aniki

Revista Portuguesa da Imagem em Movimento
Portuguese Journal of the Moving Image

Ética do Slow Cinema: Lentidão e hesitação no cinema contemporâneo

Eduardo Brandão Pinto

Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura
eduardo.brandao.pinto@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-1965-2618

RESUMO Recentemente, teóricos e críticos cinematográficos observaram o aparecimento, nas últimas três décadas, de um "cinema de lentidão". O conceito de Slow Cinema é recuperado neste artigo, buscando possíveis conexões históricas e culturais com outras experiências de desaceleração do tempo. Categorias como *flâneur* (Benjamin), o *blasé* (Simmel) e o pensamento sobre a hesitação, na filosofia de Bergson, já apontavam para a descompressão da duração do intervalo entre estímulo e resposta. O conceito de imagem-tempo (Deleuze) auxilia-nos a explorar o surgimento de uma ética da lentidão no cinema moderno. Por fim, analisando filmes de Wim Wenders, Abbas Kiarostami e Cristi Puiu, sugerimos que o Slow Cinema investe numa temporalização das passagens de causa e efeito como modo de produção de uma situação favorável à reconexão entre sujeito e mundo.

PALAVRAS-CHAVE Slow Cinema; cinema contemporâneo; lentidão; ética; imagem-tempo.

Nasce um conceito: *slow cinema*

Em 2008, o crítico de cinema Matthew Flanagan assim começava um pequeno artigo na revista dinamarquesa *16:9*:

> Em uma oposição desafiadora do ritmo rápido do cinema norte-americano dominante, uma forma narrativa distinta, devota da quietude e da contemplação, tem emergido na obra de um crescente número de cineastas nas duas últimas décadas. Largamente exibido no circuito de festivais, esse "cinema da lentidão" (como categorizado por Michel Ciment em 2003) tem significado um tipo único de arte reflexiva em que forma e temporalidade estão sempre enfaticamente presentes, e uma diminuição do ritmo serve para deslocar o momento dominante de causalidade narrativa. A lista dos mais ativos praticantes desse estilo compreende, em ordem cronológica flexível, Phillippe Garrel, Chantal Akerman, Theo Angelopoulos, Abbas Kiarostami, Béla Tarr, Alexandr Sokurov, Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang, Sharunas

Publicado pela AIM com o apoio do IHC, NOVA-FCSH. © Autor(es).

> Bartas, Pedro Costa, Jia Zhang-ke, Apichatpong Weerasethakul, Lisandro Alonso, Gus Van Sant e Albert Serra. (Flanagan 2008) [1]

Dois anos depois, esse "cinema da lentidão" seria assunto de um notável embate na crítica cinematográfica de língua inglesa, sendo fortemente atacado pelo editor da revista *Sight & Sound*, Nick James (2010), acompanhado por Steven Shaviro (2010) e Jonathan Romney (2010). Em textos publicados em blogs e periódicos, esses autores acusavam os curadores dos grandes festivais de programarem filmes cujos tons rarefeitos e desacelerados facilitariam o seu próprio trabalho e acabavam enfadando o público. Em suas palavras, ter-se-ia cristalizado um estilo de obras "passivo-agressivas a demandarem grandes fatias do nosso precioso tempo para obter efeitos estéticos e políticos evasivos e refinados" (James 2010); dessa maneira, tais filmes representariam "um profundo fracasso de imaginação" e um "nostálgico clichê, de quem preferia evadir-se aos problemas dos tempos atuais e à sua tendência à aceleração, fazendo filmes 'à maneira antiga'" (Shaviro 2010). Do outro lado do debate, Harry Tuttle, no blogue *Unspoken Cinema*, respondia dizendo que os críticos, vinte anos após as contribuições de Gilles Deleuze aos estudos do cinema, usavam "o vocabulário da imagem-movimento para pensar nossa imagem-tempo" (Tuttle 2010).

Na década seguinte, uma série de livros e teses deu amplitude e espessura teórica ao conceito de Slow Cinema, procurando investigar não somente as suas operações cênicas e estilísticas como também, para além do campo estritamente cinematográfico, os impulsos políticos, subjetivos e éticos que o faziam existir.[2] A própria expressão "slow cinema" fora importada de uma vaga de movimentos sociais que, espalhados por distintos países, desde a década de 1980, reivindicavam o direito à desaceleração do tempo – como Slow Food, Slow Medicine, Slow Sex, Slow Gardening, Slow Travel, Slow City.[3] Explicitava-se, assim, um desejo crítico de compreensão do fenômeno cinematográfico como resposta aos problemas estéticos e subjetivos da última virada de

[1] Tradução do autor, o que vale para todas citações cuja fonte não esteja em português.
[2] Veja-se Song Hwee Lim (2014), Lutz Koepnick (2014 e 2017), Elina Reitere (2015), Ira Jaffe (2014), Tiago de Luca e Nuno B. Jorge (2016), e Emre Çaglayan (2018). Essa bibliografia não será diretamente discutida neste artigo, ficando para um próximo trabalho.
[3] Pode-se ver a introdução a Lim (2014); e sobre tais movimentos em si, veja-se Parkins e Craig (2006).

século e não apenas como devaneios dos códigos fílmicos e estilos de encenação.

Em que medida o *desejo de lentidão*, materializado no Slow Cinema, responde a modos contemporâneos de lidar com a experiência e o sensível, que criam vias de subjetivação e apontam para novas éticas do tempo? Este artigo pretende contribuir para a elaboração de hipóteses e respostas a essa questão. Para isso, buscaremos reconstruir uma breve genealogia da lentidão do século XX, alcançando a sua especificidade cinematográfica. Iniciaremos com uma pergunta: qual o papel que a desaceleração do tempo desempenha na trama de subjetividades, no contexto dos ritmos acelerados das grandes cidades? Revisitando as elaborações de Georg Simmel, Walter Benjamin e Henri Bergson, poderemos arriscar a hipótese de que a lentidão, na sua dimensão estética e problemática, implica não apenas uma diminuição na grandeza escalar da velocidade da experiência, mas sobretudo a produção de um *delay* e de um espaço de hesitação, aberto à possibilidade de desvios e desajustes entre causa e efeito, estímulo e resposta, imagem e sentido, pelo que se cria um esgarçamento da existência. Em seguida, reconheceremos, no surgimento da imagem-tempo e na ruptura do sistema sensório-motor (Deleuze 1985), a instalação de uma duração que aparece como um intervalo produtivo, aberto entre imagem e sentido. Por fim, recorrendo a obras de Wim Wenders, Abbas Kiarostami e Cristi Puiu, procuraremos notar a emergência de uma *ética do delay* que deve ser apreendida a partir de um desvio de ênfase frente à imagem-tempo.

Breve genealogia da lentidão moderna

É bastante conhecida a tese que vincula o período da virada do século XIX para o XX na Europa, marcado pelo nascimento do cinema, à experiência de aceleração do tempo na forma de crises que afetam a subjetividade, sobretudo nas novas metrópoles, atravessadas por uma profusão vertiginosa de estímulos sensoriais. A partir da trilha aberta por Georg Simmel em seu ensaio seminal de 1903 sobre "As grandes cidades e a vida do espírito", Ben Singer (2004) investigou a afinidade eletiva entre a explosão da alta velocidade no cotidiano urbano – alçada pela incorporação dos novos inventos, como o bonde, o carro, a eletricidade, a câmera e outros maquinários – e as semióticas sensacionalistas, compostas para uma relação pulsional e imediata com

o observador, numa prévia da linguagem do melodrama cinematográfico. Dessa maneira, "o ritmo da vida que se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem" (Singer 2004, 116) produzia uma condição subjetiva favorável à instalação de uma "racionalidade instrumental", em que as conexões eficazes entre estímulo e resposta e causa e efeito operam uma nova economia do tempo e da percepção. A ideia do *ato reflexo* (Singer 2004, 128) ofereceria, nesse contexto, a imagem privilegiada do modo de funcionamento das faculdades de apreensão, em que os processos cognitivos podem acelerar-se devido a uma passagem automatizada da ação à reação. O ritmo apressado do cotidiano, intensificado no final do século XIX, estaria, nesse sentido, relacionado menos à mera elevação vetorial na velocidade dos movimentos e das ações do que ao automatismo das conexões entre estímulo e resposta. Sob esse automatismo, as hesitações ou demoras apareceriam codificadas como desperdícios face à racionalidade instrumental que internaliza as fragmentações, desconexões e lacunas como componentes normais ao fluxo dos processos subjetivos. Assim, essa nova racionalidade não se fundamentaria numa supressão dos "erros" entre causa e efeito (Singer 2004, 137), mas sim na compressão do tempo que separa estímulo e resposta, extinguindo os períodos de hesitação.

Isso não impedirá, contudo, a lentidão de ocupar uma presença crucial na constituição das subjetividades modernas. Isto é visível, por exemplo, na função exercida pela desaceleração no aparecimento da figura do *flâneur*, de Charles Baudelaire e Walter Benjamin, cuja caminhada errante suspende a instrumentalização do tempo segundo meios e fins. O mesmo é válido para o *blasé*, cujo corpo desafetado e indiferente estanca o fluxo de reações aos estímulos. Ao caracterizar o *flâneur*, Walter Benjamin descreve o surgimento de uma "monotonia da multidão" (1989, 188), o que guarda em si, de saída, uma contradição, uma vez que o adensamento de corpos humanos sugeriria o preenchimento do tempo pela a multiplicidade das ações, reações e intencionalidades. Contudo, na *flânerie* aparece uma rachadura a separar a temporalidade da cidade, intensamente habitada por fisionomias e estímulos, e a do sujeito. Desta forma, o *flâneur* será capaz

de distender os seus movimentos noutro ritmo, em função de novos critérios perceptivos, abertos a se direcionarem para o diminuto e o banal.[4]

O que é decisivo na existência social do *flâneur*, como se vê, é a suspensão das ligações imediatas que atravessam o fluxo entre as temporalidades exterior e interior. Assim, ele revela a impossibilidade de passar de umas a outras – do sujeito à cidade, da ação à reação, do estímulo à resposta – sem se esbarrar na opacidade do corpo, que enxerta um descompasso potencial na relação com o mundo. O *blasé*, apresentado por Simmel (2009), já explicitava o deslocamento na relação estímulo/resposta, que encontrava a máxima consistência causal no automatismo das máquinas elétricas. Simmel identifica a constituição de uma nova forma de sensibilidade que, abalada pelos hiperestímulos urbanos, neutralizara a corrente que une causa sensorial e efeito corpóreo. O *blasé* surge então como uma defesa sensível frente ao desordenamento de informações e matéria apreensível, que exauriria a energia reativa do corpo. Assim, o que aparenta ser um embrutecimento é uma maneira de reabilitar a capacidade de reação do sujeito. Trata-se, na verdade, de uma filtragem seletiva dos estímulos, que instrumentaliza a indiferença para uma gestão de uma economia de respostas.[5]

A automatização que comprime o tempo dos processos perceptivo-reativos, sob a forma de uma aceleração, seria preocupação central de outro autor na passagem do século XIX para o XX: Henri Bergson, em *Matéria e Memória*, de 1896. Nesta obra, Bergson reconhecerá o pensamento como uma cisão no automatismo que conecta ação e reação, pela qual o cérebro – centro da estrutura nervosa dos organismos complexos – instala uma zona de hesitação na passagem do estímulo à resposta. Esse desfasamento entre a ação das coisas e a reação do corpo permite que o ato seja mais do que um reflexo ou uma coalizão com o mundo: permite que a reação aja como um sopro do

[4] "O industrial passa sobre o asfalto apreciando-lhe a qualidade; o ancião o examina com atenção, segue-o tanto tempo quanto pode e, com prazer, faz ressoar a bengala, lembrando-se com orgulho de que viu colocarem as primeiras calçadas; o poeta anda, indiferente e pensativo, a mastigar versos; o especulador da Bolsa nele passa a calcular as perspectivas do último aumento da farinha; e o desatento, escorrega" (Benjamin 1989, 191-192, de um cronista de 1855).

[5] "[A]través da simples intensificação quantitativa das mesmas condições, este resultado inverte-se no seu contrário, no fenómeno peculiar de adaptação que é o caráter blasé, em que os nervos descobrem a sua derradeira possibilidade de se ajustar aos conteúdos e à forma da vida na grande cidade, renunciando a reagir a ela" (Simmel 2009, 86).

"novo", como uma ruptura em direção às forças conservativas do tempo. O autor argumentará que em estruturas de vida rudimentares, organismos de baixa complexidade evolutiva, o estímulo e a resposta tendem a uma manifestação simultânea, fazendo da segunda um prolongamento mecânico do primeiro – como uma ameba espetada por uma agulha que, instantaneamente contrai a superfície do corpo, ou como o ato reflexo e involuntário de um membro, em que a ação e a reação formam um só bloco contínuo (Bergson 1999, 56-57). O aparecimento do sistema nervoso central em formas de vida "mais avançadas" é definido, aponta Bergson, pelo descerramento de um intervalo temporal a fender a passagem entre estímulo e resposta. Assim, o pensamento adquire, por excelência, a consistência da rachadura que, ao separar as duas partes do bloco, injeta um potencial de indeterminação, um fator-escolha, no aparecimento da resposta – trata-se de uma dúvida ou hesitação a investir as ações com o risco e a liberdade da contingência.[6]

Devemos reter duas conclusões dessa brevíssima recuperação das figuras do *flâneur*, do *blasé* e do problema da hesitação em Bergson. Em primeiro lugar, vemos que o fluxo acelerado da vida urbana, que emerge com o século XX, não trouxe uma homogeneização horizontal das experiências temporais. Seria pouco esclarecedor, portanto, identificar a modernidade com uma suposta elevação escalar na grandeza da velocidade das ações e experiências cotidianas. Tratou-se antes do estabelecimento da aceleração da vida como um fundo de acúmulo sobre o qual as temporalidades diversas, as distensões do tempo e a disfuncionalização da duração aparecem por destaque. Como em *O homem das multidões* de Edgar Allan Poe, recuperado por Benjamin, a multidão oferece o arranjo de um compasso, com que o sujeito estará em desencontro por arritmia.

Em segundo lugar, gostaríamos de notar que a aceleração, observada como um vetor dos processos cognitivos e subjetivos, aparece como o estabelecimento de relações de automatismos entre ação e reação, estímulo e resposta. Consequentemente, as experiências de ralentação do tempo, quando inflexionadas na dimensão estética, instalam uma

[6] "Em uma palavra, quanto mais imediata deve ser a reação, tanto mais é preciso que a percepção se assemelhe a um simples contato, e o processo completo de percepção e de reação mal se distingue então do impulso mecânico seguido de um movimento necessário. Mas, à medida que a reação torna-se mais incerta, que dá mais lugar à hesitação, aumenta também a distância na qual se faz sentir sobre o animal a ação do objeto que o interessa" (Bergson 1999, 28-29).

duração a separar a passagem entre estímulo e resposta, isto é, abrem uma zona de hesitação, carregada de possibilidades de desajustes, desvios ou perdas de sentido. A hesitação assume a forma de um *delay*, fraturando os automatismos que comprimem a zero a duração dos intervalos que sucedem a causa e antecedem o efeito. O *delay*, portanto, abre a possibilidade de que a ação e a resposta carreguem a responsabilidade de uma escolha, não mais uma necessidade determinada pela forma e o conteúdo dos estímulos.

Lentidão e imagem-tempo

Saltando um século, não serão poucos os autores que têm escrito sobre o Slow Cinema a associarem a alta velocidade da imagem cinematográfica a uma automatização das reações e respostas. Simetricamente, o fenômeno *slow* será associado à ativação de uma consciência dos efeitos, que inscreveria um poder de escolha no processamento do que se vê, sente, percebe e pensa.[7] Com isso, a lentidão é entendida como a distensão no tempo do olhar e do seu confronto com a imagem e não apenas como a duração absoluta dos eventos ou planos. Enquanto o filme "acelerado", orientado por uma gramática fílmica coesa, tenderia a estabelecer, entre imagem e sentido (rosto/identificação, corte ou *raccord*/continuidade, etc.), conexões instantâneas e "automáticas", caberia ao *slow* instalar uma duração visível nessas zonas de passagem. Desta maneira, o tempo fílmico deixa de aparecer como um eixo no qual os eventos acontecem para se evidenciar, ele próprio, como um evento dotado de uma certa opacidade. Como dirá Elina Reitere, "o mais importante aspecto para o conceito de *slow cinema*, bem como outros movimentos *slow*, é um desejo pelo tempo enfatizado e autêntico" (2015, 11).

Desacelerar, aqui, implica transformar a natureza temporal desse atravessamento entre sujeito e campo sensível. A gravidade do corte, os blocos de silêncio e os quadros vazios ou rarefeitos passam a ser

[7] Por exemplo: "[a] consequência dessa estratégia narrativa [planos e takes longos] é que o espectador é libertado do automatismo da recepção predominante nos filmes de Hollywood" (Reitere 2015, 14); "[no Slow Cinema é possível] tornar-se agudamente consciente a cada minuto, a cada segundo gasto assistindo" (Romney 2010, 43); "é difícil ser espectador dele [Lav Diaz] sem tomar consciência das condições de projeção, algo frequente no *slow cinema*" (Monteiro 2017, 450); "[a estética do plano longo e lento] suspende o automatismo e a razão estratégica que somos convocados a administrar no mundo neoliberal da tela carregada de estímulos (Koepnick 2017, 154).

explorados nas dimensões duracional e processual, abertos à intervenção dos desvios e fraturas do percurso. Nesse sentido, a indeterminação produzida na desaceleração – esse acolhimento dos desvios e contingências – é bastante distinta daquela que aparecia sob a forma de um "erro-em-si", do *jump cut*, do "falso *raccord*", que funcionava como a cesura nos sistemas de continuidade, ainda nas primeiras experimentações que Gilles Deleuze reconheceu em Serguei Eisenstein ou Carl Dreyer (Deleuze 2019, 53). A imagem-movimento fundava-se já nos saltos do centro de apreensão dos movimentos, conseguidos por meio do corte ou do deslocamento/giro de câmera. Desta maneira, o conjunto fechado do quadro cinematográfico era levado a uma conexão intensiva com o seu fora, em que o erro era, em certas situações, desejado (2019, cap. 2). Mas a lentidão que procuramos aqui reconhecer caminhará em direção a uma indeterminação de outra qualidade, na qual a passagem entre causa e efeito não é por si nenhum erro ou salto – definidos pelo ato de contrariar a forma "certa" ou "ajustada" do *raccord*. Ela passa a ser uma instância duracional que, em seu delongar, povoa-se de incertezas, permitindo que os desvios sejam não o ponto de partida ou a recusa de uma gramática "dominante", mas produções contingentes da nossa relação possível com a imagem.

Quando Deleuze, no início de *A Imagem-Tempo*, descreveu o que chamou de "ruptura do esquema sensório-motor" – que encadeava ações e reações segundo uma lógica causal consistente –, a sua preocupação voltava-se precisamente para o problema que temos vindo a tratar. Já então questionava: como é que o cinema desativa o fluxo contínuo de causas e efeitos ("reconhecimento automático", Deleuze 1985, 62), não como um fim subversivo em si, mas para introduzir nele um processo atravessado prioritariamente por decaimentos e hesitações ("reconhecimento atento", Deleuze 1985, 62)? Se o erro era possível na imagem-movimento, a imagem-tempo terá por matéria própria a concretude do colapso. Não se tratavam mais de "falhas" inscritas entre causas e efeitos localizados, mas da falha generalizada dessa conexão, desencadeada pela emergência das "situações ópticas e sonoras puras", diante das quais o olhar e o corpo colapsam ou paralisam-se, como um sujeito diante de um trauma. Quando, no pós-Segunda Guerra Mundial, "alguma coisa tornou-se forte demais na imagem" (Deleuze 1985, 29), o fluxo entre ação e reação sofreu um abalo sísmico, em consequência do qual somente a experimentação

duracional poderia reinventar a ligação entre homem/mulher e mundo ("crença no mundo", Deleuze 1985, 223).

Essa possível conexão entre a desautomatização das passagens entre imagem e sentido, percebida nesse cinema recente, e os problemas do olhar e do sensível no pós-Guerra, conforme lidos por Deleuze, levará autores do Slow Cinema, como Flanagan (2012) e Çaglayan (2018), a apostarem numa continuidade entre o cinema contemporâneo e o moderno, reconhecendo na lentidão dos filmes recentes um aprofundamento das tensões que já marcavam a temporalidade de cineastas como Yasujiro Ozu e Michelangelo Antonioni. Enquanto em outras artes, como a pintura e a escultura, os princípios formais do modernismo teriam sido alterados nos anos 1960 e 1970, o cinema teria mantido, segundo esses autores, os pés fincados em sua fase moderna – o que em parte seria explicado pelo caráter tardio de seu modernismo. O Slow Cinema seria, portanto, "uma revisão exagerada do que o cinema Europeu performou reiteradamente desde 1960" (Çaglayan 2018, 9), de modo a radicalizar as experimentações que elevaram o plano lento e alongado a uma constante formal (Flanagan 2012, 67). O trauma da Guerra, que surge no pensamento de Deleuze (1985), acaba, segundo esses autores, por expandir-se até ao presente, persistindo como elemento originário de um modernismo não superado, apenas levado ao limite.[8]

Contudo, gostaríamos de rascunhar a hipótese de que existe um desvio de ênfase na passagem do cinema moderno para o "pós-moderno" no que tange a sua relação com o tempo. Tal passagem aparece não sob a forma de uma fratura histórica, como aquela aberta pela ferida global da Segunda Guerra Mundial fertilizando o terreno para o surgimento dos cinema da imagem-tempo, mas como um segundo giro na espiral de tensões estéticas lançadas pelos vanguardistas das décadas anteriores. Isso se dá a partir do aprofundamento disso a que chamamos *delay*, instalando uma processualidade temporal – carregada de desvios virtuais – nas zonas de passagens entre planos, ações, cortes, imagens e

[8] Outro caminho que poderíamos seguir seria a confrontação entre o pensamento de André Bazin acerca da duração no cinema moderno, às criações estéticas do Slow Cinema. Flanagan dispensará todo um capítulo a isso, embora não deixe de apostar em um maior alcance do conceito de imagem-tempo para a análise das experiências fílmicas contemporâneas (2012, 73). A diferença fundamental entre Bazin (2011) e Deleuze (1985), no que diz respeito às temporalidades, consiste em que enquanto o primeiro as reconhece como a indexação da identidade ontológica do evento, "embalsamada" pela imagem em movimento sob a forma de duração, para o segundo não há qualquer categoria que anteceda a duração, que adquire, na imagem-tempo, sua forma emancipada, rompendo subordinação quer ao movimento, quer ao real.

sentidos. Não mais o erro (o "falso" *raccord* ou o *jump cut*) da imagem-movimento ou dos modernos como Godard, com que se conferia uma dimensão opaca à tela e se saciava a sede de revelação dos artifícios do aparato fílmico. Tampouco se trata da imagem vertida para a visão do colapso do movimento (as "situações óticas e sonoras puras") da imagem-tempo. No cinema "pós-moderno", após os anos 1980, emergeria à superfície da imagem uma hesitação na qual as ligações são temporalizadas e aquilo que não se realiza – a imagem permanentemente por existir – atravessa a imagem realizada. Não se trata mais da dimensão opaca da imagem que tanto mobilizara os *cinemanovistas* mundo a fora, pela qual o cinema faria de si a autocrítica do discurso audiovisual e a denúncia do peso ideológico dos dispositivos de visibilização. No surgimento do Slow Cinema, essa política que aparecia antes, na opacidade dos modernos, sob a forma da crítica dará lugar ao gesto ético, pelo qual se inscreve um sem-número de desdobramentos porvir dentro da imagem ou se fará da imagem a própria hesitação (imagem-hesitação) – uma processualidade por onde o fluxo de reconhecimentos e recognições é intimado a falhar.

Mais abaixo da imagem-tempo

Paris, Texas (1984), de Wim Wenders, não é exatamente um filme que se possa somar ao repertório do Slow Cinema, e tampouco faz da duração prioritariamente a "imagem direta do tempo". Nele, Travis, um andarilho emudecido pela vida, deambula a esmo pelo Texas, e, após ser encontrado pelo irmão, começa a refazer sua conexão com a família e o mundo. No final, o protagonista assiste, em um clube, ao que seria o *show* erótico de uma mulher através de um vidro fumê que os separa, cena que ficaria marcada como síntese de um certo barroquismo do cinema dos anos 1980. Alain Bergala, na revista *Cahiers du Cinéma*, apontava criticamente que Wim Wenders precisou de criar "um dispositivo bastante complicado de vidro e de telefone para simplesmente chegar a filmar um campo-contracampo" (1985), demonstrando que "a imagem perdeu sua inocência" (Oliveira Jr. 2010, 76) com que se reduziria a encenação à boa regência da gramática tradicional. Na interpretação de Bergala, esse recurso escópico do vidro fumê revelava um artifício barroco de um cinema que resistia a retornar à sintaxe do campo-contracampo e da decupagem clássica e, em razão disso, lançava mão de "maneirismos" que configurariam o modernismo tardio de cineastas que chegaram atrasados à festa de

Godard, Antonioni e companhia, só lhes restando brincar com os últimos artifícios de uma linguagem já murcha pelo tempo.

No entanto, gostaríamos de argumentar que, muito distintamente, ao introduzir esse aparato de distribuição de visualidade no interior da diegese, Wim Wenders instalava não um erro, mas uma duração na passagem que daria continuidade ao *raccord*. Desta maneira, transformava o processo das escolhas cênicas em um fenômeno temporalizado e, nessa medida, atravessado pelas inúmeras escolhas estéticas não presentes, respondendo a uma demanda ética que a cena impunha. O jogo de reflexos, ali, retarda o aparecimento do campo-contracampo, de maneira que o visível seja visto em sua construção. Isto permite que esta cena problematize as suas próprias implicações de sentido, incluindo aquilo que não emerge como imagem, mas que participa dela como possibilidades germinais – os modos de filmar o encontro que, de alguma maneira, morrem no horizonte do porvir, como desenvolvimentos não realizados. A velocidade de instalação do sistema de visibilidade, através do qual o diálogo é visto, precisou de ser diminuída para que surgissem desajustes produtivos na experiência de reconhecimento do visível. Bergala não deu atenção à carga política que pesava sobre a cena de *Paris, Texas* e ao desafio ético que ela colocava para a criação fílmica – trata-se do reencontro entre o protagonista (o cliente) e sua ex-mulher (a dançarina) que, anos antes, ele tentara matar, juntamente com o filho, em um surto de ciúme. Pela ética que emerge na cena, em vez de tomar partido na tensão narrativa e simplesmente "condenar" o seu personagem, Wim Wenders encontra uma saída pela imagem, fraturando-a com o vidro fumê, lançando, assim, uma profunda hesitação no encontro entre visível e olhar.

O que Bergala não pôde perceber nos anos 1980, foi que a interdição presente nesta cena não dizia respeito à estrutura gramatical do campo-contracampo – até porque ela predomina ao longo de todo o filme, bem como diversos códigos que rejuntam a identificação, como o *close up* e a trilha sonora emotiva. O que estava interdito era um cinema que, em favor de uma boa história, fosse indiferente à violência; o que a encenação tentava a todo o custo evitar era uma imagem que não carregasse, como prioridade, um gesto de intervenção ética na massa sensível. Isso é conseguido abrindo a cena à invasão pelas imagens que não existem, pelos modos de filmar e encenar que o dispositivo fílmico e a imaginação estética, por ora, não permitem vir à tona. No início da cena, os dois personagens são vistos frente-a-frente, por um campo que

inclui o contracampo, através do reflexo no vidro, de modo que somente o homem vê a mulher, numa assimetria que reproduz um sistema de hierarquia escópica entre os dois gêneros, já reconhecido por Laura Mulvey (1983). Conforme avança a "confissão" de Travis, a decupagem vai assumindo a forma "tradicional" do campo-contracampo de maneira a fazer da instalação da *mise en scène* algo que não pode prescindir do tempo e da sua extensão duracional. É no decorrer dessa extensão que se processam as decisões estéticas que dão forma e conteúdo à cena, ainda que elas se explicitem, por vezes, como contingência ou casualidade.

Porém, essa hesitação nunca será superada ao longo da cena, deixando resíduos que distorcem o campo-contracampo. Desta maneira, Wenders faz retornar um desalinho entre os personagens, uma inescapável assimetria que não mais se conforma à ordem da hierarquia escópica. É disso indício a impossibilidade da sobreposição exata dos reflexos das duas personagens, que carrega o reconhecimento do visível de um potencial de falha (mais do que da falha *em si*), como se não fosse mais tolerável encenar o relato de uma violência tão brutal sob o fluxo contínuo das recognições. A ética como problema estético central emerge, portanto, sob a forma de zonas onde o olhar se demora para instaurar um ambiente habitado por múltiplos desvios virtuais. Esta demora, entretanto, não se confunde com "a imagem direta do tempo", é antes um dispositivo de instauração de onde emerge a ética como a possibilidade de escolhas não fundamentadas pelo *modus faciendi* da gramática fílmica, pela "boa visibilidade" da cena, ou pela dramatização desinteressada.

É certo que haverá, nas gerações pós-1980, cineastas em cujas obras a lentidão cristaliza um estilo ou um novo padrão de códigos, vinculando a duração a um prolongamento indefinido do plano e do intervalo entre eventos narrativos – o que certamente motivava as críticas agressivas de Steven Shaviro (2010) e Nick James (2010), como comentado na introdução. No entanto, quando flexionada em sua dimensão estética mais forte, a lentidão estará não apenas na duração escalar do plano, mas no surgimento de uma duração das conexões entre causas e efeitos, estímulo e resposta, que o fluxo de automatismos fazia prescindir de temporalidade ao codificar como desperdício todo o tempo gasto nos processos de construção – de uma cena, de um pensamento, de uma criação estética. Sob o fundo de um acúmulo progressivo de acelerações – no qual toda mudez é uma aberração a ser curada –, a

ética somente pode aparecer como o excesso de tempo ou artifício, como o desperdício de esforço dos que teimam em desconectar os fios que conduzem com eficácia o fluxo de sentidos. Ao temporalizar a passagem entre campo e contracampo, inserindo entre eles um dispositivo de *delay* e desajuste, Wim Wenders reencenava a imagem-movimento em crise. Mas já não o fazia pela paralisia da ação, como em Alfred Hitchcock, nem tampouco pelo choque do "forte demais" que, no cinema moderno, interceptava o "esquema sensório motor". A cena de *Paris, Texas* inscrevia no movimento a hesitação que faz de toda imagem uma decisão ética e da produção do campo uma intervenção política no mundo, ao afirmar a gravidade do visível e as suas relações com as formas de vida, as violências sociais e as hierarquias entre sujeitos.

No Slow Cinema, nas décadas que se seguiram ao filme de Wim Wenders, esse intervalo povoado de hesitações inscrever-se-á no filme por vias sobretudo sensoriais, embora muitas vezes também narrativas. Isso estará, por exemplo, nos caminhos ziguezagueantes marcados no chão, que viraram o cartão-postal da obra de Abbas Kiarostami, em filmes como *Onde é a casa do amigo?* (1987) e *O sabor da cereja* (1997). Ali, o caminho tortuoso é repleto de possibilidades de desvios ou tropeços, suprimindo a parcimônia que poderia balizar o deslocamento do móvel do ponto A ao B, transformando, agora, todo movimento em travessia, algo que carrega um excedente como um permanente complicador da economia de movimentos. No cinema de Kiarostami, a partir dos anos 1980, toda passagem torna-se hesitante ou mostra uma ação cuja racionalidade instrumental está profundamente perturbada por pequenos excedentes – vontades "desnecessárias" de encontrar o amigo, erros no percurso ou idas e vindas.

O sabor da cereja é precisamente a estória de uma hesitação. No filme, um pretenso suicida hesita em morrer, como se, durante a sua trajetória hesitante, alguma falha no percurso pudesse desviá-lo do seu ponto de chegada e, com isso, desse uma chance à vida. Em simultâneo, outros hesitam em consentir ao suicida a ajuda solicitada, o corte hesita em interromper o plano e a luz hesita em revelar o corpo na suposta cova. O próprio filme hesita em terminar, lançando mão de um epílogo excêntrico em que se vê que a vida hesitou, mais uma vez, em cessar, ainda que a narrativa sugerisse a morte orgânica do protagonista. A ficção instala-se nas distâncias inscritas nas zonas de passagem. Ela reside nos intervalos que desacoplam imagem e sentido, desfazendo o

bloco contínuo da apreensão em favor dos descaminhos, dos tropeços que poderiam ter surgido no percurso ziguezagueante e que continuam presentes como um conjunto aberto de desdobramentos sempre germinais. Na distância entre a escala do plano visual (enquadramento geral da montanha) e a escala sonora (fechada dentro do carro, permitindo-nos ouvir diálogos em *close up*), o engenho cinematográfico marca sua função fabulatória, afastando a coincidência entre ponto de vista e ponto de escuta. O mesmo recurso é o que deflagra a fabulação no final de *Close up* (1990), quando o encontro entre o "falso" e o "verdadeiro" Makhmalbaf, visto do outro lado da rua, é ouvido em proximidade sonora, sob um som recheado de falhas aparentemente "planejadas", a ponto de que se perca a distinção entre erro e acerto. Mostra-se assim que a matéria do cinema não é apenas os encontros, como também os desencontros, ou, se quisermos, algo como *encontros desencontrados*.

Essas zonas de hesitação abrem descaminhos possíveis na solidão da criança, na jornada do suicida, na prisão do impostor. São eles que permitem que as narrativas fendam a dimensão fatalista da história. Inserem, assim, um *direito a perder-se* na circularidade do espaço: um direito à escolha entre a vida e a morte, e à ficção contra o imperativo do destino. A ética, aqui, não visa suprimir o sofrimento ou a opressão, mas investir o mundo, as imagens e os seus processos da apreensão de um potencial de invenção e de desconcerto. Desta forma, o sofrimento é atravessado pela ameaça do que não ocorreu, mas se insinua como uma existência nascente.

Não somente o espaço aparecerá como suporte da instauração de intervalos, mas também o tempo, como notou Laura Mulvey ao comentar a centralidade do *delay* no cinema pós-1980 tendo em Kiarostami um exemplo a que dedicou especial atenção (2006). Ao filmar povoados iranianos após um terremoto acontecido em 1990, os seus filmes – *E a vida continua* (1992) e *Através das oliveiras* (1994) – fazem questão de chegar atrasados. É essa distância temporal que lhes permite alcançar a condição em função da qual surge uma veia criativa na reencenação da tragédia, de tal maneira que "[o] *delay*, aqui, não é apenas um fato, mas um fator na estética do filme" (Mulvey 2006, 128). Kiarostami sabe que precisa de instalar um *gap*, entre o evento e a reencenação, para que a repetição não seja mais um retorno da catástrofe e o prolongamento do sofrimento, mas a afirmação de uma existência estética que perturba a ordem das coisas – da hierarquia de

prioridades entre a vida biológica e os pequenos afetos de uma comunidade.

Nos cinemas da imagem-tempo, a fenda que o personagem atravessa mostrava-se tão mais significativa quanto mais intenso fosse o choque que junto dela emergia. Víamos esse efeito traumático em Rossellini, nos momentos em que o insondável do mundo assumia a forma de um acontecimento presenciado. Já em Kiarostami não há mais um lugar privilegiado para o choque, para nada que sacuda o corpo e abale o olhar em direção a uma mudança brusca de rumo. Da visões arrebatadoras de *Stromboli* (1950) e *Viagem à Itália* (1954), do vazio perturbador que antecede e sucede as ações em Antonioni, nada restava nas travessias dos personagens de Kiarostami; à exceção daquilo a que Alain Bergala chamaria "epifanias delicadas", em contraposição ao "*insight* fulgurante" ou "momento decisivo do milagre" de Rossellini (Bergala 2016, 113-114). Por isso, a travessia em Kiarostami é marcada pela imagem do *ziguezague*, da repetição entre o subir e o descer, o entrar e o sair, e não mais pela *bifurcação* – conceito tão bem alegorizado, por Godard e Gorin, como categoria política na estrada de terra em *Vento do leste* (1970).

Pode-se sugerir que essa mudança no estatuto estético da lacuna, que diferencia os cinemas da imagem-tempo do que encontramos em Kiarostami, reporta a uma transformação mais genérica no modo como, no cinema contemporâneo, a imagem e o olhar encenam o seu desencontro. A imagem-tempo era investida de um poder de fratura: o "forte demais", o intolerável, o choque que atravessava dos vazios desconcertantes de Antonioni aos "espetáculos ambulantes" de Fellini, para falar apenas do cinema italiano, reconhecidamente caro ao diretor iraniano. Já a lentidão da imagem de Kiarostami é composta por um novo giro na espiral de um esvaziamento progressivo: perdeu-se agora a dimensão traumática que, na imagem-tempo, forçava o olhar a despencar no colapso dos sistemas de ação e reação.

Denílson Lopes reconhecia em uma virada rumo à banalidade, surgida no cinema pós-1980, o declínio de um desejo de choque ou de revelação que marcava a imagem do cinema moderno. Agora, tratar-se-ia de "produzir sentidos precários, recolher cacos, vestígios, habitar ruínas. Não esperar a revelação, a epifania, a iluminação, nem idealizar o simples, o cotidiano, mas certamente desmistificar o grandioso, o monumental" (Lopes 2007, 54). Subtraídos à imagem o intolerável ou o miraculoso, restou a duração que – não mais incorporando a opacidade

do tempo a subir à superfície da imagem (imagem-tempo) – aparece como um terreno fértil a hesitações ainda desprovidas de um corpo consistente. A hesitação surge como um dispositivo de instauração das existências mínimas, daquilo que se revela sob um permanente *status nascendi*, na forma de um encantamento sempre germinal, cujo florescimento é repetidamente interdito pelos limites do que, na atualidade do mundo, pode ser visto, ouvido, sentido e pensado.

Uma imagem-hesitação

Sintetizando o que colhemos na secção anterior, diríamos que a espessura ética da imagem laborada nos anos 1980 e 90, com Wenders e Kiarostami, implica, antes de mais nada, a abertura de zonas intervalares dotadas de duração e – o que é central – o seu povoamento por pequenas hesitações, fazendo aparecer movimentos vibratórios mínimos e percepções que operam em escala molecular. Nessa abertura, a dimensão traumática que saltava da imagem-tempo dá lugar à criação de uma temporalidade favorável ao acolhimento dos desvios, das nuances e dos desencontros. Na presente secção, pretendemos esboçar alguns desdobramentos desse movimento nas décadas seguintes, encontrando o que propriamente se chamou de Slow Cinema.

Um caminho radical de dilatação e ocupação dos intervalos entre causa e efeito é experimentado pelo romeno Cristi Puiu, dando uma profunda dimensão ética às decisões que operam o corte e a continuidade, a interrupção e o prolongamento da cena. *A morte de senhor Lazarescu* (2005) traz na premissa narrativa a expansão temporal de uma situação intolerável: um aposentado, acometido de dores, peregrina de hospital em hospital, acompanhado de um vizinho e de uma enfermeira, à procura de atendimento médico, recebendo apenas diagnósticos fragmentados, ora lentos, ora demasiado precipitados, frequentemente moralizantes, sem acolhimento ou tratamento. A jornada de Lazarescu aparece como a espera interminável em que a lentidão e a rapidez – dos médicos, da cena, dos cortes – adquirem o peso de uma decisão ética que, a cada instante, pode separar a vida da morte. Com essa estratégia narrativa, Puiu problematiza o tempo da espera como algo que não pode ser suportado pelo organismo cuja sobrevivência está sob ameaça, requerendo respostas rápidas e funcionais. Em *A morte de senhor Lazarescu*, os hospitais são construídos como uma profusão de

urgências, a tal ponto que a câmera abandona o protagonista para, por alguns minutos, interessar-se pelos outros corpos igualmente necessitados de cuidado médico. Porém, é a precipitação dos diagnósticos, a brevidade da escuta dos enfermeiros e a impossibilidade de manejar o tempo frente às urgências da vida biológica que impedem uma passagem mais eficaz do problema à solução. Ao sentirem o cheiro a álcool que sobe da boca de Lazarescu, os médicos não hesitam em atribuir o seu mal-estar à bebida, resolvendo apressadamente um problema que necessitava de uma escuta distendida no tempo, aberta mesmo à dúvida. A temporalidade do hospital – construída pelos deslizamentos da câmera entre as microcenas, pelo realismo sensório dos esbarrões, dos esforços físicos, das pernas mancas e pelo caos de movimentos e ânimos – é regida pela pressa, que aniquila a instalação de qualquer zona onde o erro seja um componente possível ou desejável, tornando-se completamente hostil às respostas hesitantes. O efeito, no sentido ético, termina por ser contraditório: ao suprimir momentos de hesitação, acaba por lançar os corpos na espera sem fim por uma conexão mais demorada e mais consistente entre a enunciação do sintoma e a do diagnóstico, entre a demanda do organismo e a resposta do ambiente.[9]

Lazarescu incorpora uma linhagem de personagens recorrente em filmes do Slow Cinema: são os "reclusos do mundo", para usar expressão de Antony Fiant, que os identifica em cineastas como Pedro Costa, Wang Bing, Lisandro Alonso, Sharunas Bartas, Carlos Reygadas (2014, Cap. 2). A casa onde Lazarescu vive, isolado e alcóolatra, na companhia de gatos, apartado até dos vizinhos, que pouco lhe dão atenção, apresenta-o numa exclusão comunitária, em que os vínculos com o mundo parecem tristemente perdidos. Nos hospitais, a câmera em fuga reencena repetidamente um gesto de "*mis au ban*" (Fiant 2014, 40), quando o movimento de exclusão, não contente com a situação já marginalizada do personagem, progride inserindo novas dobras nesse ostracismo, a ponto de retirá-lo de cena, ameaçando até o privilégio de estar no centro do fio narrativo.

[9] É curioso lembrar que, dentre a rede de movimentos culturais que, na última virada de século, propunham formas de desaceleração do tempo da vida – os movimentos *slow*, como Slow Food, Slow City, Slow Sex, que serviram de inspiração para o surgimento do conceito de Slow Cinema – destacou-se aquele conhecido por Slow Medicine. Reivindicado em manifesto, em 1999, pelo cirurgião italiano Alberto Dolara, o movimento elaborava, com rigor médico, a crítica ao sistema hospitalar e à compressão do intervalo que separava a percepção do sintoma e a conclusão do diagnóstico, propondo, em resposta, uma dilatação do tempo da escuta médica. Ver: Honoré 2004 e http://www.slowmedicine.com.br

Para Deleuze, não havia outra tarefa política da imagem-tempo senão a de resgatar esse elo entre homem/mulher e o mundo, que se apresenta em permanente decaimento e corrosão. O caminho estético traçado pelos cineastas modernos passava pelo investimento numa "crença no mundo": "[é] necessário que o cinema filme, não o mundo [no qual se crê] mas a crença neste mundo, nossa única ligação" (Deleuze 1985, 223). A dimensão traumática da imagem-tempo era capaz de reativar essa crença, como se mostrasse a evidência de que algo ainda há a ser visto diante de olhos que, por sua vez, ainda existem para ver, encontrando no choque um antídoto capaz de reimpulsionar essa ligação vital, em vias de expiação. "[O] fato moderno é que nós não cremos mais neste mundo [...e s]omente a crença no mundo pode religar o homem ao que ele vê e ouve" (Deleuze 1985, 223) – ainda que essa fé seja muitas vezes recuperada justamente num processo de esgotamento, deflagrada por um vazio desconcertante.

No entanto, no cinema contemporâneo, já não há lugar privilegiado para categorias como a epifania, o milagre, o espetáculo ou o soco que sacudam o olhar, alterem o rumo dos excluídos, religando o homem/mulher ao mundo. O que poderá, então, surgir na relação entre as imagens e o olhar, que impeça o cinema de despencar na constatação fatalista de uma falência da vida? Certamente, o movimento que o fará não será aquele que Deleuze identificara na imagem-tempo: não se trata mais de fazer da imagem uma afirmação da fé no mundo, mas, sim, de criar aberturas por onde a crença possa eclodir, ainda que de maneira germinal. Sem a visão do intolerável, o cinema parece ter perdido aquele último sopro de vitalismo capaz de refazer, com alguma eficácia, a conexão com o mundo. É preciso um deslocamento no centro da sua ação ética, que já não pode tratar com uma injeção de fé a subjetividade descrente. O jogo da ética passa, antes por inventar uma descrença povoada por falhas, de onde algo distinto – uma fé ainda por conhecer – possa ensaiar a sua eclosão. É como se, na impossibilidade de afirmar a vida por meio de conexões de causa e efeito, restasse a opção de prolongar o tempo da passagem entre um e outro, criando o risco de que algum desvio entre estímulo e resposta, algo que vibre no desencontro entre imagem e olhar, refunde a possibilidade da crença.

Seria em *Sieranevada* (2016) que Puiu levaria a novos caminhos esse movimento de expansão dos intervalos entre causa e efeito, criando – se quisermos expandir a taxonomia deleuziana – algo como uma *imagem-hesitação*. Numa narrativa difusa, o filme é atravessado pela

instalação da câmera em áreas de passagem, onde fincará raízes por planos longos, frequentemente com entre 5 e 10 minutos. Alicerçada no corredor da casa de família onde se desenrola quase todo o filme, a câmera somente gira sobre seu eixo, como se fizesse do plano o prolongamento indefinido do momento de dúvida, em que escolheria para onde ir, que quadro buscar ou que estória contar. Sem uma trama organizada, distribuem-se diálogos e ações ao redor da câmera, como átomos dramáticos, passados nos interiores dos cômodos, vistos obliquamente pelos vãos das portas e nos vestígios de gestos ou falas dos personagens que, em trânsito, passam pelo corredor.

Ao fixar sobre uma zona de passagem o ponto giratório a partir do qual vemos a cena, Puiu deixa em suspenso o corte e os enquadramentos que poderiam ter sido desdobrados. Desta forma, todos eles podem participar virtualmente da cena: os *delays* e os vazios, que frequentemente se produzem em razão da fixação da câmera nas zonas de passagem, estão habitados de imagens faltantes, que poderiam ter surgido numa dilatação das possibilidades estéticas, mas para as quais parece inexistir mundo que as motive ou abrigue. As palavras e os gestos rascunham diálogos e ações nascentes, que raramente ganham consistência no desenrolar da cena – uma possível ação terrorista, uma revolta que eclode abaixo do prédio, uma discussão sobre indumentária de personagens infantis ou o velório do pai. O filme padece das imagens que faltam e nisso consiste a ética da hesitação: fazer o visível ser constituído, negativamente, pelo que existe apenas sob um *status nascendi*. Desse modo, cada plano ou corte faz-se prenhe de outras tantas imagens que, na conjuntura atual da linguagem e dos modos de visibilidade, estão reclusas no submundo do que não tem corpo nem forma.[10]

Conclusão: a ética do Slow Cinema

Vimos como trabalhos de Wenders, Kiarostami e Puiu colocam em ação uma ética fundada no tensionamento do tempo, investindo no gesto criativo que injeta na imagem algo que se desencontra com o olhar. Não se trata mais do choque e do intolerável que marcavam a

[10] Tais elaborações devem muito à filosofia do negativo em Vladimir Safatle, para quem a estética tem a força de fazer emergir "o que na atualidade é gramaticalmente impossível de enunciar" (2019, 290).

imagem-tempo. Trata-se agora de um intervalo temporal que acolhe os desvios e os descompassos, transformando o movimento numa travessia (Kiarostami), ou que faz a imagem ser povoada pelas cenas que não eclodem, mobilizando-a como a forma pura de uma hesitação (Puiu).

Se há de fato um Slow Cinema – e os exemplos nos levam a crer que sim – não é como valor absoluto, mensurado pelo comprimento do plano, pelos índices ASL,[11] identificado por sistemas de códigos cinematográficos ou recorrências estilísticas, que a sua lentidão nos interessa. Conforme recuperamos no início do artigo, quando discorremos acerca das subjetividades destoantes, já na passagem do século XIX ao XX, a lentidão ganha relevo como a inscrição de uma dimensão duracional no interior das conexões entre o sujeito e mundo que a aceleração da vida moderna tende a destemporalizar.

A lentidão vai ser também central no impulso ético que reconhecemos no cinema "pós-moderno". Nele, a ética, articulada pela experiência de desaceleração, não se confunde com a adoção de comportamentos corretos, com a transmissão de uma visão de mundo "justa" ou com uma forma de normatização das posições políticas. Muito distintamente, a ética aparece como a criação de zonas de risco, em que o erro e o aleatório são componentes não imediatamente instituídos, mas que fazem parte do horizonte, como pequenos descompassos que apontam para outros mundos. Ao desacelerar a passagem entre o visível e o seu reconhecimento, entre a ação e a reação, a imagem expande o existente, como forma de dar uma chance à vida e à crença no mundo, não mais como categorias a serem positivamente afirmadas, mas como aquilo que somente pode advir por meio da inserção de uma possibilidade de erro na sua negação. A lentidão é manejada, no cinema de que tratamos aqui, para inventar uma nova maneira de niilismo, porém um niilismo que traz o germe da sua reversão: nega-se frontalmente a vida, mas implantando, no interior dessa negação, certas falhas que, uma vez em latência, podem diluir a descrença, abrindo espaço a existencialidades, cenas e imagens nascentes e ainda desconhecidas.

[11] *Average Shot Length* (ASL) é o índice, expresso em segundos, que matematiza a velocidade fílmica, obtido pela divisão do tempo total do filme pela quantidade de planos.

Agradecimentos

Este trabalho teve o apoio da Bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

Referências

Bazin, André. 2011. "Ontologie de l'image photographique." In *Qu'Est-ce que le Cinéma?*, 9-17. Paris: Cerf.

Benjamin, Walter. 1989. *Um Lírico no Auge do Capitalismo: Charles Baudelaire*. São Paulo: Brasiliense.

Bergala, Alain. 1985. "D'une certaine manière", *Cahiers du Cinéma*, 370. Tradução disponível em https://cultureinjection.wordpress.com/2017/11/26/alain-bergala-de-certa-maneira-abril-de-1985/

_____. 2016. "Da epifania no cinema de Kiarostami e Rossellini." In *Abbas Kiarostami. Um filme, cem histórias*, organizado por Fabio Savino e Maria Chiaretti, 109-118. Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil.

Bergson, Henri. 1999. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes.

Çaglayan, Emre. 2018. *Poetics of Slow Cinema. Nostalgia, absurdism, boredom*. Newcastle, UK: Palgrave Macmillan.

Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2 – L'image-Temps*. Paris: Minuit.

_____. 2019. *Cinema 1 – A Imagem-Movimento*. São Paulo: 34.

Flanagan, Matthew. 2008 "Towards an aesthetic of Slow in contemporary cinema." *16:9*, 6 (29). Disponível em: http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm Acesso em: 07/08/2020.

_____. 2012. *'Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*. Tese de doutorado. Exeter, UK, University of Exeter.

Honoré, Carl. 2004. "Medicine: Doctors and Patience." In *In the Praise of Slowness. Challenging of Culture of Speed*, pp. 147-165. New York: Harper Collins.

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

James, Nick. 2010. "Passive Aggressive." *Sight and Sound*, 2 (4): 5.

Koepnick, Lutz. 2014. *On Slowness. Toward an Aesthetic of Contemporary*. New York: Columbia University Press.

_____2017. *The Long Take. Art Cinema and the Wondrous*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lim, Song Hwee. 2014 *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*. Honolulu: University of Havai'i Press.

Lopes, Denílson. 2007. *A Delicadeza: Estética, experiência e paisagens*. Brasília: UnB.

Luca, Tiago de. e Jorge, Nuno B. 2016. *Slow Cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Monteiro, Lúcia. 2017. "O cinema existe e resiste. Longa duração, análise fílmica a espectoralidade nos filmes de Lav Diaz." *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 4 (2): 434-455. https://doi.org/10.14591/aniki.v4n2.318

Mulvey, Laura. 1983 "Prazer visual e cinema narrativo." In *A Experiência do Cinema*, organizado por Ismail Xavier, 437-453. Rio de Janeiro: Graal.

_____2006. *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion.

Oliveira Jr., Luiz Carlos. 2010. *A Mise en Scène e o Cinema de Fluxo*. 2010. Dissertação de mestrado. São Paulo, PPGMPA, ECA-USP.

Parkins, Wendy & Craig, Geoffrey. 2006. *Slow Living*. Oxford; New York: Berg.

Reitere, Elina. 2015. *Narration in Slow Film*. Tese de doutorado. Riga, Letônia, Johannes-Gutenberg Universität.

Romney, Jonathan. 2000. "Are you sitting comfortably?" *The Guardian*, 07/10/2000. https://www.theguardian.com/film/2000/oct/07/books.guardianreview Acesso em 07/08/2020.

Safatle, Vladimir. 2019. *Dar Corpo ao Impossível. O sentido da dialética a partir de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: Autêntica.

Shaviro, Steven. 2010. "Slow cinema vs. Fast cinema." *The Pinochio Theory*¸ 12/05/2010. Disponível em: http://www.shaviro.com/Blog/?p=891 Acesso em: 30/06/2020.

Simmel, Georg. 2009. "As grandes cidades e a vida do espírito." In *Psicologia do Dinheiro e Outros Ensaios*, organizado por Artur Mourão, 79-97, Lisboa: Texto & Grafia.

Singer, Ben. 2004. "Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular." In *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*, organizado por Leo Charney e Vanessa Schwartz, 95-123. São Paulo: Cosac & Naify.

Tuttle, Harry. 2010. "Wasted time (Romney)". *Unspoken Cinema*, 01/05/2010. https://unspokencinema.blogspot.com/2011/01/wasted-press-space-romney.html Acesso em: 05/08/2020.

FILMOGRAFIA

A morte do Sr. Lazarescu [*Moartea domnului Lăzărescu*] Dir. Cristi Puiu. Mandragora, Romênia, 2005, 175 min.

Através das oliveiras [*Zire darakhatan zeyton*] Dir. Abbas Kiarostami. Abbas Kiarostami Productions, Irã / França, 1994, 103 min.

Close up [*Nema-ye Nazdik*] Dir. Abbas Kiarostami. Kanoon, Irã, 1990, 98 min.

Onde é a casa do amigo? / Onde fica a casa do meu amigo? [*Khane-ye doust kodjast?*] Dir. Abbas Kiarostami. Kanoon, Irã, 1987, 83 min.

O Vento do leste / Vento do leste [*Le Vent d'est*] Dir. Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin. Polifilm, França, 1970, 100min.

Paris, Texas Dir. Wim Wenders. Road Movies Filmproduktion / Argo Films, USA / França / Alemanha, 1984, 145 min.

Sabor da cereja / Gosto de cereja [*Ta'm e guilass*] Dir. Abbas Kiarostami. Abbas Kiarostami Productions, Irã / França, 1997, 95 min.

Sieranevada Dir. Cristi Puiu. Mandragora, Romênia, 2016, 173 min.

Stromboli Dir. Roberto Rossellini. Berit Films, RKO Radio Pictures, Itália, 107 min.

Viagem em Itália / Viagem à Itália [*Viaggio in Italia*] Dir. Roberto Rossellini. Italiafilm, Junior, Sveva, S. C. G., Itália, 1954, 85 min.

Vida e nada mais [*Zendegi va digar hich*] Dir. Abbas Kiarostami. Kanoon, Irã, 1992, 95 min.

Ethics of Slow Cinema: Slowness and hesitation in contemporary cinema

ABSTRACT Recently, film theorists and critics have pointed out the appearance of a "cinema of slowness" in the past three decades. This article recovers the concept of Slow Cinema and seeks possible historical and cultural connections with experiences of deceleration of time. Categories such as *flâneur* (Benjamin), *blasé* (Simmel) and the thoughts about hesitation in Bergson's philosophy already pointed to the decompression of the duration of the interval between stimulus and response. The concept of time-image (Deleuze) helps explore the emergence of an ethics of slowness in modern cinema. Finally, through the analysis of films by Wim Wenders, Abbas Kiarostami and Cristi Puiu, the article argues that Slow Cinema invests in the temporalization of passages of cause and effect as a way of producing favorable conditions for the reconnection between a subject and the world.

KEYWORDS Slow Cinema; contemporary cinema; slowness; ethics; time-image.

Recebido a 10-09-2020. Aceite para publicação a 7-05-2021.