusivamente a conceitos do cinema) e a poética (que entende o filme como criador de efeitos). Em razão de sua natureza estética, esta pesquisa adota a última, que obedece a duas grandes etapas: identificar as sensações da experiência fílmica e, a partir delas, traçar um caminho reverso para elencar as estratégias formais cinematográficas empregadas na criação de tais efeitos.

[41] Este é o que a presente pesquisa identifica como o problema exposto no capítulo 1 acerca das ideias de imagem-tempo, realismo cinematográfico e *slow cinema*.

3. PRODUZIR PRESENÇA

As premissas apresentadas no capítulo anterior apontam para a questão inegável de que a experiência do cotidiano passa, obrigatoriamente, pela dimensão corporal. Contudo, historicamente, a filosofia carrega dois problemas em seu cerne: 1) o preconceito dos filósofos contra o aparente, físico, sensorial e sem propósito; 2) a ideia de que o conteúdo de uma experiência estética é inacessível na vida cotidiana. Essa conjunção resulta em uma certa marginalidade de estudos acerca do caráter casual e efêmero da vida comum, tido como não filosófico. É partindo deste problema duplo que Hans Gumbrecht delineia uma nova mirada sobre a estética em seus textos *Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos* (2006) e *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010), nos quais admite a possibilidade de experiências desta ordem se manifestarem em situações completamente "normais".

O que entendemos aqui como experiência estética refere-se àquilo capaz de tocar a sensibilidade humana por meio da aparência — o que causa, como aponta Immanuel Kant (apud. GUMBRECHT, 2006), a sensação de "finalidade sem fim" ou de uma dimensão acima dos conceitos estáveis (o "belo" e o "sublime", respectivamente). É o "prazer desinteressado" de Kant, aquele que nos permite julgar dado objeto ou fenômeno sem pensar em sua função ou significado oculto, partindo apenas de sua concretude, do que se dá a ver. Neste sentido, o "efeito da aparência", portanto, não trata do conteúdo do objeto, mas sim, como assinala Martin Steel (apud. GUMBRECHT, 2006), da desvinculação deste de seu conceito e contexto usual, deixando-nos diante da "coisa" por si só[42].

[42] Ao descrever a experiência fenomenológica que chamam de "amor à primeira vista", Metcalfe & Game (2014) relatam o exemplo de uma situação cotidiana em que o rosto de uma pessoa desconhecida causou uma particular e inexplicável reação sensível em um dos autores. Investigando o motivo pelo qual o olhar deste alguém, que passava por ali, tivera tal efeito, os autores entendem que, naquele momento, a face dessa pessoa, as características físicas dela, tornaram-se significação sem contexto. Ou seja, não tratava-se do rosto de um "Alguém", uma persona, mas sim de um rosto por si só, desprovido de um conteúdo que poderia ser interpretado pelo pensamento, de associação com uma identidade. O rosto fora apenas uma presença que, mesmo experienciada em sua integridade, não pode ser totalmente explicada, definida ou representada. Tal noção parece-nos muito próxima do que propõe Gumbrecht (2006; 2010) nos textos abordados por este capítulo, bem como coerente com a perspectiva de cotidiano assumida neste estudo.

As experiências estéticas estiveram, por muito tempo, atreladas a contextos religiosos ou de magnificência. Contudo, nem sempre foi assim. O filósofo alemão identifica na modernidade o epicentro desta primazia do campo hermenêutico[43] sobre as coisas do mundo, momento em que a intuição metafísica cartesiana se traduziu em uma constante dicotomia (espírito/matéria, mente/corpo, significado/significante) que privilegia o pólo espiritual e interpretativo em relação ao material. Gumbrecht (2010), contudo, retoma o olhar à outra extremidade desta chave de pensamento, à coisidade do mundo: tudo aquilo que é tangível, que não depende do sentido para ser apreendido, que literalmente está presente de modo visível[44] diante de um observador (perspectiva que, no processo histórico, estaria mais próxima da Idade Média como um todo, segundo o entendimento do filósofo alemão).

Isso não significa que o autor promove uma separação rígida entre o metafísico e o material: pelo contrário, ele concebe que a experiência estética seria atravessada por uma oscilação entre "efeitos de sentido" e "efeitos de presença"[45], respectivamente. Tratar-se-ia, então, não de negar aquilo que está além (ou aquém) do material, mas sim de tirar essa atitude de uma posição de privilégio. Ainda que a presente pesquisa não tenha a intenção de assumir um caráter estruturalista, a distinção que Louis Hjelmslev (citado por GUMBRECHT, 2010) faz entre "conteúdo" e "expressão" pode ajudar a entender as ideias aqui dispostas. O pensador propõe que a combinação dessas duas ordens resultam em quatro conceitos: a substância do conteúdo (pensamento humano, ou imaginação), a forma do conteúdo (o pensamento bem estruturado, algo próximo da noção de discurso), a substância da expressão (materiais capazes de manifestar o conteúdo no espaço) e a forma da expressão (o resultado da ordenação das substâncias para expressar algo). A grosso modo, entendemos que os efeitos de sentido estariam atrelados à substância e à forma da

[43] Gumbrecht (2010) trata este campo como uma visão de mundo pautada pelo ato de interpretá-lo, de buscar na profundidade de suas coisas conhecimento, verdade, um sentido obtuso ao concreto. Antes mesmo de ser reconhecido como uma disciplina filosófica, este campo já era um paradigma no pensamento ocidental da relação entre o ser e o que o cerca.

[44] Presente não estritamente em um sentido de tempo, mas sim de algo que se "apresenta" fisicamente.

[45] Cabe atentar que, pensa o autor, a oscilação entre sentido e presença não é de natureza complementar, mas sim de tensão.

ordem do conteúdo, enquanto aqueles de presença tratariam da ordem da expressão. Ambos, portanto, são indissociáveis.

Gumbrecht (2010) entende as respectivas culturas de sentido e presença como complexas configurações que vez alguma apareceram de forma pura: em todo e qualquer objeto é possível, ele admite, identificar ambos efeitos. O que muda, portanto, é a natureza da autorreferência que determinada coisa apresenta: enquanto na cultura de sentimento tal instância de autorreferência é o pensamento, na de sentido ela é o corpo; na primeira, o ser humano está no centro do mundo, na segunda, as coisas concretas.

Neste sentido, por qual motivo haveria uma retomada da cultura de presença em um mundo predominantemente hermenêutico? Gumbrecht (2006) nomeia um desejo inerentemente humano pelo que chama de "grão do mundo", pela materialidade e tocabilidade das coisas. É aí que o cotidiano se coloca como esfera privilegiada para a manifestação de experiências estéticas: tal anseio carrega uma particular disposição[46] por aceitar qualquer objeto, em qualquer contexto, como vetor delas.

Há uma condição específica da presença, elencada por Gumbrecht (2010), que parece particularmente coerente com o espaço da vida ordinária. Como o próprio cotidiano (pensado de acordo com as definições do capítulo anterior), o efeito de presença é incompatível com o princípio da representação, pois é inapreensível, algo que nos escapa. É por isso que, para Nancy (apud. GUMBRECHT, 2010), esse efeito está atrelado a uma ideia de "temporalidade extrema". Nesta mesma perspectiva, lembram Metcalfe & Game (2014), ao passar por uma experiência de amor à primeira vista (que, como já mencionado, muito se assemelha com o que Gumbrecht entende por efeito de presença), temos a sensação de que o tempo "parou": encontramos nesse momento a eternidade, não como uma temporalidade que se estende além do mensurável, mas sim como o próprio cotidiano que, como posto por Blanchot (2007), não tem começo, meio e fim. É por isso que, pensamos, a experiência estética é

[46] Isso porque, como apontam Metcalfe & Game (2014), nós conhecemos o mundo por meio dos nossos corpos, visto que estamos no mundo e o mundo está em nós. Neste sentido, os autores propõem que os corpos são feitos da mesma matéria que compõe as coisas e, por isso, têm a capacidade de reconhecê-la no mundo.

especialmente adequada à esfera banal da vida: ela não é uma exceção ou fuga do cotidiano, mas sim um retorno a ele em sua mais pura forma, como pensam Metcalfe & Game (2014).

Por ser impossível de agarrar, no entanto, o efeito de presença, no âmbito da experiência estética, é necessariamente efêmero, visto que atravessa o cotidiano (inserido em uma cultura de sentido) por meio de uma oscilação. Isso significa que a principal propriedade da presença é ser epifânica: do mesmo modo que os eventos do cotidiano, em seu movimento de repetição, jamais são exatamente a mesma coisa mais de uma vez, uma experiência estética jamais se repete e, por isso, não sabemos quando ou de que modo irá se manifestar. Essa é uma das razões pelas quais os efeitos de presença estão atrelados à dimensão física: elas nos atingem com violência, bloqueando nossos corpos com sensações, mesmo quando surgem de uma experiência não necessariamente espacial (como no exemplo dado por Gumbrecht (2010) do ritmo de um texto ou de um quadro que prende a atenção).

Gumbrecht (2010, p. 13) chama de "produção de presença" aqueles "eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos 'presentes' sobre corpos humanos". Eles podem se manifestar, o autor indica, sob três condições de experiência estética: a que surge repentinamente no cotidiano, a que resulta da adaptação máxima de um objeto à sua finalidade e a que parte de uma mudança de situação. Esses diferentes modos de experiência são agregados pela característica de excepcionalidade dentro de um contexto: eles interrompem o fluxo da vida cotidiana, motivo pelo qual Gumbrecht (2006) chama entende esses momentos como pequenas crises. Pensemos, a seguir, em cada um deles.

As experiências estéticas que surgem dos contextos cotidianos tratam daqueles momentos em que algo familiar, repentinamente e sem motivo inteligível, causa estranhamento. Gumbrecht (2010) exemplifica a questão com um causo pessoal: certa manhã, diante do espelho ao se barbear, sua orelha vista pelo reflexo do espelho causou-lhe uma sensação desconhecida, como se não reconhecesse o órgão do próprio corpo que estava ali, diante de seus olhos diariamente. É como se o sentido pré-concebido do objeto da experiência fosse suspendido, de modo que sua forma física ganha destaque. Mais uma vez, Metcalfe & Game (2004) nos ajudam a pensar sobre

a questão: para os autores, é como se o efeito (para eles, de amor, para nós, de presença) fosse resultado de um sentimento simultâneo de novidade e reconhecimento. Aqui, prosseguem, a experiência se revela a partir da repetição cotidiana, mas causa um efeito distinto daquele de indiferença resultante da recorrência de gestos e eventos na vida diária.

Enquanto isso, as experiências estéticas cotidianas que derivam do elevado grau de adaptação de um objeto à sua função são de outra ordem: em lugar da repentinidade do caso anterior, o efeito de presença é resultado de uma crescente, visto que não se trata de um assalto à percepção. Esta modalidade é atravessada pela automatização: a presença "cresce" em nós. Para dar o exemplo, Gumbrecht (2010) fala das cadeiras de *design* criadas por projetistas da Bauhaus, cujo propósito era adaptar as formas do objeto à anatomia humana. Mesmo que um indivíduo sinta-se confortável desde a primeira vez em que senta em uma dessas cadeiras, é aos poucos que ele percebe que o sentimento que tem ao fazê-lo é resultado desta e daquela forma do *design*.

Finalmente, as experiências estéticas oferecidas por uma mudança de quadro situacional são aquelas em que o cotidiano, em sua normalidade, é substituído por contiguidade, sem que percebamos, por um plano estético. Ilustrando essa modalidade o filósofo cita todo tipo de evento esportivo, visto que

> O jogo bonito enquanto forma é surpreendente e, assim, epifânico porque tem que ser realizado contra o esforço "defensivo" de outro time (e, por isso, nunca é algo previsível). Ele é corpóreo e concreto porque sempre é constituído por uma multiplicidade de corpos; e é temporalizado porque começa a se extinguir a partir elo momento em que começa a emergir. [...] [P]or um lado, o espectador vai avaliar a contribuição de uma jogada individual dentro do quadro mais amplo do resultado do jogo (efeito de significação). Mas ele ou ela também se relacionará com a jogada como forma corpórea que, enquanto emerge, se move próximo aos e longe dos corpos dos espectadores, transformando, assim, o espectador em parte da cena que está se desenvolvendo (efeito de presença) (GUMBRECHT, 2006, p. 60).

Pensemos, agora, de que modo essas três modalidades de experiências estéticas se comportam na comunicação[47] e na arte, visto que a presente pesquisa se insere em tais campos. Em qualquer das três situações de experiência, Gumbrecht (2010) aponta que seu grau de ênfase no efeito de sentido ou no de presença corresponde à materialidade de cada objeto, ou seja, à modalidade midiática em que a experiência se manifesta: em um texto, por exemplo, predomina o sentido (ainda que papel e tipografia possam ter efeitos materiais, pois na maioria das vezes a leitura apela à interpretação), enquanto a presença se manifesta com maior intensidade na música, que necessariamente passa por uma dimensão corpórea. E quanto a um filme?

Para traçar uma resposta sobre a sétima arte, nos ocupemos, a primeiro momento, da questão da espectatorialidade: Gumbrecht (2010) parte da proposta de Niklas Luhmann sobre uma distinção entre observadores de primeira e segunda ordem que será cara ao entendimento que aqui buscamos. Segundo Luhmann (apud. GUMBRECHT, 2010), o observador de primeira ordem, natural da era moderna, tinha o papel de encontrar uma distância em relação aos objetos por meio da hermenêutica, enquanto aquele de segunda ordem estaria condenado, em um ato de autorreflexão, a observar-se no ato de observação. Em nosso entendimento, o primeiro tipo de espectador, portanto, conheceria os objetos por meio da interpretação, enquanto o segundo o faria a partir de um mergulho físico neles, visto que já não haveria mais, aí, um distanciamento. Foi assim que, como indica Gumbrecht (2010), o espectador de segunda ordem entendeu que o conhecimento e a interpretação não eram passíveis de um conceito ou verdade absolutos, visto que dependiam de um ângulo de observação particular. Ele reconheceu, neste momento, que os objetos de referência eram passíveis de uma infinidade de descrições as quais, necessariamente, passavam pelo corpo humano no ato de observação. Mais do que isso, o observador de segunda ordem questiona o de primeira junto com sua crença em uma neutralidade da observação incorpórea, recusando a apropriação do mundo por meio de conceitos em lugar dos sentidos.

[47] Nos afastaremos, no entanto, da questão essencial das ditas materialidades da comunicação, que se preocupa com o modo como a mídia impacta o sentido que carrega. Isso porque ela parte do pressuposto de que a comunicação trata, sobretudo, de um significado a ser transportado por um meio, operando em uma chave metafísica que não interessa a este estudo.

Essa mudança de perspectiva observacional é cara a este estudo porque indica também uma mudança na ideia de representação, que foi do espelho (a correspondência a um só fenômeno) para a narrativa (que admite a natureza múltipla dos fenômenos). Como aponta Gumbrecht (2010), os discursos narrativos resolvem a crise da representação à medida em que podem dar forma às diferentes observações de um mesmo fenômeno de referência. E o que isso tem a ver com os efeitos de presença? Ora, é por eles que os observadores são capazes de emergir no corpo tão necessário no ato de observação e descrição. Ainda segundo Luhmann, a arte seria o único sistema em que relação com o mundo mediada pela percepção é não só condição para a comunicação, mas também, em simultaneidade com o sentido, aquilo mesmo que a própria comunicação significa.

A fim de pensar a questão na perspectiva do cinema e, em particular, dos filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa, cabe nos apropriarmos da distinção feita por Gumbrecht (2010) entre o teatro moderno e aquele que associa à Idade Média. O filósofo aponta que, enquanto neste último a performance estava fundamentada essencialmente no corpo representacional e espectatorial, o primeiro (ainda que desenvolvendo a intriga pela interação dos corpos) separaria atores dos observadores por meio das inovações cenográficas, que delimitam o espaço da intriga daquele do público. Tudo que é material passa, assim, ao plano secundário para dar lugar à significação. O mesmo movimento parece ter ocorrido no cinema: de uma certa primitividade, em seus primeiros anos, que privilegiava o aspecto cotidiano e material do mundo, os filmes passaram a uma esfera de complexidade, especialmente no pensamento de Deleuze, que enfatiza o metafísico. Contudo, como propomos, há um modo de fazer fílmico, fora dos moldes da representação de uma dita realidade, que parte do cotidiano para retomar a materialidade como instância narrativa central e, deste modo, ser atravessado com mais intensidade por efeitos de presença diante da tensão com efeitos de sentido.

3.1. RECUPERANDO A DIMENSÃO DO CORPO

Gumbrecht (2010) questiona e responde ele mesmo: qual o resultado dos efeitos de sentido e de presença em seu movimento de tensão e oscilação? Seria fazer sentir uma experiência estética, propõe, que devolve a sensação de fazer parte de um mundo físico, recuperando a dimensão corpórea da existência que fora suprimida pela primazia do pensamento cartesiano na esfera do cotidiano. O filósofo reconhece que, apesar de nos alienar das coisas do mundo, o ambiente midiático também nos devolveu o acesso a algumas delas. A presente pesquisa parte do pressuposto de que, neste sentido, o cinema como mídia tem potencial para nos ajudar a recuperar a presença em sua fisicalidade.

A aproximação que será feita no próximo capítulo entre estes conceitos de Gumbrecht (2006; 2010) aqui expostos com a ideia de narrativas de suspensão, proposta por Gordon (2017), jamais fora feita pelos próprios autores. Contudo, parece-nos coerente fazê-la por duas questões: primeiro, pelo papel do discurso narrativo que fora atribuído pelo filósofo alemão à tarefa de observar e descrever os fenômenos em suas multiplicidades, o qual parece ser plenamente exercido pela natureza aberta das narrativas de suspensão. Segundo, por ambos conceitos rejeitarem a ideia de representação para dar lugar à de simulacro. Terceiro, por recuperarem a dimensão sensória das experiências estéticas a partir da interrupção do cotidiano e suspensão dos sentidos. Levando estes pontos em conta, parece-nos que há uma relação de complementaridade entre as premissas destes dois autores: enquanto uma opera na chave narrativa, o outro o faz no plano estético.

4. NARRATIVIZAR O COTIDIANO

Stephen Clucas (2000) problematiza: se o correlato do cotidiano é o não-evento, aquilo que está fora do espectro de reflexão filosófica, como narrá-lo? Como apresentar seus aspectos intrínsecos, como o tédio e o automatismo? Mais do que isso, questionamos, se o cotidiano é aberto, conforme definimos no capítulo 2, se ele é infinito em sua continuidade sem começo/meio/fim, a partir de onde podemos registrá-lo? Para Clucas (2000), a única possibilidade de fazê-lo é criar narrativas de acontecimentos[48] e contingências, registrando e preservando a multiplicidade do cotidiano. Afinal, como acredita Arlindo Machado (2017), narrativas desprovidas de conflitos (ou que, ao menos, os minimizem) demonstram que a narratividade vai além da dramaturgia e pode, inclusive, revelar a acontecimentos que não caberiam nesta última dimensão — a exemplo dos aspectos sensoriais que investigamos nesta pesquisa. Este tipo de narrativa idealizada pelos dois autores, parece-nos, corresponde ao que Rocío Gordon (2017) chama de "narrativas de suspensão". Tratam-se de livros e filmes capazes de recuperar a narratividade de experiências, estas inapreensíveis por natureza, a partir da duração, da inércia ou da pausa, sem seguir uma lógica de progressão bem definida ou levar a uma conclusão que encerra os eventos que as compõem:[49] sabe-se mais ou menos de onde a trama parte por meio de linhas argumentativas tênues, mas não se sabe para onde vai, visto que estas enfraquecem ou não evoluem à medida em que o filme avança.

Compartilhando do questionamento exposto no primeiro parágrafo, este capítulo versará sobre os modos pelos quais o conceito proposto pela pesquisadora argentina narrativizam o cotidiano em obras cinematográficas dotadas de estéticas materialmente sensíveis, capazes de revelar, por excelência, oscilações entre efeitos de sentido e de presença (GUMBRECHT, 2010), conforme defendemos nesta

[48] O termo originalmente empregado por Clucas (2000) é "*evenemental*". Contudo, não há tradução exata dele do inglês para o português. Pensamos em "acontecimentos" supondo que "*evenemental*" viria do termo francês "*événement".*

[49] Segundo Gordon (2017), em algumas destas narrativas os finais podem até ser sugeridos, mas não explícitos, enquanto outra obras desta natureza podem acabar repentinamente sem obedecer a uma lógica esperada. Visto que não há conflitos para resolver, é comum que filmes deste tipo terminem sem, de fato, um desfecho.

pesquisa. Neste sentido, cumpre notar que as relações que traçamos entre tais conceitos é de nossa autoria e, portanto, podem não se conformar integralmente com as propostas originais de Gordon[50], visto que fazemos uma apropriação crítica de seus estudos e o ampliamos para um contexto mais generalista: toda a elaboração da autora exposta a seguir refere-se exclusivamente à literatura e ao cinema argentinos das décadas de 1990 e 2000, enquanto partimos delas para pensar filmes de diferentes países e décadas. Para nós, as narrativas de suspensão seriam menos um movimento criativo localizado e mais uma lógica.

Por onde começar a definir esta tipologia narrativa? Do nada. Gordon (2017) identifica um paralelo entre ela e uma tendência chamada *nadismo*, talvez argentina e contemporânea (mas com a qual podemos facilmente nos identificar), em que se responde a perguntas do tipo "E aí? Como anda?", daquelas que indagam casualmente o que há de novo, com um "Nada, estou trabalhando/estudando/etc". Neste sentido, o "nada" seria frequentemente o ponto de partida de uma conversa cotidiana. Do mesmo modo, narrativizar o cotidiano também parte do nada porque ele é um lugar de abertura — só assim seria possível narrar uma experiência, visto que ela escapa da apreensão.

Neste nada estão os três princípios que orientam a proposta de Gordon (2017): contemporaneidade (para a autora, aquilo que permite ver as fissuras do presente, seja por meio do afastamento do próprio tempo atual ou de sua negação), narração (entendida não no sentido clássico e linear, mas sim como um devir, uma busca constante) e experiência (considerando aquilo que pode ser recuperado dela a partir de sua condição de impossibilidade)[51]. Não por acaso tais narrativas são da ordem do

[50] A autora, por exemplo, entende, assim como nós, que a noção de experiência está associada à presença, contudo considerada como correlata a uma historicidade, a uma determinação, a uma totalidade — aspectos que encerrariam a presença em suas próprias condições, diferentes daqueles que entendemos em Gumbrecht (2014) relacionados à ideia de abertura. Assim, Gordon (2017) prefere pensar a presença a partir da perspectiva *différance* de Jacques Derrida, que trata de uma cadeia sem fim de produção de significados que adia um sentido total, ideia que não nos interessa neste estudo.

[51] Gordon (2017) assume, aqui, a perspectiva de Walter Benjamin de que a modernidade implica na dissolução da experiência em razão do avanço da técnica: para ele, as novas formas de comunicar, pautadas na informação, estariam distantes da narração, visto que tratam do acesso imediato ao passo em que a narração é da natureza da mediação. Com a perda da narratividade, se perderiam também as experiências pois a capacidade de troca delas estaria enfraquecida.

cotidiano: a autora observa que o nada as abre para a incerteza, a indeterminação e a tensão, qualidades próprias da vida ordinária nas definições de Blanchot (2007).

Os filmes abrigados sob essa lógica apresentam um movimento estagnado, operando por meio da impossibilidade de conclusão pois não se vai a lugar algum na progressão da narrativa. Há uma "[...] aparente exposição de um mundo relutante, entregue ao automatismo" (GORDON, 2017, p. 17, tradução nossa)[52], modo pelo qual nós, indivíduos como um todo, costumamos atravessar a rotina. Aqui, a trama tem papel secundário para dar protagonismo a ações frequentemente sem lógica causal (organizadas em uma espécie de profusão de imagens, instantes, temas) ou a uma concatenação de ações e casualidades, de modo que, explica a pesquisadora argentina, o sentido é suspenso: causa-se um estranhamento. É justamente a partir desta interrupção, acreditamos, que se manifestam as oscilações entre efeitos de sentido e presença em tais narrativas. São as pequenas crises no cotidiano que revelam experiências estéticas pautadas pela materialidade, não pelo hermenêutico, visto que, como lembra Gordon (2017), não se pode produzir conhecimento a partir da experiência, nem experiência a partir do conhecimento, pois suas qualidades são medidas por parâmetros distintos.

A noção de crise, tão cara a Gumbrecht (2006), é também essencial para as narrativas de suspensão: ambas implicam um período de detenção de um fluxo corriqueiro (seja da esfera pessoal, política, social ou econômica). Por conseguinte, se toda crise coloca algo em suspensão, as narrativas propostas por Gordon assumem a crise ou partem dela para suspender diferentes elementos fílmicos, como a trama, as personagens, o tempo, a concepção de realidade e representação, o discurso e o sentido (GORDON, 2017). Isso não significa, no entanto, que há uma completa paralisia nessas narrativas: a autora do conceito propõe que tanto o equilíbrio, quanto a fluidez discursiva são essenciais nelas, na medida em que, mesmo atravessado por cortes, o próprio movimento de narrar promove uma continuidade que nunca se encerra, que em seu curso incorpora rupturas para, em seguida, provocar dispersões que levam a obra adiante, ainda que sem rumo definido, pois estas narrativas carregam

[52] "[...] la aparente exposición de un mundo desganado, entregado al automatismo" (GORDON, 2017, p. 17, tradução nossa).

um desejo sem objetivo. É a partir da brecha instalada entre o corte e o fluxo que as tramas se abrem à multiplicidade, ao devir, de modo que apresentam um presente deslocado e em eterno desdobramento. Neste sentido, as narrativas de suspensão funcionam com base em uma estrutura messiânica (GORDON, 2017): em lugar de acontecimentos dados, que não comportam a ideia de um devir incerto por natureza, as obras progridem em razão de uma eterna promessa, uma trama ou resolução que está sempre por vir mas nunca se concretiza, permitindo, assim, o próprio ato de narrar.

Ao traçar uma genealogia da tipologia narrativa que propõe, a autora o faz voltando o olhar para obras que "[...] já não confiam na representação e que, por mais que construam mundo, esse mundo sempre será colocado em dúvida. Obras que não necessariamente são 'anti-realistas', mas que já não podem ser definidas dentro dos limites do realismo" (GORDON, 2017, p. 47, tradução nossa)[53]. Para a pesquisadora, os chamados "novos realismos" — rótulo sob o qual, frequentemente, *La mujer sin cabeza* (2008) é classificado, a exemplo de Vieira Júnior (2012) que o trata como parte de um realismo sensório — implicam uma nova maneira de pensar a noção do real, pois pretendem apresentar (e não representar) o real (tido apenas como referente, diferente do sentido lacaniano) a partir da ruptura. Novamente vemos nesta afirmação uma relação com as pequenas crises estéticas no cotidiano de que fala Gumbrecht (2006), visto que tal ruptura estaria pautada na materialidade, enquanto no "velho" realismo ela seria da ordem do sentido.

As narrativas de suspensão funcionam, portanto, não a partir da representação, mas sim do simulacro, pois nele há ruptura: rejeitando a fidelidade ou similitude da cópia, ele é da ordem da perversão, da transgressão que se revela por meio da repetição. Aqui, portanto, o sentido não é dado ou reproduzido, mas sim criado, precisamente, a partir da diferença entre o referente e a simulação (ao passo em que em um modelo representacional o sentido estaria no reconhecimento do que já é oferecido de antemão). Isso não significa, portanto, que não há realidade neste cinema

[53] "[...] ya no confían en la representación y que, por más que construyan mundo, ese mundo siempre va a estar puesto en duda. Obras que no necesariamente son "anti-realistas", pero que ya no pueden ser definidas dentro de los confines del realismo" (GORDON, 2017, p. 47).

(dada sua natureza referencial materialista, da qual, diferente de outras artes como a pintura, não é possível se desvencilhar), mas sim que ela é múltipla, instável e passível de mudar constantemente de valor. Neste sentido, assumir que há algo de real (o referente do simulacro) nessas narrativas não implica assumir que elas estão abrigadas sob uma "estética" realista, frequentemente associada com questões sociais, representações naturalistas e uma certa crueza (GORDON, 2017), como tratamos no capítulo 1.

Juan José Saer (1997) diz que narrar consiste em "inventar" o real, não copiá-lo. Apenas assumindo essa posição é possível entender este tipo de cinema que não está ligado ao mero relato ou reconstrução do mundo referente para revelar uma verdade que pertence a ele. É operando nesta chave, acredita Gordon (2017), que é possível recuperar a noção de experiência, uma vez que ela nos escapa tanto quanto o cotidiano de Blanchot (2007): ao fazer-se espaço de realização, de criação, as narrativas de suspensão permitem a própria manifestação de tais experiências. Ao assumir isso, permite-se instalar ambiguidades e fissuras que, pensamos, são por excelência condições necessárias às oscilações entre efeitos de sentido e presença. Por estas questões, a pesquisadora argentina acredita que nas narrativas de suspensão há um retorno aos cinemas de vanguardas, relação que exploraremos no próximo capítulo. Cabe aqui atentar, no entanto, a um ponto chave dessa questão: a condição de espectatorialidade compartilhada entre esses fazeres fílmicos, a qual nos abrirá o olhar para questões estéticas e fenomenológicas que são importantes a este estudo.

Segundo Saer (1997, p. 155-156, tradução nossa, grifo nosso), "o meio natural da narração é a *sonolência*. [...] A sonolência é positiva porque supõe certo abandono: abandono, sobretudo, da pretensão de um sentido e, sobretudo, de um plano rígido preexistente"[54]. Nas narrativas de suspensão, a banalidade, a aparente falta de acontecimentos relevantes, o ritmo moroso e o rumo indefinido são condições para tal sonolência[55] compartilhadas com cinemas experimentais, como nos filmes de Andy Warhol: *Sleep* (1963) exibe, por pouco mais de 5 horas, o amante do cineasta

[54] "El medio natural de la narración es la somnolencia. [...] La somnolencia es positiva porque supone cierto abandono: abandono, sobre todo, de la pretensión de un sentido y, sobre todo, de un plan rígido preexistente" (SAER, 1997, 155-156).
[55] Este estado parece-nos assemelhar-se com o prazer desinteressado de que fala Gumbrecht (2010).

dormindo. Foi nas vanguardas[56] que se desencadeou (ou mesmo se incentivou) o que, atualmente, Flanagan (2012) chama de "espectatorialidade narcoléptica"[57]. Cabe lembrar, contudo, que estimular essa condição de sonolência está menos ligada a um desejo de "apagar" o espectador e mais ao ato de libertá-lo para assistir a tais filmes do próprio modo, trazendo sua imaginação e experiência para a apreensão das narrativas e produção de sentido a partir delas. Citado por Justin Remes (2016), o pesquisador William Brown ofereceu em um artigo de seu *blog* um relato pessoal de sua espectatorialidade narcoléptica, onde afirma que os filmes que o fizeram dormir (frequentemente, os artísticos) eram aqueles que esteticamente julgou mais agradáveis: por submeter o público a tramas mais íntimas e sensíveis do que os *blockbusters*, estes filmes causariam uma sensação de conforto e segurança que encorajaria uma resposta igualmente particular, a exposição do "eu" adormecido.

Do mesmo modo que sonolência e essa espectatorialidade narcoléptica presumem um abandono que acabam por bloquear a busca de um sentido unívoco, Gumbrecht (2010) observa que a imersão desatenta no fluxo do cotidiano é condição chave para a revelação de experiências estéticas nele pautadas pela materialidade — daí defendermos que as narrativas de suspensão, promotoras de tal condição, serem por excelência detentoras de plasticidades sensíveis que, como fala William Brown (apud. REMES, 2016), tocam o espectador em sua intimidade.

Gordon (2017) defende que, a partir de todas as propriedades narrativas até aqui apresentadas, tais obras se suspendem de três modos estéticos distintos: por meio da duração, da inércia e da pausa, que corresponderiam, respectivamente, à experiência da ação, à concatenação de ações e à não-ação. O que une tais manifestações sob uma mesma narratividade é que, em todos os casos, as experiências oferecidas não podem ser delimitadas, de modo que só é possível recuperá-las a partir

[56] Gordon (2017) ressalta que, contudo, não se tratam de todas as vanguardas da história do cinema, visto que movimentos como o surrealismo, por exemplo, buscavam uma estética de choque, algo que tirasse os espectadores da inércia, ao passo em que nas narrativas de suspensão a desestabilização parte da própria inércia.

[57] De acordo com Remes (2016), poucos anos depois, um cineasta encararia a questão de modo ainda mais radical que os vanguardistas: Abbas Kiarostami. O cineasta iraniano incentivava abertamente o público de seus filmes a cochilar durante a exibição deles, afirmando que, para ele, o importante é que o espectador sinta-se bem e relaxado ao fim da sessão, em lugar de forçá-lo a não perder um segundo da trama a fim de compreendê-la, sob o risco de causar a sensação de perda de tempo.

da falta de certeza e sentido, nas brechas de rupturas (representacionais, sociais, teleológicas, etc).

Nas próximas páginas nos dedicaremos a essas modalidades estéticas. Cumpre notar, no entanto, que enquanto a autora delineia o que entende por cada categoria partindo da análise de obras do cinema e da literatura argentinos (de Lisandro Alonso e Sergio Chejfec, quanto à duração, Martín Rejtman, quanto à inércia, e Diego Meret e Lucrecia Martel, quanto à pausa), o faremos de modo mais aberto, pois não é intenção voltarmos-nos especificamente a dado contexto geográfico e histórico, mas sim ampliá-lo a outros filmes que compartilham as características elencadas e descritas a seguir.

4.1. DURAÇÃO

Gordon (2017) questiona: o que é "durar"? Quais os parâmetros da duração e sua relação com a narração? Para ela, a noção de experiência está intimamente ligada à de tempo, contudo possui uma temporalidade própria que não pode ser medida em termos quantitativos, tampouco tem um objetivo definido, diferindo muito da temporalidade que atravessa um mundo moderno sempre a serviço de fins específicos. Neste sentido, a autora segue indagando: como conceber uma narrativa pautada pela experiência e duração em uma contemporaneidade que caminha na contramão disso? A solução, propõe, é afastar-se da conjugação entre tempo e lugar para, então, entender a narração como um espaço de temporalidade própria da experiência.

Nesta categoria estamos falando de um tipo de filme que trata do desenrolar, não do resultado: a câmera observa, por meio de cenas prolongadas ou planos-sequência, personagens simplesmente "aí", trocando poucas palavras e desempenhando tarefas banais, quando o fazem. Frequentemente, o filme testemunha o que Gordon (2017) chama de "situações prólogos": uma espécie de introdução para algo que parece estar por vir, mas não chega. A lógica narrativa já não trata mais da relação entre ações, pois o que se narra aqui não são elas propriamente ditas, mas sim o tempo correspondente à experiência delas. A suspensão ocorre, então, a partir da detenção do espectador neste desenrolar demorado — que não deve se confundir com

lentidão, pois, como mencionamos, a experiência não pode ser medida em termos quantitativos como o de velocidade. Sob essa lógica, em cada cena está contido núcleo de sua própria experiência, que já não seria mais resultado, portanto, de uma sequência. Aqui, não há evolução porque não há nem mesmo um destino final: a narração parte de um impulso inicial e progride a partir de impulsos secundários, como desvios, detenções e regressões. A partir dessa rejeição de uma estrutura teleológica, portanto, o espectador é exposto à própria presença da imagem.

Os planos médios e gerais servem a uma das características das narrativas de suspensão: não se apresenta o perfil psicológico das personagens. Nestes enquadramentos, corpos e ambientes são colocados no mesmo nível, de modo que se apresenta o "homem natural", sem simbolismos, executando seus próprios atos — diferente das personagens neorrealistas que, por exemplo, representam estereótipos sociais, como o homem trabalhador.

Esses ambientes, por sua vez, são o que a pesquisadora argentina chama de espaços de detenção ou lugares de abandono, pautada pela noção deleuziana de que, com a transição para a imagem-tempo, surgem espaço vazios, desconectados. A partir deles, as personagens — suspensas — recordam, imaginam, refletem e divagam, gerando aqueles impulsos secundários que movem a trama adiante: a descontinuidade, aqui, torna-se a própria continuidade narrativa. Neste sentido, a própria narração é um espaço de detenção igualmente moroso, intrincado e vazio, visto que se encontra na brecha entre a impossível representação de uma realidade e uma experiência. Atrelado a estes espaços está o ato de caminhar, visto que, como o próprio cotidiano ou a experiência, é algo que nos escapa (o primeiro passo) no exato momento em que se faz (o segundo passo) e carrega uma promessa de algo por vir (os passos seguintes). O caminhar é a própria duração porque é uma ação sempre em processo (GORDON, 2017).

Se temos aqui, portanto, uma narrativa de esperas, detenções e permanências, cujas imagens, autônomas, estão em constante transformação e não são regidas por um princípio organizador, Gordon (2017) supõe que há uma ruptura com o "dado": não se limitam os sentidos e não há espaço para concepções previamente estabelecidas. A única lógica seria deixar-se levar pelas sensibilidades, diz a autora.

No entanto, ainda que, na perspectiva que adotamos nesta pesquisa, concordemos até aqui, ao pensar nas narrativas de suspensão atravessadas pela duração, optamos por desconsiderar certas formulações de Gordon orientadas pela concepção de imagem-tempo em razão dos argumentos dispostos no primeiro capítulo. Ao delinear a tipologia narrativa em questão neste tópico, a autora considera que

> [n]o cinema da imagem-tempo deleuziana, os objetos e as ações são imagens puras e diretas do tempo. E cada uma dessas ações e objetos é tempo, tal como o considera Deleuze, "o tempo é pleno, ou seja, a forma inalterável preenchida pela mudança" (1987b, 32). Essa é, precisamente, a duração. A imagem como tempo e o tempo como mudança permanente. A imagem já não é simplesmente uma imagem estática que nos comunica uma ação, mas sim transforma por si só a ação constantemente. O cinema da imagem-tempo é um cinema no qual as situações óticas e sonoras emergem em si, [...] as conexões entre as ações já não se produzem: é um cinema no qual o espectador pode confrontar a imagem (GORDON, 2017, p. 61, tradução nossa)[58].

Orientada por essa lógica, a noção de presença assumida por Gordon (2017) aqui é distinta daquela que pensamos em Gumbrecht (2010), não estando relacionada a um efeito de materialidade, mas sim a um confronto com a imagem que, nas palavras da própria "obriga" a reflexão. A interpelação ao espectador, portanto, seria menos sensível e mais mental: ao não fornecer a ação acabada, espera-se que ele apreenda os sentidos do filme ativamente. A pesquisadora acredita, portanto, que há uma "pensatividade" estética no distanciamento que essa modalidade fílmica implica (planos gerais, mínima intervenção), enquanto neste estudo pensamos em estéticas que fazem sentir ao invés de refletir. Finalmente, é necessário notar o emprego do termo "duração": conforme justificado no capítulo 1, preferimos substituí-lo por "*stasis*", o que parece-nos especialmente adequado aqui, visto que resolveria o impasse quanto à pensatividade supostamente correlata à duração. Ademais, a ideia

[58] "En el cine de la imagen-tiempo deleuziana, los objetos y las acciones son imágenes puras y directas del tiempo. Y cada una de estas acciones u objetos es tiempo, tal como lo considera Deleuze, "el tempo es lo lleno, es decir, la form inalterable llenada por el cambio" (1987b, 32). Esa es, precisamente, la duración. La imagen como tiempo y el tiempo como cambio permanente. La imagen ya no es simplemente una imagen estática que nos comunica una acción, sino que la imagen en sí misma transforma la acción constantemente. El cine de la imagen-tiempo es un cine donde las situaciones ópticas y sonoras emergen en sí, en el lugar aquel donde las conexiones entre acciones ya no se producen: es un cine en el cual el espectador debe confrontar la imagen". (GORDON, 2017, p. 61).

de paisagens em ruínas de Nagib (2013) atrelada ao sentido que propõe para a palavra *stasis* vai de encontro aos lugares de abandono aqui mencionados. Contudo, optamos por não trocar os termos no presente capítulo a fim de preservar as formulações originais de Gordon (2017) e, ao mesmo tempo, não causar confusão, de modo que faremos a substituição apenas no capítulo de análise do *corpus*.

Acreditamos, portanto, que os filmes e as formulações que elencamos estão mais alinhados com as outras duas modalidades de narrativas de suspensão apontadas por Gordon. Ressaltamos, no entanto, que não pretendemos enclausurá-las em categorias de análise fílmica, atribuindo a cada filme uma tipologia: ainda que reconheçamos que *Jeanne Dielman* (1975) está mais próximo do que entende-se aqui por inércia e *La mujer sin cabeza* (2008) apresenta em maior grau as características da pausa, pensamos que há a presença de todos os modos em ambas obras em diferentes graus (incluindo algumas das propriedades de duração aqui expostas).

4.2. INÉRCIA

Comecemos a pensar na inércia em termos físicos: segundo a primeira lei de Newton, esta é "[...] a condição de resistência de qualquer corpo em descanso ou em movimento oferece a outra força" (GORDON, 2017, p. 131, tradução nossa)[59]. Trata-se, portanto, de uma propriedade da matéria que impede que sistemas modifiquem seu estado (seja de repouso ou movimento) por contra própria, sem a interação com agentes externos. Do mesmo modo, no que Gordon (2017) chama de "estética da inércia", outra das possibilidades de desdobramento visual das narrativas de suspensão, a experiência é veiculada por meio da imobilidade estrutural e temática: aqui, atitudes supostamente nulas e sem finalidade se convertem em possibilidades de confrontação (forças externas) que movem a trama. A suspensão está, justamente, nesta mobilidade que não vai a lugar algum e, assim, inscreve a experiência no presente: a celeridade é o que leva à paralisia em uma condição que a pesquisadora chama de "dinamismo-estático". Segundo a autora, suspensão vem desta brecha no

[59] "[...] la condición de resistencia que cualquier cuerpo en descanso o en movimiento pone a otra fuerza" (GORDON, 2017, p. 131).

cruzamento entre ir e estar, sair da inércia para colocar-se em movimento — em outras palavras, há um movimento cerceado, de modo que não se vai, de fato, a lugar algum.

Aqui, diferente da estética de duração, a narrativa é situacional, de modo que admite a concatenação de eventos que, no entanto, é regida pela "casualidade" em lugar da "causalidade", o que, como em toda narrativa de suspensão, impede que seja identificada uma trama definida. A centralidade se desloca da história para as personagens perambulantes e desprovidas de psicologismos, cujas ações são motivadas por situações externas que as tocam para colocar-se em movimento até que se crie uma nova inércia. Pela falta de motivações, deixam-se levar pelo automatismo neste ciclo, de modo que, por vezes, fazem coisas sem querer ou perceber, como que em estado de transe (condição por excelência, cabe ressaltar novamente, para a manifestação de efeitos de presença). Ao circular constantemente, qualquer possibilidade de aprofundamento é eliminada: as personagens permanecem na superfície.

Neste sentido, essa modalidade narrativa não pretende superar sua banalidade ou superficialidade, de modo que não há uma busca de explicações além das informações triviais — aceita-se o sem sentido (o que é expresso, também, pela própria câmera que opera em planos médios e gerais, raramente recorrendo a primeiros planos, pois não há a intenção de penetrar algo). Como aponta Gordon (2017), a inércia, aqui, é resistência ao próprio sentido dado. No entanto, não deve-se considerar a superficialidade como falta de complexidade, visto que as histórias se abrem constantemente a novos caminhos embrenhando-se em uma rede de eventos sustentada por um tênue fio narrativo. Ademais, a trama é atravessada por diferentes linhas de tensão ao mesmo tempo.

Este tipo de narrativa de suspensão tem grande potencial criativo, visto que move-se aleatoriamente, rompendo com o esperado para dar lugar ao novo. Essa capacidade se deve ao simulacro, visto que nesta estrutura não é possível representar uma dita realidade em seu movimento incerto e imprevisível. Neste sentido, pensando na obra de Warhol, Hal Foster (apud. GORDON, 2017) propõe que essa quebra é exposta pela própria repetição dos movimentos, os quais resultaram em traumas. Estes, no entanto, servem apenas para mover a narrativa e não modificam as

personagens ou visões de mundo: ao final destes filmes, os protagonistas continuam em suas rotinas repetindo o que sempre fizeram em um movimento vicioso, do mesmo modo que, para Gumbrecht (2010), o indivíduo que vive uma experiência estética no cotidiano não retorna a ele transformado.

4.3. PAUSA

Gordon (2017) define a pausa como um momento impreciso de detenção. Ao mesmo tempo em que tudo é paralisado, algo permanece latente, de modo que a pausa, neste caso, assume o caráter de incerteza: se sabe que há "algo aí", mas não "o que". Não se trata, como seria o caso da duração, de mero atraso de uma ação, mas sim de situações de inação que encobrem algum elemento ou o deixa implícito. Nesta perspectiva, a pausa seria, portanto, uma quebra no ritmo da rotina que, ainda que continue em seu fluxo, o faz de modo modificado: algo de estranho penetra a brecha que se abre na ruptura. A inação que decorre desta pequena crise cotidiana, desvio de ritmo habitual, revela que "há sempre algo (um tempo, uma presença, uma ausência, uma experiência outra) que está ali e é tão real — ficcional — como a própria realidade" (GORDON, 2017, p. 177, tradução nossa)[60], de modo que a abertura expõe outras possibilidades de estar no presente.

As narrativas de suspensão atravessadas pelo que a autora propõe como uma "estética de pausa" oferecem duas acepções: a detenção e o suspense, ambos catalisadores da inconclusão, visto que a experiência fílmica aqui desconstrói pequenas certezas e deixa os questionamentos que surgem sem respostas. Os filmes que se abrigam sob essa lógica tratam não de um acontecimento ou "do" acontecimento, mas sim da experiência dele, a qual pode se desenrolar no próprio presente que se torna um tempo de detalhes e sensações (GORDON, 2017). Se, com já mencionamos, toda suspensão implica em uma crise, a pausa aqui se insere na interseção entre a normalidade do presente e o momento em que tal ruptura (ou acidente) se inscreve. Gordon (2017) considera, ainda, a pausa como o corte entre

[60] "[...] siempre hay algo (un tiempo, una presencia, una ausencia, una experiencia otra) que está allí y es tan real — ficcional — como la realidad misma" (GORDON, 2017, p. 177).

tomadas: instantes que, muito brevemente, geram incerteza entre uma imagem e outra, deixando o próprio espectador envolto no suspense. Contudo, essa expectativa pelo próximo quadro não deve ser confundida com a espera da revelação de uma verdade dependente da justaposição de cenas, pois, como a autora indica, não há intenção alguma de buscá-la. Ao deter-se diante do presente, essas narrativas dão luz não aos fatos, mas sim às obscuridades que se infiltram caladas no cotidiano.

Estas narrativas têm uma primeira pausa como pretexto inicial, mas esta não é a única que interrompe a trama: pausas conscientes, para fugir da realidade, podem ser criadas pelas personagens mesmas, seja paralisando a si mesmo ou desviando a atenção para pequenas coisas. Ademais, Gordon (2017) observa, versando sobre narrativas de suspensão literárias, que o próprio narrador pode ser invadido pela pausa. Neste caso, pensamos, o análogo do cinema seria o espectador que, do mesmo modo que o narrador de um romance, se veria acometido por uma "disritmia", estado no qual a mente parece se ausentar momentaneamente. Nestes momentos, segundo a autora, recuperar o sentido suspenso durante o lapso seria uma tarefa tão impossível quanto recuperar a realidade ou experiência. Ao pensar na disritmia, ela atenta, ainda, para o significado do prefixo "dis" que, dentre outras definições, pode ser entendido como negação ou separação (aqui, do ritmo habitual do cotidiano), de modo que se trata de um rompimento com o que é dado de antemão. Gostaríamos de atentar a esta questão: na perspectiva que adotamos neste estudo, parece-nos que essa mesma disritmia seria análoga à oscilação entre efeitos de sentido e de presença, visto que este último implica, também, em uma negação de sentidos dados, uma separação do objeto de seus conceitos: seria, enfim, igualmente uma ausência momentânea da normalidade, uma paralisia cuja latência apelaria à ordem da sensibilidade. A câmera que oculta uma realidade ou verdade, em lugar de buscá-la, é a mesma que enfoca nas pequenas materialidades catalisadoras de experiências estéticas puramente sensoriais, conforme propomos no próximo capítulo.

5. FILMES SOBRE COTIDIANOS

É de comum entendimento que o cotidiano no cinema (e a duração prolongada que pode acompanhá-lo por meio da exibição integral de suas atividades, bem como da morosidade que supostamente expressa o tédio associado a ele[61]) é indicador de um impulso realista. Contudo, o objetivo deste capítulo é argumentar o contrário, partindo da premissa de que o cotidiano pode ser, e frequentemente é, espaço de ficção, simulacro e criação — enquanto a noção de realidade na sétima arte frequentemente é atravessada, como já mencionamos antes, pela crença na revelação de uma "verdade". Para isso, nas próximas páginas, tentaremos delinear os traços de uma base em comum para uma plasticidade calcada na suspensão e na presença que se desdobra em diferentes modos de experiências estéticas, identificados a partir das análises de *Jeanne Dielman* (1975) e *La mujer sin cabeza* (2008): estéticas minimalistas e sensoriais, respectivamente[62].

A escolha deste *corpus* se deu pela proximidade que ambos os filmes, geográfica e temporalmente muito distantes, apresentam em termos narrativos, como assinala Oubiña (2014)[63]: ainda que, no primeiro caso, haja uma estrutura experimental e, no segundo, uma clássica, tratam-se de obras sobre cotidianos em que

---

[61] Cumpre notar que, mesmo que as formulações de Ivone Margulies (2016) orientem este estudo em grande extensão, pelos motivos já expostos no capítulo 1 discordamos de sua noção de que Akerman seja precursora do *slow cinema* — tal proposição parece pautar-se apenas em sua duração hiperbólica que, como defendemos, tem funções muito distintas em ambos tipos de filmes.

[62] Como aponta Vieira Júnior (2012, p. 9-10), "[c]abe ainda ressaltar que, a partir da década de 1990, diversos 'cinemas do cotidiano', calcados numa abordagem realista dos microeventos corriqueiros, vão atingir larga visibilidade no circuito internacional: do metacinema iraniano à geração de cineastas romenos surgida nos anos 2000, passando por propostas de caráter mais intimista, de cineastas como Krzystof Kieslowski, os irmãos Dardenne e as britânicas Andrea Arnold e Lynne Ramsay, ou ainda os inúmeros híbridos entre real e ficcional surgidos nesses últimos vinte e cinco anos, num rol que engloba abordagens tão distintas entre si quanto as de Miguel Gomes, Allan Ribeiro ou Adirley Queirós." Portanto, as estéticas minimalistas e sensoriais aqui abordadas seriam apenas alguns dos modos de cotidiano no cinema, visto que não é intenção da pesquisa, por sua extensão, promover uma genealogia à exaustão.

[63] Oubiña (2014) promove uma distinção entre o modo de operar de Lucrecia Martel e Chantal Akerman que parece-nos equivocada: o autor afirma que a primeira intervém diretamente na ação das personagens, enquanto, supostamente, a cineasta belga observaria suas personagens sem interferência, deixando que, por meio da longa duração, as situações se desenrolassem diante da câmera. Contudo, Margulies (2016) traz, em diferentes momentos de seu livro, citações da própria Akerman falando sobre como fora rígida na direção da atriz Delphine Seyrig durante a execução dos gestos repetitivos e banais que preenchem *Jeanne Dielman* (1975).

verifica-se uma tensão entre a ausência de acontecimentos e a iminência de uma catástrofe, noção cara à narrativa de suspensão que, por sua vez, é pautada simultaneamente pelo nadismo e pela crise. Em ambos os casos[64], não há uma crença na realidade, uma intenção de refletir o mundo como ele é, mas sim uma captura do modo como as personagens o vivenciam subjetivamente (ainda que desprovido de psicologismos), na qual se inscreve a dimensão corpórea resgatada pelos efeitos de presença. Ademais, como nota Margulies (2016), as surpresas ocultas na estrutura narrativa de *Jeanne Dielman* (1975) têm menos a ver com reviravoltas e mais com a suspensão de expectativas, do mesmo modo que *La mujer sin cabeza* (2008), nota Gordon (2017), é atravessado por um suspense que carrega a promessa de que algo, em algum momento, irá acontecer e retirar as personagens da normalidade do cotidiano que as envolve.

Se ambas obras fílmicas apresentam tanto em comum, o que marcaria, então, a separação delas? Giuliana Bruno (apud. VIEIRA JÚNIOR, 2012) fala de uma passagem do comportamento do olhar na contemporaneidade que vai do óptico para o háptico, de modo que o primeiro estaria ligado à ideia de *voyeur* (aquele que observa) e o segundo à de *voyageur* (aquele que participa). Estes seriam, pensamos, comportamentos análogos àqueles provocados respectivamente por *Jeanne Dielman* (1975) e *La mujer sin cabeza* (2008) em seus espectadores, filmes que, cada um a seu modo, apresentam diferentes graus de intensidade na oscilação entre efeitos de sentido e de presença e, portanto, engajam os observadores a partir de diferentes estratégias — ainda que ambos sejam parte de um cinema corpóreo. Os parágrafos a seguir delineiam tais aproximações e distinções para, a partir delas, pensar nas modalidades estéticas propostas a partir das narrativas de suspensão.

5.1. O QUE ACONTECE QUANDO “NADA” ACONTECE?

Os filmes marcados pelo cotidiano frequentemente atraem a constatação de que “nada acontece”, fundamentada na crença de que a escassez ou duração prolongada

[64] Ainda que Oubiña (2014) faça tal afirmação em relação especificamente ao cinema de Martel, acreditamos que ela possa ser estendida, dentro da perspectiva que adotamos, à obra de Akerman.

dos acontecimentos postos em cena é incompatível com o grau de interesse que eles despertam, bem como com a progressão narrativa. Margulies (2016) se apropria dessa expressão para intitular seu livro no qual explica que, no entanto, muito acontece em tais obras — visão que compartilhamos com a autora.

Iniciemos a reflexão deste capítulo com a questão levantada por Fischer (2009) sobre a temática: quais são os critérios que inserem um filme dentro de uma abordagem do cotidiano, visto que o que é corriqueiro para um indivíduo pode não ser para outro (conforme elucidamos no capítulo 2)? A autora pensa que ele apresentaria, em relação ao próprio contexto, cenas exclusiva e prioritariamente comuns, adjetivo que entende como aquilo que, na ordem prática, diz respeito a gestos que atravessam a existência de todo ser humano (comer, beber, dormir, acordar), enquanto na ordem da abstração trata de situações às quais qualquer um está exposto (experiências de amor, ódio, dor, alegria e outras emoções, sensações e sentimentos). Não são filmes que se desenrolam em torno de como, quando ou porque o cotidiano se manifesta, mas sim da própria manifestação.

Estes seriam filmes, prossegue Fischer (2009), que poderiam começar em qualquer ponto de uma dada história e terminariam, do mesmo modo, sem um desfecho definido, em uma situação qualquer[65]. Seus arranjos estéticos, por sua vez, seriam pensados em torno das sutilezas frequentemente imperceptíveis nos microeventos da vida ordinária. Este desvio do olhar para as miudezas seria aquilo que, por breves momentos, nos retiraria da distração rotineira. Tal parada (a suspensão) resultaria em um gesto autorreflexivo que nos lembra do observador de segundo grau de que fala Gumbrecht (2010), visto que se contempla, aí, a própria experiência cotidiana ao assistir a um filme, por si só um microevento frequentemente tido como banal (mesmo que, para alguns, assistir a um filme seja algo excepcional no desenrolar da rotina). Ainda segundo Fischer (2009, p. 63), as "imagens do dia-a-dia estrelando em filmes instalam a brecha necessária: a fresta que produz a fratura, o

[65] Diferente do proposto por esta pesquisa, é importante ressaltar que Fischer (2009) pensa no cotidiano fílmico, a partir destas características, como um fluxo ininterrupto, ao passo em que aqui nos é cara, justamente, a ideia de interrupção, seja pela suspensão narrativa ou revelação estética e um efeito de presença. Pensamos, no entanto, que não há prejuízo de sentido adotar as premissas da autora mesmo discordando, especificamente, deste ponto.

estranhamento" — o que interpretamos como a suspensão necessária para produzir uma pequena crise e, por meio do efeito de presença, resultar no estranhamento dos objetos cotidianos que é, por si só, uma experiência estética. Neste sentido, do mesmo modo que Blanchot (2007) propõe que o cotidiano é inapreensível e Gumbrecht (2006) entende que o efeito de presença nos escapa, Fischer (2009) assinala que, na tentativa de acompanhar o ritmo dessas imagens do dia-a-dia, haverá sempre um atraso na captação do presente que causará tal estranhamento.

Nos filmes como os de Akerman, Margulies (2016) atribui essa oscilação da qualidade de presença justamente ao excesso de materialidade, em certa medida resultado de uma duração hiperbólica e uma figuração radical. Contudo, o tempo fático não estaria relacionado particularmente a um campo hermenêutico ou metafísico nestes filmes sobre cotidianos[66]; pelo contrário, eles assumem, aponta a autora, o papel de anular qualquer possibilidade de significação que não seja a própria ocorrência em si. Isso quer dizer que a duração nos filmes aqui pensados não está atrelada a uma imagem pensante, mas sim a uma troca entre "procedimentos conceituais e abstratos e a experiência fundada sensorialmente" (MARGULIES, 2016, p. 117).

Pensar nas características das estéticas aqui propostas exige, a primeiro momento, lançar um olhar para filmes anteriores aos do *corpus* que os influenciaram, direta ou indiretamente. Neste sentido, Yasujiro Ozu é sempre o primeiro cineasta que vem à mente ao pensarmos em um cinema voltado para o cotidiano. Dele, a tendência aqui pensada herda uma "desdramatização" da intriga (MACHADO, 2017): ainda que seja possível identificar conflitos nas narrativas dos filmes sobre cotidianos, estas não estão centradas neles — pelo contrário, as banalidades e os grandes acontecimentos são tratados na mesma tonalidade. Característica notória que também parece vir de Ozu é a predominância do ambiente doméstico, especialmente em obras que se dedicam às relações familiares.

[66] "Se há mistério no cotidiano, ele não é nada metafísico, nem inconsciente, mas de um mundo povoado por objetos e materialidades [...]" (LOPES, 2012, p. 94).

Figura 2 — *Tōkyō Monogatari* (Yasujiro Ozu, 1953)

Fonte: reprodução da autora.

Ademais, como aponta Fischer (2009), foi no cinema do japonês que se apresentou

> o cotidiano a derramar-se serena e quase silenciosamente na tela. Desterrado, desterritorializado, pontilhado de personagens de poucas falas, tranquilamente postadas em situações cambiantes, prestes a mudar de condição (estado civil, patamar profissional, plataforma socioeconômica), feito andarilhos perambulando no âmbito do público e do privado (estreitos corredores, pequenos quintais, ruelas de vilarejos, estações de trem, vias urbanas, bares, restaurantes, quartos, salas) (FISCHER, 2009, p. 10).

As tradições de Ozu são também verificadas nos *home movies*, que são tratados por Machado (2017) como um "cinema de cotidiano". No entanto, há poucas semelhanças entre estes filmes e aqueles que abrigam-se sob o que se entende aqui pelo termo similar que empregamos. Além da desdramatização da intriga da e predominância doméstica herdadas do cineasta japonês, tanto os filmes aqui pensados quanto os propostos por Machado (2017) apresentam, com certa frequência, uma tradição ritualística: como lembra o autor, assim como nas cerimônias sociais o ato de fotografar os momentos registra e evidencia os papéis desempenhados pelos indivíduos capturados pelas lentes (pai, mãe, aniversariante, noivos, etc.), os filmes caseiros e, para nós, as ficções do cotidiano, reforçam certas posições em suas

narrativas (a empregada, o patrão, o marido, e assim por diante). As divergências entre os dois tipos de filme, por sua vez, são mais numerosas. Roger Odin (1995, apud. MACHADO, 2017, p. 10-11) elenca algumas características amadoras que distinguem os *home movies* de outras narrativas: descontinuidade, "[...] fotografia em movimento parado, [...] olhar dirigido à câmera, [...] imprecisão da percepção", que quer dizer "imagens fora de foco, apagadas, rastreadas [...], quadros negros, resultantes do fato do realizador se esquecer de retirar a tampa da objetiva, [e] exagero no uso de zooms inúteis". Estes traços, no tanto, não são verificados na estética dos filmes sobre cotidianos aqui propostos. Tanto em *Jeanne Dielman* (1975) quanto em *La mujer sin cabeza* (2008), por exemplo, há um rigor com fotografia, enquadramento e montagem dos filmes, longe de aparentar, mesmo que propositalmente, tais efeitos caseiros.

Ainda assim, há algo que remete ao amadorismo nestes filmes: queremos voltar o olhar para algumas décadas antes de Ozu e pensar nos primeiros filmes feitos, como aqueles dos Irmãos Lumière, pertencentes a uma era do cinema tida como "primitiva". Destes, os filmes sobre cotidianos aqui proposto parecem-nos absorver três traços apontados por Vieira Júnior (2012) ao pensar em um cinema de sensibilidades: a simultaneidade de eventos (ou microeventos) em um só plano, cujo resultado é uma imagem policêntrica que pode despertar efeitos sensórios; a onipresença da câmera, ligada a um desejo de registrar todos esses eventos; e a temática comum, que integra as pequenas "impurezas" e grãos do cotidiano ao mundo da arte, fazendo de tais filmes uma espécie de sucessores do chamado "cinema arte".

Figura 3 — *La Pêche aux poissons rouges* (Louis Lumière, 1895)

Fonte: reprodução da autora.

O que estes cinemas têm em comum, portanto, é a separação da experiência cinematográfica do pensamento por meio de um fascínio pelo ato de olhar e registrar o que se vê: em ambos os casos, atividades simples, fenômenos naturais e elementos incidentes, como reflexos, fontes de luz, o vento nas árvores ou o escoar da água. É essa mirada minuciosa que permite que as presenças pulsem na tela, visto que coloca no mesmo plano o narrativo e o não-narrativo (ou seja, tais aspectos sensoriais).

É aos cinemas de Jean-Luc Godard e Andy Warhol, no entanto, que Margulies (2016) atribui o maior débito de um cinema corpóreo e cotidiano. A autora identifica que ainda que a tendência do primeiro diretor esteja relacionada a uma politização do cotidiano e a do segundo a uma banalização do sentido, ambos são essenciais para pensar sobre o gesto crítico no cinema, o que a esta pesquisa é caro visto que ambos diretores, assim como a perspectiva que adotamos, recusam o pensamento realista que os antecederam. Com Godard, os filmes que aqui pensamos compartilham o gesto de equalização de temas: o extraordinário e o banal são colocados no mesmo plano ao atribuir relevância política a ambas esferas por meio de uma abordagem visual alinhada à fenomenologia modernista, de modo que as obras do cineasta, assim como nosso *corpus*, afastam-se da crença de uma realidade anterior a elas.

Contudo, o registro do cotidiano e a desarticulação narrativa de Godard são diferentes daqueles que identificamos em Akerman ou Martel, visto que o francês os emprega em um projeto anti-ilusionista calcado na representação, diretamente ligado a um realismo de ideias. Por essa razão, ainda que Margulies (2016) dedique um capítulo inteiro de seu livro à relação entre Godard e Akerman, não a abordaremos aqui, pois pensamos que estes filmes obedecem a agendas diferentes daquelas que propomos. Apesar da natureza representacional de Godard não nos servir por completo, ela faz parte de um movimento de desvinculação de uma ideia neorrealista de apreensão da realidade que é importante para nos levar à operação por meio de simulacros em Warhol, semelhante àquela em Akerman e Martel. Neste sentido, essencial, agora, é apontar a profunda relação entre a obra cinematográfica do cineasta americano e os filmes que analisamos nesta pesquisa.

Margulies (2016) assinala que quando Zavattini, por exemplo, afirma que um filme que representa o real trataria de 90 minutos de cenas comuns, ele assume que o tempo seria a forma mais realística de representar o cotidiano, remetendo à ideia de correspondência entre forma e conteúdo, seja por meio da recorrência de gestos ou da tentativa de representação. Contudo, esse mesmo excesso de banalidade e duração em Warhol (e, mais tarde, em Akerman), por exemplo, não tem o efeito visionado por Zavattini: a abordagem destes é mais literal do que representativa. Ainda segundo a autora, é justamente recusando a "essência" do Empire State Building em *Empire* (Andy Warhol, 1964), por exemplo, que o edifício ganha vida por meio do simulacro, pois Warhol não tem nada a revelar em seus filmes se não a materialidade mesma: a duração prolongada e o olhar fixo esvaziam o significado por meio de uma estratégia de indiferença que iguala representação e realidade.

Figura 4 — *Empire* (Andy Warhol, 1964)

Fonte: reprodução da autora.

Neste sentido, "[o] cinema de Warhol mostra que tanto uma simultaneidade de eventos na tela quanto a longa duração de uma única imagem ou acontecimento podem evitar a apreensão unidirecional" (MARGULIES, 2016, p. 118). Tratam-se de filmes tão abertos quanto aqueles que viriam a ser as narrativas de suspensão, os quais não impõem um único sentido ou verdade.

A literalidade, duração, fixidez e concretude que marcam Warhol e influenciam diretamente o cinema aqui pensado seriam características essenciais daquilo que Margulies (2016) chama de cinema corpóreo[67], visto que o fazer fílmico do diretor americano confronta tanto o corpo cinematográfico das personagens quanto o do espectador: suas obras frequentemente provocam, por exemplo, tédio, sonolência ou excitação, tocando diretamente a dimensão sensória do público por meio da epiderme fílmica (do mesmo modo que, como veremos adiante, ocorre em menor grau em *Jeanne Dielman* (1975) e em maior no filme *La mujer sin cabeza* (2008).

A atenta observação de microeventos que são revelados por esse olhar fixo e prolongado sobre as materialidades cotidianas é também característica de uma tendência cinematográfica contemporânea de Warhol que nos parece referência

[67] Vieira Júnior (2014) ainda associa o tipo de filme sensório que aqui investigamos a uma herança do que chama de "cinema do corpo" de Michelangelo Antonioni, Robert Bresson e John Cassavetes. No entanto, por questão de pertinência ao recorte deste estudo, não nos aprofundaremos na questão. Para saber mais, ver o artigo *Revisando as genealogias de um cinema do corpo: dos anos 1950/60 à estética do fluxo contemporânea* (VIEIRA JÚNIOR, 2014).

(indiretamente, que seja) para os filmes que analisamos:[68] o cinema estrutural. Como define Paul Adams Sitney (apud. FLANAGAN, 2012), tratava-se de um fazer fílmico em que a estrutura das obras era simplificada de tal modo que a forma se destacava em relação ao conteúdo visível ou audível, o qual seria mínimo e subordinado a ela.

Figura 5 — *Wavelenght* (Michael Snow, 1967)

Fonte: reprodução da autora.

Se nas décadas de 1960 e 1970 surgiriam duas tendências formais atreladas à fisicalidade do espectador, como aponta Margulies (2016), sendo uma relacionada ao excesso de informações e outra à simplificação delas, o cinema estrutural e as estéticas minimalistas e sensoriais que propomos estariam situadas na segunda esfera. Nela, as composições fixas e configurações limitadas da câmera, a apresentação de eventos isolados no tempo literal das ações, a repetição de imagens e formas e a serialidade de gestos seriam responsáveis por bloquear qualquer tentativa de interpretação e, como consequência, voltar o foco à materialidade que, acreditamos, pauta o que se entende como cinema corpóreo.

Em todos estes cinemas, o registro cinematográfico opera em uma chave dupla de figuração e literalidade: ao demorar a mirada sobre o objeto de referencialidade do

[68] Outras obras fílmicas de Chantal Akerman dialogam com o cinema estrutural com mais clareza, a exemplo de *Hotel Monterey* (1972), cujos pouco mais de 60 minutos silenciosos são preenchidos por tomadas fixas de corredores e cômodos da hospedagem homônima.

simulacro, tais imagens promovem uma oscilação entre ilusão e fato, uma revelação da presença física do filme, que nos parece ir de encontro aos efeitos de presença descritos por Gumbrecht (2006; 2010) e aqui adotados como categoria analítica das estéticas que propomos a seguir.

5.2. ESTÉTICA MINIMALISTA: *JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES* (1975)

A primeira longa-metragem ficcional escrita e dirigida por Chantal Akerman se estende por pouco mais de três horas divididas em três atos correspondentes ao igual número de dias na vida da personagem cujo nome intitula o filme. Acompanhamos, em cada um deles, a mãe viúva, dona de casa e prostituta desempenhar atividades rotineiras do lar, de higiene pessoal e criação de Sylvain (Jan Decorte), seu filho adolescente. A longa descrição de cada um dos três atos[69] a seguir servirá de respaldo para observarmos atentamente às brechas que atravessam a narrativa.

No primeiro ato, Jeanne cozinha o jantar e, em seguida, recebe o cliente do dia levando-o para o quarto de portas fechadas para nós, espectadores. Após a relação sexual, acompanha o homem até a porta, onde recebe seu pagamento e despede-se para voltar à cozinha e continuar o preparo da refeição. Em seguida, vai ao dormitório para arrumá-lo e segue para o banheiro, onde a vemos tomar banho. Vestida novamente, prepara a mesa de jantar e finaliza a cocção da comida exatamente a tempo da chegada do filho após o dia de aula. A mulher serve os pratos de ambos que se sentam juntos para compartilhar a refeição enquanto trocam poucas palavras. A ceia é seguida da leitura de uma carta enviada pela irmã de Jeanne que mora no Canadá. Depois, Sylvain recita o trecho de um livro que a mãe acompanha. Concluída a prática, a mulher liga o rádio e passa a ler o jornal enquanto tricota um suéter para o filho, o qual já se retirou da mesa e faz sua própria leitura na sala de estar conjugada.

[69] Fazemos questão de descrever o filme integralmente para ressaltar a cotidianidade e repetição que as imagens carregam. Para isso, optamos, estilisticamente, por longos parágrafos ininterruptos a fim de simular o próprio fluxo do filme, que divide-se em grandes blocos separados apenas pela passagem de um dia para o outro.

Certo tempo passado, Jeanne retira os objetos da mesa e se dirige com o filho ao *hall* de entrada do apartamento, onde vestem seus casacos para uma caminhada noturna pelo bairro. No retorno, transformam o cômodo que antes era uma sala de estar em um dormitório improvisado, movendo os móveis a fim de criar espaço para o sofá cama aberto onde Sylvain dorme. Por sua vez, a mulher dirige-se ao seu próprio dormitório onde veste uma camisola e penteia seu cabelo diante do espelho. Coloca o roupão e volta à sala-dormitório para preparar o aquecedor do filho, que lê em seu leito; deseja-o boa noite e iniciam um monólogo-diálogo (trata-se de uma conversa, mas Jeanne fala a maior parte do tempo). Após apagar a luz do cômodo, a mãe volta ao próprio quarto e deita-se para, finalmente, encerrar a jornada do primeiro dia.

Figura 6 — Primeiro dia em *Jeanne Dielman* (Chantal Akerman, 1975)

Fonte: reprodução da autora.

O segundo dia e etapa da película começa. Assim que desperta, Jeanne começa a preparação para o filho ir à escola: coloca na cama do adolescente sua muda de roupa, faz seu café, engraxa os sapatos que ele vestirá, arruma a mesa e o acorda quando tudo está pronto. O menino toma seu desjejum, apronta-se e sai de casa. A mulher passa a se ocupar, então, com a arrumação do apartamento, transformando o então dormitório improvisado em uma sala de estar novamente, lavando a louça e fazendo sua cama. Seguindo os afazeres do dia, sai de casa para ir aos correios, levar

um par de sapatos de Sylvain para o conserto, dentre outras atividades que não nos são reveladas — apenas vemos a mulher entrar em alguns estabelecimentos e, pouco depois, tornar à rua, onde acompanhamos sua caminhada constante. Quando retorna à casa, desfaz a sacola de compras, desocupa a mesa da cozinha e senta-se para escrever algo. A campainha toca: ao abrir a porta, uma voz feminina a cumprimenta e entrega um cesto com um bebê que é colocado sobre a mesa da sala de jantar. Agora, Jeanne dedica-se ao preparo da refeição que guarda para a noite e, quando termina, dirige-se ao outro cômodo para constatar que tudo está certo com a criança. Retornando à cozinha, a mulher toma um lanche, momento interrompido pela campainha novamente: trata-se da vizinha que vem buscar o recém-nascido. Uma breve conversa sucede entre as duas mulheres até que a protagonista retorna à cozinha e termina sua refeição. Terminados todos os afazeres, a protagonista arruma o cabelo diante da penteadeira de seu dormitório onde, ainda que não vejamos a atividade, notavelmente se maquiou. Novamente sai de casa, agora para comprar lã e tomar um café desacompanhada. Em seu lar mais uma vez, a sequência do dia anterior onde começa o filme se repete: Jeanne começa a preparar o jantar, recebe um cliente (diferente do anterior), leva-o a seu quarto para o coito e, passado algum tempo, acompanha o homem à porta para receber seu pagamento. Contudo, algo está sutilmente diferente: a mulher esquece de acender a luz do cômodo e, desta vez, sai do dormitório desgrenhada. Quando coloca o dinheiro dentro do recipiente de porcelana sobre a mesa de jantar, esquece a tampa aberta. A dona-de-casa-prostituta reorganiza o cômodo onde recebeu o homem para, em seguida, tomar banho. Quando termina, vai à cozinha para retomar o preparo do jantar. Novamente, há algo fora do lugar: esquecera a panela ligada e as batatas estão queimadas. O pequeno acidente perturba a mulher que, por instantes, anda pela casa com o recipiente nas mãos sem saber o que fazer, até decidir jogar a comida fora e preparar novas batatas. Contudo, constata que não há unidades suficientes, de modo que mais uma vez sai de casa para comprar um saco delas. A desestabilização que essa quebra provoca na personagem é evidente: ao entrar no apartamento novamente, esquece, desta vez, de tirar o casaco. Feito isso, Jeanne descasca as batatas que comprou não mais com a serenidade que, até então, demonstrava ao desempenhar seus afazeres domésticos. Ao chegar em casa,

Sylvain estranha que sua mãe não o recebe na antessala e, quando a encontra na cozinha, nota que seu cabelo está bagunçado; a mulher, ainda descascando as batatas, justifica que as cozinhou demais. Mãe e filho se reúnem à mesa de jantar para cear praticamente em silêncio absoluto: diferente do dia anterior, o segundo prato não fica pronto a tempo de terminarem a entrada; enquanto esperam à mesa, Jeanne mostra-se impaciente e o menino, por sua vez, apenas lê e não responde às explicações não solicitadas fornecidas pela mulher. Quando a comida fica pronta, a rotina parece voltar ao normal: a mãe serve os pratos, ambos jantam e praticam a leitura de Sylvain em seguida. O menino senta-se no sofá para ler, assim como no dia anterior, e Jeanne escreve uma carta (ou melhor, tenta, hesitante) sentada à mesa. Contudo, mais um esquecimento (desta vez lembrado pelo adolescente): o rádio não foi ligado até então. Desistindo de redigir uma réplica à correspondência de sua irmã, a mulher prefere ler o jornal enquanto tricota, do mesmo modo que no dia anterior, até chegar a hora da caminhada noturna com o filho. Uma elipse nos transporta, enfim, diretamente para o momento em que ambas personagens já estão vestidas em seus pijamas, o dormitório-sala já arrumado e Sylvian deitado em seu sofá-cama; após conversar brevemente ao desejar boa noite para o filho, como o que parece ser de praxe neste momento, e Jeanne finalmente deita-se em seu próprio dormitório, acerta o despertador e repousa.

Figura 7 — Segundo dia em *Jeanne Dielman* (Chantal Akerman, 1975)

Fonte: reprodução da autora.

Começa o terceiro e último dia, desta vez diferente dos outros dois: observamos o despertar lento e algo de mau humorado da mulher que age de modo desajeitado: derruba a escova enquanto engraxa os sapatos, esquece de despertar o filho e, quando se dá conta, acende a luz bruscamente antes de fazê-lo. Atrapalha-se até mesmo lavando a louça, percebendo que colocou no escorredor um prato que não havia enxaguado ou lavando a mesma peça mais de uma vez, assim como deixa a arrumação da sala de estar pela metade. Quando sai de casa, aparentemente rumo ao correio, depara-se com os portões fechados (fica entendido, pela iluminação natural, que é cedo demais) e, em seguida, falha na tentativa de usar o telefone público logo ao lado. Comprando pão na mercearia, percebe que esqueceu a própria sacola em casa. No retorno para casa, confere o horário no relógio de cabeceira. Prepara, como no dia anterior, a refeição da noite e, quando termina, vai a seu quarto apenas para se deter no meio dele e, desnorteada, voltar à cozinha, onde senta-se na pequena mesa vazia e permanece inerte, em silêncio, por um longo período; ao levantar-se, vai à sacada do mesmo cômodo e ali permanece por um instante. Na volta à cozinha, mexe nas panelas, mas logo senta-se à mesa inerte novamente até decidir tomar uma xícara de café com leite cujo sabor a descontenta. Depois de jogar o líquido fora e servir-se novamente, fita dois cubos de açúcar antes de despejá-los na bebida e mexê-la com uma colher demoradamente. Alguns goles depois, prepara um novo café, mas ao terminá-lo, ao invés de servir-se, Jeanne vai à sala de estar e se senta em uma poltrona onde, mais uma vez, permanece inerte, respirando fundo enquanto fita o chão. A breve pausa é sucedida da limpeza das porcelanas dispostas na prateleira que adorna a sala de jantar. Quando termina, a mulher entra no elevador trajando seu jaleco em vez do casaco, confere a caixa postal do edifício e, de mãos vazias, retorna para casa. Entrando no imóvel, vai da cozinha para o dormitório e vê as horas novamente para, então, tornar a sentar-se na poltrona da sala por um longo período. A campainha interrompe o silêncio. Jeanne vai à porta para receber o bebê que, quando colocado sobre o sofá, começa a chorar. A mulher, no dia anterior apática diante da criança, mostra-se agora encantada, segurando-a no colo sem obter sucesso na tentativa de cessar o berreiro. Ela coloca o bebê no cesto e o segura de novo repetidas vezes, até que desiste e vai à cozinha tomar seu lanche mesmo ouvindo o choro que, pouco

depois, acaba espontaneamente. A vizinha toca a campainha mais uma vez e a protagonista devolve o filho da mulher, desta vez sem que dialoguem. A dona de casa, então, embrulha um casaco e o leva a várias lojas em busca de um botão que lhe falta. Sem sucesso, vai ao café de costume e se depara com outra mulher ocupando o assento em que sentou no dia anterior, tomando-a de sobressalto: visivelmente se incomoda por ter que sentar-se ao lado. A pessoa que a mulher procura no local não está lá, então pede um café, mas parte sem tomá-lo. Na volta para casa, recolhe na portaria um pacote endereçado a ela e o desembrulha no quarto, com alguma dificuldade que a obriga a buscar uma tesoura na cozinha — objeto que deixa por ali. Em seguida, a personagem tira parte de sua vestimenta e se fita diante do espelho. Uma elipse brusca nos revela, pela primeira vez, o ato sexual de sua prostituição: Jeanne está deitada na cama, inerte, com um homem sobre seu corpo. Aos poucos, sua expressão começa a mudar e as mãos tateiam a cama, movimento que ganha intensidade à medida em que se aproxima do orgasmo. Quando o atinge, ambos permanecem algum tempo imóveis até que a mulher tenta tirar o cliente adormecido de cima dela. Logo, ela se veste diante da penteadeira à frente da cama onde seu cliente continua deitado. Depois de, calmamente, abotoar sua saia, a mulher se levanta, pega a tesoura que havia deixado ali, dirige-se à cama e crava o objeto na garganta do homem. Depois de fazê-lo, senta-se à mesa da sala de jantar com as mãos e roupas ainda ensanguentadas e aí permanece por cinco minutos em silêncio, agora com uma expressão que parece serena. A película acaba.

Figura 8 — Terceiro dia em *Jeanne Dielman* (Chantal Akerman, 1975)

Fonte: reprodução da autora.

Exceto pela cena do assassinato, acompanhamos em Jeanne Dielman eventos e atividades atinentes ao cotidiano de uma dona de casa, mãe e prostituta que, no entanto, têm algo em comum com a rotina de alguém qualquer: alimentar-se, repousar, tomar banho, perambular pela cidade, ler, ouvir música, etc. Visto que, como definimos anteriormente, o cotidiano é inapreensível, a trama, portanto, começa *in media res*, "do nada", em dado momento de um dia qualquer, desdobrando-se em sua sugerida normalidade. O que caracterizaria, então, *Jeanne Dielman* (1975) como uma narrativa de suspensão não seria a apresentação do cotidiano desdramatizado por si só, mas sim o movimento que sucede o primeiro ato do filme: no segundo dia, é no ciclo de repetição de Jeanne, operando em modo automático, que instala-se o "trauma" de que fala Foster (apud. GORDON, 2017), ruptura que abre a narrativa à força de situações externas às personagens. As batatas acidentalmente queimadas representam este ponto, pois são elas que desestabilizam Jeanne e, assim, a retiram de sua condição inercial (mesmo que, até então, tenha passado a maior parte de seu tempo desempenhando atividades, a personagem não progride, de fato, em direção a lugar algum, em um estado de dinamismo-estático) até que, em um ciclo vicioso, este novo movimento torne a ser inércia. Em outras palavras, os pequenos desastres cotidianos que tiram Jeanne do estado inercial da vida doméstica são os mesmos que a levam à última cena do filme em que permanece sentada, imóvel, por longo período.

A trama de *Jeanne Dielman* (1975) é situacional, movida pela perambulação da protagonista que é tocada por motivações extrínsecas — como propõe Gordon (2017) ao delinear narrativas de suspensão atravessadas pela inércia —, visto que são psicologicamente rasas. Apesar de passarmos mais de três horas em companhia de Jeanne e Sylvian, por exemplo, pouco sabemos sobre eles. Ademais, parece-nos, a trama se passa em um lugar de abandono: ainda que não se trate de um local afastado do centro urbano ou em ruínas, como descreve Gordon (2017), trata-se de um espaço suspenso, a casa que não é lar, desconectada de quem a habita, visto que Sylvian não possui nem mesmo o próprio quarto ou que, quando permanece nele, Jeanne está constantemente caminhando dentro do imóvel sem se acomodar. A exceção se faz a partir do terceiro dia, quando a crise deflagrada no ato anterior resulta em sucessivas

pausas narrativas: com a quebra de sua rotina, a protagonista se vê diversas vezes embargada pelas suspensões (os pequenos desastres do dia, como os repetidos esquecimentos) que, estranhas ao fluxo habitual dos dias de Jeanne, têm algo de latente. Ao acompanhar o declínio da personagem, nos perguntamos cada vez mais o que se passa com ela, o que há com tais deslizes.

O desfecho do filme, no entanto, é tão aberto quanto seu desenrolar e acaba com um novo suspense (novo porque já nos acompanha desde o início da narrativa, visto que há sempre a expectativa de que as ações apresentadas levarão a algo que, na verdade, nunca chega). Neste sentido, "[a] cena pós-assassinato, em que vemos Jeanne Dielman sentada a uma mesa, respirando, tem mantido espectadores em suspenso desde 1975. Ela nos permite compreender, sob a forma de um retrato cinematográfico, o registro instável da inércia que atravessa Jeanne em todo o filme" (MARGULIES, 2016, p. 49). Por que Jeanne matou o homem após seu orgasmo? O que acontecerá com ela? Não há respostas, pois o filme opera pela lógica do ocultamento: quanto mais a mulher limpa a casa ou o próprio corpo, mais esconde algo, a exemplo da própria prostituição. Como observa Margulies (2016), é especialidade de Akerman criar em suas narrativas oportunidades para a proliferação de incertezas.

Por conta de seus mais de 200 minutos, é impossível falar em *Jeanne Dielman* (1975) sem mencionar a questão de duração: é a *stasis* que, junto de estratégias de frontalidade e fixidez, nos permite notar a instabilidade que aos poucos invade a tênue ordem da narrativa.

Figura 9 — *Stasis*, fixidez e frontalidade em Jeanne Dielman (Chantal Akerman, 1975)

Fonte: reprodução da autora.

Ademais, ao exibir a execução de atividades no tempo literal delas (o descascar da batata, o jantar, o engraxar os sapatos), o filme opera por meio do simulacro em lugar da representação, feito que parece derivar de um ímpeto de expressões artísticas do período de borrar os limites entre realidade e representação por meio da apresentação detalhada do referencial, visto que a literalidade funda uma dúvida crucial quanto à natureza da imagem: a oscilação entre o literal e simbólico cria um duplo registro cuja formalidade os coloca no mesmo nível de indiferenciação, de modo que Akerman nivela a dramatização à banalização — o drama é da ordem do ordinário, como na cena do assassinato, e o comum passa a ser dramático, ainda a exemplo das batatas queimadas. O assassinato, aliás, é crucial para confirmar tal estratégia, visto que "no sistema do filme, é a cena da morte que expõe o mais alto grau de ficção. Ao fazer isso, ela explode o elemento ficcional latente na literalidade das cenas domésticas" (MARGULIES, 2016, p. 161).

A consequência da execução de ações em seus tempos literais no filme, portanto, é suspender o sentido dado, uma "verdade". Evidentemente, isso não implica uma completa separação entre obra e o mundo referente ou o contexto em que foi produzida: sabe-se que *Jeanne Dielman* (1975) foi influenciado pelo movimento feminista das décadas de 1960 e 1970, bem como pela trajetória pessoal de Akerman, que se inspirou na rotina doméstica de sua própria mãe (além de suas ancestrais e

mulheres da mesma geração) para criar a de Jeanne. Contudo, não se trata de um filme metafórico. Em razão de tais referências da "vida real", Margulies (2016) observa que grande parte das bibliografias produzidas acerca desta película tendem a deixar sua análise de lado e ir direto a conclusões que não necessariamente vêm das imagens apresentadas. A análise da autora foge deste reducionismo que, aponta, está centrado no conteúdo em razão de um olhar viciado na ideia de tramas centrais orientadas por causalidades, e promove uma revisão de foco que pretende ir além das ações dramáticas (cozinhar, dormir, limpar) e abrange também acontecimentos cinematográficos, como o comportamento de sons, luzes e objetos de cena que dão textura à narrativa. A pesquisadora acredita que, assim, o filme desvia de significações por meio de formas puras e a "justaposição de planos paradigmáticos" (MARGULIES, 2016, p. 118), reconhecendo que a simplificação de processos (o minimalismo que, para nós, distingue a estética deste tipo de filme) é capaz de dificultar a apreensão de sentidos do mesmo modo que o excesso de associações e informações o faria.

Jeanne Dielman (1975) opera a partir de outra estratégia. A *stasis* aqui observada não é da ordem reflexiva, mas sim corpórea: a duração prolongada das atividades exibidas aciona a presença física do espectador, visto que graças a ela, "espaços e objetos ganham um efeito de presença inteiramente desprovido de significados metafísicos ou simbólicos"[70] (MARGULIES, 2016, p. 145). A autora fala do alcance, aí, de uma dimensão extra-sensorial que, pensamos, é obtida pela sonolência à qual a *stasis* nos lança no decorrer do filme. Notemos, no entanto, que quando falamos de *efeito* de presença não queremos dizer que a narrativa de *Jeanne Dielman* (1975) é completamente desprovida de sentido. Pelo contrário, estamos assumindo que há uma oscilação entre ele e a presença, como propõe Gumbrecht (2010). Nestes momentos, o excesso de materialidade produzido pela redundância e hipérbole faz com que tenhamos consciência primeiro da dimensão sensorial e, mais

[70] É importante notar os termos aqui empregados por Margulies: a citação foi retirada do livro *Nada acontece: o cinema hiper-realista de Chantal Akerman* (2016), originalmente escrito na década de 1990, muito antes de Gumbrecht (2010) elaborar seu conceito de produção de presença acionando o mesmo glossário. A autora, em momento algum, cita o filósofo alemão, de modo que, julgamos, se trata de verdadeira coincidência que parece confirmar a proposta de nossa pesquisa.

tarde, do significado (MARGULIES, 2016): são ocorrências das disritmias apontadas por Gordon (2017) em sua estética de pausa, pois a mente parece ausentar-se por alguns instantes.

Alguns exemplos de tais situações na película em questão se dão especialmente no terceiro ato narrativo, como nos lapsos de memória de Jeanne, ou quando entra nos cômodos sem saber o que faz ali, bem como nos instantes finais em que se senta na poltrona ou à mesa de jantar e ali permanece paralisada, fitando o vazio. Se nada se move na cena, o que despertaria, então, a atenção espectatorial para as materialidades que circundam a personagem? Acreditamos que este é o caso daquele tipo de efeito de presença causado pela mudança situacional que Gumbrecht (2010) propõe: ele não se manifesta repentinamente, mas sim aos poucos, de acordo com o modo como se desdobra determinado acontecimento. Pensemos no exemplo dado pelo autor quanto a tal categoria: uma partida de um esporte qualquer. Do mesmo modo que a experiência estética contida aí é resultado da forma inesperada como os atletas reagem aos movimentos dos adversários, a experiência em *Jeanne Dielman* (1975) parte do modo como a protagonista se move em razão das materialidades que atravessam cada vez mais, inadvertidamente, seu cotidiano por meio de uma estética minimalista que nos permite notar o zumbido da geladeira, a luz *neon* que invade a sala de jantar, os claros ruídos dos passos das personagens e de seus toques em superfícies como a do papel ou da louça, bem como dos objetos que caem no chão.

Figura 10 — Luz *neon* e materialidades em *Jeanne Dielman* (Chantal Akerman, 1975)

Fonte: reprodução da autora.

Aos poucos, todos esses elementos se tornam um estranho familiar que Gumbrecht (2010) aponta como resultado do efeito de presença: estranho porque são aberrantes, familiar porque nos acostumamos a eles.

> [E]sse senso primeiro e principal de que as coisas "estão lá" convocando a atenção de alguém, é compartilhado com os criadores do *nouveau roman*. Para Alain Robbe-Grillet, a imagem indicial pode bloquear a interpretação ou a projeção metafísica. Em seus ensaios, ele discute como sua apresentação aparentemente "direta" (e, de certo modo, limitada) do referente tem como objetivo se opor à significação (MARGULIES, 2016, p. 145)

Neste sentido, os efeitos de presença manifestos no corpo fílmico aguçam o corpo espectatorial, de modo que Margulies (2016) pensa neste tipo de obra como um cinema corpóreo marcado pela ênfase em aspectos não-representacionais da imagem, as coisas na própria coisidade. Cabe atentar, aqui, a um aspecto pouco lembrado quando falamos de materialidades e corpos: a voz. Ainda que invisível, o som é uma propriedade física que desempenha importante papel na produção de presença e a voz, por sua vez, promove uma relação direta entre o corpo do ator e do espectador. Em *Jeanne Dielman* (1975), Akerman utiliza o texto como ritmo (MARGULIES, 2016) para conferir ao som uma dimensão concreta, orientando Delphine Seyrig a ler a carta enviada pela irmã da personagem em tom monótono, desrespeitando as modulações que a lógica e a gramática pedem.

Acreditamos que é possível extrair da análise que fizemos de *Jeanne Dielman* (1975) características plásticas[71] do que entendemos como uma estética de cotidiano minimalista (que talvez possam ser verificadas em outros filmes, como os dirigidos por Abbas Kiarostami, tal qual *Khane-ye Doust Kodjast?*, de 1987, ou, para um exemplo mais recente, *Roma*, de 2018, dirigido por Alfonso Cuarón)[72], responsáveis por promover os efeitos mencionados nos parágrafos anteriores. Os elementos apontados a seguir são aqueles que separam os filmes mencionados de outros também

[71] Não pretendemos que estes elementos sejam tomados como uma fórmula ou rígida categoria analítica, visto que tratamos de obras abertas e indefinidas por natureza que escapam à sistematização.
[72] Não nos aprofundaremos na questão porque acreditamos que o tópico merece um estudo à parte, talvez até mesmo como continuação desta pesquisa.

de duração alargada, como Boyhood (Richard Linklater, 2014: se conferirmos primazia ao tempo, estaremos agrupando as obras de nosso *corpus* à mesma tendência, visto que, no filme de Linklater, trata-se de 166 minutos acompanhando o cotidiano de uma personagem. Contudo, sabe-se que esta obra cinematográfica não é considerada parte do *slow cinema* ou do que entendemos aqui por uma narrativa de suspensão, pois sua estética e narratividade diferem daquelas supostamente encontradas neste outro grupo de filmes agrupados sob o termo.

Predominam aqui os planos gerais ou médios, quase sempre estáticos, que colocam a câmera como *voyageur* diante da cena, resultando em uma frontalidade que dispensa contraplanos. Em razão desta fixidez, a câmera nem sempre acompanha toda a trajetória percorrida pelas personagens no espaço, de modo que é comum haver "um atraso pós-ação" (MARGULIES, 2016) quando os atores saem de cena, de modo que fitamos, por alguns segundos, o ambiente por si só.

Figura 11 — Atraso pós-ação em *Jeanne Dielman* (Chantal Akerman, 1975)

Fonte: reprodução da autora.

Este, por sua vez, é dotado de detalhes materiais[73] que podem ser observados com atenção em razão dos longos planos, frequentemente interrompidos, no entanto, por elipses radicais que não se preocupam com uma continuidade lógica: a montagem

[73] O minimalismo que pensamos aqui não trata de uma economia cenográfica, mas sim estrutural.

nos leva de uma situação para a outra completamente distinta sem oferecer explicações. Neste sentido, a linha que conduz a narrativa parte da performance gestual dos atores, esta centrada nos objetos — os ruídos produzidos pelas interações com eles, aliás, são sonoramente amplificados, implicando em uma recusa de trilhas sonoras extradiegéticas que, caso contrário, romperiam com a literalidade. A fim de promover a homogeneidade entre pequenos e grandes ações, objetos e humanos, a iluminação, finalmente, é menos expressiva e mais (artificialmente) natural. Ao que nos parece, finalmente, que a soma de todos esses recursos cria condições para que efeitos de presença se manifestem.

5.3. ESTÉTICA SENSORIAL: *LA MUJER SIN CABEZA* (2008)

Três crianças e um cachorro correm e brincam no mato que cerca uma estrada de terra. Uma elipse abrupta, então, nos transporta para outro local (não se sabe exatamente onde, visto que os planos são fechados) onde adultos e crianças se movem em torno e dentro de um automóvel, como que se estivessem se preparando para partir.

Figura 12 — Planos fechados em *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008)

Fonte: reprodução da autora.

Um novo corte revela Verónica sozinha no veículo cruzando a mesma estrada em que as crianças da primeira cena brincavam. Dirige distraída, ouvindo uma canção *pop* no rádio, quando é tomada de sobressalto por um impacto que a faz bater a cabeça no volante. A mulher para o carro e se detém por um longo instante até decidir, sem

olhar para trás, continuar dirigindo. À medida em que se afasta, a câmera nos mostra pelo retrovisor que atropelara algo: há um corpo estirado na pista, mas, pela distância, não é possível entender se trataria de um humano ou cachorro. Vero pára o carro novamente e agora desce dele, sem nunca olhar para trás e verificar pelo que passou por cima. Ela caminha de um lado para o outro, com certo desespero, quando começa a chover. Vemos por alguns instantes os pingos tocarem o para-brisas pouco a pouco.

Figura 13 — Materialidades em *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008)

Fonte: reprodução da autora.

A mulher acidentada, em mais uma elipse, se revela em um hospital fitando a chuva pela janela até ser levada à sala de radiografia. Depois de passar pelo procedimento, uma enfermeira pede que assine um formulário, mas a mulher o preenche incorretamente e, antes que pudesse corrigir, deixa a recepção e dirige-se ao banheiro. Lá observa seu próprio reflexo, confusa, replicada ao infinito por um jogo de espelhos.

Figura 14 — Reflexos em *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008)

Fonte: reprodução da autora.

Sem nos darmos conta, Verónica se revela sentada em um novo ambiente escuro que, nos primeiros instantes, não deixa claro o que é: há mesas e cadeiras ao redor e um homem a oferece um chá. É na chegada de outro homem, Juan Manuel (Guilherme Arengo), com quem sobe para um quarto, que entendemos que se trata de um hotel. Após trocarem carícias, o casal mantém relação sexual e, ao término, vestem-se para partir. Em razão do silêncio da mulher e das respostas curtas e imprecisas, poucas palavras são trocadas.

Juan Manuel leva Vero para casa e ela pede que não a deixe na porta para que não conheçam o carro dele; o motivo, no entanto, ainda não é claro. Ao entrar em seu lar, ela parece perdida, estaqueada no meio dos corredores até que ouve alguém chegar. Neste momento, desce as escadas, mas, quando é cumprimentada, sobe-as novamente correndo e imediatamente se trancafia no banheiro, onde liga o chuveiro e entra no banho ainda vestida, ao passo em que um homem conversa com ela na porta do cômodo.

Vemos a mulher trocando-se, após o banho, em seu dormitório e descobrimos então que o homem que chegou é seu marido, Marcos (César Bordón). Este se põe a versar sobre diversos assuntos, mas sua esposa deixa-o falando sozinho. Quando ela vai à cozinha tomar uma xícara de café, depara-se com o cadáver de um cão sobre o balcão, imediatamente levado para o jardim por Marcos. A mulher segue em transe e tampouco responde à empregada que lhe pergunta um endereço ou ao taxista que a leva até lá.

Ao entrar em uma sala de espera de um consultório, senta-se junto a outras duas pessoas que aguardam o atendimento. Uma voz feminina informa que há alguém a esperando na sala de atendimento e é revelado, então, que se trata do consultório odontológico de Verónica e aqueles são seus pacientes. Pouco depois, indo embora, perde-se no estacionamento e, em tempo, seu irmão a surpreende e leva para a casa de Josefina (Claudia Cantero), sua cunhada.

Ali, a vemos sentada, imóvel, na sala de estar enquanto outras pessoas movem-se ao redor dela na casa. Uma adolescente, sua sobrinha Candita (Inés Efron), aparece com o que parece ser um creme capilar e senta-se em frente à tia para massagear seu cabelo. O movimento é interrompido quando a campainha toca e a menina, enferma, vai atender às amigas que a fazem uma visita.

Figura 15 — Sensações em *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008)

Fonte: reprodução da autora.

Mais tarde, as mulheres vão à casa da mãe de Vero e encontram-se com várias outras prestes a rezar um rosário. Enquanto estas organizam-se, em movimento constante, ela novamente senta-se estática. Já no quarto da matriarca enferma, Josefina e Vero assistem à fita de casamento da primeira. Com Alzheimer, a idosa demonstra esquecer importantes fatos, como onde estão, atualmente, as filhas de Vero — e ela mesma parece não saber responder, de modo que Josefina o faz. Repentinamente, a mãe se agita para que voltem a fita pois acredita ver uma mulher que, segundo ela, já estava morta na época da filmagem e, portanto, não poderia estar ali. Não nos é revelado se a acusação é verdadeira. Mais tarde, em sua própria casa,

Verónica parece compartilhar da condição de sua mãe: não lembra também o nome da filha ao telefone.

No carro, pilotado pela cunhada, a caminho de um clube, Vero senta-se no banco traseiro com os sobrinhos. Um deles joga um lado do tênis do outro na estrada e, quando o carro para, a mulher desce para buscar o calçado e percebe que está exatamente na mesma estrada do acidente que sofreu. Neste momento, detém sua caminhada e, depois de alguns instantes paralisada, volta ao carro. Quando chega no local de destino e vai ao banheiro, Vero, um pouco lacrimosa, constata que não há água ali e começa a chorar. Não sabemos o verdadeiro motivo: a falta d'água mesma, o acidente, a dor?

A protagonista aparece, então, junto do marido em uma loja. Ali, Verónica confessa a ele o segredo que guardou até então: ela acredita ter atropelado um menino. Logo em seguida, ambos estão dentro de um carro envoltos no breu da noite que nos permite ver quase nada: estão indo ao local do acidente. O homem olha para onde ela aponta ter ocorrido o incidente e diz à esposa que ela atropelou um cachorro cujo corpo está ali à margem da pista. Marcos não pára o veículo para verificar de perto, no entanto.

Vero aparece, agora, dormindo no sofá de sua casa quando é acordada por beijos de seu irmão, que a leva para o dormitório. Ali, a mulher volta a dormir. Mais tarde, uma massagista a atende no mesmo cômodo quando seu marido anuncia que espera a chegada de quem descobrimos ser seu primo, Juan Manuel, para tirar a dúvida quanto ao atropelamento. Quando o homem chega, o casal relata o acontecimento e o amante da mulher tenta contato por telefone com um amigo da polícia para perguntar se ele sabe de alguma ocorrência na região do incidente no dia da tempestade. Este, no entanto, não o atende de prontidão. É quando Juan e Marcos estão do lado de fora da casa, despedindo-se, que o celular do primeiro toca: é seu amigo. Neste momento, surgem em primeiro plano as mãos de Verónica, que se esconde no interior da casa cuja porta aberta permite ver por meio das lentes desfocadas os dois homens do lado de fora, em segundo plano. Durante o diálogo, o som da chuva intensa mistura-se à fala de Juan. Logo após a pergunta, um corte seco faz a transição para outra cena, em que Vero já não está mais ali e seu marido retorna dizendo que nada aconteceu.

Ficamos, portanto, fica em dúvida se ele diz a verdade, pois a câmera não testemunha o desenrolar do diálogo.

Figura 16 — Ocultamento em *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008)

Fonte: reprodução da autora.

Agora, Verónica, Josefina, Candita e a amiga (ou amante, fica sugerido) da adolescente estão em uma loja de jardinagem. Permanecem ali inertes enquanto jovens meninos movem-se ao redor carregando vasos de plantas e o proprietário pede desculpas por não conseguir alcançar aquele escolhido por elas, justificando que um de seus ajudantes sumiu há dias. No retorno para casa, as mulheres passam pelo lugar do acidente de Vero e há, ali, uma equipe de resgate e tumulto dos moradores locais em torno do canal abaixo da estrada. Josefina pergunta a um deles o que houve e descobre que há algo entupindo o esgoto, podendo ser uma criança ou um novilho.

No instante seguinte, Verónica aparece sentada ao pé da cama de sua mãe observando-a enquanto, ao fundo, vemos em desfoque que outros parentes se movem pela casa; a idosa desperta de seu sono dizendo “Não olhe para ele”, afirma que a casa está cheia de fantasmas e insiste instruindo “Não olhe ele ir embora”. De fato, uma criança que não nos foi revelada de antemão que estava ali deixa o dormitório. Vemos a mesma criança, logo depois, sobre a bancada da cozinha: é real ou um fantasma? Só descobrimos quando a doméstica fala com o menino.

Verónica aparece na área de piscina de um clube e anda em direção a Josefina, que está na água apoiada nas bordas. As mulheres conversam, estáticas, enquanto vemos o movimento da água e de outros, desfocados, ao fundo. Ninguém mais está

na piscina porque há a suspeita de que há algo de errado com a água, fato que não se confirma. Por alguns instantes, vemos em *close-up* o perfil do rosto de Vero, imóvel, onde a água reflete em um singelo movimento duradouro.

Figura 17 — Micromovimentos em *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008)

Fonte: reprodução da autora.

A protagonista junta-se, em sua casa, ao jardineiro nos fundos do imóvel. Enquanto ela lê um jornal, ele cava um buraco onde se depara com algo enterrado, o que sugere ser uma piscina ou fonte.

A seguir, Vero entra no quarto de Candita na casa de Josefina, onde a jovem está deitada com sua amiga. A cunhada da protagonista ordena que a menina deixe sua filha e acompanhe Verónica à loja de jardinagem. No carro, a menina nota que o caminho pelo canal é mais curto, mas a mulher prefere evitar o trajeto. Quando chega no local, descobrimos que o ajudante do proprietário era a criança que morreu no canal.

Depois de dar carona à menina até sua casa, a protagonista vai ao hospital buscar a radiografia que fez no dia do acidente, mas os funcionários não conseguem encontrar o exame: não há nada registrado. Quando vai embora, encontra no estacionamento seu irmão, que trabalha no hospital, e este a informa de que já pegou as radiografias e “cuidou de tudo”.

A seguir, a mulher aparece deitada em casa, agora em um dormitório que não é seu, e desperta quando a campainha toca. Trata-se do menino que lava os veículos

da família; visto que o de Vero não está ali (a mulher não o usa desde o dia do acidente), ela solicita outra tarefa ao menino e, enquanto ele descarrega as plantas do carro, oferece a ele um lanche e roupas doadas. A mulher desfaz-se da toalha que envolvia seus cabelos e revela que os tingiu de preto. Repentinamente, está também mais falante. Ademais, volta ao trabalho: a personagem aparece, na cena seguinte, fazendo avaliações odontológicas em crianças no pátio de uma escola.

Verónica recebe uma massagem em seu dormitório quando Marcos chega em casa com a filha que visita o casal. Ao cumprimenta-los, a mãe percebe que seu carro está consertado. No mesmo momento, recebe também a entrega dos vasos que havia encomendado e nota que o ajudante que faleceu foi substituído.

Todos os parentes de Vero se encontram no salão do mesmo hotel em que a personagem estivera na noite do atropelamento. Enquanto se distraem na reunião familiar, a protagonista vai ao balcão do estabelecimento e pede que a recepcionista busque pelo registro de sua estadia. Contudo, nada é encontrado: supostamente, o quarto indicado pela mulher estava desocupado naquele fim de semana. Ela vai ao encontro de seus familiares no cômodo ao lado sorridente, os cumprimenta e conversa. À medida em que o faz, a imagem passa a deixar um rastro cada vez mais intenso dos movimentos das personagens, provocando um escurecimento da tela que culmina nos créditos. Neste momento final, e apenas nele, uma música *pop* extradiegética toca e encerra o filme.

Figura 18 — Rastros em *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008)

Fonte: reprodução da autora.

Em todas as situações descritas (nenhuma foi omitida aqui), os acontecimentos são da ordem da banalidade: as personagens conversam, trocam intimidades, comem, tomam banho, locomovem-se do ponto A ao B de carro. Nenhuma novidade aí. Contudo, do mesmo modo que fizemos quanto a *Jeanne Dielman* (1975), insistimos na descrição exaustiva de *La mujer sin cabeza* (2008) para expor o que talvez seja sua propriedade mais notória em termos narrativos: as rupturas[74]. Assim como a cada novo parágrafo passamos a uma nova sequência sem qualquer aviso, o filme avança por meio de elipses ainda mais radicais do que no filme de Akerman.

A longa-metragem parte de uma crise maior — o acidente — para iniciar sua narração, a qual permanece suspensa até o fim — o que não significa que Verónica, detida em seu transe, deixa de viver sua rotina, mas sim que temporariamente vive ela de forma modificada. A partir do acontecimento, o automatismo por meio do qual Vero atravessa seu próprio cotidiano se vê perturbado por outras crises menores: sucessivas pausas que carregam a sensação de que há algo "a mais" nas situações vividas pelas personagens, não só no que tange ao mistério do atropelamento, mas também, por exemplo, quanto à fantasmagoria anunciada pela mãe com Alzheimer, a doença de Candita ou a tensão sexual entre esta e sua amiga (bem como em relação até mesmo à tia): nada aí se confirma ou tem a causa explicada.

As pequenas pausas que se inserem na trama, portanto, a abrem para a incerteza e indefinição sem, no entanto, fechá-la ao final do filme: parece sempre haver algo latente, prestes a ser revelado, mas as personagens mesmas, na maioria das vezes apáticas, não só deixam de buscar respostas[75] como também criam ocultamentos e desvios, linhas de fuga (GORDON, 2017). A câmera corrobora para tal, pois são recorrentes primeiros planos ou aqueles saturados de pessoas, objetos e sons, em detrimento dos raros planos gerais que libertam o espectador. Além disso,

> [...] a pausa se inscreve no plano através do fora de campo e da profundidade de campo: no primeiro caso, a câmera se detém em um fragmento isolado, deixando deliberadamente elementos fora de plano, gerando uma abertura que vai além do que se mostra, do explícito, também

[74] Assim como na descrição de *Jeanne Dielman* (1975), há uma opção estilística na forma como o filme é descrito: enquanto naquele optamos por parágrafos longos, simulando fluxos cotidianos ininterruptos, aqui marcamos cada elipse abrupta com um novo parágrafo.
[75] Como observa Vieira Júnior (2012), as personagens aparentam certa indiferença.

> funcionando através da sugestão; no segundo caso, enquanto no primeiro plano em geral se vê algum das personagens inativas, o fundo exibe o movimento do mundo que os rodeia e eles parecem, assim, pausados em comparação com todos os demais [...]" (GORDON, 2017, p. 190, tradução nossa)[76].

Neste sentido, frequentemente vemos a protagonista inativa em primeiro plano enquanto silhuetas desfocadas se movem ao fundo, bem como sentada ou deitada no centro do movimento daqueles com quem convive, a exemplo da primeira visita que faz no filme à casa de Josefina ou quando está na casa de sua mãe.

Figura 19 — Pausa e *stasis* em *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008)

Fonte: reprodução da autora.

A pausa narrativa vem também dos *close-ups* no rosto de Vero que têm um efeito de disjunção, de modo que a face desloca-se do corpo para existir por si só (VIEIRA JÚNIOR, 2012), pois se configura como um espaço autônomo. Os recorrentes primeiros planos dianteiros, por sua vez, usam a nuca e os cabelos das personagens para obstruir o que há diante delas, de modo que jamais vemos o mundo a partir de suas perspectivas.

[76] "[...] la pausa se inscribe en el plano a través del fuera del campo y de la profundidad de campo: en el primer caso, la cámara se detiene en un fragmento dejando deliberadamente elementos fuera del plano, generando una apertura que va más allá de lo que se muestra, de lo explícito, también funcionando o através de la sugerencia; en el segundo caso, mientras en el primer plano en general se ve a alguno de los personajes inactivos, el fondo exhibe el movimiento del mundo que los rodea y ellos queda, así, pausados en comparación con todo lo demás [...]" (GORDON, 2017, p. 190).

Figura 20 — *Close-ups* em *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008)

Fonte: reprodução da autora.

O mesmo efeito de obstrução da apreensão da narrativa é obtido pelos recursos sonoros, como sons fora de campo, "murmúrios, diálogos à meia-vez e emissões sonoras em baixo volume pelos televisores e rádios ligados" (VIEIRA JÚNIOR, 2012, p. 147).

A conjunção destes elementos prolifera, portanto, uma série de situações de inação, silêncio e estranhamento que expõem as personagens à ação de agentes externos que as circundam, como ruídos, luzes/sombras, gestos, condições climáticas, etc. Isso significa que as elipses e ambiguidades plásticas e sonoras atentam para outra dimensão que não a dramática, a material (VIEIRA JÚNIOR, 2012). O filme assume, aí, uma estética predominantemente sensorial que engaja o corpo fílmico e espectatorial, de maneira que, se nos é embargado o entendimento dos acontecimentos, experimentamos, então, as próprias sensações das personagens. Ao acompanhar o transe de Vero, sua incerteza e confusão, somos tomados por um estado semelhante.

Promovendo a indeterminação, tal estética abriga-se sob uma tendência contemporânea que, segundo Priscila Arantes (2008), substitui o pensamento moderno predominantemente racional, movido a verdades sólidas, por uma lógica de fluxo onde tudo está aberto, em constante mutação. Neste sentido, o termo "fluxo" tem sido empregado como metáfora para uma plasticidade que se opõe à tradição, à objetividade e ao princípio de verossimilhança (ARANTES, 2008) para, em lugar da

representatividade, operar por meio do simulacro, visto que este é espaço de ruptura, multiplicidade e criação.

No início do século XXI, uma tendência cinéfila, nas esferas crítica e acadêmica, se apropriou desta noção de fluxo para pensar em filmes cujo apelo está na fisicalidade do mundo. Segundo Cunha (2014), estas obras teriam começado a proliferar especialmente em meados da década de 1990 e na primeira década de 2000 em diferentes partes do mundo[77], sem que necessariamente houvesse um movimento coordenado para tal. Trata-se do que preferimos chamar, aqui, de estética sensória: um conjunto de estratégias cinematográficas plásticas que volta o olhar para as modulações sensíveis instaladas nos microeventos cotidianos (VIEIRA JÚNIOR, 2014), de modo que produzem excessos que transbordam até os corpos espectatoriais. Diferente da estética minimalista que descrevemos há pouco, onde a dimensão material (os efeitos de presença) seria ativada por meio da simplificação e frontalidade, aqui a fisicalidade desperta a partir da simultaneidade de elementos visuais que invadem as imagens fílmicas em que, aparentemente, "nada acontece".

Tanto Vieira Júnior (2012), quanto Cunha (2014) atribuem a Stéphane Bouquet, em seu artigo *Plan contre flux* publicado em 2002 na revista *Cahiers du Cinéma*, as primeiras definições do que viria a ser essa tendência. De acordo com o crítico, existiriam dois tipos de cineastas: os do plano, que organizam o filme a partir de uma lógica de pensamento, discurso e sentido, e os do fluxo, que o fariam, pelo contrário, centrados na materialidade do mundo, apreendendo o real em seu mais puro estado de imprecisão, movimento e aleatoriedade por meio da própria experiência sensível.

Ao fazer um recorte da realidade, estes filmes suspendem detalhes que, no automatismo rotineiro, passam despercebidos aos pouco atentos: luzes, ruídos, movimentos, texturas. Por exemplo, elementos sonoros, como as gotas de chuva encontrando-se com superfícies ou o toque de Vero no lençol do hotel, são colocados em primeiro plano, reflexos ganham contornos mais nítidos, como os de Josefina passando batom ao mirar-se no vidro do carro, e repetições cinéticas, como o da água

[77] A exemplo dos filmes de Tsai Ming Liang, Claire Denis, Gus Van Sant, Pedro Costa e a própria Lucrécia Martel, para citar alguns.

da piscina, absorvem a atenção. Deste modo, a pausa das narrativas de suspensão verificadas, por exemplo, em *La mujer sin cabeza* (2008), não seriam tempos de ócio, mas sim de trocas de afetos entre os corpos diegéticos e espectatoriais por meio de um diálogo que precede sentidos linguísticos (VIEIRA JÚNIOR, 2012).

Com isso, não queremos dizer que filmes como este em análise são sem sentido ou apolíticos, mas sim que eles não pretendem ser metáforas ou metonímias. A questão é que as estratégias visuais destes filmes não estão a serviço de um significado maior do que a diegese, como pressupõe grande parte da literatura produzida sobre a filmografia de Martel, por exemplo, cujas obras pensam na inação de suas obras cinematográficas como um modo de evidenciar uma sociedade argentina em crise. Gordon (2017) mesma acredita que em *La mujer sin cabeza* (2008), a cineasta em questão narra para além da história da protagonista, fazendo desta uma metáfora para a história neoliberal inscrita na sociedade argentina. No entanto, a própria diretora repreende tal movimento:

> Me parece que a metáfora ou a alegoria são mais uma paixão do espectador do que do narrador. [...] Quando em uma película tratam de encontrar a metáfora, a alegoria, eu sinto que fazem um esforço quase contrário ao que um faz como narrador, que é buscar o unívoco. Na verdade, o que se arma é um dispositivo não para ser traduzido, mas sim para desestruturar outras coisas ou pensar sobre outras coisas. E digo "pensar" sem nenhuma vergonha, porque as pessoas que acreditam que "ah! o pensamento, a frieza do pensamento, o cinema intelectual" e facilmente podem colocar qualquer um dos meus filmes nessa categoria cometem um erro, uma ignorância, uma demonstração de barbárie indolente, porque não há mais cálculo na construção narrativa do que em um filme de Hollywood. [...] Diria a você que os processos das pessoas que fazem filmes como eu são quase a renúncia de tudo isso, é trabalhar a partir da percepção de elementos" (MARTEL, 2014, p. 190, tradução nossa)[78].

[78] "A mi me parece que la metáfora o la alegoría son más una pasión del espectador que del narrador. [...] Cuando en una película tratan de encontrar la metáfora, la alegoría, yo siento que hacen el esfuerzo casi contrario al que uno hace como narrador, que es buscar lo unívoco. En realidad, lo que un armó es un dispositivo no para ser traducido, sino para desestructurar otras cosas o pensar sobre otras cosas. Y digo 'pensar' sin ninguna vergüenza, porque la gente que cree que '¡ay!, el pensamiento, la frialdad del pensamiento, el cine intelectual' y fácilmente puede poner cualquiera de mis películas en esa categoría comete un error, una ignorancia, una demostración de barbarie supina, porque no hay más cálculo en la construcción narrativa que una película de Hollywood. [...] Te diría que los procesos de la gente que hace películas como las que yo hago son casi la renuncia a todo eso, es trabajar desde la percepción con elementos" (MARTEL, 2014, p. 190).

Evidentemente, não queremos dizer que aqueles que fazem este tipo de análise dos filmes da diretora argentina estão errados ou que há uma linha de raciocínio superior e outra inferior — primeiro, porque pesquisar cinema implica, frequentemente, ir além das intenções dos próprios cineastas, como já mencionamos neste estudo; segundo, porque como obras abertas, os filmes são passíveis de serem interpretados de todo e qualquer modo. Trazemos, portanto, a fala de Martel para reforçar nossa posição de pensar em *La mujer sin cabeza* (2008) justamente a partir da chave perceptiva mencionada por ela e que coincide com nossa percepção.

Ao passo em que essa busca de explicações, sentidos, verdades absolutas, metáforas ou alegorias fazem parte de um esforço hermenêutico que é oposto das estéticas sensoriais, pensamos que elas são, por excelência, espaço para um tipo de produção de presença que surge de contextos cotidianos. O vetor da oscilação para esta dimensão material seria, precisamente, o movimento de repetição automatizada pelo qual as personagens deslizam em suas rotinas. Em *La mujer sin cabeza* (2008), por exemplo, é o caso de quando Verónica chega no hospital após o acidente: os sons diegéticos são amplificados, desde a tempestade caindo, o movimento de abrir e fechar as portas e o ruído do aparelho de radiologia até os ecos nos corredores (VIEIRA JÚNIOR, 2012), de modo que tomamos consciência da presença física destes elementos. Assim, a estratégia faz transbordar até nos alcançar a mesma sensação de atordoamento da personagem após a pancada na cabeça: nos suspendemos junto dela. Do mesmo modo, quando Candita massageia os fios de cabelo de sua tia, o olhar da câmera atento ao movimento das mãos da menina nos causa a mesma sensação de relaxamento que Vero experimenta aí.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que une a fenomenologia, o cotidiano, a produção de presença, as narrativas de suspensão, os filmes sobre cotidianos e as estéticas minimalistas e sensoriais? A primeiro momento, é possível que tais temas pareçam distantes. Contudo, logramos em encontrar os pontos de contato entre todos eles ao longo desta pesquisa: concluímos, aqui, que todas essas esferas são pautadas pela experiência, pelo estranhamento, pelo banal, pela materialidade.

Para elucidar a questão, retornemos à série de perguntas que originou o estudo: pode um filme ser definido com eficiência por sua duração? A duração é capaz de registrar uma dita realidade por deixá-la fluir sem interferências? Uma obra fílmica de longa duração necessariamente está atrelada a uma imagem pensante e, consequentemente, à revelação de alguma espécie de verdade? O percurso teórico até aqui nos permitiu confirmar a hipótese de que a respostas para todas essas indagações é negativa. Pelo contrário do que pressupõe a linha de pensamento que questionamos, verificamos que filmes como o do *corpus* aqui selecionado, frequentemente abrigados sob o rótulo de *slow cinema*, não se organizam em torno da duração, mas sim das materialidades cotidianas que os atravessam — como o som das colheres tocando a louça ou o reflexo do movimento da água — e não há, aí, nada que a hermenêutica possa penetrar para extrair um sentido metafísico na perspectiva mais pura da palavra, aquilo além do material. Em lugar da revelação de verdades e elementos do real, encontramos na análise fílmica a revelação de presenças no sentido que Gumbrecht (2006; 2010) propõe: os epifânicos e furtivos momentos em que objetos e situações cotidianas são assaltadas pelo estranhamento, este resultado da suspensão de pré-conceitos.

Mas afinal, o que é o cotidiano? Para quem? O que se passa nele? Como representá-lo? Sua natureza ordinária admite crises? Ele é destituído de história? Segundo os levantamentos teóricos do capítulo 2, o cotidiano é a esfera onde se dão acontecimentos banais e repetitivos, independente de quem estamos falando, onde somos o ser sem ser, sem identidade, seja no labor ou no lazer. Neste sentido, ele

comporta aquilo que é essencial à vivência humana: dormir, comer, locomover-se, etc. É onde encontram-se o público e o privado, o político e o apolítico, a normalidade e a crise, as práticas oficiais e não oficiais — afinal, é na pequena história que os grandes acontecimentos se originam. Por estar em constante atualização, o cotidiano nos escapa, é permanentemente indefinido, de modo que liberta as coisas dos conceitos.

Levando em conta tais características, como, então, invocá-lo no cinema? Há uma tradição de pensamento que acredita na capacidade da sétima arte de representá-lo por meio da restituição de elementos do real. Contudo, argumentamos neste estudo, parece-nos que o cotidiano não é passível de representação. A solução seria, portanto, recorrer às vias narrativas para apresentá-lo, recriá-lo, por meio de simulacros.

Destas conclusões surgiram novos questionamentos: quais estratégias narrativas orientam estes filmes? Como apreender as coisas materiais, as plasticidades, sem passar pela mediação da linguagem e do sentido que enclausuram sua natureza aberta? Encontramos na fenomenologia o que nos parece ter sido a abordagem adequada para a investigação destes problemas indicados. A partir deste viés, compreendemos que por meio da descrição podemos capturar aquilo que, por excelência, não se deixa apanhar, visto que o cotidiano é inacessível, como indica Blanchot (2007), sem começo, meio e fim. Do mesmo modo que propõe a tradição fenomenológica, foi relatando o que nosso olhar encontrou na superfície de *Jeanne Dielman* (1975) e *La mujer sin cabeza* (2008) que pudemos analisá-los a fim de entender suas estratégias narrativas.

Neste sentido, identificamos o que Gordon (2017) descreve como narrativas de suspensão: tramas tênues carregadas da multiplicidade da vida cotidiana, as quais partem do "nada" narrar experiências de duração, inércia ou pausa causadas por crises que embargam o desenrolar da vida ordinária. Não à toa, os filmes selecionados no *corpus* deste estudo começam *in media res*, detidos em situações banais na vida das personagens (o preparo do jantar em um caso, a brincadeira de crianças em outro), repentinamente tomadas por uma provisória crise para, finalmente, terminar do mesmo modo que iniciam, sem um claro desfecho. Nestas paralisias enxergamos o que Gumbrecht (2006) chama de "pequenas crises", ou seja, rupturas do cotidiano

causadas por experiências estéticas que fazem da coisidade do mundo vetor para se revelar — os ditos efeitos de presença. Como o próprio filósofo alemão aponta, o resultado da oscilação entre os efeitos de sentido, do campo hermenêutico, e os de presença, da ordem material, é recuperar a dimensão corpórea de um mundo físico. Não por acaso, Margulies (2016) pensa no tipo de filme que aqui estudamos como precursor de um cinema de corpo, marcado pela sensorialidade.

Ao falarmos de corpos, sensações, experiências estéticas e materialidades, pareceu-nos lógico adotar um olhar essencialmente plástico para abordar o *corpus* da pesquisa e entender de que modo os filmes contidos nele expressam todas as questões mencionadas até então. Ao fazê-lo, distinguimos duas estratégias visuais que diferenciam filmes narrativamente tão próximos, ainda que temporal e geograficamente distantes: são o que chamamos de estética minimalista e estética sensorial. No primeiro caso, predominam planos estáticos, gerais ou médios, que dispensam contraplanos para privilegiar a frontalidade. Em razão da câmera fixa, o espaço é percorrido pelos corpos, mas não pelas lentes, de modo que os ambientes com frequência ganham protagonismo. A *mise en scène* nestes, dotados de detalhes materiais, se dá em torno da interação gestual dos atores com os objetos. No segundo tipo de estética proposto, por sua vez, são característicos os planos muito próximos, seja de objetos ou atores, a fim de revelar o tecido das coisas, uma dimensão háptica que transborda e toca o espectador. A câmera, ainda que também fixa, parece penetrar a superfície das coisas, revelando-nos suas formas, cores e ruídos de modo amplificado. A diferença aqui, portanto, se dá pelo modo como se revelam as experiências estéticas: na minimalista, pela economia de elementos, enquanto na sensorial, pelo transbordamento deles.

O que tais obras compartilham, sob o rótulo do que provisoriamente chamamos de filmes sobre cotidianos, são narrativas desdramatizadas, tênues e abertas, marcadas pelo movimento cerceado ou a inércia, onde as ações apresentadas são da ordem do que é universalmente tido como banal. Nelas, em lugar da primazia de uma noção de realidade e, consequentemente, a busca de alguma verdade, são privilegiadas as dimensões concretas da diegese, esta menos atrelada ao que se dá a entender e mais ao que se dá a ver (ou não ver, considerando que a sensação de suspense é frequente

nestes filmes, seja em razão do que está fora de campo ou de informações ocultadas). Tais condições, pensamos, são propícias para um estado de atenção despreocupado, de certo modo narcoléptico, que é por excelência condição para que se manifestem efeitos de presença: as experiências estéticas que, da tela, se fazem sensíveis no corpo espectatorial. Deste modo, tanto narrativa quanto esteticamente falando, somos colocados diante de suspensões que invadem o fluxo do cotidiano, mas, curiosamente, nos faz recobrá-lo. Encontramos nestes filmes o grão do mundo.

Por seu estágio inicial, reconhecemos que os apontamentos acima não são suficientes para uma sistematização do que estamos propondo. No entanto, se o fizéssemos estaríamos contradizendo nosso próprio viés, inspirado pela fenomenologia, de recusar sistematizar aquilo que escapa a conceitos limitantes. Em vez disso, preferimos encerrar nosso percurso de pesquisa assumindo que é incessante a busca por elementos cotidianos que compõem narrativas de suspensão e ativam nelas efeitos de presença. Admitimos, ainda, que tampouco este estudo se debruça sobre todos os possíveis modos estéticos de apresentação do cotidiano no cinema — seria necessário um trabalho de maior fôlego para fazê-lo.

Pensamos, finalmente, em possíveis desdobramentos: identificar, nos moldes aqui propostos, outras obras cinematográficas cujas estéticas e narrativas possam compor o que entendemos aqui como filmes sobre cotidianos. Seria, talvez, o caso do já citado *Khane-ye Doust Kodjast?* (1987), filme que trata, pura e simplesmente, da busca de uma criança pela casa de seu amigo no pequeno vilarejo onde vivem, motivada por uma crise banal: recuperar um caderno esquecido na mochila do outro, sob a pena de não fazer a lição de casa e ser expulso da turma. Em grande parte da película, acompanhamos por meio de planos distantes e estáticos o menino caminhando pelo vilarejo e mantendo alguns diálogos, muito banais, com moradores locais e familiares. A estética, aqui, se aproxima do que pensamos em termos minimalistas. Narrativamente, parece-nos tratarr-se de uma situação de suspensão do cotidiano do pequeno estudante que, após se colocar em movimento, retorna à inércia da vida ordinária. Enquanto isso, o também já citado *Roma* (2018) é, a nosso ver, um candidato para a estética sensorial que propomos: o filme, dotado de situações domésticas executadas pela empregada e babá de uma família de classe média, se

coloca em suspensão a partir do momento que a personagem mencionada engravida acidentalmente. Uma sucessão de pequenas crises se instala na trama, sempre atravessada por imagens de miudezas do cotidiano materialmente sensíveis, como o reflexo do avião visto pela água derramada na calçada ou bolhas de sabão subindo pelos ares. Evidentemente, seria necessário analisar os filmes em profundidade para confirmar tais hipóteses, de modo que as deixaremos para outras pesquisas. Outro desdobramento possível, ainda, seria pensar em uma narrativa de suspensão pautada na *stasis* que não esteja atrelada às noções de realismo e imagem-tempo comumente atreladas à duração do *slow cinema*, proposta aqui negada, mas sim em dimensões sensoriais. Talvez fosse o caso de abordar o pensamento como mais uma atividade cotidiana, em lugar de um esforço filosófico que objetiva o metafísico.

Por ora, consideramos atingidos os objetivos inicialmente definidos: 1) encontrar uma metodologia adequada à proposta da pesquisa, preocupada com as imagens por si só, de modo a se distanciar da comum análise fílmica que recorre à leitura hermenêutica das imagens em movimento, verificando correlação entre forma e conteúdo; 2) pensar na questão do cotidiano em filmes sem recorrer às questões de representação e realismo; 3) negar os pressupostos de um dito *slow cinema*; 4) relacionar o conceito de produção de presença à sétima arte; 5) expandir o alcance da proposta de narrativas de suspensão para além do contexto contemporâneo da literatura e do cinema argentinos; 6) elaborar, ainda que inicialmente, uma proposta de filmes sobre cotidianos que possa ser dotada de diferentes estratégias estéticas.

O que acontece, enfim, quando “nada” acontece? O movimento do vento nas folhas das árvores, a água da chuva escorrendo no parabrisa, o som do toque no lençol, a luz externa que invade a sala de estar inadvertidamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

_____. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus Editora, 2004.

ARANTES, Priscila. Tudo que é sólido derrete: da estética da forma à estética do fluxo. In: ARANTES, Priscila; SANTAELLA; Lucia (orgs.). **Estéticas tecnológicas: novos modos de sentir.** São Paulo: Educ, 2008, p. 21-33.

BAZIN, André. **O realismo impossível**. Tradução: COUTINHO, Mário Alves. Belo Horizonte Autêntica Editora, 2016.

BEZERRA, Julio. "O corpo como cogito: um cinema contemporâneo à luz de Merleau-Ponty". In: **E-compós**, v. 13, n.1, jan/abr. 2010. Brasília, 2010. Disponível em: <https://e-compos.org.br/e-compos/article/download/476/422>. Acesso em: 31 de jan. 2020.

_____. Bazin e Merleau-Ponty: o cinema e sua aposta ontológica. **Poliética. Revista de Ética e Filosofia Política**, v. 6, n. 1, 2018. Disponível em: <https://ken.pucsp.br/PoliEtica/article/view/40130>. Acesso em: 31 de jan. 2020.

BLANCHOT, Maurice. "A Fala Cotidiana". In: **A Conversa Infinita. A Experiência Limite**. v. 2. São Paulo: Escuta, 2007.

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

BURKITT, Ian. The time and space of everyday life. **Cultural Studies**, v. 18, n. 2-3/Março/Maio, 2004 , p. 211-227.

CARVALHO, Maria do Carmo Brant; NETTO, José Paulo. **Cotidiano**: conhecimento e crítica. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2000.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.

CLUCAS, Stephen. Cultural phenomenology and the everyday. **Critical Quarterly**, v. 42, n. 1, Abril/2000.

COUTINHO, Mário Alves. A invenção do realismo, ou Tudo que vive é Sagrado. In: BAZIN, André. **O realismo impossível**. Tradução: COUTINHO, Mário Alves. Belo Horizonte Autêntica Editora, 2016.

CUNHA, Emiliano Fischer. **Cinema de fluxo no Brasil: filmes que pensam o sensível.** 2014. 171 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985 – (Cinema 1).

_____. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005 – (Cinema 2).

DE LUCA, Tiago. Realism of the Senses: A Tendency in Contemporary World Cinema. In: Nagib, LÚCIA; PERRIAM, Chris; DUDRAH, Rajinder (orgs.). **Theorizing World Cinema**. Londres: I.B. Tauris, 2012.

DE LUCA, Tiago; JORGE, Nuno Barradas (orgs.) **Slow cinema**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2016.

EZRA, Elizabeth; ROWDEN, Terry. Transnational Cinema: The Film Reader. Nova Iorque: Routledge, 2006.

FISCHER, Sandra. **Cotidianos no cinema brasileiro contemporâneo**: imagens da família, da casa e da rua. Porto Alegre: Editoraplus.org, 2009.

_____. *Pai e filha, Não por acaso*: cotidiano, lugar e deslugar. **Significação**: Revista De Cultura Audiovisual, n. 34, 2010, p. 141-153. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68118/70676>. Acesso em: 31 de jan. 2020.

FLANAGAN, Matthew. Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema. **16:9**, n. 29, 2008. Disponível em: <http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm>. Acesso em: 31 de jan. 2020.

_____. **'Slow cinema': temporality and style in contemporary art and experimental film**. 2012. 228 f. Tese (Doutorado em Philosophy in English) - University of Exeter, Exeter, 2012.

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

GIL, José. **Movimento total**: O corpo e a dança. Lisboa: Relógio D'água, 2001.

GORDON, Rocío. **Narrativas de la suspensión**: una mirada contemporánea desde la literatura y el cine argentinos. Buenos Aires: Libraria Ediciones, 2017.

GRØNSTAD, Asbjørn. Slow cinema and the ethics of duration. In: DE LUCA, Tiago; JORGE, Nuno Barradas (orgs.) **Slow cinema**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2016.

GUIMARÃES, César. Mil maneiras de ir em direção ao real. In: BAZIN, André. **O realismo impossível**. Tradução: COUTINHO, Mário Alves. Belo Horizonte Autêntica Editora, 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos. In: GUIMARÃES, C. et al (orgs.). **Comunicação e Experiência Estética**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p. 50-63.

_____. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2010.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

JAFFE, Ira. **Slow Movies**: Countering the Cinema of Action. New York: Wallflower, 2014.

MACHADO, Arlindo. Um cinema de cotidiano?. **Rebeca**: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 6, n. 1, jan-jun. 2017. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/475>. Acesso em: 31 de jan. 2020.

MARGULIES, Ivone. **Nada acontece:** o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman. Tradução: Roberta Veiga, Marco Aurélio Sousa Alves. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

MARKS, Laura. **The Skin of Film**. Londres/Durham: Duke University Press, 2000.

MARTEL, Lucrecia. Artilugios de pensamiento: Entrevista a Lucrecia Martel. In: BETTENDORFF, Paula et al. **Tránsitos de la mirada: mujeres que hacen cine**. Buenos Aires: Libraria, 2014.

MELLO, Cecília. If these walls could speak: from slowness to stillness in the cinema of Jia Zhangke. In: DE LUCA, Tiago; JORGE, Nuno Barradas (orgs.) **Slow cinema**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2016.

METCALFE, Andrew; GAME, Ann. Everyday Presences. **Cultural Studies**, v. 18, n. 2-3/Março/Maio, 2004 , p. 350–362.

NAGIB, Lúcia. Tempo, magnitude e mito do cinema moderno. In: DENNISON, Stephanie (org.). **World Cinema**. As novas cartografias do cinema mundial. Campinas: Papirus, 2013.

_____. The politics of slowness and the traps of modernity. In: DE LUCA, Tiago; JORGE, Nuno Barradas (orgs.) **Slow cinema**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2016.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papirus Editora, 2017.

OUBIÑA, David. Un realismo negligente (el cine de Lucrecia Martel). In: BETTENDORFF, Paula et al. **Tránsitos de la mirada: mujeres que hacen cine**. Buenos Aires: Libraria, 2014.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: **VI Congresso SOPCOM**, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos... Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 31 de jan. 2020.

PAIS, José Machado.**Vida cotidiana: enigmas e revelações**. São Paulo: Cortez, 2003.

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

REMES, Justin. 2016. The sleeping spectator: non-human aesthetics in Abbas Kiarostami's Five: Dedicated to Ozu. In: DE LUCA, Tiago; JORGE, Nuno Barradas (orgs.) **Slow cinema**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2016.

RUSSELL, Catherine (org). **Experimental Ethnography**. Durham: Duke Univ. Press, 1999.

SAER, Juan José. **El concepto de ficción**. Buenos Aires: Ariel, 1997.

VIEIRA JÚNIOR, Erly. **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.

_____. Revisando as genealogias de um cinema do corpo: dos anos 1950/60 à estética do fluxo contemporânea. **ALCEU**, v. 15, n. 29, jul./dez. 2014, p. 124-138. Disponível em: <https://www.academia.edu/9869122/Revisando_as_genealogias_de_um_cinema_do_corpo_dos_anos_50_60_%C3%A0_est%C3%A9tica_do_fluxo_contempor%C3%A2nea>. Acesso em: 31 de jan. 2020.