

Corpo e cotidiano no cinema de fluxo contemporâneo

Body and everyday life in “flow esthetic” films

Erly Vieira Jr

Professor dos Programas de Pós Graduação em Artes (PPGA) e Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Doutor em Comunicação pela UFRJ.

PPG|COM Programa de Pós Graduação
COMUNICAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO UFF

Ao citar este artigo, utilize a seguinte referência bibliográfica

VIEIRA JR, Erly. *Corpo e cotidiano no cinema de fluxo contemporâneo*. In: **Revista Contracampo**, v. 29, n. 1, ed. abril ano 2014. Niterói: Contracampo, 2014. Pags: 109-130.

Enviado em: 22 de nov. de 2013

Aceito em: 9 de fev. de 2014

Edição 29/2014

**Ensaio temático “Imersão na Cultura
Midiática”**

Contracampo

Niterói (RJ), v. 29, n. 1, abril./2014.

www.uff.br/contracampo

e-ISSN 2238-2577

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo

Resumo

Este artigo pretende discutir as relações entre corpo e cotidiano no chamado “cinema de fluxo”, vertente transnacional do cinema das duas últimas décadas, marcada pela emergência de um realismo sensorio. Trata-se de um cinema cujas narrativas são calcadas em ambiências e em uma experiência audiovisual conduzida pela sobrevalorização de uma sensorialidade multilinear e dispersiva. Nossa abordagem será centrada em dois aspectos: num primeiro momento, faremos uma revisão conceitual do cotidiano e de sua importância no cinema de fluxo; num segundo momento, discutiremos as relações entre o cinema de fluxo e a estetização do efêmero, analisando o cinema de Hou Hsiao Hsien (e a influência de Ozu em sua obra) e discutindo a ideia de um “plano-fluxo”.

Palavras-chave: Cinema e corpo; cinema de fluxo; cotidiano; cinema contemporâneo.

Abstract

This paper examines the process of delimitation of an alleged essence of Latin America. This article investigates the relations between body and everyday life in contemporary cinema, specially in the “flow esthetic” films – a transnational aspect of the cinema of the last two decades, marked by the emergence of a sensory realism. In the flow esthetics, narratives are modeled an audio-visual experience driven by overvaluation of a sensory multilinear dispersion. Our approach will focus on two aspects: on the one hand, a review of the concepts of everyday and flow esthetic; on the other, discussing the relation between contemporary cinema, ephemeral aesthetics and “flow-take”, in the films of Hou Hsiao Hsien (influenced by Ozu).

Keywords: Cinema and body; flow esthetics; everyday; contemporary cinema.

Maurice Blanchot (2007) afirmava que o cotidiano, em sua irrepresentabilidade radical, dissolve estruturas e desfaz formas: ele recusa valor, é o sem sujeito e sem acontecimento. Incessante, não tem começo nem fim – o que revela uma curiosa ambiguidade: ao mesmo tempo estamos nele mergulhados e dele privados. Daí o cotidiano ser, nos termos de Blanchot (2007), “inacessível”: por onde começar, qual a porta de entrada para se perceber e apreendê-lo, sem envolver a parcela percebida de uma aura de acontecimento, evento único, fechado em si? Ou ainda, como questiona Stephen Clucas (2000, p.27), de que modo seria possível captar sua banalidade e insignificância sem cair também no banal? Como narrar tal instância, dotar-lhe de um início e de um ponto final que lhe permita ser apreendida pelas formas discursivas?

Seigworth (2000) retoma a concepção de Meaghan Morris acerca do cotidiano como “puro processo em excesso”, numa espécie de dimensão construída e compartilhada coletivamente, para tentar responder à colocação de Blanchot. Mais que escapar, o cotidiano excederia, produziria um excesso. Essa inesperada ligação (praticamente um oxímoro) entre banalidade e produção de uma intensidade, seria mediada por uma acessibilidade tão intensa, a ponto de se configurar como algo “sem uma entrada definida”, existindo em termos de uma plenitude quase absoluta: “*it exists at the level of ‘there is’*” (SEIGWORTH, 2000)¹. Daí um excesso intimamente ligado ao sujeito que vivencia essa dimensão do corriqueiro (o “mistério do mundo” que surge esculpido na banalidade da rua, vista pela vidraça do café lisboeta, noutra passagem do *Livro do desassossego*, de Pessoa) e que, no entanto, não deriva nem de um corpo ou de um mundo em isolamento, mas da banalidade dos movimentos de seu próprio processo.

Uma série de palavras-chave propostas por Agnes Heller (2008), ainda que num contexto teórico fortemente marcado pelo marxismo de viés luckacsiano, talvez permita demarcar os contornos movediços do cotidiano: heterogêneo (porém hierárquico), espontâneo e provisório (tal qual o rol de juízos práticos e ultrageneralizadores que ele

¹ Trata-se de um trocadilho intraduzível, daí ter mantido no original em inglês. Traduzindo livremente, seria algo como “ele existe no sentido de uma existência absoluta/invisível e incontestável”.

engendra). Ele ainda é caracterizado pela repetição, o ritmo fixo, a rigorosa regularidade que se articula com essa espontaneidade apontada por Heller (2008), ampliada por um contexto de informalidade e ausência de grandes temas.

Contudo, essa repetição e regularidade de hábitos e situações nos permitem compreender apenas uma das facetas da esfera cotidiana. Principalmente se pensarmos que essa periodicidade obedece a uma percepção muito mais intuitiva que cronológica da temporalidade, pois, como nos recorda Burkitt (2004), as práticas e relações mais associadas à vida cotidiana (amizade, o amor, a camaradagem e os processos comunicativos) são mais fluidas e dispersas no tempo e espaço do que as operadas nas instâncias oficiais/institucionais. Além disso, como também afirma Burkitt, a experiência da cotidianidade é multidimensional, de modo que deslizamos constantemente entre as conjunções espaço-temporais de uma dimensão a outra, também de maneira subjetiva e intuitiva².

Nos últimos anos podemos observar a emergência de uma espécie de realismo sensorial numa certa vertente do cinema contemporâneo que parte da crítica cinematográfica costuma rotular sobre a rubrica de “cinema de fluxo” (OLIVEIRA, 2013). Tal realismo, marcado pela construção narrativa através de ambiências, pela adoção de um olhar microscópico sobre o espaço-tempo cotidiano e por uma experiência afetiva pautada pela presença de uma sensorialidade multilinear e dispersiva, poderia ser encontrado em filmes produzidos nas últimas duas décadas por realizadores de diversas partes do planeta. Entre os cineastas mais frequentemente citados como praticantes desse cinema podemos destacar nomes como Hou Hsiao Hsien, Apichatpong Weerasethakul, Jia Zhang-Ke, Pedro Costa, Claire Denis, Gus Van Sant (na trilogia composta por *Gerry*, *Elefante* e *Últimos dias*), Karim Aïnouz, Lucrecia Martel, Tsai Ming-Liang, Naomi Kawase e Lisandro Alonso, entre outros.

Em comum, tais filmes possuem essa predileção de uma forma de narrar na qual o sensorial é sobrevalorizado como dimensão primordial para o estabelecimento de uma

²Em seu artigo “Rethinking everyday life” (2004), Seigworth & Gardiner retomam a crítica ao cotidiano de Henri Lefebvre (em especial a ritmanálise e a “teoria dos momentos”) para traçarem uma leitura possível acerca dessa qualidade de indeterminável/não-reconhecível (*unrecognized*) inerente ao próprio cotidiano, ao mesmo tempo um “nada” aparente, contudo repleto de flutuações polirrítmicas: multiplamente singular em sua totalidade, ele seria uma espécie de terreno sem chão (“*groundless ground*”) da concatenação entre o já vivido e o que se está vivendo (SEIGWORTH & GARDINER, 2004, p. 141). Essa totalidade se reconstituiria a cada momento, “movendo-se lado a lado com todos os outros momentos do dia-a-dia” (2004, p. 142), de maneira ondulatória, ao mesmo tempo operando nos níveis macro e micro.

experiência estética junto ao espectador: em lugar de se explicar tudo com ações e diálogos aos quais a narrativa está submetida, adota-se aqui certo tom de ambiguidade visual e textual que permite a apreensão de outros sentidos inerentes à imagem. Ou seja, trata-se de outra pedagogia do visual e do sonoro, muitas vezes aliada a certa dose de tutilidade na imagem, aquilo que Laura Marks denomina uma “visualidade háptica” (MARKS, 2000), que nos convida a reaprender a ver e ouvir um filme para além de uma certa anestesia de sentidos que as convenções do cinema hegemônico (mesmo o contemporâneo, com suas desconstruções narrativas pós-modernas e choques perceptivos proporcionados pelo 3D) há muito promovera em nossos corpos de espectadores.

Numa época em que o sensorial é espetacularizado (e muitas vezes anestesiado, como nos blockbusters “tridimensionais” que monopolizam as programações das salas exibidoras comerciais mundo afora), valorizar o aspecto micro em lugar do macro soa como um sugestivo convite à subversão da lógica industrial. Daí a adoção de uma sensorialidade difusa, multiforme, reticular e dispersiva – e, nesse ponto, distinta das propostas sensoriais das vanguardas do começo do século XX ou do cinema moderno de um Tarkovski, aliando tal dimensão sensorial à conexão com a dialética memória/esquecimento. Aqui os afetos eclodiriam dentro do plano, não necessariamente atrelados ao cerne narrativo da cena. É como se compusessem um registro paralelo capaz de tensionar nossa percepção do conjunto de simultâneos microeventos e microdeslocamentos corporais registrados pela câmera, construindo um espaço-tempo narrativo que concebe o cotidiano como uma experiência de sobrevalorização sensorial a reverberar diretamente no corpo e nos sentidos do espectador.

E como isso se dá, efetivamente, na materialidade desses filmes? Primeiramente, o conforto da banalidade emoldura uma sucessão de pequenas ações cotidianas, cuja repetição, muitas vezes silenciosa, permeia diversos momentos de filmes como os de Naomi Kawase, Hou Hsiao Hsien, Aïnouz e Lucrecia Martel, por exemplo. Quase sempre são momentos de manuseio de objetos cotidianos, ações muitas vezes automaticamente executadas, quase invariáveis no decorrer dos dias, semanas meses. Como diz Blanchot, “o cotidiano tende sem cessar a entorpecer-se em coisas” (BLANCHOT, 2007, p. 244).

Certo comedimento da câmera ao filmar tais ações registra todos esses gestos contidos num desfile de sutilezas que, ao mesmo tempo, fascina e entedia, evidenciando a dimensão ordinária desses eventos. O tédio, segundo Blanchot, é o cotidiano tornado manifesto, tendo “perdido seu traço essencial – constitutivo – de ser *inapercebido*” (BLANCHOT, 2007, p. 241). Porque viver a cotidianidade é submeter-se a uma experiência inaparente, mas ao mesmo tempo não-escondida, por cujo silêncio deslizamos desapercivelmente, talvez murmurantes, tanto na posição de sujeitos quanto de espectadores da ação.

Daí a insistência, nesse conjunto de filmes, de uma atitude que remete a outra passagem do *Livro do desassossego*: “monotonizar a existência para que ela não seja monótona. Tornar anódino o cotidiano, para que a mais pequena coisa seja uma distração” (PESSOA, 2006, p.187). Fazer emergir desse aparente não-evento uma espécie de alumbramento (no sentido empregado por Manuel Bandeira) quase sempre traduzido, nesse cinema do cotidiano, em uma exaltação da delicadeza a partir da dilatação temporal do instante do corriqueiro que se apresenta como novo ao ser privilegiado pelo ponto de vista da câmera, permitindo ao espectador uma macro-percepção do que nos é quase sempre banal e microscópico.

De certa forma, essa é uma resposta possível à questão lançada por Stephen Clucas (e retomada no início deste capítulo) de como representar o cotidiano sem sucumbir à própria banalidade. É algo bastante próximo ao que ele propõe em seu artigo “Cultural phenomenology and the everyday” (2000): “somente ‘aniquilando a escandalosa diferença entre o excepcional e o ordinário’³ e reconhecendo a singularidade do fenômeno cotidiano como um ponto único de acesso ao desconhecido de nossa história e cultura, podemos nos abrir para o microevento como possibilidade produtiva, e não como negação” (CLUCAS, 2000, p.27).

Nessa lógica de não-espetacularização das ações e corpos filmados, bastante presente no conjunto de filmes que incluo sob a rubrica do realismo sensório, a narrativa visual muitas vezes resgata o olhar flutuante do *flanêur* benjaminiano que, com seu anonimato e quase imprevisível mobilidade corporal, ora assume-se como espectador do mundo, ora como imprescindível ator de vários dos microeventos que eclodem simultâneos e quase silenciosos. Daí essa câmera que desliza nos interstícios dos

³ Aqui, Clucas faz uma citação explícita do livro de Julio Cortázar, *A volta a o dia em 80 mundos*, originalmente publicado em 1967.

diversos espaços-tempos que coexistem na esfera cotidiana, segundo Burkitt (2004): lançar seu olhar para tal dimensão seria justamente chamar atenção para um presente inconcluso em permanente estado de conclusão. Em filmes de cineastas como Hou Hsiao Hsien e Naomi Kawase, por exemplo, é comum uma sensação de flunar e deixar-se atravessar pelos mais diversos afetos que daí emergem, para quem sabe ressensibilizar o olhar diante do comum, tal qual já se via nos filmes de Ozu nos anos 40,50 e60.

Narrativas do efêmero no cinema de fluxo

Essa mirada da delicadeza, identificada por Denilson Lopes na poética do cineasta japonês, estabelece um diálogo não do “olho no olho”, mas “tanto com o espaço e os objetos quanto com as pessoas que estão nele” (LOPES, 2010, p.242-243). Trata-se de se associar a uma existência mínima, com seus “breves e pequenos momentos de beleza, num mundo empobrecido e marcado pelo trabalho e pelo tédio da rotina” (LOPES, 2010, p.243), que preenchem a desdramatização proposta por Ozu, jamais aproximada à indiferenciação, mas sim à ideia de se lançar ao mundo um olhar marcado pela sutileza.

É essa talvez a chave para tentarmos dialogar com a ambiguidade narrativa de filmes como *Café Lumière* (2003), de Hou Hsiao Hsien. Aqui, o expediente necessário para o espectador dialogar com a ação cênica em muito nos remete às definições de cotidiano lançadas no início deste capítulo.: Somos lançados no espaço-tempo em que os eventos se desenrolam sem que nos sejam dadas de antemão uma série de informações que, numa narrativa audiovisual clássica seriam fundamentais à compreensão do que se desenrola na tela. Em lugar de oferecer respostas fáceis sobre o que está ocorrendo na cena ou o que se passa na estória (perguntas às quais, durante o filme inteiro, somos constantemente confrontados sem obtermos respostas muito claras), Hou prefere nos deixar navegar por uma série de acontecimentos banais que, aos poucos, podem ou não nos situar no contexto da trama – ou melhor, dos fiapos de trama que, totalmente esgarçados, aparentemente conduzem o roteiro.

Nem tudo nos filmes do cineasta taiuanês é claro ou facilmente compreensível (e talvez nem seja tão necessária assim essa compreensão quase onisciente, tão cara à

espectatorialidade clássica).: Como afirma o crítico Adrian Martin (2008), sempre nos perguntamos se o que vemos é real, sonho, *flashback*, *flash-forward*, comentário do diretor ou até mesmo algo distinto disso tudo – e nisso, ainda segundo Martin, Hou talvez seja um legítimo herdeiro da ambiguidade narrativa que permeou o cinema moderno dos anos 50,60 e70.

Todavia, essa ambiguidade está diretamente relacionada ao deliberado ocultamento de informações durante boa parte do filme (em especial do que se chama de *backstory*, ou seja, os dados referentes ao passado dos personagens). Tomemos o exemplo de *Café Lumière*: demoram-se 27 minutos até Yoko comentar sobre sua gravidez; 88 minutos para sabermos que se trata de uma gestação no terceiro mês; 45 minutos para descobrirmos que a pessoa que supomos ser sua mãe na verdade é sua madrasta. Sem contar que não podemos afirmar ao certo se a jovem está grávida desde antes do início do filme, graças ao permanente estado de incerteza com relação ao tempo intersequencial, situação tão característica dos filmes de Hou Hsiao Hsien. Como mensurar três meses ou a passagem de qualquer outro período temporal, em qualquer um de seus filmes, cujas elipses são deliberadamente marcadas por essa proposital imprecisão?

Inclusive a preferência pelo encadeamento de pequenas ações cotidianas, dessas que poderiam se repetir quase que invariavelmente todos os dias, em muito ajuda a obliterar essa percepção do tempo decorrido, reforçando o caráter presentificado de cada segmento narrativo que compõe o filme. Em lugar de “ação” (palavra que sugeriria o desenvolvimento de uma curva dramática clássica no roteiro fílmico), Adrian Martin prefere o termo “atividades” para se referir ao que acontece em cena. Os filmes de Hou estão repletos delas, aquelas “simples tarefas” que, numa narrativa televisiva, apenas serviriam para conferir um grau maior de realismo à cena ou, nos filmes de Preminger, agiriam como gestos expressivos de uma dimensão psicológica inerente ao personagem. Em filmes como *Café Lumière*, essas tarefas até podem cumprir ambas as funções, “mas na maioria das vezes se transformam em eventos ou espetáculos por si mesmos” (MARTIN, 2008, p. 190).

A importância dada a elas inclusive teria, como assinala o crítico Antoine de Baecque, um papel fundamental na organização do plano fílmico na obra de Hou. Formais ou informais, as atividades cotidianas, bem como os pequenos rituais

(refeições, negociações, velórios), ou ainda os momentos de “tempo perdido” (esperas, deambulações, conversações, porres e ressacas), compõem um amplo conjunto de cerimônias que ofereceriam ao plano uma composição visual e rítmica por entre a qual ele teria que se desenvolver: “vazios e cheios, movimentos e inabilidades, manchas de cor, superfícies opacas ou transparentes” (BAECQUE, 2010, p.34).

Um filme como *A viagem do balão vermelho* (2007) é totalmente construído nesse trânsito entre microacontecimentos simultâneos e modulações que o olhar faz ao flunar por entre eles. Pensemos na cena em que o menino entra num café e joga fliperama, totalmente filmada do lado de fora da vidraça, como se estivéssemos na varanda do estabelecimento. Iniciada com o menino e a babá ainda do lado de fora do estabelecimento (esta, com sua *handycam*, filma algo enquanto ele entra no recinto para depois segui-lo), rapidamente a imagem revela suas diversas camadas diante da nossa silenciosa observação. Percebemos, sem necessariamente haver uma clara hierarquização de sentido, ao menos três eventos simultâneos, capturados pela vidraça enquadrada no écran: o menino que brinca no fliperama, supostamente em primeiro plano (ou segundo, porque aos poucos percebemos imagens semi-transparentes refletidas no vidro que nos separa dele); a silhueta de uma pessoa que está parada à porta, num terceiro plano, e o vai e vem de carros na rua, um pouco mais ao fundo. Enquanto nossos olhos decidem em qual dos três ou quatro eventos irão se fixar, vemos a figura de Song, a babá, transitar por todos esses estratos até se aproximar novamente do menino e filmá-lo. O movimento de seu corpo, que primeiro aparece num quase imperceptível reflexo para aos poucos tornar-se mais presente aos nossos olhos (quase como se acompanhássemos sua quase mágica materialização), contrapõe-se à fisionomia do menino, marcada pelo olhar fixo e concentrado numa tela de jogo eletrônico que não vemos e, por estarmos do outro lado do vidro, sequer conseguimos escutar.

Enquanto isso, os carros passam no fundo da tela, mas a massa semitransparente de luzes e cores que se desloca no enquadramento da esquerda pra direita, em alta velocidade e com algum ruído (principalmente quando passa um veículo branco), pode ou não desviar nosso foco de atenção para alguma outra das ações que ocorrem simultaneamente durante o longo plano em que a cena se estrutura. E, dada a imprevisibilidade desse movimento de veículos, não-controlado narrativamente (afinal, é o espaço-tempo do cotidiano urbano), os afetos que proporcionam essa mudança de

foco do olhar do espectador podem aflorar em qualquer parte da cena, nos mais diversos (inclusive mínimos ou máximos) graus de intensidade. Mesmo havendo os dois personagens a protagonizar o plano, as atividades que eles desenvolvem são desdobramentos desse esgarçado fiapo narrativo que estrutura o filme. Ao mesmo tempo em que (aparentemente) nada de “importante” ocorre, diversos microeventos acontecem, cada qual produzindo um tipo de afetos excessivos (para usar a concepção blanchotiana de cotidiano), que cada espectador poderá apreender de forma diferente. Cada um desses eventos pode ou não interferir na percepção global da cena. O que talvez defina isso é a intensidade com que eles produzirão efeitos num espectador ora atento, ora disperso – tais eventos assumem-se, assim, como potenciais estímulos a uma iminente *flânerie* do olhar.

E, exatamente por serem apresentados ao espectador de forma bem menos hierarquizada do que na organização cênica clássica (os objetos e corpos subordinados à ação) ou moderna (os objetos e corpos subordinados à ideia, à cosmovisão do diretor traduzida em estratégias anti-ilusionistas de evidenciação do aparato fílmico), tais elementos/acontecimentos filmados permitem-nos vislumbrar sua efemeridade como uma espécie de interface do mundo, um forma de se tentar capturar o invisível que permeia a presença cotidiana. “O efêmero capta tempo nos fluxos imperceptíveis e nos intervalos das coisas, dos seres e do existente. Tudo que está ‘entre’ e pode escapar à presença do presente. Implica assim uma estratégia existencial ou política atenta ao imprevisível” (BUCI-GLUCKSMANN, 2006, p. 21).

É nessa abertura para o efêmero que o olhar de Hou Hsiao Hsien para a multidimensionalidade cotidiana traduz-se no convite a uma fruição da múltipla sensorialidade dispersiva que caracteriza a elaboração de seus planos. Em seus filmes, os vazios são espaços para onde pode inesperadamente migrar não apenas a ação, mas também os afetos, seja por uma luz que se acende num canto e esvazia a atenção do outro, onde até há pouco desenrolava-se uma suposta atividade principal da cena. Como na cena em que um breve diálogo entre duas mulheres se desenrola no apartamento de Suzanne, enquanto escuta-se o desenrolar da aula de piano do menino em outro andar do prédio. Uma leve corrigida da câmera não anunciada previamente e quase imperceptível, no meio do diálogo, nos revela (ou faz lembrar, já que o tempo intersequencial é ambigualmente indefinido) que o cozido ainda está no fogo. Ele é

denunciado pela sutil fumaça que se levanta da panela e que pode ou não desviar nosso foco de atenção para ela, da mesma forma que o som do piano também pode fazê-lo com relação ao diálogo banal e corriqueiro.

Essa constante circulação de energias e afetos pelos diversos pontos do quadro (fazendo do plano um lugar de experiência, como afirma Baecque), é potencializada, ao menos em termos visuais, por uma especificidade técnica: a predileção de Hou Hsiao Hsien por lentes de longa distância focal, aproveitando os três recursos que, segundo Bordwell (2008), elas possuem: o foco curto, o espaço comprimido (que dá uma sensação de imagem chapada) e o estreito ângulo de visão proporcionado. Nos filmes mais recentes de Hou, em especial *Millennium Mambo* (2001), *Café Lumière* e *Three Times* (2005), acredito que podemos observar um direcionamento desses elementos em favor de uma sensação de câmera flutuante por entre elementos que podem irromper no quadro (ainda que desfocados) a qualquer momento. E essa flutuação, conjugada à valorização de eventos transitórios, potencializa, no espectador, a adoção desse “olhar *flâneur*” que se desloca pelos diversos estratos visuais orquestrados por essa sofisticada *mise-en-scène*:

“A paciente câmera de Hou, pousada num canto do cômodo, acompanha com suaves movimentos de *pan*, o deslocamento dos personagens, e reforça um olhar que parece aguardar as coisas acontecerem. O apartamento de Suzanne é quase sempre mostrado de um mesmo ângulo. E assim criamos uma intimidade com a cozinha, com a mesa no meio da sala, com a porta de entrada... O mesmo ponto de vista. Funciona assim: como a janela de um vizinho que cansamos de ver, porém sempre do mesmo jeito e nunca além disso. Uma forma aparentemente simples de filmar, mas que esconde uma complexa encenação: como no momento em que, ao mesmo tempo, Simon fala ao telefone, um homem cego afina o piano e Suzanne discute violentamente com o vizinho. Aqui, a *mise-en-scène*, mesmo complexa, transmite uma simplicidade e uma verdade comoventes” (NUNES, 2010, p.145-6).

Outra questão que norteia esse olhar cotidiano nos filmes de Hou Hsiao Hsien (e que em maior ou menor medida pode também se estender a outros cineastas do fluxo, como Tsai Ming-Liang, Naomi Kawase, Pedro Costa ou Apichatpong Weerasethakul), está numa prevalência das situações sobre o desenrolar de histórias com começo, meio e fim claramente definidos, tal como aponta o crítico Tony McKibbin, em artigo publicado em 2006 na revista cinematográfica online *Senses of Cinema*. Para McKibbin,

a narrativa cinematográfica clássica seria pautada por uma dinâmica de manipulação do binômio expectativa/frustração (como quando esperamos que o rosto do vilão seja revelado em algum momento adiante). Contudo, no cinema de Hou, não há tal expectativa, de modo que a frustração é muito mais fenomenologicamente imediata. Basta lembrarmos do início de *Café Lumière*, em que Yoko conversa longamente com alguém que está fora do quadro (talvez um vizinho). A cena acaba e nada da câmera nos revelar quem era. Quando finalmente tal pessoa é mostrada, cerca de uma hora depois de decorrido o filme, já perdemos totalmente o interesse em desvendar quem seria aquele personagem *off-screen*.

Também chama a atenção no cinema do fluxo o fato de que o foco no cotidiano não se dissocia do momento histórico, mas também não possui pretensões metonímicas com relação aos acontecimentos sócio-políticos (daí Bordwell afirmar que Hou consegue recortar um enclave de intimidade em meio aos principais eventos da história de Taiwan). É como se as duas instâncias (o social e o íntimo) se afetassem o tempo todo, ainda que nosso foco concentre-se no mais pessoal desses registros, tal qual vivemos cotidianamente. Como declara o próprio cineasta, em entrevista concedida em 1998 aos críticos da Cahiers du Cinema, “gosto de capturar momentos bem particulares que exprimem algo de geral. Acho que se olharmos um detalhe com bastante insistência e acuidade, conseguimos perceber aquilo a que ele se liga” (BAECQUE et LALANNE, 2010, p. 55).

Nem metonímico, nem metafórico, muito menos alegórico (três possibilidades bastante exploradas pelas mais variadas correntes narrativas do cinema moderno), aqui o compromisso com o cotidiano pauta-se por uma “concretude densa” (BORDWELL, 2008, p.306). A postura de observador pode, à primeira vista, distanciar-se da ação, como afirma Bordwell, aqui “o afeto não é eliminado, mas destilado” (2008, p. 249). E as lentes de longa distância focal, associadas à visualidade pautada por múltiplas camadas no plano, abrem possibilidades diversas, como por exemplo a flexibilização de quando e onde o espectador poderá descobrir a existência de um determinado objeto displicentemente (e, por que não, estrategicamente) posicionado no plano – procedimento que inclusive pode ser encontrado, ainda que de forma embrionária, desde os tempos do New Taiwan Cinema, como na cena do bilhete esquecido na janela do trem em *A grama verde da casa*, filme realizado por Hou Hsiao Hsien em 1982. Para

Bordwell, o impulso do cineasta em encher o plano de detalhes, para em seguida obscurecê-lo “parece incentivar-nos a apreciar as puras composições pictóricas” (BORDWELL, 2008, p. 281). E, acrescento, permite-nos transitar por tais elementos ao sabor de afetos que sempre se encontram na iminência de irromper junto ao espectador, sem necessariamente evidenciarem um ponto pré-determinado para que isso ocorra.

De certa forma, essa apresentação crua do cotidiano, sem espetacularização e sem adornos já se fazia presente no cinema do japonês Yasujiro Ozu, desde a década de 40. Neles vemos a adoção ostensiva do presente como tempo narrativo, com seus vazios e uma câmera estática que acentua o constante movimento dos corpos de personagens imersos num *hic et nunc* praticamente despido de *plot* aparente. A elipse é adotada como princípio narrativo, inclusive com ocasionais elipses-surpresa, como destaca David Desser (1997) ao citar a discussão dos pais em *Era uma vez em Tóquio* (1953), referente a uma troca de trem em Osaka a fim de visitar o filho mais novo (que vive e trabalha nessa cidade). A referida visita acaba ocorrendo, porém fora do espaço fílmico, uma vez que a cena seguinte, ao contrário da expectativa criada pelo diálogo, já ocorre em Tóquio, na casa do filho mais velho. Para Desser, preparar o espectador para uma cena que nunca ocorre seria uma estratégia bastante provocativa, ainda mais se a cena realmente ocorreu *off-screen* e foi elidida. Neste caso, é possível perceber como a elipse nos filmes de Ozu, sempre pautada pela sobriedade do corte seco como marca de mudança espaço-temporal, contribui para um esgarçamento do tempo intersequencial, ressignificando positivamente a imprecisão de seu dimensionamento por parte do espectador – abrindo caminho inclusive para que esse procedimento possa ser usado de forma mais arriscada por cineastas contemporâneos assumidamente herdeiros (ou não) do cineasta japonês, como Hou Hsiao Hsien, Naomi Kawase⁴ e tantos outros.

Também a dimensão emocional da cena em Ozu deriva dos próprios personagens com suas expressões contidas e não da câmera (fixa e muitas vezes baixa), posicionada como pessoa sentada no tatame da sala de estar, o que nos remete à tranquilidade e ao conforto de um típico lar japonês. Esse comedimento na construção dos personagens, que muito influenciaria o cinema autoral do leste asiático

⁴Cabe aqui um interessante paralelo traçado por Keiji Kunigami entre esses dois nomes tão peculiares do cinema japonês: “O cinema de Kawase, ainda que se aproxime de Ozu por sua temática geral da família e seu olhar voltado para o cotidiano, antes de tudo afasta-se por dois procedimentos que são fundamentais na sua proposta: a desconstrução de uma geometria do olhar e a radicalidade subjetiva de suas explorações estéticas e narrativas” (KUNIGAMI, 2011, p. 185).

(especialmente a partir da década de 80), também valoriza a relação que se estabelece entre os corpos e os objetos na *mise-en-scène* proposta pelo cineasta japonês. Trata-se aqui de objetos “hipersituados” (BORDWELL & THOMPSON, 1990), que transbordariam seu óbvio papel de representação cotidiana para competir com a ação cênica pela atenção do espectador – vide o célebre plano do vaso em *Pai e filha* (1949) e a suspensão temporal que ele provoca no fluxo narrativo.

De certa forma, o cinema de Ozu pode ser facilmente considerado um dos antecedentes (diretos ou indiretos) dessa predileção do cinema do realismo sensório pelo espaço-tempo cotidiano e pela relação que se dá entre os corpos, os objetos e a banalidade dos microacontecimentos corriqueiros. Todavia, para pensarmos a forma com que esses “corpos cotidianos” se constroem nessa vertente do cinema contemporâneo, cabe uma breve recapitulação de algumas linhagens de um cinema moderno que privilegiem o corpo como instância significativa, de modo a podermos traçar com mais precisão uma genealogia dos questionamentos que recortam o corpo como um objeto central no cinema de fluxo, em especial na própria concepção do plano fílmico.

O plano-fluxo e os transbordamentos do presente

Ao voltar seu olhar para o cotidiano, esta vertente do cinema contemporâneo assume-se como um conjunto de narrativas calcadas na tentativa de capturar o presente. Contudo, não falamos daqui de certo pessimismo com relação ao que alguns teóricos definem como um processo de compressão espaço-temporal e presentificação em larga escala operado pelas tecnologias da informação e comunicação – como, por exemplo, a ideia de “tempo intemporal” (CASTELLS, 2002) ou as “febres de memória” (HUYSEN, 2000), decorrentes de uma conversão do passado a mero banco de dados, nem a produção midiática de um presente “autista” (MARTÍN-BARBERO e REY, 2001), fabricado para não durar e ser substituído por outro presente retirado direto das prateleiras de uma sociedade de consumo.

No cinema de fluxo a primazia do presente se configura justamente como uma reação à emergência desse universo temporal indiferenciado, que engendra a cultura hegemônica do instantâneo e do imediato. A ideia aqui é romper com o espaço-tempo anestesiado e automatizado da presentificação pós-moderna, fruto do acelerado ritmo da

sociedade do consumo, e conceber outro tempo, que, embora também não seja linear e cronológico, caracteriza-se primordialmente por promover uma experiência repleta de plenitudes e esvaziamentos na qual personagens e espectador estabelecem uma ligação corpórea e sensorial com o espaço em que a ação se desenrola. Um tempo-espaço múltiplo e fraturado, que se aproximaria daquilo que Andréa França denominou de “novas narrativas dissensuais”, realizadas a partir de uma divergência (em lugar de convergirem para uma unidade), de uma noção deleuziana de tempo como série, “que deve gerar um devir como potencialização, um devir que transpõe e dissuade fronteiras, efetuando metamorfoses” (FRANÇA, 2003, p. 133).

Para a autora, a modulação serial permite travessias e ligações transversais “em meio a uma narrativa cujo movimento libera-se de seu poder de síntese e reconhecimento para explorar devires insólitos, passagens afetadas pelo tempo” (idem, p. 135). Dessa forma, podemos pensar tais narrativas dissensuais como aberturas para uma experiência de mundo marcada não mais pela convergência de conflitos do cinema clássico, mas por movimentos de desterritorialização, “na transição de fronteiras e limites, sempre deslocáveis” (idem, p. 135). Nelas o acontecimento é fabricado no próprio movimento do filme. “A imagem cinematográfica é o acontecimento, a sua metamorfose, porque ela o produz do seu próprio interior, nas passagens entre os espaços, os ritmos, as sonoridades, os deslocamentos” (idem, p. 140).

Daí ressignificar o plano alongado, seja sob a forma de *tableaux* como em Jia Zhang-Ke ou de molduras flutuantes do real (Hou Hsiao Hsien). Não mais veículo de manifestação de um realismo revelatório marcado por uma continuidade narrativa e perceptiva (Bazin), nem um risco de naturalização da imagem cinematográfica a serviço do consumo (Pasolini), muito menos um recurso desnaturalizante (como nas surpreendentes coreografias de Miklos Jancsó), ou uma possibilidade de expressar uma cosmovisão de coletividade presente nas comunidades andinas (o “plano-sequência integral” que propunha Jorge Sanjinés): no cinema do realismo sensorial, o plano-sequência, embora assuma novamente um papel central, reconfigura-se desta vez como um dos mediadores possíveis entre as representações corporais e a diversidade dos tempos e espaços cotidianos. Embora haja certo diálogo com a profusão de tempos mortos e silêncios que marca um cinema moderno do plano-sequência (Antonioni, Akerman, Tár, Angelopoulos, Tarkovski) e com a fascinação pelo banal cotidiano

(Warhol), esta retomada do plano-sequência alia-se à uma exploração das pulsações e ritmos internos da cena – a escultura do tempo sobre a qual falava Tarkovski (1998) – para capturar os movimentos de um mundo hiperestimulado multisensorialmente, repleto de eventos efêmeros que nos são fascinantes justamente por sua miudez.

Esta concepção temporal permite que certas questões ganhem abordagens radicalmente novas no cinema de fluxo, como, por exemplo, a relação entre memória e esquecimento, seja pelo viés do nomadismo (como em diversos filmes de Tsai Ming-Liang e Karim Aïnouz), da transição entre mundos de naturezas diversas – como o concreto e o mítico em *Mal dos trópicos* (Apichatpong Weerasethakul, 2004), o sentido da morte em *Shara* (Naomi Kawase, 2003) ou a natureza fantástica em *Desejo e obsessão* (Claire Denis, 2001), bem como da mobilidade de personagens que teimam em prescindir do próprio passado (*A mulher sem cabeça*, de Lucrecia Martel, 2008; *O céu de Suely*, de Karim Aïnouz, 2006) ou, no extremo oposto disso, em retê-lo quando não lhes é mais necessário (*Floresta dos lamentos*, Kawase, 2007).

Inclusive, a opção pela lógica do fluxo, como ressalta Luiz Carlos Oliveira Junior (2006), implica antes uma resignificação da montagem do que uma diminuição de seu poder. Basta ver a força que a montagem em vagões/blocos imprime à sequências inteiras calcadas no jogo de intensidades que se constrói na relação entre câmera e cena nesse conjunto de filmes (e que, com certeza, estaria esvaziada se fosse reduzida aos ditames da decupagem em diversos planos, suprimindo assim os momentos em que afloram suas sutis modulações de intensidade). Trata-se de um caminho bastante diverso, por exemplo, da obliteração espaço-temporal que um Wong Kar-Wai obtém ao fazer uso de recursos de edição oriundos de certa estética do videoclipe, mesmo em filmes tão radicalmente intimistas e pessoais como *Amor à flor da pele* (2000) e *2046 – Os segredos do amor* (2004).

A própria ideia de fora-do-quadro se reconfigura quando levamos em conta os constantes transbordamentos dessas imagens em relação aos limites do quadro (aliás, potencializados pelas indicações sonoras que já há muito extrapolam tais bordas da imagem). Temos aqui uma presença que não se esvai – muito pelo contrário, ela dura por todo o evento registrado –, e que, à medida que se estende para além das superfícies enquadradas, obriga a câmera a reagir, buscando registrar parte dos afetos que o

desenrolar da ação permite migrar pelos diversos platôs espalhados por um espaço cênico que só se define a partir da irrupção desses afetos.

Daí a ideia proposta por Oliveira Junior (2006), o “plano-fluxo”. Não como elemento de gramática cinematográfica, rigidamente demarcado, mas como um “dado sensorial presente em alguns filmes e expresso de acordo com variantes formais” (OLIVEIRA, 2006, p.95). Para isso, cita o exemplo do plano-sequência do festival em *Shara*, no qual a irrupção da chuva invade o plano sem antecipação visível, tensionando a fronteira entre “o natural e o fantástico, o duradouro e o passageiro, impondo a força do instantâneo, o regime do inesperado” (2006, p.73).

O que parece ser um desregramento, na verdade é uma conjunção de intensidades – “um conjunto de eventos energéticos que se aglutinam e se dissipam” (OLIVEIRA, 2006, p. 78) – de modo que o corte indica não a delimitação da ação, mas a dispersão dessas energias em cena. Aqui o fora-de-campo é sempre um possível contaminador do espaço cênico, agindo de maneira imprevisível, dentro da dinâmica interna de uma cena que se constrói somente no momento de sua captação pelas lentes da câmera. “Um reenvio constante do filme para além dos limites do enquadramento” (OLIVEIRA, 2006, p.85). Mais uma vez, dentro/fora e eu/outro são instâncias que se confundem a partir de transbordamentos que se assumem como sintomas desse contato com um real cuja fluidez incessante torna-o impossível de reter, tanto por entre nossos dedos quanto na tentativa de fixá-lo na materialidade fílmica do plano.

De certo modo, continuamos dentro daquilo que Bonitzer identifica como uma natureza centrífuga do espaço da tela cinematográfica (ao contrário do caráter centrípeta do quadro pictórico, que aponta o tempo todo para o que retrata). “Desde Bazin, sabemos que a tela funciona não como a moldura de um quadro, mas como um *cache* que só mostra uma parte do acontecimento” (BONITZER, 2007, p.81). E, se também não estamos distantes de certo aspecto da concepção baziniana de um real ambíguo, errante, flutuante e estruturado em blocos (DELEUZE, 1990), cabe lembrar que as questões aqui são outras. De certa forma, o que marcava a inovação do neo-realismo nos anos 40 e 50, “a recusa do sentido imposto e do controle, a modéstia diante real, o sentido de um inefável do mundo e de uma profunda incompreensão das causas finais” (AUMONT, 2008a, p.72) – não necessariamente são as mesmas questões que movem o retorno ao realismo nesse cinema que surge a partir da década de 90. Ainda continuam

(e talvez até de forma mais radical), segundo Aumont, a valorização do acidental, o respeito pelo real e a exploração da assignificância do mundo, – que no cinema moderno era um ponto de partida possível para que o homem e a linguagem operassem sua atribuição de sentido (e, de certo modo, ainda continua sendo central no cinema contemporâneo). Permanece também a “observação exaustiva” e o “olhar paciente e insistente” (XAVIER, 2005, p.74) que caracterizam essa confiança na realidade (conforme o modelo neo-realista de Zavattini), que nos faz permanecer demoradamente diante da cena para tentar apreender os ecos e reverberações do real enquanto ele se manifesta.

Afinal, o reconhecimento do real como instância aberta e ambígua já era uma condição central nas concepções de realismo cinematográfico propostas por Bazin, Zavattini ou Kracauer. A própria ideia de uma sensorialidade centrífuga, que proponho como base do realismo sensorio contemporâneo, é uma espécie de desdobramento da própria ideia baziniana da tela de cinema como um espaço também centrífugo, um recorte (*cache*) da realidade, que aponta o tempo todo para os prolongamentos desta no fora-de-quadro – ao contrário do quadro pictórico, que “polariza o espaço em direção ao seu interior” (XAVIER, 2005, p. 20). Daí, inclusive, pensar-se o movimento de câmera como um dispositivo expansivo, por trazer a possibilidade do espaço fora-da-tela estar o tempo todo na iminência de ser capturado/reincorporado pela lente da câmera (e talvez não no sentido de redimir a realidade dentro do relato fílmico, como propunha Kracauer, mas sim de buscar outra aproximação, mais imersiva, mais à flor-da-pele).

Todavia, Aumont questiona o que resta daquela atitude de crença absoluta do real que caracterizava o cinema moderno:

“O que resta dela em *Gerry*, em que um duplo personagem anônimo sente o mais fisicamente a perda no mundo (o labirinto sem muros)? Em *Elephant*, em que as causas são dadas, mas como absolutamente opacas? Em *Last Days*, em que nada tem sentido? Em *Tropical Malady*?” (AUMONT, 2008a, p.73).

Talvez a lógica desse cinema seja exatamente a de retomar, num mundo em que os sentidos encontram-se desgastados, um reaprendizado do olhar, um retorno ao sensorio como forma de buscar algo que se perdeu após a decantação de inúmeros processos simbólicos na produção de imagens. É recolocar aquilo que, em outro livro, discutindo as relações entre cinema e pintura, Aumont pergunta acerca da própria

natureza das imagens filmadas. “O que acontece *durante* um olhar? Que relação entre o tempo do olhar e o tempo da representação? Entre o tempo do olhar e o espaço da representação?” (AUMONT, 2004a, p.65). O teórico francês nos recorda que a fascinação do plano longo (por sinal, retomado como um dos procedimentos centrais dessa estética do fluxo) “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” (AUMONT, 2004a, p. 66).

Dá talvez a insistência desses cineastas contemporâneos em captar a realidade a partir de uma construção narrativa pautada por blocos afetivos cujo espaço-tempo mostre-se mais esgarçado, que revele a trama e o iminente desfiar, ao acaso, dos elementos que a compõem, como forma de retomar certo fascínio pelo fato de se estar no mundo, sem necessariamente fazer do enquadramento um espaço privilegiado a partir do qual a cena é limitada, mas como um ponto de vista possível e transitório (OLIVEIRA, 2013, p. 149). Não uma redução da percepção, mas um transbordamento:

“O que nos interessa aqui é esse ponto-limítrofe da escola rosseliniana: um olhar que se desliga do quadro, não mais se fixa ansiosamente sobre os aspectos ‘importantes’ do mundo, pois prefere estar atento ao insignificante, perder-se no fluxo sensorio-temporal da realidade fenomênica. Esse olhar gasta mais tempo que o habitual para transitar de uma porção de espaço a outra, de um corpo a outro, como se quisesse perceber os pequenos eventos que se escondem entre as coisas”. (OLIVEIRA, 2013, p. 194-195).

Este cinema é um convite a lançar um olhar centrífugo sobre a imagem, uma vez que o movimento aparentemente insignificante e banal, que faz do espectador uma espécie *flanêur* contemporâneo por entre a realidade que transborda desse quadro, pode ser, exatamente por suas qualidades dispersivas, uma porta de entrada para o estabelecimento de uma nova produção de sentidos, desse sentimento de “estar no mundo”. É como se nos fosse possível, mesmo depois de conhecermos todos os códigos de crença e descrença na imagem implantados por mais de um século de narrativas cinematográficas clássicas ou modernas, uma segunda chance de termos contato visual com o almoço do bebê, dos Irmãos Lumière, e ela nos soasse como uma primeira vez. Só que agora, mais que nunca, o balançar dos galhos de árvore ao fundo assumir-se-iam tão significantes quanto a ação dos corpos em primeiro plano, e tivéssemos todo o tempo do mundo para flutuar entre um e outro, ao sabor dos afetos que transitam de um

ponto a outro da tela. Talvez neste momento nada aparenta ser mais saboroso que poder deixar o olhar flunar por entre as diversas camadas do cotidiano e de seus corpos em incessante movimento, desapressadamente captados pela câmera. Mesmo que nós, espectadores deste início de século, façamos uso de uma “confiança desconfiada” para acreditarmos nesse real tão convidativo que a tela cinematográfica nos apresenta.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. **O olho interminável: Cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a.

_____. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas: Papirus, 2008a.

BAECQUE, Antoine de. “Mister Hou e a experiência do olhar”. In: MARQUES, Luisa (org.). **Hou Hsiao-Hsien e o cinema de memórias fragmentadas**. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2010.

BAECQUE, Antoine de; LALANNE, Jean-Marc. “Elogio dos entorpecentes”. In: MARQUES, Luisa (org.). **Hou Hsiao-Hsien e o cinema de memórias fragmentadas**. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2010.

BLANCHOT, Maurice. “A Fala Cotidiana”. In **A Conversa Infinita**. A Experiência Limite. Vol. 2. São Paulo: Escuta, 2007, 235/246.

BONITZER, Pascal. **El campo ciego: Ensayos sobre el realismo em el cine**. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.

BORDWELL, David. **Figuras Traçadas na luz: A encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2008.

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. “Espaço e narrativa nos filmes de Ozu”. In: NAGIB, Lúcia e PARENTE, André. **Ozu: O extraordinário cineasta do cotidiano**. São Paulo: Marco Zero/Cinemateca Brasileira, 1990.

BUCCI-GLUCKSMANN, Christine. **Estética de lo efímero**. Madrid: Arena Libros, 2006.

BURKITT, Ian. “The time and space of everyday life”. In: **Cultural Studies**, Volume 18, Numbers 2-3, Numbers 2-3/March/May, 2004, 211-227.

CASTELLS, Manuel. **A era da informação: economia, sociedade e cultura – A Sociedade em Rede, vol. 1**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CLUCAS, Stephen. “Cultural phenomenology and the everyday”. In: **Critical Quarterly**, Vol. 42, Number 1, April 2000.

- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DESSER, David. “**Introduction: A filmmaker for all seasons**”. In: DESSER, David. **Ozu’s Tokio Story**. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press, 1997.
- FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- KUNIGAMI, Keiji. “Naomi Kawase e o presente”. In MAIA, Carla e MOURÃO, Patrícia (org.): **O cinema de Naomi Kawase**. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2011.
- LOPES, Denilson. **A delicadeza: Estética, experiência e paisagens**. Brasília: Ed. UnB/Finatec, 2007.
- _____. “**O efeito Ozu: Em busca de um outro cotidiano**”. In: PAIVA, Samuel. et al. (Org.) **XI Estudos de cinema e audiovisual: Socine**. São Paulo: Socine, 2010.
- MARKS, Laura. **The Skin of Film**. Londres/Durham: Duke University Press, 2000.
- MARTIN, Adrian. **¿Qué es el cine moderno?** Santiago (Chile): Uqbar Editores, 2008.
- MARTIN-BARBERO, Jesus e REY, German. **Os exercícios do ver**. São Paulo: Senac, 2001.
- McKIBBIN, Tony. “**Situations over stories: Café Lumière and Hou Hsiao-Hsien**”. In: **Senses of Cinema**, n. 39, maio de 2006. Melbourne, Austrália, 2006. Disponível em: <http://www.sensesofcinema.com/2006/39/cafe_lumiere>, acesso em 10/01/2012.
- MORLEY, David. “**Belongings**”, In: **European Journal of Cultural Studies**, 4, 2001, p.425/448.
- OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. **A mise-en-scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papyrus, 2013.
- _____. **A estética do fluxo no cinema contemporâneo**. Niterói: UFF, 2006 (Monografia de conclusão de curso de Graduação em Cinema, inédita).
- PESSOA, Fernando. **O livro do desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SEIGWORTH, Gregory. “**Banality for Cultural Studies**”. In: **Cultural Studies**, 18 ¾, 2004, p.227/268.
- SEIGWORTH, Gregory e GARDINER, Michael. “**Rethinking Everyday Life**” In: **Cultural Studies**, 18, ¾, 2004, p.39/59

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.