

“ERVAS FLUTUANTES”, TEMPO E DIFERENÇA: UMA ABORDAGEM DE OZU POR DELEUZE

Felipe Vellasco Considera¹
felipe.v.considera@gmail.com

Resumo

O estudo se configura a partir de uma análise do pensamento deleuziano aplicado às obras de Ozu, focando em “História de Ervas Flutuantes” e seu remake "Ervas Flutuantes" como um exemplo dessa interação. O filme revela a transição de Ozu do cinema clássico para o moderno, explorando inovações na composição e narrativa. A análise ressalta a relação entre Ozu e Deleuze, especialmente no contexto pós-guerra japonês, onde questões culturais e mudanças sociais são abordadas. Além disso, a conexão com a visão deleuziana da diferença e repetição é discutida, destacando como esses conceitos se aplicam à análise de remakes, onde a repetição traz consigo diferenças inatas, exemplificando o processo criativo.

Palavras-chave: Deleuze; Ozu; Imagem-Tempo; Remake; Diferença e Repetição

91

1. Introdução a Gilles Deleuze, Duologia do Cinema e Diferença e Repetição

Gilles Deleuze (1925-1995) “o filósofo da diferença” tem uma das carreiras mais diferenciadas da história da filosofia, na qual se debruça em diferentes áreas de conhecimento, como matemática, biologia, linguística, sociologia etc., sempre por uma lente filosófica e ontológica. Uma das áreas para onde Deleuze se inclina é o cinema, trazendo uma perspectiva nova em relação a signos, linguagem e como o espectador interage com as obras e os contextos cinematográficos.

Entre 1983 e 1985, Deleuze escreve a sua grande tese para o cinema: “Cinema 1: imagem-movimento” e “Cinema 2: imagem-tempo”². Longe de ser o primeiro filósofo a falar sobre cinema (veja Barthes, Adorno ou Kracauer), igualmente não seria a primeira vez que Deleuze comenta sobre cinema ou espectadorialidade, já que a temática já tinha sido tocada

¹ Trabalho orientado por: Talitha Ferraz (talitha.ferraz@espm.br).

² Para este artigo, irei utilizar as seguintes abreviações comuns aos escritos de Deleuze, Guattari e seus estudiosos: C1 como “Cinema 1: imagem-movimento” (1983), C2 como “Cinema 2: imagem-tempo” (1985), DR como “Diferença e repetição” (1968), FB como “Francis Bacon: Lógica da Sensação” (1981) e P como “Proust e os Signos” (1964).

nos seus trabalhos anteriores “Bergsonismo”, “O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia”, “Mil Platôs” e “Francis Bacon: Lógica da Sensação”.

C1 abre com um prólogo muito explícito das intenções de Deleuze com o projeto da duologia do cinema, ou os Livros do Cinema: “Este estudo não é uma história do cinema. É uma taxinomia, uma tentativa de classificação das imagens e dos signos.” (DELEUZE, 2018a, p. 11). O primeiro esforço de Deleuze é especificar sua categorização das imagens tanto a partir de Bergson e suas questões de matéria como a partir do logicista, famoso pai do pragmatismo, Charles Sanders Peirce.

A duologia do cinema interage dentro de seu *œuvre* de forma similar aos seus outros trabalhos. Deleuze está utilizando a clássica e a moderna filosofias europeias e emprega saberes específicos da sua área de estudo, nesse caso, a teoria fílmica do século XX. Em seus livros de cinema, Deleuze sintetiza conceitos filosóficos que vão de Aristóteles a Nietzsche, e utiliza uma filmografia de D.W. Griffith à Chantal Akerman, além de, obviamente, os pensadores e teóricos do cinema que não ficam de fora do escopo de Deleuze, tais como André Bazin, Christian Metz, Glauber Rocha, Wim Wenders, entre uma infinidade de outros autores e críticos que estão presentes em *C1* e *C2*.

Deleuze, na conclusão de *C2*, nos apresenta uma justificativa para abordagem do cinema como objeto de estudo e traz uma reflexão que coloca em xeque os críticos da teorização do cinema, de Griffith a Godard.

No entanto, a própria teoria filosófica é uma prática, tanto quanto seu objeto. Não é mais abstrata que seu objeto. É uma prática dos conceitos, e é preciso julgá-la em função das outras práticas com as quais interfere. Uma teoria do cinema não é “sobre” o cinema, mas sobre os conceitos que o cinema suscita, e que eles próprios estão em relação com outros conceitos que correspondem a outras práticas, não tendo a prática dos conceitos em geral qualquer privilégio sobre as demais, da mesma forma que um objeto não tem sobre os outros. É pela interferência de muitas práticas que as coisas se fazem, os seres, as imagens, os conceitos, todos os gêneros de acontecimentos. A teoria do cinema não tem por objeto o cinema, mas os conceitos do cinema, que não são menos práticos, efetivos ou existentes que o próprio cinema. Os grandes diretores de cinema são como grandes pintores ou grandes músicos: são eles que melhor falam do que fazem. Mas, falando, tornam-se outra coisa, tornam-se filósofos ou teóricos, até mesmo Hawks que não queria teorias, até Godard quando finge desprezá-las. Os conceitos do cinema não são dados no cinema. E, no entanto, são conceitos do cinema, não teorias sobre o cinema. Tanto assim que sempre há uma hora, meio-dia ou meia-noite, em que não se deve mais perguntar “o que é o cinema?”, mas “o que é a filosofia?”. O próprio cinema é uma nova prática das imagens e dos signos, cuja teoria a filosofia deve fazer como prática

conceitual. Pois nenhuma determinação técnica, nem aplicada (psicanálise, linguística), nem reflexiva, basta para constituir os próprios conceitos do cinema. (DELEUZE, 2018b, p.403-404)

Para compreendermos o objeto de estudo a partir de uma lente deleuziana, é necessário um entendimento de toda sua tese apresentada em *C1* e *C2*, e daquelas que pairam entre ambas como a noção de autômato espiritual, tese originalmente de Espinosa ou da sua taxinomia dos signos.

2. “Cinema 1 - imagem-movimento” e as primeiras taxinomias de Deleuze

Em *C1* Deleuze nos apresenta uma nova forma de ler Bergson e sua visão de mente e matéria, onde mente equivale ao tempo e matéria equivale ao movimento. Deleuze, após o prólogo, abre o *C1* com o primeiro de quatro comentários sobre Bergson, cujo esforço principal é demonstrar que o cinema pode ser uma resposta para as questões de Bergson em “Matéria e Memória” (1896), já que o cinema nos dá imagens imediatas (a imagem-movimento) que não podem ser descritas como apenas “um único instante”, mas, sim, como uma continuidade de movimento.

A descoberta da imagem-movimento, para além das condições da percepção natural, constituía a prodigiosa invenção do primeiro capítulo de Matéria e Memória. Deveremos pensar que Bergson a teria esquecido dez anos depois? Ou, antes, se teria deixado enredar por uma outra ilusão que atinge todas as coisas em seus primórdios? Sabemos que as coisas e as pessoas, quando começam, são sempre forçadas, obrigadas a se esconder. Como poderia ser diferente? Elas surgem num conjunto que ainda não as comportava e devem pôr em evidência os caracteres comuns que conservam com esse conjunto para não serem rejeitadas. A essência de uma coisa nunca aparece no princípio, mas no seu decorrer, no curso de seu desenvolvimento, quando suas forças se consolidaram. Bergson o sabia mais que ninguém, ele que havia transformado a filosofia ao colocar a questão do “novo” em vez da questão da eternidade (como a produção e o aparecimento de algo novo são possíveis?). Ele dizia, por exemplo, que a novidade da vida não podia aparecer em seus primórdios, porque no início a vida era forçada a imitar a matéria... Não acontece o mesmo com o cinema? Em seus primórdios o cinema não foi forçado a imitar a percepção natural? E, mais ainda, qual era a situação do cinema no princípio? De um lado, a tomada era fixa, o plano era, portanto, espacial e formalmente imóvel; de outro, o aparelho de filmagem era confundido com o aparelho de projeção, dotado de um tempo uniforme abstrato. A evolução do cinema, a conquista de sua própria essência ou novidade, se fará pela montagem, pela câmera móvel e pela emancipação da filmagem, que se separa da projeção. O plano deixará, então, de ser uma categoria espacial, para tornar-se temporal; e o corte será um corte móvel e não mais imóvel. O cinema reencontrará exatamente a

imagem-movimento do primeiro capítulo de “Matéria e memória”. Deve-se concluir que a primeira tese de Bergson sobre o movimento é mais complexa do que parecia de início. Por um lado, há uma crítica contra todas as tentativas de reconstituir o movimento com o espaço percorrido, isto é, somando cortes imóveis instantâneos e tempo abstrato. Há, por outro lado, a crítica do cinema, denunciado como uma dessas tentativas ilusórias, como a tentativa faz culminar a ilusão. Mas há também a tese de “Matéria e memória”, os cortes móveis, os planos temporais, e que pressentia de modo profético o futuro ou a essência do cinema. (DELEUZE, 2018a, p.15-16)

Deleuze além de sintonizar “matéria” e “mente” como conceitos cinematográficos, também traz conceitos cinematográficos para representações mais filosóficas, ligando o plano a questões de continuidade e àquilo que está fora do plano; nesse nível, o filósofo já demonstra um entendimento de *mise-en-scène* e uma preocupação classificativa e mais importante da “linguagem cinematográfica”.

Partamos de definições muito simples, sob pena de corrigi-las mais adiante. Chamamos enquadramento à determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está presente na imagem, cenários, personagens, acessórios. O quadro cinematográfico constitui, portanto, um conjunto que possui um grande número de partes, isto é, de elementos que entram, por sua vez, em subconjuntos. Pode-se dividi-lo em partes. Evidentemente, as próprias partes estão também em imagem. O que leva Jakobson a dizer que são objetos-signos, enquanto para Pasolini são “cinemas”. Esta terminologia sugere, entretanto, aproximações com a linguagem (os “cinemas” seriam como fonemas e o plano como um monema) que não parecem necessárias. Pois se o quadro tem um análogo, é mais do lado de um sistema informático do que de um sistema linguístico. Os elementos constituem dados ora muito numerosos, ora em número reduzido. O quadro é, portanto, inseparável de duas tendências - à saturação ou à rarefação. Notadamente, a tela larga e a profundidade de campo permitiram a multiplicação dos dados independentes, a ponto de uma cena secundária aparecer na frente, enquanto o principal se passa ao fundo (Wyler), ou nem se pode mais fazer diferença entre o principal e o secundário (Altman). Ao contrário, produzem-se imagens rarefeitas seja quando a tônica é colocada sobre um único objeto (em Hitchcock, o copo de leite iluminado do interior, em *Suspeita* [Suspicion, 1941]; a brasa do cigarro no retângulo negro da janela em *Janela indiscreta* [Rear Window, 1954], seja quando o conjunto é esvaziado de certos subconjuntos (as paisagens desertas de Antonioni, os interiores evacuados de Ozu). O máximo de rarefação parece ser atingido com o conjunto vazio, quando a tela fica inteiramente negra ou branca. Hitchcock dá um exemplo em *Quando fala o coração* [Spellbound, 1945], quando um copo de leite invade a tela, deixando apenas uma imagem branca vazia. Mas em ambos os extremos, rarefação ou saturação, o quadro nos ensina assim que a imagem não se dá apenas a ver. Ela é tão legível quanto visível. O quadro tem essa função implícita de registrar informações não apenas sonoras, mas visuais. Se vemos muito poucas coisas numa imagem é porque não sabemos lê-la bem, é porque

avaliamos mal tanto a sua rarefação quanto a sua saturação. Haverá uma pedagogia da imagem, especialmente com Godard, quando essa função for levada a se explicitar, quando o quadro passar a valer enquanto superfície opaca de informação, ora turva pela saturação, ora reduzida ao conjunto vazio, a tela branca ou negra. (DELEUZE, 2018a p. 29-30)

Em seguida, Deleuze nos apresenta suas questões com o enquadramento, o ponto médio entre o plano e a montagem. Para o filósofo, o enquadramento é tudo sobre informação demonstrada e escondida e a união de subconjuntos de planos, não fugindo das questões e questionamentos linguísticos já iniciados na discussão dos planos.

Em quarto lugar, o quadro se refere a um ângulo de dramento. É enquanto que o próprio conjunto fechado é um sistema óptico que remete a um ponto de vista sobre o conjunto das verdade, o ponto de vista pode ser ou parecer insólito, paradoxal: partes. Na o cinema mostra pontos de vista extraordinários, rente ao chão, de cima para baixo, de baixo para cima etc. Mas eles parecem submetidos a uma regra pragmática que não vale apenas no cinema de narração: a menos que se caia num esteticismo vazio, eles têm de ter uma explicação, devem se revelar normais ou regulares, se- já do ponto de vista de um conjunto mais amplo que compreende o primeiro, seja do ponto de vista de um elemento inicialmente despercebido, não dado, do primeiro conjunto.

(...)

Todo enquadramento determina um fora de campo. Não há dois tipos de quadro, dos quais apenas um remeteria ao fora de campo, mas sim dois aspectos muito diferentes do fora de campo, remetendo cada um a um modo de enquadrar. A divisibilidade da matéria significa que as partes entram em conjuntos variados, que não param de se subdividir em subconjuntos ou são, eles próprios, o subconjunto de um conjunto mais vasto, ao infinito. É por isso que a matéria se define ao mesmo tempo pela tendência para constituir sistemas fechados e pela inconclusão dessa tendência. Todo sistema fechado é também comunicante. (DELEUZE, 2018a, p. 33-36)

Ao finalizar a sua introdução ao cinema, Deleuze fala da questão mais prolixa de seu preâmbulo: a montagem. Deleuze separa o cinema de antes da Segunda Guerra Mundial - conhecido como cinema clássico - em quatro tipos diferentes de montagem: a "montagem orgânica" do cinema americano, a "montagem dialética" do cinema soviético, a "montagem quantitativa" do cinema francês e a "montagem intensiva" do cinema alemão. Deleuze abre a discussão sobre montagem com exemplos e rápidas explicações de cada um dos tipos. A montagem orgânica do cinema americano é a montagem em que há oposições e unidades; a montagem dialética é a montagem do cinema soviético, que além de realizar uma politização da montagem, também faz a justaposição de duas ideias para trazer algo novo; a montagem quantitativa do cinema francês é a menos orgânica e a mais forçada, que se interessa

principalmente pela quantidade de movimento; a montagem quantitativa do cinema alemão expressionista é a montagem de contraste, especialmente entre claridade e escuridão.

As diferenciações de montagem de Deleuze não são necessariamente sobre seu conteúdo, mas, sim, sobre o momento mais crítico do autor nesse trecho introdutório do livro: a primeira instância de como Deleuze irá taxinomializar os signos cinematográficos, o que nos leve para as três variedades de imagem-movimento (quatro, se considerarmos a imagem-mental, que neste texto não abordaremos diretamente).

Deleuze, após apresentar sua metodologia de classificação de forma introdutória à separação das imagens do cinema pré-guerra, demonstra através de uma nova leitura de signos cinematográficos uma leitura que também se afasta de abordagens linguísticas dos respectivos signos. Deleuze utiliza a teoria semiótica de Peirce e a teoria do movimento e afetos de Bergson para expandir seu próprio sistema semiótico para o cinema.

Charles Sanders Peirce (C.S.P.), filósofo e linguista, estudava a relação entre objetos e pensamento, e foi uma grande influência para os pós-estruturalistas Derrida, Barthes e, obviamente, Deleuze (Barthes e Deleuze o citam por nome e Derrida discute o sistema semiótico de Peirce). Peirce introduz uma nova separação de signos e busca uma visão lógica para o entendimento dos signos, em especial, como os signos se relacionam entre si. C.S.P. os classificou de forma extensa e muito completa e é aí onde exatamente Deleuze o utiliza para desenvolver o seu trabalho de “taxinomialista” e não como semioticista. Finalmente, após entender como Deleuze usa Peirce e Bergson chegamos às diferentes expressões da imagem-movimento; a taxinomialização da imagem-movimento está relacionada a como a imagem em questão reage ao centro: o “centro da imagem”, no caso, não faz referência ao centro geométrico do plano, mas ao centro de importância do regime sensório-motor, ou seja, é aquilo que interessa aos personagens, a conversa entre dois agentes, é a ação cometida.

A imagem-percepção se refere ao espaço onde os personagens percebem e são percebidos por aqueles que os dividem. Nesse âmbito, os personagens agem sobre um centro, porém não estão presos a ele. Já a imagem-ação, é a reação do centro ao seu redor, reais ações sensório-motoras. E a imagem-afecção, o desvio do centro para uma reação à ação.

Após o regime sensório-motor, o cinema clássico entra em crise. O que Deleuze nomeia como “crise da imagem-ação” é um dos temas principais dos quais tratamos a seguir. A taxinomia do cinema clássico será extremamente necessária para esta análise.

3. “Cinema 2 Imagem-Tempo” e a crise da imagem-ação

Deleuze em “Cinema 2: A imagem-tempo” se aprofunda na sua taxinomia do cinema e do cinema como nova forma filosófica. No segundo volume da sua tese sobre o cinema, o filósofo argumenta que após a Segunda Guerra Mundial - fase a qual pertenceria o cinema moderno - a imagem-ação passa por uma crise, onde o cinema “alegre”, como descrito por Andrew Culp em “Dark Deleuze” (2020), já não teria mais espaço após as grandes tragédias da década de 1940. O cinema, então, passaria a ser encadeado por cortes irracionais, novos signos desprendidos de situações sensório-motoras. Conforme descrito pelo próprio Deleuze no prólogo do segundo volume de sua duologia:

As características que serviram para definir anteriormente a crise da imagem-ação: a forma da balada/perambulação, a difusão dos clichês, os acontecimentos que mal dizem respeito àqueles a quem acontecem, em suma, o afrouxamento dos liames sensório-motores, todas essas características eram importantes, mas somente na qualidade de condições preliminares. Elas tornavam possível a nova imagem, mas ainda não a constituíam. O que a constitui é a situação puramente óptica e sonora, que substitui as situações sensório-motoras enfraquecidas. (DELEUZE, 2018b, p. 14)

97

O Neorrealismo Italiano inaugura o que Deleuze chama de um “cinema vidente”, no qual personagens não têm capacidade de agir ou reagir em relação aos acontecimentos do enredo. Eles se tornam mais espectadores de uma realidade intolerável. Como visto em mais um trecho retirado do prólogo “Para além da imagem-movimento”, trata-se de

(...) um cinema de vidente, não mais de ação. O que define o neorrealismo é essa ascensão de situações puramente ópticas (e sonoras, embora não houvesse som sincronizado no começo do neorrealismo), que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da imagem-ação no antigo realismo. (DELEUZE, 2018b, p. 14)

Deleuze argumenta que o cinema italiano é um cinema que perdeu sua fé na ação, com um país derrotado na Segunda Guerra Mundial - o qual ainda tinha capacidade de produzir filmes, diferente do exemplo da Alemanha, muito bem demonstrado por Roberto Rossellini em “Alemanha, Ano Zero”; os personagens não mais agem, porém registram as suas dores.

Para o filósofo a imagem do cinema moderno é uma imagem já pensante, não necessitando mais de um enredo para alavancá-la. Bem exemplificada no período da

Nouvelle Vague por Jean-Luc Godard, um realizador de incessante experimentação da imagem, brinca com clichês e gêneros a partir de uma imagem pensante.

A nouvelle vague francesa não pode ser definida se não se tenta ver como ela refaz por conta própria o caminho do neorealismo italiano, ainda que também seguisse outras direções. Com efeito, uma primeira aproximação indica que a nouvelle vague retoma a via precedente: do afrouxamento dos liames sensório-motores (o passeio ou a errância, a balada, os acontecimentos não concernentes etc.) à ascensão das situações ópticas e sonoras. Ainda aí, um cinema de vidente substitui a ação. Se Tati pertence à nouvelle vague, é porque, após dois filmes-balada, liberta plenamente o que estes preparavam, um burlesco que se efetua mediante situações puramente ópticas e, sobretudo, sonoras. Godard começa com baladas extraordinárias, de Acossado [À bout de souffle, 1960] a O demônio das onze horas [Pierrot le fou, 1965], e tende a extrair delas todo um mundo de opsignos e de sonsignos que já constituem a nova imagem (em O demônio das onze horas, a passagem do afrouxamento sensório-motor, "não sei o que fazer", ao puro poema cantado e dançado, "A linha de suas ancas"). E essas imagens, emocionantes ou terríveis, ganham cada vez mais autonomia a partir de Made in U.S.A. [Jean-Luc Godard, 1966], que pode ser resumido assim: "uma testemunha fornecendo-nos sucessivas constatações sem conclusão nem laços lógicos [...], sem reações realmente efetivas"... Godard tem pouca complacência ou simpatia pelas fantasias: em Salve-se quem puder... assistiremos à decomposição de uma fantasia sexual em seus elementos objetivos separados, visuais e depois sonoros. Mas esse objetivismo nunca perde sua força estética. Inicialmente a serviço de uma política da imagem, a força estética ressurge por si mesma em Paixão (Passion, 1982): a livre ascensão de imagens pictóricas e musicais como quadros vivos, enquanto do outro lado os encadeamentos sensório-motores começam a se inibir (a gagueira da operária e a tosse do patrão). Paixão, nesse sentido, leva à mais alta intensidade o que já se preparava em O desprezo (Le Mépris, Jean-Luc Godard, 1963), quando se assistia à falência sensório-motora do casal no drama tradicional, ao mesmo tempo que subiam ao céu a representação óptica do drama de Ulisses e o olhar dos deuses, tendo Fritz Lang por intercessor. Através de todos esses filmes, uma evolução criadora: a de um Godard visionário. (DELEUZE, 2018b, p. 23-24)

98

Uma das novas taxinomias descritas em *C2* é a imagem-cristal. Assim como as imagens do cinema clássico, o cinema moderno possui categorizações para suas novas imagens e a imagem-cristal é o principal exemplo: uma imagem que não pertence ao real ou, ao virtual, mas tem como qualidade inata pairar sobre ambos.

Os dois modos de existência reúnem-se agora em um circuito em que o real e o imaginário, o atual e o virtual, correm um atrás do outro, trocam de papel e se tornam indiscerníveis.' Aqui poderemos falar com precisão em imagem-cristal: a coalescência de uma imagem atual e de sua imagem virtual, a indiscernibilidade das duas imagens distintas. De um regime para outro, do

orgânico ao cristalino, as passagens podem ser feitas de maneira insensível, ou os amontoamentos se produzem sem parar (por exemplo, em Mankiewicz). Mas nem por isso deixa de haver dois regimes que diferem em natureza. (DELEUZE, 2018b, p. 186-187)

Deleuze também discute como as narrativas começam a se falsificar. Personagens iludidos como Michel Poiccard em “Acossado”, de Jean-Luc Godard, ou mentirosos, como Akiko Sugiyama em “Crepúsculo em Tóquio”, de Yasujiro Ozu, ou, talvez, o exemplo mais claro, o falsificador Elmyr de Hory em “Verdades e Mentiras”, de Orson Welles.

Deleuze discute as “potências do falso”, noção que o filósofo utiliza de Nietzsche como referência contra a “verdade” (pelo menos o sentido de verdade como valor e com objetivo filosófico). Deleuze afirma que o cinema moderno emprega tal filosofia à imagem, já que não é mais necessário aplicar uma noção de verdade ou unidade à imagem.

As situações sensório-motoras deram lugar a situações ópticas e sonoras puras diante das quais as personagens, agora videntes, já não podem ou querem reagir, pois precisam, muito, conseguir “enxergar” o que há na situação”.

(...)

“Não temos mais uma imagem indireta do tempo que resulta do movimento, mas uma imagem-tempo direta da qual resulta o movimento. Não temos mais um tempo cronológico que pode ser perturbado por movimentos eventualmente anormais, temos um tempo crônico, não cronológico, que produz movimentos necessariamente “anormais” essencialmente “falsos”. (DELEUZE, 2018b, p. 188-190)

99

A partir da grande tese de Deleuze sobre o cinema, iremos continuar este artigo partindo a seguir para a análise fílmica e comparativa das obras de Ozu, um dos cineastas mais importantes para o estudo de Deleuze sobre o cinema.

4. Diferença e Repetição e fundações ontológicas em Deleuze

Um dos trabalhos de Deleuze mais importantes para este estudo é “Diferença e Repetição”, sua tese de doutorado publicada no ano de 1968 com o nome original “*Différence et répétition*”. Neste livro/tese, o filósofo propõe dois conceitos: a diferença em si mesma e a repetição em si mesma. *DR* é o principal escrito introdutório em relação ao pensamento deleuziano, no qual estabelece suas fundações ontológicas.

Deleuze em *DR* está preocupado em deixar claro que suas fundações ontológicas estão intrinsecamente ligadas à mudança; e nesta obra, ele também está respondendo a

pensadores como Kant e Aristóteles, que conceitualizaram categorias de pensamento imutáveis: Kant com sua questão de “quantidade/qualidade” e Aristóteles com sua questão do “fazer” e “ter”. Para Deleuze e outros pós-estruturalistas, em especial, Michel Foucault e Jacques Derrida, existia uma tendência filosófica, na qual implicava uma certa segurança e conservadorismo das coisas. Deleuze e aqueles que estudam a filosofia da diferença buscam uma visão mais materialista³ da repetição. Deleuze se preocupa com novas formas de pensamento como potência criadora. Como diz o filósofo da diferença em seu prólogo a *DR*:

Eu faço, refaço e desfaço meus conceitos a partir de um horizonte movente, de um centro sempre descentrado, de uma periferia sempre deslocada que os repete e os diferencia. Cabe à Filosofia moderna sobrepujar a alternativa temporal-intemporal, histórico-eterno, particular-universal (DELEUZE, 2018, p. 15)

Para Deleuze e seus estudiosos, a repetição se torna uma convenção que auxilia em nosso entendimento do mundo. Porém, nem em nosso entendimento ela está presente de forma imaculada. Assim que pensarmos em uma folha ou árvore, veremos suas características gerais, caule, raízes, cores, galhos, mas nunca imaginamos a mesma folha duas vezes, muito menos ela repete suas individualidades na natureza. Ao vermos um bebê, sabemos que ele é a junção genética de seus pais, porém, é também uma resposta ao seu ambiente, do tamanho do útero a atividades, dietas, produtos midiáticos que consumiu etc., tudo leva à diferença.

100

A repetição não é a generalidade. A repetição deve ser distinguida da generalidade de várias maneiras. Toda fórmula que implique sua confusão é deplorável, como quando dizemos que duas coisas se assemelham como duas gotas de água ou quando identificamos "só há ciência do geral" e "só há ciência do que se repete". Entre a repetição e a semelhança, mesmo extrema, a diferença é de natureza. (DELEUZE, 2018c, p. 36)

Diferença e repetição para a análise fílmica, em especial, para remakes, seria, assim, entender que tais narrativas funcionam como exemplo de diferença e repetição, onde a repetição (remake) traz consigo diferenças. Trata-se das multiplicidades inatas de um

³Materialismo no sentido “clássico” do estudo ao mundo material e não a deturpação “marxista-leninista”, nem tampouco os “novos materialismos”.

remake, ainda que seja uma obra desenvolvida pelo mesmo realizador da narrativa original: desde a origem e a qualidade da película, diferente *casting*, sutis mudanças na trama etc., tudo faz parte do processo criativo da diferença.

5. O cinema de Ozu

Yasujiro Ozu é um dos mais populares diretores de cinema a sair do Japão e é amplamente considerado um dos maiores realizadores da história, além de ser uma grande referência para Deleuze, fazendo parte do exemplo mais clássico de imagem-tempo. O vaso de Ozu no filme Pai e Filha (晩春, Bانشun), de 1949, exemplifica características clássicas da imagem deleuziana. No entanto, o estudo de Ozu pelas lentes de Deleuze começa um pouco antes para entendermos as implicações do regime sensório-motor em sua filmografia e como Ozu se encaixa no cinema pós-guerra japonês.

Segundo Kate Gheist (2022), Ozu nasceu na cidade de Tóquio em 1903 e começou sua carreira em 1927 com "懺悔の刃" (Zange no Yaiba, em tradução livre, "Lâmina do Arrependimento"), um dos múltiplos filmes perdidos do diretor de seu período mudo. "Zange no Yaiba", mesmo sendo um trabalho inicial em sua prolífica carreira de mais de três décadas, já estabelece traços autorais de Ozu, como a representação do cotidiano da vida japonesa, pequenos núcleos de personagens, enredos focados em dois agentes, envelhecimento e mudanças culturais. O legado e a influência de Ozu são imensuráveis para o cinema, com mais de 50 filmes, que só vieram a receber a devida atenção após a Segunda Guerra Mundial e o aumento das trocas culturais entre o Japão e o resto do mundo. O estilo contemplativo e ensaístico único de Ozu ainda instiga, até hoje, uma legião de cinéfilos, realizadores e pensadores, incluindo Gilles Deleuze.

101

6. (História de) "Ervas Flutuantes"

6.1. "História de Ervas Flutuantes" e o Jovem Cinema Japonês

"História de Ervas Flutuantes" (浮草物語, Ukigusa Monogatari), lançado em 1934, é um dos trabalhos que sobreviveram do período silencioso de Ozu e do cinema japonês. É característico da época, já que quase 10 anos após o advento do som, continua sendo um filme mudo e apresenta temáticas e signos clássicos do "antigo Japão".

O enredo segue uma trupe de populares atores de Kabuki, que ficam ilhados em uma pequena cidade onde o protagonista da obra e do grupo de atores, Kihachi Ichikawa, tem um

filho com com uma gueixa. Seu filho não conhece Ichikawa e entende a sua relação com ele como uma espécie de tio. Kihachi ainda tem relações com atrizes da trupe. Com seus segredos revelados e não conseguindo (re)estabelecer sua relação com seu filho e sua ex-amante, ele larga o grupo e sua família, recomeçando a sua carreira como ator.

A década de 1930 (e o final da década de 1920) foi um momento de muita atividade no cinema japonês, com os primeiros filmes de realizadores expressivos como Kenji Mizoguchi (溝口健二), Daisuke Itō (伊藤大輔) e Tomo Uchida (内田吐夢), dirigindo dramas e filmes de arte que alcançariam o grande público japonês. A Prokino (日本プロレタリア映画同盟, Nihon Puroretaria Eiga Dōmei), uma organização conhecida como Liga/União Proletária de Cinema Japonesa, produziu filmes mais experimentais com claras tendências esquerdistas em formatos de 9,5mm ou 16mm. Também eram organizadas projeções em fábricas, minas e outros espaços operários.

Além dos filmes de arte ou experimentais, a década de 1930 marcou o início de uma onda de documentários conhecidos como "filmes de cultura" (文化映画, bunka eiga) e filmes de propaganda política patrocinados pelo governo japonês, com a implementação da primeira lei de incentivo ao cinema, abrindo espaço para diretores como Fumio Kamei (亀井文夫) iniciarem seus trabalhos.

"História de Ervas Flutuantes" faz parte de um contexto histórico da última leva de filmes mudos e conta com os benshi (活動弁士, katsudō-benshi) ou katsuben (活弁). Segundo Pedro Butcher em sua série de podcast pela *Japan House*⁴ São Paulo, é um reducionismo extremo chamar os benshi ou katsuben apenas de narradores ou performistas, já que eles são auxiliares dos filmes mudos, fornecendo comentários, descrevendo o que está sendo projetado e, em certos casos, até mesmo declamando poesias e cantando músicas.

Os benshi fazem parte da própria tradição que é discutida em "História de Ervas Flutuantes", o clássico teatro japonês. A arte dos benshi e dos filmes mudos refletem exatamente as temáticas do filme, como a persistência das tradições mesmo diante das mudanças do período. O Período Showa (昭和) é marcado por uma grande abertura para novas culturas e pela exportação cultural do Japão.

⁴ "PODCAST JAPAN HOUSE SP", terceira temporada, 2022. Disponível em: <https://podcast.japanhousesp.com.br>.

Ozu discute tradições, mudanças e relações com “Histórias de Ervas Flutuantes”; além de seus méritos estético-narrativos, a obra cria uma ponte do cinema com o teatro e elucida um período importantíssimo para a história do Japão.

6.2. “Ervas Flutuantes” e o cinema japonês pós-guerra

“Ervas Flutuantes” (浮草, Ukigusa, 1959), de Ozu, é um remake de “História de Ervas flutuantes”, no qual é reencenado o enredo principal de um líder de uma trupe nômade de atores que se reencontra com sua ex-amante e seu filho ilegítimo.

Essa obra remake de Ozu começa, assim como o seu predecessor espiritual e a maioria de seus filmes, com créditos passando em frente a um tatame de bambu, o que já estabelece uma relação do realizador com a simplicidade, o cotidiano e a repetição. Em “Ervas Flutuantes”, vemos um Ozu mais autoral e com um estilo mais maduro, seu marcável descaso com continuidade com o intuito de enquadramentos mais interessantes, uma não hierarquização dos personagens, onde os “secundários” apareceriam tanto quanto (ou até mais) que os protagonistas - o que ainda possuiu uma questão do teatro *kabuki* e *nô*, dos comentários daqueles que não participam do principal problema; por exemplo, os personagens principais do filme aparecem apenas na sexta cena. Ozu à altura tem uma visão mais crítica e política do Japão, especialmente por ter passado pela Guerra Sino-japonesa no final da década de 1930 e ter trabalhado para o governo japonês durante a Segunda Guerra Mundial como propagandista em Myanmar.

Muito do cinema pós-guerra japonês tem como mote as questões imediatas que uma nação derrotada e atacada poderia ter além de culpa, especialmente pela produção cultural da classe artística. Pobreza, doenças e o mais importante para o estudo do *œuvre* de Ozu são as rápidas mudanças culturais presentes em “Flor do Equinócio” (1958, 彼岸花, Higanbana), “Crepúsculo em Tóquio” (1957, 東京暮色, Tōkyō boshoku), “Bom Dia” (1959, お早よう, Ohayō) e na maior parte de sua Filmografia falada.

Ozu não se torna um cineasta mais contemplativo ao passar dos anos, talvez mais melancólico, além da já citada crise das imagens. Ozu se afasta do regime sensorio-motor trazendo maiores perambulações dos personagens e da câmera, mas não quer dizer que ele já não era contemplativo ou absorto. Como Deleuze comenta,

Embora sofresse desde o início a influência de certos cineastas americanos, Ozu construiu, em um contexto japonês, a primeira obra a desenvolver

situações ópticas e sonoras puras (entretanto ele chega bem tarde ao cinema falado, em 1936). Os europeus não o imitaram, mas o alcançaram, por seus próprios caminhos. Ozu foi, de qualquer forma, o inventor dos opsignos e dos sonsignos. A obra adota uma forma balada/perambulação, viagem de trem, corrida de táxi, excursões em ônibus, voltas de bicicleta ou a pé: a ida e volta de Tóquio dos avós da província, as últimas férias de uma filha com sua mãe, a fuga de um idoso... Mas o objeto é a banalidade cotidiana apreendida como vida de família na casa japonesa. (DELEUZE, 2018b, p.28-29).

“Ervas Flutuantes” se encaixa na visão deleuziana dos filmes pós-crise da imagem, com cortes absortos e divagantes e personagens à deriva do tempo, que não necessariamente promovem uma continuidade narrativa. Deleuze também já demarca a questão de Ozu com a troca cultural americana, especialmente quando o realizador começa a fazer filmes coloridos.

E se, depois da guerra, a obra de Ozu não começa em absoluto a declinar, como algumas vezes se anunciou, é porque o pós-guerra vem confirmar o que Ozu pensa, mas renovando-o, reforçando e extravasando o tema das gerações opostas: o ordinário americano vem repercutir o ordinário do Japão, choque de duas cotidianidades que se exprime até nas cores, quando o vermelho Coca-Cola ou o amarelo-plástico fazem brutal irrupção na série das tinturas pálidas, sem nitidez, da vida japonesa. E, como diz uma personagem de *A rotina* tem seu encanto: se tivesse ocorrido o inverso, se o saquê, o shamisen e as perucas de gueixa tivessem de repente se introduzido na banalidade cotidiana dos americanos...?

(...)

A vida cotidiana não deixa subsistir senão ligações sensório-motoras fracas, e substitui a imagem-ação por imagens ópticas e sonoras puras, opsignos e sonsignos. Em Ozu não há linha de universo que ligue os momentos decisivos, os mortos aos vivos, como em Mizoguchi; também não há espaço-sopro ou englobante que contenha uma pergunta profunda, como há em Kurosawa. Os espaços de Ozu são elevados ao estado de espaços quaisquer, seja por desconcentração ou por vacuidade (também disso, Ozu pode ser considerado como um dos primeiros inventores). Os falsos raccords de olhar, de direção e até mesmo de posição de objetos são constantes, sistemáticos. Um caso de movimento de câmera dá um bom exemplo de desconcatenação: em *Também fomos felizes* [Bakushu, 1951] a heroína avança na ponta dos pés para surpreender alguém em um restaurante, a câmera recuando para mantê-la no centro do quadro; depois a câmera avança em um corredor, mas este corredor não é mais o do restaurante, é o da casa da heroína, já de volta. Quanto aos espaços vazios, sem personagens e movimentos, são interiores sem seus ocupantes, exteriores desertos e paisagens da Natureza. Eles adquirem em Ozu uma autonomia que não têm diretamente, nem mesmo no neorealismo, que ainda lhes confere um valor aparente relativo (relativamente a uma narrativa) ou resultante (uma vez a ação terminada). Eles atingem o absoluto, como contemplações puras, e asseguram a imediata identidade do mental e do físico, do real e do

imaginário, do sujeito e do objeto, do mundo e do eu Um espaço vazio vale antes de mais nada pela ausência de conteúdo possível, enquanto a natureza-morta se define pela presença e composição de objetos que se envolvem em si mesmos ou se tornam seus próprios continentes: e o caso do longo plano do vaso, quase no final de Pai e filha. Tais objetos não se envolvem necessariamente no vazio, mas podem deixar que personagens vivam e falem com certa vagueza, como a natureza-morta com um vaso e frutas de Moller de Tóquio [Tokyo no onna, 1933], ou a com frutas e campo de golfe de O que foi que a senhora esqueceu? [Shukujo wa nani wo wasureta ka, 1937]. E, como em Cézanne, as paisagens vazias ou abertas não têm o mesmo princípio de composição que as naturezas-mortas plenas. Acontece de se hesitar entre as duas, de tanto que as funções podem se superpor e as transições se tornarem sutis: por exemplo, em Ozu, a admirável composição com garrafa e farol, no início de *Ervas flutuantes* [Ukigusa, 1959]. A distinção continua a ser a do vazio e do pleno, que joga com todas as nuances ou conexões no pensamento chinês e japonês, como dois aspectos da contemplação. Se os espaços vazios, interiores ou exteriores, constituem situações puramente ópticas (e sonoras), as naturezas-mortas são o inverso, o correlato delas. (DELEUZE, 2018b, p.30-35).

7. “Ervas Flutuantes” para si mesma: considerações finais

Ao decorrer deste estudo, compreendemos Ozu como um dos exemplos mais claros para a visão de Deleuze sobre o cinema; seja na tese da duologia do cinema ou em DR, o realizador não apenas faz parte do cânone da imagem-movimento como também participa do cinema clássico com mais de 40 obras realizadas pré-Segunda Guerra Mundial. Ozu também dirigiu “Histórias de Ervas Flutuantes” e “Ervas Flutuantes” nos dando o privilégio de uma comparação mais direta sobre a diferença e as questões dos regimes imagéticos.

Como visto acima, Ozu sempre foi contemplativo, sua atenção a detalhes de atos e particularidades de seus cenários e ambientes sempre esteve presente. Porém, “Histórias de Ervas Flutuantes” ainda está muito ligada ao regime sensório-motor. O centro da imagem ainda prevalece referente ao tempo ou a uma interrupção imagética.

Ozu, desde do início da sua carreira, já possuía uma visão diferenciada para composição e *mise-en-scène*, porém no período em dirige “Histórias de Ervas Flutuantes”, ainda existe uma preocupação extra para com a continuidade da cena. Continuidade é uma questão marcante do cinema clássico e algo de que Ozu se desprende no cinema moderno. Até em sua cena mais popular, a cena do vaso de “Pai e Filha”, existe uma quebra de continuidade inata para o decorrer da cena. A protagonista olha sorrindo para seu pai; Ozu, então, corta para um vaso fora do campo de visão da personagem, retornando ao seu sorriso que já havia sumido, apenas com o cenho da personagem.

“Ervas Flutuantes” continua a questão de Ozu e a falta de continuidade, privilegiando uma rica composição de seus planos em um sentido espacial. A primeira cena de diálogo já é um exemplo no qual os personagens (secundários) estão conversando mais com a câmera do que uns com os outros. Outras características extremamente marcantes da imagem-tempo são as imagens falsificantes e cortes irracionais. Ozu inventivamente os mistura, com falsos *establishing shots*⁵, com um plano aberto de uma rua ou uma casa, e a cena seguinte se passar no cenário estabelecido, mentindo para o espectador com a câmera e com a montagem.

Não apenas nas questões imagéticas, mas também em questões narrativas, os personagens de “Ervas Flutuantes” são muito mais propensos a serem personagens falsários e suas mentiras, a serem percebidas apenas pelo público. Conforme já descrito acima, com a cena do vaso de “Pai e Filha”, Ozu também aderiu às imagens pensantes como seus contemporâneos do cinema moderno; embora nenhuma tenha sido tão expressiva como a cena do vaso, elas estão sempre em suas obras e em “Ervas Flutuantes” não seria diferente. “Ervas Flutuantes” abre com uma sequência de quatro planos os quais não servem como *establishing shots*, pois não localizam o espaço onde o enredo se desdobrará, não existem itens importantes para os personagens ou para a história, são apenas imagens-cristais, que abrem um leque de interpretações para o espectador em relação à leitura de tais signos.

Ozu não apenas arma os deleuzianos de questões para com o cinema, mas também para que possam explorar a filosofia da diferença. “Histórias de Ervas Flutuantes” e “Ervas Flutuantes” elucidam questões da visão de Deleuze sobre a diferença de maneira que apenas o cinema seria capaz de realizar.

Deleuze entende a diferença como oposição ou desigualdade, mas também como um processo criativo e produtivo, ligado a novas formas de pensamento. Para Deleuze, a diferença está ligada da mesma forma ao pensamento, onde toda nova ideia está inatamente carregada de diferença.

Como dito acima, *DR* para análise fílmica, especialmente de remakes, está ligada às inerentes diferenças do remake. Por mais que os filmes em discussão tenham praticamente o mesmo enredo, ambos têm diferentes objetivos e características únicas. Não apenas por uma questão de tempo ou amadurecimento do autor, porém nenhum filme é repetido.

⁵ Establishing shot é comumente um plano aberto para alocar o espectador na geografia do local onde a cena seguinte irá acontecer.

Remakes serão sempre “criativos”, mesmo discutindo os filmes “Histórias de Ervas Flutuantes” e “Ervas Flutuantes” de Ozu; não há uma intenção subversiva da sua adaptação para com seu hipertexto, ainda assim, “Ervas Flutuantes” é estética, narrativa e tematicamente diferente de “Histórias de Ervas Flutuantes”.

Ozu e Deleuze conversam não apenas em sua tese sobre o cinema. Relacionando sua filmografia com outros conceitos deleuzianos, ainda existe um claro espaço para a reflexão filosófica, em especial, a da diferença, realizando o grande objetivo de Deleuze, que é considerar o cinema como uma maneira de pensar filosofia.

Referências

BUTCHER, Pedro. **Japan House SP**. São Paulo: Spotify Japan House, 2023. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0vXgCiBrzS5BhyL2u6uBTB>. Última visualização: 19 jun. 2023.

CULP, Andrew. **Dark Deleuze**. Trad.: Camila de Moura. São Paulo: GLAC, 2020.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 - Imagem-movimento**. Trad.: stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018a.

DELEUZE, Giles. **Cinema 2 - Imagem-tempo**. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018b.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad.: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Nome do tradutor. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018c.

DEAMER, David. **Deleuze, japanese cinema and the atom bomb**. London: Bloomsbury Academic, 2014.