

## **Espaços quaisquer em *Café Lumière*: afecção e tempo<sup>1</sup>**

Lennon Pereira MACEDO<sup>2</sup>  
Felipe Maciel Xavier DINIZ<sup>3</sup>  
Alexandre Rocha da SILVA<sup>4</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

### **RESUMO**

O presente artigo busca compreender o cinema de fluxo, um dos principais movimentos do cinema contemporâneo, a partir da sua relação possível com os regimes da imagem-movimento e da imagem-tempo descritos por Gilles Deleuze, relacionando os conceitos de fluxo, afeto, espaço qualquer e tempo. Entendemos que é possível que tal cinema possa ser descrito como o cinema de afetos do regime da imagem-tempo. Para tanto, retomamos os preceitos históricos e estéticos do cinema de fluxo, principalmente as ideias de banalidade cotidiana e diluição narrativa, e analisamos, à luz da taxionomia de Deleuze, o filme *Café Lumière*, do cineasta taiwanês Hou Hsiao-hsien.

**PALAVRAS-CHAVE:** comunicação; cinema de fluxo; espaço qualquer; afeto; tempo.

### **1 Introdução**

Neste artigo se encontram as reflexões iniciais da monografia de conclusão de curso *O cinema de Hou Hsiao-hsien: espaços quaisquer em fluxo*, que ainda está em andamento. Partimos da hipótese de que o cinema de fluxo, enquanto um cinema que se instala num regime afetivo, pode ser descrito como o cinema dos afetos no regime da imagem-tempo proposto por Gilles Deleuze (1990), a partir, principalmente, do conceito de espaço qualquer (DELEUZE, 1985, 1990).

### **2 O cinema de fluxo**

O cinema de fluxo foi inicialmente criado enquanto conceito por dois críticos da *Cahiers du Cinéma*, Stéphane Bouquet e Jean-Marc Lalanne, em 2002. Portanto, o cinema de fluxo não é um movimento autoconstruído, tal como foi o Cinema Novo brasileiro, tampouco seria um gênero cinematográfico, com duras leis formais e características

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 26 a 28 de maio de 2016.

<sup>2</sup> Estudante de Graduação do 8º semestre do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), email: lennon-macedo@hotmail.com.

<sup>3</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS), email: fildiniz@hotmail.com

<sup>4</sup> Pesquisador do CNPq e professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM – UFRGS), email: arstrocha@gmail.com.

narrativas previamente estabelecidas. O cinema de fluxo não é, também, um movimento nacional, já que seus filmes e cineastas surgem das mais diversas partes do mundo: Argentina (Lucrécia Martel), EUA (Gus Van Sant), França (Claire Denis), Japão (Naomi Kawase), Tailândia (Apichatpong Weerasethakul), Taiwan (Hou Hsiao-hsien e Tsai Ming-liang) e outros<sup>5</sup>. Este cinema (ou estética, como também é citado) se define, primordialmente, por um "comportamento do olhar" (OLIVEIRA JR., 2013, p. 8), por uma atitude cinematográfica.

Essa atitude tem como premissa um regime afetivo do cinema, sobrevalorizando as sensações em prol dos encadeamentos lógicos: "uma nova relação do olhar que convida primeiramente a sentir, para apenas depois racionalizar" (VIEIRA JR., 2012, p. 15). Tal estética procederá a partir de uma série de mecanismos, tais como a experiência do tempo como duração, produzindo "eternos presentes" (VIEIRA JR., 2012, p. 37) a cada plano; uma articulação das ações dos personagens que não mais reagem aos obstáculos do mundo, mas, em suas ações cotidianas, "desencadeiam afetos" (VIEIRA JR., 2012, p. 37); e também uma certa "ambiguidade" (VIEIRA JR., 2012, p. 37) visual e narrativa, elaborando elipses temporais que embaralham nossa compreensão da passagem de tempo e criando espaços abstratos que revelam mais potências do que formalizações. Esses três vetores apontados por Vieira Jr., 'duração e experiência de eternos presentes', 'desencadeamento de afetos' e 'ambiguidade visual e narrativa' são atravessados, produzindo e sendo produzidos por uma diluição narrativa e por uma banalidade cotidiana (VIEIRA JR., 2012). Veremos mais a respeito desses pontos adiante.

Ao tentar encaixar o cinema de fluxo na história do cinema, Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013) recupera a história da *mise en scène* enquanto principal ferramenta da crítica, comentando sobre seu apogeu no cinema clássico e sua crise no cinema moderno e contemporâneo. A partir do final dos anos 1960, vai dizer Jacques Aumont, "já não há encenação inocente" (*apud* OLIVEIRA JR., 2013, p. 89).

Se a *mise en scène* teorizada nos anos 1950 devia sua essência tanto ao classicismo - o culto à "bela linguagem" e à arte de organizar as aparências dispersas e caóticas da realidade sensível - quanto ao romantismo - dar forma à alma invisível das coisas, valorizar a expressão subjetiva de um autor -, é justamente contra esse "classicismo romântico" que os críticos defensores da

---

<sup>5</sup> A seleção dos filmes e cineastas não vai ser unânime entre os críticos e pesquisadores, abrangendo também cineastas como Abel Ferrara, Jean-Pierre e Luc Dardenne, Jia Zhang-ke, Pedro Costa, Philippe Grandrieux, Tsui Hark e Wong Kar-wai. No Brasil, o diretor Karim Aïnouz é o mais citado (O céu de Suely, Viajo porque preciso, volto porque te amo, este último dirigido com Marcelo Gomes). Para uma relação maior de filmes brasileiros, conferir a dissertação Cinema de Fluxo no Brasil: filmes que pensam o sensível (CUNHA, 2014).

modernidade cinematográfica se posicionam na década de 1960. (OLIVEIRA JR., 2013, p. 89)

Essa crise daria origem à duas tendências: "uma busca pelas formas de encenação mais brutas e imediatas" (OLIVEIRA JR., 2013, p. 90) e um maneirismo que se define pela "ultracomplexificação das técnicas de *mise en scène*" (OLIVEIRA JR., 2013, p. 90).

O cinema de fluxo, portanto, teria sua gênese no final dos anos 1980, como uma espécie de oposição a esse momento maneirista do cinema moderno que abandona as formas do mundo pelo mundo das formas cinematográficas. Tal momento seria caracterizado pela ideia de Wim Wenders de que, "não tendo mais história para contar, ele [o cinema] tomaria a si próprio por objeto e só poderia contar sua própria história" (DELEUZE, 1990, p. 97). Esse maneirismo saudosista ("Antigamente, nós sabíamos passar de uma imagem à outra"<sup>6</sup>) de diretores como Argento, De Palma e Wenders passa por uma "dissecação das formas do passado" (OLIVEIRA JR., 2013, p. 12) que leva a uma "hipersaturação dos signos" (OLIVEIRA JR., 2013, p. 12).

Frente a isso, o cinema de fluxo se volta para a matéria cotidiana, convidando o espectador a uma "contemplação assignificante do mundo" (OLIVEIRA JR., 2013, p. 13):

A tarefa do cineasta do fluxo consistiria não em organizar uma forma discursiva, mas em "intensificar zonas do real", resguardando do mundo um estatuto aleatório, indeciso, movente. A câmera se dedicaria, sobretudo, a atualizar certas potências [...]. O cinema de fluxo se constrói na mistura, na indistinção, em último grau na própria insignificância das coisas. (OLIVEIRA JR., 2013, p. 144)

Assim sendo, podemos precisar melhor o conceito de 'cinema de fluxo' a partir de suas oposições e suas filiações aos modelos que o precederam. Começamos pelo cinema clássico. O cinema de fluxo não é clássico, primeiramente, pela sua sobrevalorização da banalidade do cotidiano. Podemos tomar um filme como *Shara* (*Sharasôju*, Naomi Kawase, 2001), por exemplo, e não encontrar nenhum fato espetacular ou extraordinário. Um dos irmãos gêmeos desaparece no início do filme, mas o que se segue ao evento é a vida cotidiana dessa família, os afazeres domésticos, os trabalhos dos estudantes, enfim, fatos banais. "Os planos de *Shara* aludem àquilo que não é precisamente delimitável: o curso do mundo, da vida, a imanência." (SILVA, 2009, p. 8). O banal é o exato oposto da espetacularização dos cinemas de gênero norte-americanos e o realismo cotidiano que se

---

<sup>6</sup> Frase de O estado das coisas (*Der Stand der Dinge*, Wim Wenders, 1982)

expressa nos filmes de fluxo é também oposto à utopia social do realismo soviético. Até os documentários do cinema clássico, como *Nanook do norte* (*Nanook of the North*, Robert J. Flaherty, 1922), quando filmam o cotidiano, buscam nele uma figura heróica.

Outro aspecto que difere cinema de fluxo e cinema clássico é quanto à narrativa<sup>7</sup>. No fluxo os aspectos narrativos do filme são postos de lado (ou, pelo menos, são desimportantes) em favor de uma experiência que preze pelo sensorial, operando num regime afetivo (VIEIRA JR., 2012; OLIVEIRA JR., 2013). No cinema clássico há afeto, há emoção, mas ela se expressa a partir de uma outra forma, de uma atualização fortemente codificada, participando num esquema sensório-motor totalmente voltado para a ação (DELEUZE, 1985). Fugindo, então, de uma rígida estrutura narrativa, os filmes de fluxo se dão a partir de situações desconexas, elipses que omitem a passagem de tempo e uma ambiguidade narrativa que rompe com a lógica de causa e efeito do cinema clássico.

Ora, a ambiguidade narrativa é uma das características do cinema do moderno, igualmente. A revolução que muitos dos cinemas novos trouxeram foi justamente a de trazer certa indeterminação para a narração fílmica, criando, então, uma "narração falsificante" (DELEUZE, 1990, 161) que põe em questão os juízos de bem e mal se apoiando numa certa desconfiança da imagem e da verdade da narrativa. Apesar de ambos se oporem à narrativa clássica, os métodos são diferentes. Os modernos operam por desconstrução, abuso do clichê e desordem das aparências (OLIVEIRA JR., 2013). Já nos cineastas do fluxo, preza-se pela diluição, pela insignificância das situações cotidianas. Há também um outro ponto de discordância entre o moderno e o fluxo em relação à verdade da imagem, pois este último se vale, segundo Monassa (*apud* VIEIRA JR., 2012, p. 35), de uma "crença na imagem, como afirmação da crença no mundo", apesar de Vieira Jr. comentar que

para o espectador do início do século XXI, já familiarizado tanto com os códigos da narrativa clássica e das diversas vertentes do cinema moderno, não aderiria a uma crença desmedida, mas sim a uma espécie de "acreditar desconfiando", mas ainda assim, muito mais disposto à fruição do real que se apresenta diante dele do que diante de várias propostas narrativas autorais e desconstrutivas dos anos 60, 70 e 80. (VIEIRA JR., 2012, p. 35)

---

<sup>7</sup> Há uma diferença a ser feita entre narração e narrativa. Narração é o "fato ou maneira de contar uma história, por oposição a essa própria história (o conjunto dos conteúdos narrativos, a "fábula", no sentido dos formalistas) e à narrativa (o discurso que conta a história, a "trama" dos formalistas). A narração é um ato, fictício ou real, que produz a narrativa" (AUMONT, MARIE, 2003, p. 208). Cabe acrescentar que a narração "nunca é um dado aparente das imagens, ou o efeito de uma estrutura que as sustenta; é consequência das próprias imagens aparentes" (DELEUZE, 1990, p. 39). Assim sendo, vemos que a narrativa não é da ordem do roteiro, anterior às imagens, mas sim, em última instância, produto das imagens.

Tomando a taxionomia das imagens de Gilles Deleuze (1985, 1990, 2011) como fundamentação teórica, cabe aqui fazer um comentário em relação à divisão entre clássico e moderno. Deleuze divide o cinema em dois regimes, o da imagem-movimento e o da imagem-tempo. No primeiro, prevalece um esquema sensório-motor que leva em consideração a percepção, a afecção e sua concretização em ação. No segundo, o esquema sensório-motor se interrompe, não é possível realizar a ação, e o movimento acaba por se subordinar ao tempo, dando à luz situações ótico-sonoras puras. Por mais tentador que seja equivaler a oposição clássico/moderno à imagem-movimento/imagem-tempo, resistamos. Os regimes descritos por Deleuze, apesar de terem nos eventos da Segunda Guerra Mundial uma aparente ruptura, não são capazes de serem situados historicamente. A crise da imagem-ação, a incapacidade do sujeito de reagir aos eventos, tornando incompleto, assim, o esquema sensório-motor, se dá a partir de uma experiência traumática demais ou sublime demais, perante a qual não há possibilidade de ação. Cineastas da imagem-tempo aparecerão antes de 1945, como Jean Renoir ou Orson Welles, assim como cineastas da imagem-movimento continuam a surgir mesmo após o fim da guerra.

A questão que se faz é: e o cinema de fluxo? Por um lado, ele é imagem-movimento por seus desdobramentos afetivos, por outro ele pertence ao regime da imagem-tempo pois opera por ambiguidades visuais e narrativas; de um lado, o puro paradoxo, pois tem em um dos estados do esquema sensório-motor (percepção-afecção-ação) sua principal ferramenta de quebra com a narrativa lógico-causal, sendo que esta mesma é fundada no esquema sensório-motor; de outro lado, se alia à crítica dos cineastas do tempo ao estatuto da narração clássica, porém de maneira radicalmente diferente. Eis que o próprio Deleuze, em entrevista a respeito de seus livros de cinema, aponta para um possível:

Ora, quando se está assim diante de situações ópticas e sonoras puras, não é apenas a ação e portanto a narração que desmoronam, são as percepções e as afecções que mudam de natureza, porque passam para um sistema inteiramente diferente do sistema sensório-motor próprio ao cinema "clássico". (DELEUZE, 2010, p. 71)

Se as afecções persistem no cinema da imagem-tempo, porém, mudam de figura, diferem por natureza, não estaremos muito deslocados se pensarmos na hipótese de que o cinema de fluxo possa ser o cinema dos afetos no regime da imagem-tempo. Para prosseguirmos tal investigação, será necessário nos debruçarmos sobre a gênese desse afeto, identificando sua função na imagem-movimento e procurando correlatos na imagem-tempo.

### 3 O espaço qualquer

No regime da imagem-movimento três imagens ocupam certo protagonismo: a imagem-percepção, a imagem-afecção e a imagem-ação. Cada uma delas corresponde a um estado do esquema sensório-motor: percepção-afecção-ação. A imagem-afecção seria, para nós, a mais interessante, pois ela é uma imagem que expressa, antes de tudo, afetos. Deleuze vai identificar dois tipos de imagem-afecção: o rosto e o espaço qualquer. A primeira imagem se define principalmente pelo primeiro plano e a expressão de um rosto, não precisando, necessariamente, de um rosto: "a qualidade-potência expressada por um rosto ou equivalente" (DELEUZE, 1985, p. 141). Acontece que o rosto "continua sendo uma unidade considerável cujos movimentos, como observava Descartes, exprimem afecções compostas e mistas" (DELEUZE, 1985, p. 141). O segundo tipo de imagem-afecção nos aparece como mais importante, pois é o "elemento genético da imagem-afecção" (DELEUZE, 1985, p. 141). Assim sendo, este espaço qualquer, gênese dos afetos,

não é um universal abstrato, em qualquer tempo, em qualquer lugar. É um espaço perfeitamente singular que apenas perdeu sua homogeneidade, isto é, o princípio de suas relações métricas ou a conexão de suas próprias partes, tanto que as junções podem se dar de uma infinidade de modos. É um espaço de conjunção virtual, apreendido como puro lugar do possível. O que a instabilidade, a heterogeneidade, a ausência de ligação de um tal espaço manifestam, na verdade, é uma riqueza em potenciais ou singularidades que são como que as condições prévias a qualquer atualização, a qualquer determinação. (DELEUZE, 1985, p. 141)

O espaço qualquer, portanto, é um lugar de pura potência afetiva. Mas um filme, por mais experimental que seja, necessita de um espaço a ser filmado. Um filme não pode ser pura potência, pois já é matéria atualizada. Portanto, como obtemos um espaço qualquer a partir de um espaço existente, determinado? Deleuze apresenta duas maneiras de se criar um espaço qualquer: a partir da fragmentação das coordenadas do espaço cria-se um espaço desconectado, ou espaço de desconexão; a partir do esvaziamento da ação no espaço cria-se um espaço vazio ou espaço de vacuidade. O primeiro "se define por partes cuja junção e orientação não são determinadas antecipadamente" (DELEUZE, 1985, p. 153) e o segundo como "um conjunto amorfo que eliminou o que se passava e agia nele próprio. Trata-se de uma extinção ou de um desfalecimento, que porém não se opõe ao elemento genético" (DELEUZE, 1985, p. 153).

### 3.1 O espaço qualquer no regime da imagem-tempo

Na mesma entrevista que citamos anteriormente, Deleuze (2010, p. 71) afirma que, com a crise da imagem-ação, "já não é o mesmo tipo de espaço: o espaço, tendo perdido suas conexões motoras, torna-se um espaço desconectado ou esvaziado. O cinema moderno constrói espaços extraordinários". Os espaços em ruínas depois da Segunda Guerra Mundial colaboram, inclusive, para fundar um novo tipo de espaço no filme (assim procede o neorealismo, em algumas obras). Ora, sabemos que esses espaços desconectados e vazios são espaços quaisquer, mas, operando no novo regime, o da imagem-tempo, eles mudam de figura.

Michelangelo Antonioni, por exemplo, vai produzir seus espaços quaisquer na passagem do espaço desconectado para o espaço vazio: espaço "desertado" (DELEUZE, 1990, p. 18). Num primeiro momento, as conexões do espaço se dão apenas através do ponto de vista subjetivo de um personagem; uma vez que se ausenta, desaparece, acaba por eliminar as junções entre coordenadas. Num segundo momento, diante do desaparecimento dos personagens, do fim do "drama ótico" (DELEUZE, 1990, p. 18) vivido por tais personagens, o espaço se vê esvaziado, pleno de tempos mortos banais. É o que acontece em *O eclipse* (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962): o casal interpretado por Monica Vitti e Alain Delon termina a relação, e as imagens "seguem impessoalmente um devir" (DELEUZE, 1990, p. 17) passando pelos espaços que antes tinham sido ocupados pelos personagens. Espaços vazios, desertados pelos seus protagonistas, já não funcionam como meio para uma ação, só mostram tempos mortos, banalidade cotidiana.

Já em Yasujiro Ozu os espaços quaisquer tomam outra proporção. Ozu constrói seus espaços distante da imagem-ação, pois o que habita neles é uma "banalidade cotidiana" (DELEUZE, 1990, p. 23), uma "ausência de intriga" (DELEUZE, 1990, p. 23).

Os espaços vazios de Ozu têm também um valor muito intenso, afetivo-intenso. E é tão minucioso. E seus espaços vazios, ao contrário dos de Antonioni, são voluntariamente tão insignificantes, que verdadeiramente se produz neles o elemento genético da afecção. (DELEUZE, 2011, p. 194)<sup>8</sup>

Assim sendo, é a partir da banalidade cotidiana que Ozu produz o vazio de ação, e, conseqüentemente, o espaço qualquer de tipo vazio. As situações sensório-motoras dão

---

<sup>8</sup> "Los campos vacíos de Ozu tienen también un valor muy intenso, afectivo-intenso. Y es tan minucioso. Y sus campos vacíos, contrariamente a los de Antonioni, son voluntariamente tan insignificantes, que verdaderamente se produce en ellos el elemento genético de la afección." (DELEUZE, 2011, p. 194)

lugar a situações ótico-sonoras puras, a imagem-ação dá lugar a uma "imagem puramente visual do que é uma personagem" (DELEUZE, 1990, pp. 23-24) e uma "imagem puramente sonora do que ela diz" (DELEUZE, 1990, p. 24). Essas imagens de espaços vazios "atingem o absoluto, como contemplações puras, e asseguram a imediata identidade do mental e do físico, do real e do imaginário, do sujeito e do objeto, do mundo e do eu" (DELEUZE, 1990, p. 26). Essas imagens serão definidas por Deleuze (1990, p. 26), baseando-se no termo de Donald Richie, como "naturezas mortas".

Cabe aqui distinguir o espaço vazio da natureza morta, apesar de serem correlatos. O espaço vazio se caracteriza pelo vazio da ação, é na ausência da ação que ele se produz e, assim sendo, produz afetos. A natureza morta, por outro lado, não constitui um vazio, mas um pleno. Ela constitui um pleno porque não é produzida por um vazio de conteúdo realizado, mas sim pelo tempo. É o tempo que vai dar a um determinado objeto ou espaço o estatuto de natureza morta, pois esta é o próprio tempo. "A natureza morta é o tempo, pois tudo o que muda está no tempo" (DELEUZE, 1990, p. 27).

Porém, não é qualquer tempo que dá ao espaço ou objeto o estatuto de natureza morta, é necessário que seja um tempo criador, um tempo de mudança. Este tempo é a duração. A duração, enquanto "multiplicidade virtual" (DELEUZE, 1999, p. 92), abriga tudo o que "difere por natureza" (DELEUZE, 1999, p. 92). Essa duração " não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, haveria sempre apenas presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta" (BERGSON, 2011, p. 47). Essa duração é um tempo que flui, um tempo movente, uma coexistência entre um passado virtual e um presente que está sempre em processo de atualização.

como não ver que a essência da duração é fluir e que o estável acostado ao estável não resultará nunca em algo que dura? O que é real não são os "estados", simples instantâneos tomados por nós, mais uma vez, ao longo da mudança; é, pelo contrário, o fluxo, é a continuidade de transição, é a própria mudança. (BERGSON, 2006, pp. 9-10)

Ora, estamos cada vez mais próximos de nossa hipótese. A essência da duração é o fluxo e a natureza morta é a imagem-tempo que se constitui a partir da duração. Essa natureza morta se relaciona com espaços vazios, espaços de gênese dos afetos. Esses espaços surgem a partir de uma desdramatização da narrativa, uma ausência de intriga, uma diluição do conteúdo. Levando em conta estas conclusões, voltemos ao cinema de fluxo.

#### 4 Espaços vazios em *Café Lumière*

Eis que Ozu, a partir de seus espaços vazios e naturezas mortas, se apresenta como uma via para o cinema de afeto na imagem-tempo, e o cinema de fluxo declaradamente segue seus passos. Claire Denis<sup>9</sup> e Gus Van Sant<sup>10</sup> já deram entrevista revelando sua admiração pelo mestre do cinema japonês. É Hou Hsiao-hsien, no entanto, quem mais se aproxima dos espaços vazios de Ozu. Em homenagem ao centenário do falecido cineasta, Hou filma *Café Lumière* (*Kôhi Jikô*, 2003), um filme que, se mantém proximidade com *Era uma vez em Tokyo* (*Tokyo monogatari*, Yasujiro Ozu, 1953), é principalmente por radicalizar várias das proposições do velho mestre.

O fio narrativo de *Café Lumière* é frágil. Yoko (Yo Hitoto) retorna do Taiwan, onde dá aulas de japonês, para contar ao seu pai e sua madrasta que está grávida. A premissa de melodrama é enganosa, pois desde o início nos fica claro que essa informação, por mais que seja a força inicial que põe os corpos em movimento, não é definidora daquilo que ouviremos e veremos ao longo do filme. No segundo plano do filme, Yoko conta sobre a gravidez a uma amiga pelo telefone, e é possível notar um certo desprendimento na sua voz, uma falta de preocupação com o assunto, muito diferente da relação cheia de formalidades entre os pais e filhos de *Era uma vez em Tóquio*. A ausência de intriga citada por Deleuze, aqui, se radicaliza. "Ainda que se possa saber quem é a protagonista de *Café Lumière*, não existe uma distinção hierárquica definida entre ela, as pessoas com quem se relaciona e o ambiente em que circunda" (SILVA, 2009, p. 5). O que se expressa é a banalidade cotidiana: "no nível tangível, material, como as pessoas se vestem, como andam, como comem, como dialogam" (GARDNIER, op.cit.).

A banalidade cotidiana, portanto, agenciada junto de uma diluição narrativa, cria espaços vazios de ação. Essa ação, ligada ao esquema sensorio-motor, não se faz presente. Não é que os personagens não façam nada, mas eles não estão fundados num sistema lógico-causal, em que eles precisam reagir a estímulos e a partir de suas reações a narrativa prossegue. A duração dos planos, aqui, não obedece à ação dramática, ao movimento, é o movimento que obedece à duração. Os eventos cotidianos, as perambulações pela cidade, são banais e aleatórios, separados por elipses que tornam ambígua qualquer noção de passagem de tempo entre os planos. Se não temos ações dramáticas no interior dos planos, e

<sup>9</sup> <<http://sensesofcinema.com/2009/conversations-on-film/claire-denis-interview/>> Acessado em: 20 de abril de 2016. Além desta, há várias outras entrevistas em que Claire Denis comenta sobre Ozu.

<sup>10</sup> No episódio 14 da mini-série *The story of film: an odyssey*, dirigida pelo crítico norte-irlandês Mark Cousins, Gus Van Sant comenta a influência da câmera baixa de Ozu sobre seu filme *Últimos dias* (*Last Days*, 2005). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4srsxar2wxY>> Acessado em 20 de abril de 2016.

se a montagem não se propõe a criar causalidade narrativa, a imagem que aqui aparece é uma imagem-tempo, é a duração, isto é, o fluxo. É o próprio fluxo quem vai demarcar quando começa e termina um evento, quando começa e termina o movimento.

Mas se a imagem-tempo é a imagem protagonista do filme, como ainda se falam em afetos? Voltemos às proposições de Deleuze e Bergson. A duração é uma multiplicidade virtual que opera pela coexistência entre esse virtual (passado) e um processo de atualização (presente). Deleuze, a respeito do afeto, vai dizer que

o afeto é precisamente esta consciência imediata ou esta qualidade pura que pode ser tanto qualidade de um amor, no caso, de um sentimento, como qualidade de uma percepção - esse vermelho -, como qualidade de uma ação, mas que eu considero independentemente de sua atualização em uma percepção, em um sentimento ou em um comportamento. (DELEUZE, 2011, p. 132)<sup>11</sup>

Se a duração é uma multiplicidade virtual e o afeto é tomado independentemente de sua atualização, é possível pensar numa correlação entre a duração e o afeto. Talvez possamos identificar um certo tempo afetivo expressado pelo filme através de sua duração. O fluxo temporal do filme expressaria, portanto, o próprio afeto. Podemos achar essa concomitância em Bergson, que diz que os estados que compõem a duração, no caso, os fluxos, são eles mesmos, mudança, diferença de natureza. "Quer dizer que não há diferença essencial entre passar de um estado a outro e persistir no mesmo estado" (BERGSON, 2011, p. 2). E a respeito do afeto, ele diz que "não há afeto, não há representação ou volição que não se modifique a todo instante; se um estado de alma cessasse de variar, sua duração deixaria de fluir" (BERGSON, 2011, p. 2). Ambos, afeto e fluxo, são moventes, coexistindo na mesma duração, o primeiro enquanto matéria e o segundo enquanto tempo.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BERGSON, H. **Memória e vida**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. **O pensamento e o movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006

---

<sup>11</sup> "El afecto es precisamente esta conciencia inmediata o esta cualidad pura que puede ser tanto cualidad de un amor, es decir de un sentimiento, como cualidad de una percepción - ese rojo -, como cualidad de una acción, pero que considero independientemente de su actualización en una percepción, en un sentimiento, en un comportamiento." (DELEUZE, 2011, p. 132)

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

DELEUZE, G. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. **Bergsonismo**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

\_\_\_\_\_. **Cine II**: los signos del movimiento y el tiempo. Buenos Aires: Cactus, 2011.

\_\_\_\_\_. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

GARDNIER, R. A chegada do trem à estação. **Revista Contracampo**, n. 75. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/75/lumiere.htm>>. Acessado em 20 de abril de 2016.

HUGHES, D. Dancing reveals so much: an interview with Claire Denis. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2009/conversations-on-film/claire-denis-interview/>>. Acessado em: 20 de abril de 2016

OLIVEIRA JR., L. C. **A mise en scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papirus, 2013.

SILVA, C. V. da. Por uma estética do fluxo: sensorialidade e corpo no cinema asiático contemporâneo. VII Encontro Nacional de História da Mídia, 2009, Fortaleza. **Anais....** Fortaleza: Rede Alcar, 2009

VIEIRA JR., E. M. **Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo**. 2012. 242f. Tese (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.