

UFF - UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
IACS - INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PPGCOM - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

GIAN FILIPE RODRIGUES ORSINI

**DO PLANO-SEQUÊNCIA AO FLUXO:  
ASPECTOS TEMPORAIS, NARRATIVOS E ESTILÍSTICOS  
NO PLANO DE LONGA DURAÇÃO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO**

Niterói  
2017

GIAN FILIPE RODRIGUES ORSINI

**DO PLANO-SEQUÊNCIA AO FLUXO:  
ASPECTOS TEMPORAIS, NARRATIVOS E ESTILÍSTICOS  
NO PLANO DE LONGA DURAÇÃO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientador:  
Prof. Dr. Maurício de Bragança

Niterói  
2017

GIAN FILIPE RODRIGUES ORSINI

**DO PLANO-SEQUÊNCIA AO FLUXO:  
ASPECTOS TEMPORAIS, NARRATIVOS E ESTILÍSTICOS  
NO PLANO DE LONGA DURAÇÃO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Maurício de Bragança (Orientador) - Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. Marina Tedesco - Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. Simplicio Neto - ESPM

Niterói  
2017

## **AGRADECIMENTOS**

A meus pais, Graça Rodrigues e Giulio Orsini, bússola que sempre guiou meus passos. A minha irmã Carol, espelho e fonte de inspiração. Estendo os agradecimentos a minha vó e tios, que de alguma forma contribuíram durante minha estada no Rio de Janeiro.

Ao meu orientador, Maurício de Bragança, pelo incentivo, atenção e compreensão durante todo o processo da pesquisa.

A Niterói, cidade que tão bem me acolheu e que ficará marcada em minha memória.

Aos professores da UFF que, em suas disciplinas, contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho: Tunico Amancio, Fernando Resende, Cezar Migliorin, Flora Daemon, Bia Polivanov. A Fernando Morais e Fabian Nunez, que enriqueceram a pesquisa com seus comentários durante a qualificação. Deixo também aqui meus agradecimentos a Luciana, secretária do PPGCOM-UFF, sempre solícita.

Aos alunos da UFF que tive a oportunidade de conhecer e partilhar conhecimento.

Aos amigos do TNF, André Castelo, Boogie, Giovane Di Lorenzo, Olavo Moura, Thiberio Rangel, Yves Feitosa; Às amigas Jéssica Magliano, Lorena Gil, Mariah Benaglia. Com vocês por perto os muros ficam mais baixos.

Aos caminhos que se cruzam e os amigos que ganhei: Clara Câmara, Douglas Romão, Jocimar Dias, Mariana Ramos, Vitor Vogel, Peehfe Araújo, Mariani Taufner, Pedro Anil e Rafael Saar. Juntos compartilhamos experiências, andanças, conversas, ressacas, sorrisos e tristezas.

À Marília Luna, que entre corridas e tropeços, comigo dividiu estrada, morada e acompanhou intensamente os últimos seis anos da minha vida.

A vocês, de coração, meus sinceros agradecimentos.

## RESUMO

Através de uma investigação com foco sobre o plano-sequência, o presente trabalho busca compreender questões narrativas, temporais e estilísticas deste recurso e em narrativas realizadas inteiramente neste formato. Os exemplos trabalhados ao longo de nossa pesquisa, utilizam o plano-sequência chamam atenção não apenas pelo exercício de estilo, mas, também pelos múltiplos empregos e como suas narrativas abarcam variações temporais mesmo com a ausência de cortes, elipses que, através de outros recursos, garantem uma permanente reorganização da diegese e afetam o ideal baziniano sobre o realismo. Os exemplos trazidos durante nossa pesquisa mostram que o próprio processo de síntese do tempo no cinema evidencia uma manipulação temporal, desvinculando o plano-sequência do tempo “real”, demarcando que a montagem não está necessariamente ligada ao corte e sim presente no recurso por meio de substitutos funcionais. Ao identificar a relação não equivalente entre os tempos diegético e absoluto nesses filmes, é possível detectar que é também ilusória essa sensação de tempo presente no plano-sequência e, assim, demonstrar que o recurso e cronologia não são fatores que estão necessariamente interligados. Por fim, buscamos assinalar pontos que distanciam o plano sequência dos longos planos de longa duração inscritos no fluxo temporal.

**Palavras-chave:** Plano-sequência. Tempo. Narrativa. Fluxo

## ABSTRACT

Through an investigation focused on the long-take, the present work seeks to understand how the temporal factor behaves within this resource and in narratives carried out entirely in this format. The examples worked throughout our research, using the long-take, call attention not only to the exercise of style, but also to the multiple job sandhow their narratives cover temporal variation seven with the absence of cuts, ellipses that, through other resources, guarantee a permanent reorganization of diegese and affect the Bazinian ideal of realism in this type of plan. The examples presented during our research show that the very process of time synthesis in the cinema shows a temporal manipulation, separating the sequence-time sequence from "real", noting that the assembly is not necessarily linked to the cut but is present in there source through Functional substitutes. By identifying the non-equivalent relation between diegetic and absolute times in these films, it is possible to detect that this sense of time present in the long take is also illusory, and thus to demonstrate that there fusal and chronology are not necessarily interrelated factors. Finally, we try to point out points that distance the long-take from the long long takes inscribed in the temporal flux.

**Keywords:** Duration. Long-take. Time. Narrative. Flux

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Cena de <i>Para remover, use água e sabão</i> (2012).....			48
Figura 2	Cena de <i>Ainda</i> (2007).....		<i>orangotangos</i>	50
Figura 3	Cena de <i>Ainda</i> (2007).....		<i>orangotangos</i>	50
Figura 4	Cena de <i>Ainda</i> (2007).....		<i>orangotangos</i>	50
Figura 5	Cena de <i>Ainda</i> (2007).....		<i>orangotangos</i>	50
Figura 6	Cena de <i>Ainda</i> (2007).....		<i>orangotangos</i>	51
Figura 7	Cena de <i>Ainda</i> (2007).....		<i>orangotangos</i>	51
Figura 8	Cena de <i>Ainda</i> (2007).....		<i>orangotangos</i>	51
Figura 9	Cena de <i>Ainda</i> (2007).....		<i>orangotangos</i>	51
Figura 10	Cena de <i>Ainda</i> (2007).....		<i>orangotangos</i>	51
Figura 11	Cena de <i>Ainda</i> (2007).....		<i>orangotangos</i>	51
Figura 12	Cena de <i>Ainda</i> (2007).....		<i>orangotangos</i>	51
Figura 13	Cena de <i>Ainda</i> (2007).....		<i>orangotangos</i>	51
Figura 14	Cena de <i>Ainda</i> (2007).....		<i>orangotangos</i>	52
Figura 15	Cena de <i>Ainda</i> (2007).....		<i>orangotangos</i>	52
Figura 16	Cena de <i>Ainda</i>		<i>orangotangos</i>	52

	(2007).....	
Figura 17	Cena de <i>Ainda orangotangos</i> (2007).....	52
Figura 18	<i>Ainda Orangotangos</i> (2007): respectivamente, aos 16min e a 01h04.....	53
Figura 19	<i>Ainda Orangotangos</i> (2007): respectivamente, aos 16min e a 01h04.....	53
Figura 20	Cena de <i>Contraplano</i> (2015).....	55
Figura 21	Cena de <i>Disparos</i> (2000).....	56
Figura 22	Cena de <i>Five DedicatedtoOzu</i> (2003).....	64
Figura 23	Cena de <i>Fantasma</i> (2010).....	92
Figura 24	Cena de <i>man.road.river</i> (2004).....	93
Figura 25	Cena de <i>Tauri</i> (2009).....	96

## SUMÁRIO



	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	11
1	<b>PLANO-SEQUÊNCIA, MONTAGEM E REALISMO.....</b>	17
1.1	DO MENOR AO MAIOR: O PLANO.....	17
1.2	O PLANO-SEQUÊNCIA.....	20
1.3	TIPOS DE ELIPSE E AS RELAÇÕES TEMPORAIS ENTRE OS PLANOS.....	24
1.4	REALISMO BAZINIANO, PLANO-SEQUÊNCIA E A MONTAGEM.....	26
1.5	PLANO-SEQUÊNCIA E TEMPO (INDÍCIO DA VIDA E FULGURAR DA MORTE).....	33
1.6	MODOS DE REPRESENTAÇÃO TEMPORAL.....	36
1.6.1	<b>Representação temporal Automórfica.....</b>	38
1.6.2	<b>Representação temporal Homomórfico.....</b>	39
1.6.2.1	Plano-sequência <span style="float: right;">Contínuo</span> Homomórfico.....	39
1.6.2.2	<i>Mise-en-Trickery</i> .....	40
1.6.2.3	Plano-sequência Simbiótico Homomórfico.....	44
2	<b>PLANO-SEQUÊNCIA, NARRATIVA E CONTINUIDADE INTENSIFICADA.....</b>	46
2.1	PLANO-SEQUÊNCIA TOTAL E O CINEMA BRASILEIRO.....	46
2.1.1	<b>Água e sabão sobre o tempo.....</b>	47
2.1.2	<b>Spolidoro e o plano-sequência.....</b>	49
2.1.3	<b>Contraplano.....</b>	54
2.1.4	<b>Disparos.....</b>	56
2.2	CONTINUIDADE INTENSIFICADA.....	57
2.3	PRÁTICAS ESTILÍSTICAS DO PLANO-SEQUÊNCIA E O INSISTIR DIANTE DA IMAGEM.....	63
3	<b>DURAÇÃO, FLUXO E DISTENSÃO.....</b>	70
3.1	CINEMA INVENTADO, CINEMA	74

	HERDADO.....	
3.2	O CORPO NA IMAGEM CONTEMPORÂNEA, O CORPO NO FLUXO.....	82
3.3	SOBRE A DISTÂNCIA DO OLHAR.....	87
3.4	PLANO FLUXO E O CINEMA BRASILEIRO.....	90
3.4.1	<b>Fantasma (2010)</b> .....	90
3.4.2	<b>0778 ou man.road.river (2004)</b> .....	92
3.4.3	<b>Tauri (2009)</b> .....	95
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	97
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	99

## INTRODUÇÃO

O objetivo desta pesquisa é analisar como se dá a relação entre narrativa e tempo no plano-sequência, identificando suas formas de uso e as estratégias de *mise-en-scène* para efetuar elipses e sintetizar a narrativa, além de tentar distinguir o recurso dos planos alongados do cinema contemporâneo. Busca-se, ainda, verificar os sentidos de realidade nos elementos dramáticos com ênfase nas considerações sobre a unidade de tempo, analisando os mecanismos narrativos no plano-sequência e suas implicações na construção do tempo e do espaço fílmico.

Essas questões se tornam particularmente sensíveis quando pensamos que, ao longo da história do cinema, o plano-sequência se firmou como importante instrumento da linguagem cinematográfica e marcante figura estilística, sendo incorporado e utilizado por inúmeros diretores. Mas a partir de que momento o recurso tornou-se uma forma completa do narrar?

A realização de um filme inteiramente em plano-sequência foi, durante muito tempo, brecada por limitações técnicas. Nos anos quarenta, Alfred Hitchcock tentara tal façanha, sem obter pleno sucesso técnico - mas sim, narrativo - ao realizar *Festim Diabólico* (1948), de 80 minutos, em um plano contínuo. Na entrevista concedida a Truffaut, o diretor britânico comenta sobre a motivação que o levou a realizar o filme, adaptação de uma peça teatral, em plano-sequência:

A peça durava o mesmo tempo que a ação, era contínua, desde que a cortina subia até que o pano descia, e fiquei pensando: como é que, tecnicamente, posso filmar da mesma maneira? A resposta era, evidentemente, que a técnica do filme também seria contínua e que não faríamos nenhuma interrupção ao longo de uma história que começa às 19h30 e acaba às 21h15 (TRUFFAUT, 2013, P.177).

Hitchcock, diretor extremamente ligado à decupagem clássica e a toda uma tradição de montagem, decidiu, então, realizar a primeira experiência histórica de um longa-metragem inteiramente realizado sem interrupção nas tomadas, por uma motivação simples: o desejo de tornar equivalente o tempo diegético e o tempo cronológico. Acompanhando a ação continuamente, o diretor quis contar uma história que durasse objetivamente uma hora e quarenta e cinco minutos, narrada, tecnicamente e estilisticamente, no mesmo tempo. Apesar de ter posteriormente relegado o experimento e tê-lo classificado, literalmente, como uma ideia maluca e idiota, Hitchcock foi pioneiro ao transgredir e testar ao máximo a flexibilidade do recurso, transformando-o em uma completa forma do narrar; ao invés de criar relações

entre pedaços de filme, mergulhou no “sonho de querer juntar as coisas a fim de obter um só movimento” (TRUFFAUT, 2013, p. 181).

Leone e Mourão (1987, p.62) comentam sobre o filme de Hitchcock: “Essa experiência só foi possível por se tratar de uma ação num único espaço e num tempo delimitado, coincidente com o tempo de projeção, não havendo necessidade de elipses temporais”. Da escolha de realizar este “sonho”, do registro em continuidade da ação através da não-fragmentação da forma, surgem, para nós, algumas questões relevantes: incorporação de uma unidade do tempo, efeito de realismo impresso pelo plano contínuo e a não-precisão de elipses na narrativa. Assim sendo, nosso entusiasmo sobre esta pesquisa surge a partir de inquietações provocadas pela especiação dos filmes *Ainda Orangotangos* (2007) e *Arca Russa* (2002), que apresentam contraposição às questões anteriormente levantadas e nos instigam reflexões sobre a duração do plano e seus aspectos temporais e narrativos.

As obras, realizadas inteiramente em plano-sequência, nos chamam atenção não apenas pelo fetichismo técnico ou pelo brilhantismo das direções, mas por abarcarem variações temporais, elipses dentro da narrativa, e que apesar da sensação de tempo presente aderente ao formato, o próprio processo de distensão do tempo diegético evidencia uma manipulação temporal que desvincula os filmes do tempo cronológico.

Hoje, graças à evolução dos recursos tecnológicos, da inventividade narrativa e soluções cênicas, exemplos como estes nos demonstram a possibilidade de realização de um filme inteiramente nestes moldes - especialmente pelas facilidades dos processos de pós-produção e finalização da imagem. Como explica Mourão (2002), o surgimento do vídeo e de outras possibilidades de captação e representação da imagem criaram novas relações entre o espectador, tempo e realidade. Dessas novas relações, surge também a necessidade de estabelecer novos parâmetros de discussão que não se baseiem apenas na representação de um pensamento sempre linear e cronológico que não pode dar mais conta integralmente da complexidade do mundo contemporâneo.

Essa revolução, a chegada do vídeo e do digital ampliou as possibilidades de experimentações narrativas e sobre a imagem, comprovando que a especificidade cinematográfica, como afirma Stam (2003), não reside apenas na película, no processo fotoquímico, mas é de ordem estética e narrativa. Sobre inserção do vídeo e as transformações que isso acarretou, Mourão (2002) afirma que:

O surgimento do vídeo[...] nos coloca diante de uma inegável transformação das imagens e da temporalidade das mesmas. Não deixando de ser representação, o vídeo, diferente do cinema, é detentor de uma instantaneidade que nos aproxima do

tempo real, aproximação esta permitida a partir da analogia, evidenciada pelo vídeo, entre o movimento e o tempo. Se para atingir a idéia de tempo real o cinema tem que, necessariamente, articular imagens e sons através de uma estrutura de montagem onde o conceito de continuidade narrativa, mesmo que de maneira velada, deve estar sempre presente no momento do corte; o vídeo é capaz de trabalhar as ações de maneira simultânea, sem ter que recorrer ao corte propriamente dito. (MOURÃO, 2002, p.37)

Ainda segundo Mourão (2002, p. 38), “a imagem-vídeo cria uma nova linguagem, uma nova forma de utopia[...] Está surgindo uma outra espécie de realismo, a imagem captada por uma câmera (vídeo ou cinema) não passa de matéria-prima, para posterior manipulação através das técnicas digitais”. Apesar de não comportar grandes efeitos de pós-produção, *Ainda Oragontangos* (2007), por exemplo, filme captado com câmeras digitais, parece ser filho deste contexto e está inserido nesta nova lógica, em um novo modelo de representação que rompe as amarras do realismo puro e transforma o tempo em fios que se enlaçam e se desatam ao sabor da narrativa.

Nesta análise, em um primeiro momento, inclinamo-nos sobre um recorte bastante específico, tendo como base o plano-sequência e casos de filmes realizados em sua totalidade nesse molde, para, assim, pensar os aspectos narrativos e temporais presentes no plano. Pretendemos, então, investigar exemplos em que o plano-sequência, apesar da ausência de cortes, subverte a temporalidade a partir de ferramentas que evidenciam uma não-equivalência entre o tempo de ação narrativa e seu tempo de duração. Esta escolha não se dá apenas pela singularidade dos casos, mas pelo desejo de melhor compreender sua utilização como estratégia narrativa, estilística e suas inevitáveis implicações em relação ao tempo e ao espaço dentro da diegese.

Para estruturar esta discussão, buscamos seguir um percurso metodológico que compreenda e problematize o eixo narrativa-realismo-tempo, além de fluxo temporal, em três capítulos, como descritos a seguir.

No primeiro, será traçado um panorama teórico e histórico sobre o plano-sequência, em que se pretende analisar o surgimento dessa figura de estilo e investigar os meios e formas de utilização do recurso, além dos elementos que constituem a sua estrutura. Serão exploradas também as teorias que envolvem realismo e plano-sequência, a começar pelos escritos de Bazin (2005, 2014). Destaca-se que o autor distinguia os cineastas que acreditam na imagem e aqueles que acreditam na montagem, defendendo um ponto de vista sobre o realismo e a “montagem proibida”. Mais adiante, estes ideais bazinianos serão problematizados a partir de uma investida sobre as formas de representação do tempo a partir dos estudos de Gregory Currie (1995), que apontam duas formas de representação do tempo: automórfica

(*automorphic time*) e homomórfica (*homomorphic time*). Ao pensar estas formas de representação no plano-sequência, Totaro (2001) comenta que:

Estes dois tempos se distinguem principalmente pela continuidade ou descontinuidade do tempo. A automórfica é mais comumente encontrada no plano-sequência, onde não há fragmentação ou descontinuidade e, portanto, existindo uma equivalência entre tempo narrativo e tempo de duração. Já na representação homomórfica, o tempo é sempre fragmentado através da montagem, efetuando elipses para avançar na história narrada. (TOTARO, 2001, p.79).

Assim, recorreremos a Totaro (2001) para categorizar e comentar as diversas modalidades de representação temporal presentes no plano-sequência: Representação Automórfica Clássica, Automórfica Emblemática do Tempo (*Emblematic Automorphic Time*), Plano-Seqüência Simbiótico Automórfico (*Symbiotic Automorphic Time Long Take*); Tempo Homomórfico Contínuo (Continuous Homomorphic Time), *Mise-en-trickery* (Mise-en-trickery Long Take), Simbiótico Homomórfico (*Symbiotic Homomorphic Long Take*). Além disso, identifica-se a heterogeneidade do emprego estilístico e narrativo do recurso: Dialética (Welles), Sintética (Mizoguchi) e Radical (Tarkovski).

Já no segundo capítulo, engajaremos uma breve construção sobre aspectos da continuidade intensificada a partir de uma perspectiva cognitivista e, para tal, será usado o ponto de vista de David Bordwell (2006). No livro *A narração do cinema de ficção*, Bordwell investiga o processo narrativo refutando uma perspectiva estruturalista, propondo uma análise que se desprende de uma teoria da narração excessivamente em dívida com artes anteriores e concentra seus esforços nas questões da enunciação e no estudo do processo de transmissão da narrativa que envolve emissor e destinatário.

Entretanto, como assegura o autor, o estilo não pode ser considerado apenas como um mero vetor da trama. Como podemos imaginar, uma mesma cena filmada por cinco diretores diferentes, possivelmente, ocasionaria resultados distintos entre si. O estilo, pois, pode ser entendido como um dos aspectos que contribuem para a multiplicidade de olhares no cinema; as marcas estilistas de cada diretor imprimem sobre o filme novas perspectivas e maneiras de enxergar um mesmo argumento.

Ao vermos um filme, nos esforçamos constantemente para amarrar os acontecimentos narrativos, buscando estreitar laços entre eventos causais, espaciais e temporais. Como explica Bordwell (1996, p. 49), é um processo se estabelece como uma tensão entre os elementos do texto fílmico e o espectador, onde “os sistemas formais [...] encorajam e obrigam o espectador a construir uma história”. A partir das imagens e os acontecimentos

apresentados, o espectador costura informações, constrói padrões por meio de suposições e confirmação de hipóteses. Portanto, podemos dizer que: o objetivo principal do espectador é sempre o de construir uma história; e que o processo de narração é também dependente do observador, já que exige do espectador um engajamento no processo.

Assim, ainda no capítulo dois nos debruçaremos sobre alguns filmes brasileiros realizados inteiramente em plano-sequência, a fim de melhor compreender as opções estilísticas que desconcertam o recurso, condensam a narrativa em um plano e, em alguns casos, subvertem o tempo: *Para remover, use água e sabão* (2012), de Bruno de Sales; *Contraplano* (2016), de Leonardo Good-God; *Disparos* (2000), Tarcísio Lara Puiati (2000); *Ainda Oragotangos* (2007), de Gustavo Spolidoro.

Seguindo essa perspectiva cognitivista sobre os princípios da narração, nossa pesquisa tem o intento de investigar a inferência dos recursos e formas do plano-sequência no processo de narração e, deste modo, refletir sobre questões como frequência temporal, ordem e duração, a fim de pensar de que maneira o plano-sequência (ou o filme inteiramente em plano contínuo) se relaciona e influencia diretamente a construção narrativa da trama.

Por fim, no terceiro capítulo, pretende-se imergir em uma tentativa de aplicabilidade das teorias vistas sobre representação temporal e uma distinção entre o plano-sequência e plano alongado (ou “plano-fluxo”). De tal modo, nosso olhar se volta sobre os seguintes filmes: *Fantasma* (2010), de André Novais Oliveira; *0778* ou *man.road.river* (2004), de Marcellvs L., e *Tauri* (2009), de Marcio Miranda Perez. Essas escolhas foram feitas com base na compreensão de que representam exemplos de fluxo e filmes que provocam ou problematizam questões relativas à narração, que operam em uma perspectiva sensorial e, por vezes, desnarrativa.

Estes casos, menos convencionais na cinematografia mundial, permitem-nos um aprofundamento sobre o plano conectado à outra forma de inscrição temporal, talvez pertencente a outro tipo de regime; apresentam também uma relação com o cotidiano, por exemplo, ao pensar em imagens produzidas por câmeras de vigilância: planos-sequência (?) infinitos, filmados incessantemente, diariamente.

Seria todo plano de longa duração efetivamente um plano-sequência? A partir de um olhar sobre a estética do fluxo, da desdramatização, e do entendimento de Luiz Carlos Oliveira Júnior (2013) sobre a “crise da *mise-en-scène*”, será traçado um percurso que propõe a afiliação de certos planos de longa duração a um retorno estilístico do “balbuciar do cinema” – os primeiros filmes realizados em plano único.

O crítico Stéphane Bouquet cunha a expressão “Cinema de Fluxo” em meados de 2002, a partir de uma reflexão sobre um conjunto de filmes. “O fluxo designa uma estética que rejeita a racionalização do mundo e apreensão intelectual de suas formas, preferindo se construir na sensorialidade, na instalação de ambiência, na mobilidade fluida e contínua de um olhar que vagueia pelo espaço sem finalidade aparente” (OLIVEIRA JÚNIOR 2013, p. 120). Interessa-nos, aqui, então, contemplar os caminhos desbravados pelo plano dentro deste regime sensorial e compreender seu evidente afastamento das qualidades estruturais do plano-sequência.

É levando em consideração essas discussões que, aqui, buscamos refletir sobre uma possível distinção entre plano-sequência e “plano-fluxo”, a partir das linhas que aparentemente os separa: de um lado, o forte indício de narração, o endosso à *mise-en-scène* e os aspectos dramáticos do plano-sequência; em contraposição, o fluxo, onde “o olhar é convidado a se perder na exploração da matéria sensorial de um mundo concebido como deslocamento e passagem constantes, mutação e desordem” (OLIVEIRA JUNIOR 2013, p. 120).



## 1 O PLANO-SEQUÊNCIA

### 1.1 DO MENOR AO MAIOR: O PLANO

Para melhor trabalhar as questões do tempo e da narrativa mirando o plano-sequência, faz-se necessário a conceituação do termo “plano” e a problematização do que este pode vir a ser em sua totalidade, ao pensar, por exemplo, em um filme inteiro narrado em plano único.

Aumont (2008, p.38) diz que a imagem fílmica não é como a imagem fotográfica, ela está dotada de algumas propriedades como a presença do tempo, a multiplicidade e o movimento. Como o autor apresenta, essas três características constituem para o espectador uma forma de recepção diversa em relação à imagem fotográfica fixa: em primeiro lugar, o plano não remete apenas a uma imagem, pois dentro dele estão agrupados vários outros fotogramas, o que não garante a sua unicidade; o plano está vinculado a uma dependência do tempo, pois a encadeação dos fotogramas é sempre definida por sua duração; o plano está sempre subscrito à uma regência temporal; por último, o movimento interno ao plano.

O conceito e o emprego da palavra “plano”, contudo, depende precisamente de qual estágio do processo cinematográfico ele se refere e está inserido. Em nota de rodapé do livro “A Práxis do Cinema”, Burch (2011, p. 25) aponta que se faz necessária uma distinção da atividade a que se refere o termo “plano”, já que ele pode vir carregado de dois sentidos, um ligado à filmagem, outro, à montagem. Na filmagem, o plano é delimitado “por duas paradas de câmera”, sendo o material que se desenvolve entre o disparo da câmera e sua interrupção. Já na montagem, se caracteriza “por dois cortes ou mudanças de plano”, sendo o pedaço de filme entre duas emendas.

No estágio da filmagem, o termo “plano” comumente se refere ao enquadramento do evento filmado e sua duração, mas traz consigo palavras usadas como equivalentes, tais como “quadro”, “campo”, “tomada”, etc. Assim, como argumenta Aumont (2008, p. 39), a definição na fase da montagem é mais precisa e coincidente com o que o espectador vê sobre a tela, sendo, então, “[...] a verdadeira unidade de montagem, o pedaço de película mínima que, juntada a outras, produzirá o filme”. Em geral, para quem assiste ao filme, o plano é sempre um pedaço de filme entre duas ligações, um elemento da cadeia que vai se conectando diretamente ao que vemos na tela.

Como explicado por Bordwell (2013), vê-se que, além de suas propriedades, a imagem enquanto plano também se constitui pelas suas qualidades cinematográficas, que são três:

enquadramento, aspectos fotográficos e a duração do plano. “A noção muito difundida de plano abrange todo esse conjunto de parâmetros: dimensões, quadro, ponto de vista, mas também movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens”, pontua também Aumont (2008, p. 39). Como se sabe, a variação da escala de planos, sua angulação, movimento e duração interferem diretamente na maneira como esse conteúdo é apresentado na tela e absorvido pelo espectador. É possível, então, dizer que o termo “plano” está sempre em sentido abstrato, e só se define e materializa a partir da atribuição de suas qualidades cinematográficas.

O enquadramento é uma janela construída para o mundo. Como explica Bordwell (2013, p. 299), “o enquadramento pode afetar [...] a imagem por meio do tamanho e da forma do quadro, da maneira como o quadro define o espaço dentro e fora de campo, da maneira como o enquadramento pode se deslocar interagindo com a *mise-en-scène*”. Quando olhamos através de uma janela, sabemos que se trata de uma paisagem sempre incompleta. Essa janela é a determinação objetiva de como o espectador verá (ou não) a árvore à direita de um lago. Essa mesma árvore pode estar tão próxima a ponto de revelar sua folhagem, ou tão distante que esconderá seus detalhes e só nos indicará suas cores e formas.

Há sempre algo além da janela que não conseguimos ver, mas que percebemos e sentimos – comumente ouvimos – estar presente, elementos que compõem a paisagem, mas não se revelam aos nossos olhos. Assim, Noel Burch (2011) detectou a presença de dois espaços no cinema, o dentro de quadro, o que se vê pela janela; e o fora de quadro, o que não se vê pela janela, como um pássaro embrenhado entre arbustos que se confessa apenas pelo canto. O autor delimitou seis espaços fora de campo: os quatro cantos da tela, da forma geométrica da janela (esquerda, direita, superior, inferior); o que está, literalmente, atrás da câmera; e o horizonte filmado. Burch explica, ainda, que o fora de campo possui uma existência “mental” e “flutuante”, e que pode sugerir a presença de elementos ao invés de mostrá-los.

O quadro tanto pode ser fixo, como também móvel. Como seria essa janela se ela se movesse? Como se daria a relação do que está fora e o que está dentro de quadro? Essa mobilidade inicia uma problemática: em primeiro lugar, a câmera móvel, ao passo que constrói, rompe. Estabelece uma imagem que pode já nascer para morrer e dar lugar a outra. Essa mobilidade expande a questão do que é visto no quadro e do que está fora.

As infinitas possibilidades de enquadramentos, ou seja, a determinação do plano por meio do estilo, inviabilizam um padrão de significados fixos, já que “o contexto do filme

determina a função dos enquadramentos, assim como determina a função da *mise-en-scène*, as qualidades fotográficas e outras técnicas” (BORDWELL, 2013, p. 310).

Nesse sentido, uma das questões do aspecto fotográfico é a velocidade do movimento e como esse recurso pode alterar a percepção do espectador em relação ao tempo. Tal aspecto está diretamente conectado à representação do ritmo da cena. Diante disso, Bordwell (2013, p. 279) explica que “a velocidade do movimento que vemos na tela depende da relação entre a taxa que o filme foi filmado e a taxa de projeção”. Essa questão precisamente técnica pode ser usada como fator significante, podendo acelerar o movimento dentro do quadro com a intenção de alterar seu ritmo e a percepção temporal do espectador na cena.

Aumont (2008, p. 38) lembra que, atualmente, existe uma velocidade padrão de 24 quadros por segundo para taxas de filmagem e de projeção, mas que nem sempre foi assim: “a velocidade de desfile do cinema mudo era menor (16 a 18 quadros por segundo) e menos rigidamente fixada”, pontua. Assim, podemos pensar que um dos fatores que acentua o tom cômico nos filmes de Chaplin é, sem dúvida, a projeção do material filmado em 16 quadros e reproduzidos a 24 quadros por segundo.

Com as inovações tecnológicas e uso do digital no lugar da película, surgiram também modos radicais de aceleração e de câmera lenta (*freeze, bullet time*). O chamado *Time Lapse*, por exemplo, é um recurso disponível de modo automático em várias câmeras DSRL<sup>1</sup>, e permite a captação de vários quadros em baixa velocidade e em um espaçado intervalo de tempo, comprimindo e acelerando os eventos que se desenrolam dentro do quadro.

Por último, há a qualidade cinematográfica que mais interessa a esta pesquisa: a duração. Ela nos permite chegar à ideia de plano-sequência, e este talvez seja o aspecto mais marcante do plano, pois, ao pensar em sua duração, automaticamente o tomamos por unidade de montagem. Enxergar o plano dessa maneira é, de certa forma, já antever de modo precário uma meta e perspectiva de duração que se estabelece já na etapa de filmagem.

A definição do plano como unidade de montagem implica que sejam também considerados como planos fragmentos muito breves (da ordem do segundo ou menos) e fragmentos muito longos (vários minutos); embora a duração seja [...] seu traço essencial, é aí que surgem os problemas mais complexos colocados pelo termo. O problema estudado com maior frequência é o que se vincula ao aparecimento e ao uso da expressão “plano-sequência”, pela qual se designa um plano longo suficiente para conter o equivalente factual de uma sequência (AUMONT, 2008, p. 43).

---

<sup>1</sup> DSLR é a sigla em inglês para *digital single-lens reflex* que, em uma tradução livre, seria “câmera digital de reflexo por uma lente”. Isso quer dizer que a DSLR é a versão digital para as antigas câmeras de filme SLR, em que a luz passa apenas pela lente antes de chegar ao sensor — ou ao filme, no caso das câmeras tradicionais.

Essa questão da duração traz a problemática do quanto pode o plano dentro do filme e a possível medida de sua representação. De certo modo, o plano-sequência é formalmente um plano, mas abarca dentro de si outras várias possibilidades de enquadramentos, segmentos que poderiam ser considerados menores. Outra questão é que, por conta da cronologia do processo cinematográfico, o plano-sequência exige antecipação, de certo modo, do segundo processo da etapa cinematográfica, a montagem – afinal, não se pode montar sem ter filmado algo anteriormente e não se pode exigir na montagem que um plano tenha vinte segundos, se na etapa anterior só foram registrados dez.

O plano no cinema é a menor unidade da cadeia fílmica; como afirma Metz (2012, p. 127), “o plano permanece por enquanto uma referência indispensável, [...] podemos considerar que constitui no cinema o **segmento mínimo**<sup>2</sup>, já que se precisa de pelo menos um plano para fazer um filme ou uma parte de filme” (grifos do autor). Afinal, como evidencia Bordwell (1996, p. 75), “na maior parte do cinema sonoro sincronizado, nossas expectativas a respeito da duração de um plano foram determinadas pelo comprimento da frase”, o que acaba por expor uma forte conexão do corte com a palavra.

Isso porque a duração do plano muitas vezes era condicionada pelo texto e determinada apenas pelo tempo necessário para que o espectador absorvesse a mensagem. Tendo explicitadas essas questões, aqui, abre-se o espaço para a seguinte reflexão: acostumou-se a ver filmes que estabelecem suas narrativas através do encadeamento de vários planos, diversos pedaços de filme que terminam por formar o todo. Mas, afinal, quão longa pode ser essa “palavra”?

## 1.2 O PLANO-SEQUÊNCIA

Viu-se anteriormente as características e qualidades cinematográficas que formam o plano, sendo uma delas a duração da imagem. Quão longo pode ser um plano, afinal? Essa resposta dificilmente será alcançada, mas o fato é que, além das questões espaciais, o cinema é um ofício que molda o tempo. O plano-sequência, figura emblemática da linguagem cinematográfica, revela a dificuldade de uma definição estável do seu conceito e imprime problemas às propostas de segmentação de filmes, pois se funda na ideia de uma “junção” de “planos” em seu interior, uma decupagem realizada pela câmera. Em outra definição comum, tem-se: o plano-sequência é geralmente um segmento do filme

---

<sup>2</sup> Essa expressão foi tomada por Metz (2012) do autor André Martinet.

contido entre dois encaixes elípticos, e tem um número significativamente maior de elementos, seja de ordem ou de descrição narrativa, quando comparado a um plano “simples”.

Grosso modo, é possível definir o plano-sequência como um plano de filmagem que registra a ação em uma sequência inteira, sem cortes. Aumont (2003, p. 231) contribui na busca por uma definição conceitual do recurso: “Trata-se de um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente a uma sequência [...], geralmente fala-se de plano-sequência quando um plano é suficientemente longo”, afirma o autor. Ainda nesse contexto, Leone e Mourão (1987, p. 62) acrescentam, para elucidação do recurso: “ao lado da montagem, que articula planos, existe o chamado plano-sequência, isto é, num único plano, com longa duração, teríamos a ação se desenvolvendo sem a interferência do corte”.

Posto isso, atenta-se para dois aspectos que parecem definir o recurso: a não-interferência do corte e a captação contínua da ação integral. No entanto, é preciso recordar que, com a banalização do uso do recurso, o plano-sequência contemporâneo pode não revelar objetivamente uma sequência inteira da ação, mas apenas um “momento alongado” e apresentado dentro da cena. Com certo sarcasmo, Bordwell (2006, p. 11) comenta sobre essa trivialização, ao falar que “por causa dessas figuras **diretores** influentes, e graças a câmeras mais leves [...], o plano que segue um ou dois personagens por corredores, [...] de interiores para exteriores e de volta, se tornou onipresente” (grifo nosso).

O ponto que pretendemos destacar, no entanto, é que o plano-sequência é hoje, sem dúvida, um dos recursos mais importantes para a gramática do cinema. Nascido moderno, sempre foi considerado uma questão problemática para o campo teórico, e não apenas pelo fato de termos que distingui-lo de filmes do chamado pré-cinema, como os de Méliès e dos irmãos Lumière, que são objetivamente planos-sequência fixos, mas, especialmente, do ponto de vista da montagem. Como observa Aumont (2003, p. 231): “o plano-sequência nos obriga a admitir que pode haver montagem no interior de um plano e coloca sérios problemas a qualquer modelo de segmentação dos filmes”.

Ainda sobre este aspecto, Leone e Mourão (1987, p. 63) destacam a presença da montagem dentro do plano-sequência, evidenciando o movimento da câmera como um funcional substituto ao corte: “Ao invés de criar relações espaço-temporais, produzindo planos filmicos, o plano-sequência utiliza o recurso da mobilidade da câmera para acompanhar a ação, não esquecendo que ele é resultado das rubricas ‘montadas’ no roteiro”, afirmam. Então, se por um lado, o plano-sequência abria uma possibilidade até então não explorada de retratar a realidade com peculiar realismo, por outro, deixava explícitas questões inconvenientes. Embora o intento desta pesquisa não seja desbravar os caminhos do cinema

das origens, parece-nos pertinente um breve olhar sobre os primeiros filmes em plano único, para, assim, com a premissa de traçar um paralelo com os modernos filmes em plano-sequência, analisar possíveis confluências e rupturas entre estas formas sintéticas.

A respeito dessa distinção entre o plano-sequência moderno e as tomadas únicas executadas pelos primeiros cineastas, Bordwell (2013 p. 333) comenta que, em geral, “o cinema em seu início (1885-1905) tendia a valer-se de tomadas de duração razoavelmente longa, já que frequentemente havia apenas um plano em cada filme”. No entanto, é preciso ressaltar que no primeiro cinema não existia ainda uma linguagem cinematográfica consolidada e, portanto, a montagem em continuidade.

Aqui, abre-se um parêntese para abordar a distinção de Gaudreault (apud COSTA, 2005) entre o regime de “mostração” e da “narração”. Segundo o autor, o primeiro cinema passou por três períodos e modos de representação da prática fílmica: 1) os filmes produzidos até 1902 eram filmados em plano único; 2) de 1903 a 1910, os filmes se constituem de múltiplos planos não-contínuos; 3) e só a partir de 1910 que os filmes se estabelecem por meio de uma continuidade e conexão entre os planos, onde a montagem era prevista desde a filmagem. Ainda para Gaudreault, é apenas a partir da filmagem impressionada pela função da montagem que se revela o processo de narração; nos dois períodos anteriores, os filmes estão no nível de mostração, “uma forma de diegese mimética, [...] uma forma de relato cujo organizador não é aquele típico contador de histórias, mas sim uma espécie de encenador” (GAUDREULT apud COSTA, 2005, p. 114).

Uma das propriedades desse cinema de “mostração”, como explica Gaudreault, é a impossibilidade de manipular o tempo. Os filmes registram os eventos, e o mostrador “está colado sobre o aqui e agora da representação, [...] incapaz de abrir uma brecha no *continuum* temporal” (GAUDREULT apud COSTA, 2005, p.116). Sem vislumbrar o artifício da montagem, os filmes não conseguiam instaurar elipses e, mais do que narrar, preocupavam-se apenas em registrar e mostrar, como se cada exibição fosse a confirmação da funcionalidade do experimento e do surgimento da máquina que aprisiona o tempo.

Nesse “cinema de atrações”, se evidenciava a intenção do plano em “manter o isolamento entre as partes componentes dos filmes, em lugar de fundi-las numa corrente narrativa contínua” (GUNNING<sup>3</sup> apud COSTA, 2005, p. 126). Desta forma, Costa (2005, p. 126) explica que os primeiros filmes invocavam uma autossuficiência do plano, “exibindo ações que parecem começar e terminar diante de nossos olhos”, como nos filmes *Annabelle*

---

<sup>3</sup> Cf. Costa, 2005.

*Serpentine Dance* (1895), dirigido por William K. L. Dickson e William Heise, e *Demolition d'un Mur* (1896), realizado pelo irmãos Lumière.

Costa (2005) elucida que, durante as programações do cinema de atrações, eram arranjados e projetados uma grande variedade filmes, sem haver grande preocupação com sua integridade, ordem ou tema. “Esses filmes não eram concatenados entre si, ao contrário, formavam um tipo de espetáculo cujo objetivo era a mais ampla diversificação” (COSTA, 2005, p. 127). Esses filmes de plano único, muito comuns, exibidos um após o outro, portavam autossuficiência e representavam uma totalidade indivisível, do tempo e do espaço, já que não dispunham da montagem para fragmentar diegeticamente o acontecimento. Era o cinema do espetáculo onde “o plano autônomo [...] configurava-se não como uma fração espacial (no sentido de Bergson) retirada de um *continuum* temporal, mas como uma espécie de dilatação temporal do instante, um retrato em movimento da suspensão do tempo possibilitada pelo instantâneo” (COSTA, 2005, p. 128). Filmes que se valiam pelo todo, por uma unidade espacial e uma subordinação do tempo à concretude desse espaço.

De certo modo, foi o surgimento da montagem e da inserção do corte sobre a matéria-prima cinematográfica que tornou possível a evolução da linguagem e a contação de histórias mais complexas. Com a intervenção do corte nestes planos de longa duração, no entanto, veio um problema formal para os diretores. Como estruturar essa relação entre os dois planos e construir um sentido inteligível? As narrativas populares pré-cinema encontraram, em um primeiro momento, a solução de conectar duas ações ou eventos sem conexão temporal ou espacial, o que se chamaria posteriormente de corte não-linear. Logo depois, identificaram a possibilidade de desenvolver uma relação espacial e temporal entre dois planos, o que representou um avanço para solidificação da linguagem.

No entanto, como afirma Bordwell (2013), com as evoluções de linguagem a partir da inserção da montagem, na medida em que diretores se lançaram à prova e novos filmes foram surgindo, a duração média dos planos foi sofrendo grande variação. A partir da montagem em continuidade, os filmes tiveram a duração dos planos reduzida; nos anos 1910 e início dos anos 1920, um filme norte-americano tinha uma duração média de tomada de cerca de cinco segundos. O advento do som também provocou outra alteração e a média passou para dez segundos. Já nos anos 1930 e 1940, o plano mais longo tornou-se forte elemento estilístico e o recurso se tornou sinônimo de qualidade e boa direção cinematográfica. Vários diretores passaram a usar longas tomadas para intensificar a impressão de realismo e as relações dramáticas por meio da *mise-en-scène*. Filhos desse período são Welles, Preminger, Wyler, Howaks, entre tantos outros.

### 1.3 TIPOS DE ELIPSES E AS RELAÇÕES TEMPORAIS ENTRE OS PLANOS

Viu-se até então a importância da montagem ao longo da história do cinema enquanto papel organizador da narração dos eventos. Tendo também visto as questões sobre a menor unidade fílmica e reflexões que o plano-sequência coloca para o cinema, voltamo-nos agora à empreitada de entender as possibilidades de relações temporais entre duas unidades fílmicas, a fim de problematizar o juízo de que apenas o corte pode instaurar elipses na narrativa. Como diz Burch (2011, p. 24), “um filme é uma sucessão de pedaços de tempo e pedaços de espaço” e, concretamente, podemos afirmar que o corte “físico” – englobando neste termo suas variações, fusões, cortinas etc. – é o principal recurso para demarcar uma passagem de tempo, efetuar elipses e controlar a duração e a ordem da história.

No processo de feitura de um filme (numa tradição e corrente mais clássica de realização), a decupagem tem uma função determinante, sendo “a operação que consiste em **decupar**, de modo mais ou menos preciso, antes da filmagem, uma ação narrativa em planos e sequências” (BURCH 2011, p. 24, grifo do autor), uma prévia escritura da *mise-en-scène* e um desenho inicial e virtual da montagem. A decupagem é sempre uma manipulação sobre o tempo e sobre o espaço que organizam as relações entre enquadramentos e entre sequências que se sucedem.

A partir desse procedimento de decupagem, Burch (2011, p. 25-28) fala de cinco tipos de relações temporais possíveis entre um plano e outro na montagem: o “contínuo” que, como o nome já diz, apresenta uma relação de continuidade temporal e espacial entre um plano A e B; a “elipse mensurável”, que insere um hiato entre dois planos que o espectador é capaz de completar mentalmente através da percepção de uma continuidade visual ou sonora; a “elipse indefinida” se caracteriza justamente pela impossibilidade de mensuração desse hiato, ou seja, não se consegue estabelecer quanto tempo decorreu entre duas situações apresentadas; ainda há o “*flashback*”, onde a elipse se estabelece através de um recuo no tempo, sendo este mensurável ou não-mensurável, o que representa duas categorias.

O autor explica que os parâmetros de mudança de um plano para outro são dois, questões temporais e espaciais. Assim, além das já citadas relações temporais, existem três possíveis relações espaciais entre dois planos no cinema: continuidade espacial com continuidade temporal; continuidade espacial sem continuidade temporal; e, por fim, a total descontinuidade espacial. Como afirma Burch (2011), a combinação entre as cinco relações temporais e as três espaciais desvela um horizonte de infinitas possibilidades.



Quando, entre 1905 e 1920, os realizadores começaram a aproximar suas câmeras das personagens, a decupar fragmentos no espaço do prosaetno teatral que foi o cinema primitivo, eles perceberam que se quisessem preservar a ilusão de um espaço teatral. [...] deveriam observar certas regras para que o espectador não se perdesse, nem ficasse privado desse sentido de orientaço que ele experimenta diante da cena teatral [...] Foi assim que nasceram as noçoẽs de *raccord* de direço, de olhar e de posiço (BURCH, 2011, p. 30).

Com a evoluço da linguagem cinematogrãfica, essas “regras” foram se consolidando como esquema de planificaço, formando o que Burch (2011) chama de “grau zero do estilo cinematogrãfico”, e aperfeiçoando a forma com o intento de “tornar imperceptíveis as mudanças de plano com continuidade ou proximidade espacial” a fim de imergir completamente o espectador na histõria sem que o mesmo perceba a passagem entre os planos (BURCH, 2011, p. 31).

O foco de interesse aqui, apesar de parecer tẽcnico, pode abrir interessantes perspectivas quando relacionado a pensar o plano-sequẽncia e as aplicaçoẽs desses conceitos dentro do recurso. Nos exemplos que serão trabalhados, de plano-sequẽncia e filmes que utilizam o recurso para narrar o filme integralmente, encontram-se outras possibilidades elĩpticas para alẽm desses tipos identificados por Burch (2011). ẽ possível acreditar, em um primeiro olhar, em um engessamento do narrar advindo do plano-sequẽncia e clausura da obra em uma forma que subscreve uma continuidade espacial e, por consequẽncia, temporal.

Em princĩpio, diz-se que a escolha de não cortar tambẽm ẽ, por natureza, uma montagem, e que essa pode estar muito alẽm das relaçoẽs entre os planos e do corte fĩsico. Para tanto, ẽ preciso atentar para o fato de que a *mise-en-scène* assume importante responsabilidade sobre as novas possibilidades de montagens que se mascaram atravẽs da iluminaço ou movimentos de cãmera. Enfim, a montagem pode se estabelecer dentro do prõprio plano, pois como afirma Bordwell (2013, p. 332), “a *mise-en-scène* e a mobilidade da cãmera do quadro operam em dimensões temporais assim como em dimensões espaciais”.

No livro *AMise-en-Scène no Cinema*, Luiz Carlos Oliveira Jũnior (2013) eleva o diretor Otto Preminger a um dos expoentes do uso do plano-sequẽncia e da utilizaço da *mise-en-scène*. Para o autor,

[...] o uso do plano longo em Preminger deve-se à necessidade de tornar a continuidade dramãtica uma realidade sensível. Ele valoriza a duraço da cena, que não pode ser forjada na montagem, mas sim, vivida no *set*, experimentada pelos atores com interrupçoẽs mĩnimas [...] O movimento de cãmera se torna assim crucial, jã que ele muitas vezes pode substituir o corte e a mudança de plano na tarefa de permitir um novo ângulo, uma nova distãncia, uma nova composiço [...]” (OLIVEIRA JũNIOR, 2013, p. 79).

Deste modo, Oliveira Júnior vê em Preminger um completo exemplo do que é (e do que pode ser) a *mise-en-scène*, pois, como este observa, o diretor usa o plano-sequência como potencializador dramático e da encenação, além de realizar “cortes” através do movimento a fim de preservar a continuidade. O deslocamento e a mobilidade do quadro permitem ao espectador descobrir novos elementos na cena e possibilitam um aumento do volume de informações a respeito do espaço da imagem. No entanto, como explica Bordwell (2013, p. 332), esta alternativa de operar reenquadramentos e movimentos em substituição ao corte, além apresentar pontos de vista em contínua mudança, pode, em exemplos mais radicais, alterar nossa percepção em relação ao tempo: “muitos filmes usam *travellings* para comprimir passagens de tempo mais longas em um plano contínuo”. Assim, é possível compreender que o contexto formal do filme atribui funções concretas a elementos estilísticos específicos, e que os “indicadores da *mise-en-scène* podem sobrepor-se ao registro de duração real da câmera, dando [...] uma estrutura temporal flexível” (BORDWELL, 2013, p. 345).

#### 1.4 REALISMO BAZINIANO, PLANO-SEQUÊNCIA E A MONTAGEM

Os planos elaboradamente longos de Orson Welles, em *Cidadão Kane* (1941), serviram como matéria-prima para as idéias de André Bazin, permitindo ao crítico desenvolver uma teoria sobre o plano-sequência. Nestes estudos, Bazin (2005) defende que o plano-sequência – assim como a profundidade de campo – seria o grande instrumento do realismo cinematográfico, já que dispensa o processo de montagem, desvencilha-se da fragmentação do real, e, por consequência, seria um recurso capaz de lidar com a realidade e que respeitaria a liberdade do espectador. Sobre o uso da profundidade de campo e do plano-sequência em *Cidadão Kane* (1941), Bazin (2005) faz apontamentos sobre esta liberdade de percepção por parte do espectador e sua absorção da ambivalência da realidade. De acordo com o autor:

A decupagem em profundidade de campo de Welles tende a diluir a noção de plano em unidade de decupagem que poderíamos chamar de plano-sequência. [...] Essa linguagem sintética é mais realista que a decupagem analítica tradicional e, ao mesmo tempo, mais intelectual, pois de certa forma obriga o espectador a participar do sentido do filme deduzindo relações implícitas, as quais a decupagem não exhibe mais na tela [...] (BAZIN, 2005, p. 91).

Diferentemente da montagem através do corte, em que a narrativa conduz e direciona a percepção do espectador a todo instante, o plano-sequência imerge-o em uma experiência de

quase testemunho, desmembrando-se da continuidade intensificada da montagem. Ao comentar as teorias bazinianas a partir de Welles, sobre as noções de realismo do plano-sequência e da profundidade de campo, Andrew (2002) afirma:

[...] Orson Welles criou um realismo triplo: realismo ontológico, dando aos objetos uma densidade e independência concretas; realismo dramático, recusando-se a separar o ator do cenário; [...] e realismo psicológico colocando o espectador nas verdadeiras condições de percepção nas quais nada é jamais determinado a priori (ANDREW, 2002, p. 133).

A representação dos objetos e a desenvoltura dos atores no tempo contínuo, onde as coisas parecem simplesmente existir dentro do quadro, sem relações espaço-temporais criadas pela montagem, fundaram a noção de realismo no plano-sequência. Para Bazin (2014), mais do que uma realidade psicológica ou temática, ele se referia à realidade visual e espacial, à crença no poder das imagens em detrimento da crença no poder do controle artístico sobre elas, pois, como diz, “a especificidade cinematográfica, vista por uma vez em estado puro, reside [...] no mero respeito fotográfico da unidade do espaço” (BAZIN, 2014, p.89).

Em meio a essas discussões, Bazin (2014) postulou um princípio estético que deveria reger alguns casos para que o espectador se encontre com a realidade filmada, ao invés de ser conduzido pela operação de montagem. Para ele, “quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida” (BAZIN, 2014, p. 93). Segundo o autor, se em certos casos a escolha pelo plano-sequência é puramente estilística, – como nos exemplos de *Soberba* (1942), *Grilhões do Passado* (1955) e *Festim Diabólico* (1948) – em outros, não se trata de uma questão de forma, mas da própria natureza da narrativa.

[...] Seria inconcebível que a famosa cena da caça à foca de *Nanook, o Esquimó* não nos mostrasse, num mesmo plano, o caçador, o buraco e a foca. Pouco importa, porém, que o resto da sequência seja decupado à vontade pelo diretor. O que deve ser respeitado é a unidade espacial do acontecimento no momento em que sua ruptura transformaria a realidade em sua mera representação da realidade. (BAZIN, 2014, p. 93).

Do mesmo modo, apesar de sua decupagem prévia, a cena de *No Coração da Montanha* (1991), de Werner Herzog, em que um escalador sem equipamentos está pendurado sobre o precipício apenas pelas duas mãos na superfície das rochas, torna-se impressionante. Não é a montagem que constrói a sensação de perigo na cena de Herzog, ela está lá, dada pelo próprio plano. Se o evento basta a si mesmo sem que o diretor precise ilustrá-lo com outros ângulos e enquadramentos, essa continuidade espacial poderia

desmascarar sua natureza através de impressão de realidade, ou, nas palavras de Bazin (2014, p. 93): “basta, para que a narrativa encontre a realidade, que um único de seus planos convenientemente escolhidos reúna os elementos dispersados anteriormente pela montagem”.

Sobre os anseios e as ideias de Bazin a respeito do realismo no cinema, Leone e Mourão (1987, p. 62) comentam que “para ele [Bazin] a manipulação da realidade através do corte, como recurso de articulação, evidenciaria um perigoso risco de distorção dessa mesma realidade”. Assim, por oposição a esta fragmentação do real, o plano-sequência seria o grande recurso do realismo cinematográfico, já que dispensa o processo de montagem, colocando o espectador em uma posição privilegiada, de maior liberdade e transparência em relação ao filme.

Para Bazin (2014, p. 97), a montagem cria um sentido que não necessariamente está contido na imagem, mas na relação entre elas. “As montagens de Kulechov, de Eisenstein ou de Gance não mostravam o acontecimento: aludiam a ele”, afirma o autor. Hitchcock (1964), ao explicar o efeito Kuleshov, sugere que imaginemos um rosto de um homem somado a outro plano de uma mulher de biquíni e que esta articulação poderia formar o significado *desejo*, isto é, construir um terceiro sentido que talvez não estivesse presente na primeira imagem do homem que observa.

[...] Eles, **os russos da teoria de montagem**, tiravam pelo menos a maioria de seus elementos da realidade que queriam descrever, mas a significação final do filme residia muito mais na organização dos elementos do que em seu conteúdo objetivo. A matéria da narrativa, qualquer que seja o realismo individual da imagem, surge essencialmente de suas relações, [...] isto é, um resultado abstrato cujos elementos concretos não estão nas premissas. (BAZIN 2014, p.97, grifos nossos)

O realismo baziniano contrapunha rigorosamente o formalismo russo e a teoria da montagem de Eisenstein (2002). Enquanto Bazin (2014), a partir de suas metáforas, defendeu a vocação do cinema para o realismo associado à ideia da duração da imagem, ao desenrolar do tempo e da ação diante de nossos olhos numa continuidade espacial, o teórico russo desenvolveu um trabalho que proclama a fragmentação da ação e do evento para a construção de um sentido.

Eisenstein (2002) baseou sua teoria na crença da combinação dos fragmentos de realidade em concepções de montagem, no poder da montagem como instrumento organizador da realidade. Para ele, um pedaço não editado de filme seria apenas a reprodução mecânica da realidade, um fragmento que não poderia ser considerado efetivamente arte. Sua defesa proclamava que a arte do cinema depende essencialmente da montagem, da

intervenção do corte sobre essa realidade, pois seria na ilha de edição (na época, na moviola) que esta mesma realidade se subordinaria ao sentido da ação e se transformaria em abstração artística. Ou seja, a construção de um significado discursivo e narrativo só acontece através do processo de montagem e da manipulação dos aspectos formais da imagem.

O que pode o longo registro, se enquanto aspecto narrativo ele está sujeito a não indicar objetivamente e claramente o sentido da ação? Ao se referir aos primeiros filmes em plano único, Eisenstein (2002, p. 38) diz que “[...] aquele período ‘pré-histórico’ nos filmes (embora também existam muitos casos no presente [1929]), quando cenas inteiras são filmadas em um único plano sem cortes. Isso está estritamente fora da jurisdição da forma cinematográfica<sup>4</sup>”. Esse radical posicionamento acaba por excluir, de certo modo, os planos-sequência ou planos de longa duração como forma artística. A primeira relação é da máquina com essa realidade, uma intervenção mecânica, e só em segunda instância é que há a relação do homem sobre a matéria-prima cinematográfica captada, ou seja, na sala de montagem.

O ideal baziniano é diametralmente oposto, pois acredita justamente na não-intervenção do corte como progressão de expressão cinematográfica. A simples reprodução, para o autor, pode resultar em objetiva ampliação estilística, uma cara aquisição para a *mise-en-scène* e para o cinema, além da abertura de um horizonte de novas possibilidades e potencialidades da imagem como linguagem cinematográfica. Como afirma Robert Stam (2003, p. 96), “Bazin é, em certos aspectos, um formalista, no sentido de se revelar menos interessado no conteúdo específico do que por um estilo de *mise-en-scène*. O realismo para ele tem mais a ver com a honestidade do testemunho da *mise-en-scène*, do que com a captura e representação mimética literal do mundo.

No entanto, como aponta Henderson (1971, p. 8), de Ophuls a Mizoguchi, de Welles a Wyler, mesmo diretores reconhecidos pelo uso do plano-sequência como marca estilística faziam uso da montagem expressiva em seus filmes. Este “detalhe” estilístico, de como estes cineastas combinavam o uso do plano-sequência e a montagem, alternando-se entre as duas possibilidades de expressão da linguagem, é uma questão que pode evidenciar lacunas em ambas as teorias, a do realismo e a de montagem. Ao investigar as obras de Ophuls e Welles, Brian Henderson (1971) afirma que o artifício geralmente se apresenta combinado com alguma forma de edição, e não em um estado puro, isto é, uma sequência inteira filmada em um único plano. Com exceção de alguns casos em Welles, estes três diretores utilizavam um

---

<sup>4</sup> Tradução livre do original em inglês: “That ‘prehistoric’ period in films (although there are plenty of instances in the present [1929], as well), when entire scenes would be photographed in a single, uncut shot. This, however, is outside the strict jurisdiction of the film-form”.

esquema estilístico que variava entre o plano-sequência e a montagem expressiva na construção de uma cena.

Na abertura de *Marca da Maldade* (1958), por exemplo, Welles se vale de um longo plano-sequência para construir a cena e o suspense. Um misterioso homem implanta uma bomba em um carro e corre em fuga. Logo um casal se aproxima e entra no veículo. A câmera (montada sobre uma grua) "alça voo" e segue o movimento do carro, até encontrar e acompanhar outro casal em uma longa caminhada. Entre sumiços e aparições, o carro está quase sempre em cena, mantendo vivo o suspense e o lembrete da bomba. O casal chega até um posto policial de imigração e apresenta documentos; ao lado deles, o carro com o outro casal aguarda a sua vez. Após cruzarem a fronteira, o veículo passa por eles e desaparece do quadro. O casal trava um breve diálogo até se enroscar num beijo interrompido pelo som de uma explosão. Nesse momento, o plano-sequência de 3'21" de duração é suspenso em prol da revelação do motivo da explosão, e se faz ver assim um corte expressivo que cria relações entre o primeiro longo bloco de tempo e a tão esperada imagem do carro em chamas.

Bazin (2014) estava ciente de que o material filmado por diretores como Welles e Wyler não se tratava de um simples registro, por mais que estes preservassem o espaço dramático. Como diz o autor, "o plano-sequência do diretor moderno não renuncia à montagem", tanto interna ao quadro, quanto na emenda entre os planos, pontuamos, - "como poderia renunciar sem cair num balbucio primitivo? – ele a integra à composição plástica" (BAZIN 2014, p. 107). "Para estes diretores, o uso do plano-sequência, do movimento de câmera e da composição em profundidade não visava capturar a realidade fenomenal, mas, sim, [...] expressar sua visão particular do mundo", diz Bordwell (2013, p. 31), que continua afirmando que eles "são *auteurs*, apresentando visões pessoais do cinema, principalmente por meio da chamada *mise-en-scène*".

Posto isto, se faz mister uma análise que vá além do olhar sobre a "parte", sobre um fragmento ou evento, mas que passe a observá-los em conjunto com o todo. Quer dizer, ver como os planos-sequência se relacionam com o resto do material fílmico, já que vinham precedidos e sucedidos por outras partes. Não seria esta uma relação de montagem? Henderson (1971, p. 8) ajuda a compreender este tipo de corte com a seguinte colocação:

[...] O corte crucial entre planos-sequência relacionados pode ser chamado de corte seletivo ou de corte intra-sequencial, ou mesmo de corte de *mise-en-scène*. Deve ser cuidadosamente diferenciado da montagem. Montagem é a conexão ou relação de dois ou mais planos de filmes inteiros [...] O corte intra-sequencial não se relaciona, organiza ou governa a totalidade das peças que ele junta: ele tem apenas uma relação

local com os começos e os fins dos planos conectados, no local onde eles são unidos. (HENDERSON, 1971. p. 8)<sup>5</sup>.

Temos, então, dois tipos de intervenção sobre o material fílmico, sendo o primeiro uma operação de corte e a construção de sentidos por meio de signos somados que formam um terceiro; e um segundo que apenas emenda as peças das ações. De um lado, a montagem expressiva, base da teoria de Eisenstein (2002), que proclama a relação entre os planos; de outro, uma montagem que não impõe um sentido sobre a cena, mas apenas conecta e emenda dois momentos. Pode-se dizer que esta segunda forma dialoga intensamente com a presença da *mise-en-scène*, pois é nela que o ritmo e o sentido da ação se estabelecem.

Diferentemente da linha de pensamento de Eisenstein (2002), que atribui o ritmo do filme puramente à montagem, à organização do material, Henderson (1971, p.5) diz que no plano-sequência o fator ritmo não se manifesta através da duração e comprimento dos planos, mas surge no interior de cada plano, especialmente por meio do deslocamento da câmera e do quadro. Essa ideia parece estar em confluência com as de Tarkovski (2010), que acreditava que todas as tomadas estão sujeitas a uma “pressão do tempo”, e que nelas, no seu fluxo interior, se revelaria o ritmo. Ou seja, a montagem, a junção entre os planos articulava ideias e ações, organizaria a estrutura do filme, mas não o seu ritmo. Esse, por sua vez, já está lá, é o tempo impresso:

Ele – o tempo – se torna perceptível quando sentimos algo de significativo e verdadeiro, que vai além dos acontecimentos mostrados na tela; quando percebemos, com toda clareza, que aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é um indício de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito: um indício de vida (TARKOVSKY, 2010, p. 139).

Este ritmo, a dinâmica do tempo que extravasa na imagem, é representado no filme e absorvido pelo espectador. Assim, esta percepção do tempo e do ritmo pode ser algo não imposta pelo sentido da obra. Neste contexto, o corte intra-sequencial tem como efeito a quebra do ritmo da sequência e a conexão com outra próxima relação. Para Henderson (1971), mesmo não sendo um elemento rítmico *per se* – já que não cria relações, mas apenas conecta os pedaços do filme como mero efeito de progressão –, o corte intra-sequencial influencia

---

<sup>5</sup> Tradução livre do original em inglês: “*the crucial cut between related long takes, might be called the selective cut or the intra-sequence cut or even mise-en-scene cutting. It must be carefully differentiated from montage. Montage is the connection or relation of two or more shots of entire film pieces [...] the intra-sequence cut does not relate, arrange, or govern the whole of the pieces it joins: it merely has a local relationship to the beginnings and ends of the connecting shots, at the place they are joined*”.

diretamente os outros elementos rítmicos presentes na seqüência, desde os enquadramentos subseqüentes à disposição da *mise-en-scène*.

Esse confronto entre os dois pensamentos, entre Bazin (2014) e Eisenstein (2002), duas das teorias mais influentes da história do cinema, também podem apontar aproximações. Primeiramente, os dois partem da premissa de um "real" captado e registrado pelas câmeras; em segundo, há uma relação de montagem (de corte) entre os planos-sequência que constituem o "todo", na maior parte dos filmes. Para Henderson (1971), o corte intra-sequencial traduz uma correspondência entre as duas categorias cinematográficas *a priori* distintas – *mise-en-scène* e montagem – já que a interação entre as duas interfere diretamente uma na outra. A decisão do corte no plano-sequência, onde encerrá-lo, pode determinar sua própria natureza; e a *mise-en-scène* requer certo tipo de corte em determinado momento. Como explica Henderson (1971.), o corte intra-sequencial pode se manifestar de diversas formas de acordo com o estilo do diretor, inclusive, entre as linhas do diálogo, como espécies de montagem. Dessa forma, o corte, mesmo aparecendo com raridade, se relaciona ao progresso dramático da cena, o que termina por reconfigurar e refletir na *mise-en-scène*.

Apesar da importância histórica da reflexão de Bazin (2014), com o tempo e o desenrolar do cinema podemos comprovar que atribuir um valor quase transcendental ao que não passava de uma figura de estilo, teria sido seu "erro". Como aponta Aumont (2003), vários teóricos posteriores (COMOLLI, 2008) chamaram atenção para o fato: "Essa concepção de realismo era apenas uma possibilidade entre outras, e o plano-sequência já não era tão realista e transparente [...], já que seu valor dependia das normas estéticas em vigor", pontua Aumont (2003, p. 231).

Desmistificada a pura crença baziniana, segundo a qual o plano-sequência era visto como a concretização da vocação do cinema para o real, esse continua sendo um recurso fundamental para a gramática do cinema contemporâneo. Mesmo sem a defesa ideológica que costumava acompanhá-lo nos anos 1960, nem tão realista, nem tão transparente quanto idealizara Bazin (2014), o recurso continuou sendo magistralmente usado por inúmeros cineastas como Kubrick, Jim Jarmusch, Theo Angelopoulos, Andrei Tarkovski, e provocando diversas sensações no espectador, inclusive a de uma mudança na relação entre o tempo do filme e o tempo da história narrada, o que normalmente é estabelecida pela decupagem e pela montagem.

Demarcada sua importância, então, serão vistas, mais à frente, várias possibilidades de representações temporais no plano-sequência e de que maneira isso interfere e chacoalha o



ideal realista que se baseia na dependência de uma continuidade espacial, além disso, busca-se refletir de que maneira esta ideia de real pode ser rompida até mesmo nestes padrões.

### 1.5 PLANO-SEQUÊNCIA E TEMPO (INDÍCIO DA VIDA E FULGURAR DA MORTE)

Em seus escritos sobre o plano-sequência como reprodução do presente, Pier Paolo Pasolini (1982) problematizou a figura de estilo comparando-a à vida, elevando-o a recurso hiper-realista, já que emula uma visão subjetiva sobre o mundo. Em contraponto à noção objetiva da montagem, que imprime a passagem do tempo através de cortes que induzem o espectador pela seleção de planos e ângulos, o plano-sequência abarca uma noção subjetiva, imprimindo uma aparente sensação de tempo presente. Este, então, seria o limite máximo do realismo de qualquer técnica audiovisual, pois se impõe claramente como uma reprodução subjetiva do presente onde “forjaria uma extensão do tempo que ‘engana’ a morte ao prescindir da montagem, e, por conseguinte, abstrair aquilo que dá sentido a nossa existência” (PASOLINI, 1982, p. 193).

Desta forma, podemos afirmar que o plano-sequência está imbuído de uma suposta força que rompe a barreira metafísica da realidade imposta pela tela. A ausência da montagem – ou aquela feita da ação sem cortes – acaba por transmitir ao espectador certo naturalismo na relação entre filme e espectador. Grosso modo, seria possível comparar o plano-sequência, através de modos semiológicos da literatura, a um texto sem vírgulas ou pontos finais. Ainda de acordo com Pasolini (1982):

O cinema [...] é substancialmente um plano-sequência infinito, como exatamente o é a realidade perante os nossos olhos e ouvidos, durante todo o tempo em que nos encontramos em condições de ver e ouvir (um plano-sequência subjetivo que acaba com o fim da nossa vida): e este plano-sequência, em seguida, não é mais do que a reprodução da linguagem da realidade: por outras palavras, é a reprodução do presente. (Pasolini, 1982, p.195).

Reitera-se, então, a percepção de que, para Pasolini (1982), é na montagem que ocorre a transformação do cinema em filme – do registro em linguagem – e assim, onde o presente se torna passado. Se o plano-sequência é a reprodução do presente, é justamente na variação de ângulos, enquadramentos, na montagem, que aconteceria uma “multiplicação de presentes”. Como diz o autor, “esta multiplicação de presentes abole, na realidade, o presente, esvazia-o, postulando cada um dos presentes à relatividade do outro, do seu imprevisto, a sua imprecisão, a sua ambiguidade” (Pasolini 1982, p. 194).

Em uma feliz metáfora ao comparar o plano-sequência com a vida (e seu desenrolar diante de nossos próprios olhos), Pasolini (1982, p. 196) diz que “a morte realiza uma montagem fulminante em nossa vida [...] só graças à morte, a nossa vida nos serve para nos expressarmos”. Assim, não seria o ponto final a determinar a natureza da “frase”?

Acrescentando uma ponderação interessante a essa discussão, lembramos que o tempo, para Tarkovski (2010), é o elemento que constitui a condição de existência do nosso ‘Eu’. É o indício da vida. Da mesma forma que precisamos do ar para poder respirar e sobreviver, necessitamos nos inscrever sobre esse tempo para poder existir, já que “a história não é o tempo, mas uma consequência; o tempo é um estado, é ‘a chama em que vive a salamandra da alma humana’” (TARKOVSKI, 2010, p.64). Benjamim (2011, apud DIDI-HUBERMAN, p.171) contribui para uma construção conceitual do tempo, atentando para fragmentação, já que “o tempo não desenvolve a história, o progresso de um ‘fio liso’: [...] trata-se de uma corda muito desgastada e separada e em mil mechas que, como tranças desfeitas, nenhuma delas tem um lugar determinado antes que todas sejam retomadas e entrelaçadas em um penteado<sup>6</sup>”.

Essas colocações filosóficas dos dois autores ajudam a refletir sobre o tempo e o cinema, a partir de dois pontos: a afirmação de Tarkovski (2010) subscreve toda história ao tempo, mas indica a expectativa de individualidade da relação entre o homem e sua inscrição nesse mesmo tempo; enquanto a fala benjaminiana nos convida a pensar a história a “contrapelo”, a encontrar diversas camadas e texturas que não seguem um olhar cronológico. Essa flutuação na relação do sujeito com o tempo histórico, o embaralhamento entre acontecimentos e a tessitura das ações pode ser pensada no plano-sequência? A dita subjetividade desse recurso, a simples reprodução do presente pode cair por terra sobre uma forma narrativa em que o recurso não está engajado em uma lógica de reprodução do presente?

Não seríamos capazes de responder aqui estas perguntas, nem é esta nossa intenção, mas, sim, provocar uma reflexão sobre a ideia de uma cronologia temporal no cinema em plano-sequência e de questionar a obrigatoriedade de uma reprodução do presente. Ao propor uma unidade entre os múltiplos gêneros narrativos, e uma não-distinção na observação da narrativa histórica e da narrativa ficcional, Ricouer (1994, p. 24) atenta para que o fato comum da experiência humana é o caráter temporal: "Tudo o que se narra acontece no tempo,

---

<sup>6</sup> Tradução livre do trecho em espanhol: “El tiempo no desarrolla El relato, El progreso de un “hilo liso”:”(...)se trata de una cuerda muy deshilachada y separada em mil mechas, que cuelga como trenzas desechas, ninguna de esas mechas tiene um lugar determinado antes de que todas sena retomadas y entrelazadas em um peinado”.

desenvolve-se temporalmente; e o que se desenvolve no tempo pode ser contado", indica. Desta forma, reconhecemos o processo temporal essencialmente na narrativa, pois a nossa experiência no mundo se desenvolve no próprio tempo.

As marcas do tempo na narrativa são marcas da experiência do espectador com o mundo. Sobre essa relação de afetações, Tarkovski (2010, p. 66) afirma que “o tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois é uma categoria espiritual e subjetiva, e o tempo por nós vivido, fixa-se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo”. A partir dessa ideia, em busca pela compreensão do tempo e de moldá-lo no sentido cinematográfico, pode-se dizer que o tempo não é determinado pela montagem do filme, mas que é um elemento específico que já está embutido dentro das próprias imagens.

Durante o Festival de Cinema de Locarno, em 2013, o diretor Aleksandr Sokurov apresentou um *workshop* intitulado *Arca Russa, Cinema sem Montagem*, abordando o processo de realização do filme e a ideia de “vencer a ditadura do tempo”. No material transcrito pelo crítico italiano Nicola Falcinella, Sokurov afirma:

Existem duas coisas que devemos atentar: a primeira é o filme; a segunda, a história. É o tempo que conecta as duas coisas, o escorrer do tempo. Um filme é o escorrer do tempo. Mas o que é a história? A História é o tempo passado antes de nós, que percorre o agora, e que nos espera em uma semi-obscuridade desconhecida para nós. Cada filme contém o passado, o presente e o futuro do tempo. [...] Totalidade é a característica do tempo. O tempo é uma força capaz de unir, mas também de separar e destruir. Todas as características do caos estão presentes no tempo, o tempo comporta tudo. Tudo é devorado pelo tempo<sup>7</sup> (SOKUROV apud FALCINELLA, 2013, *online*).

A complexidade e embate entre esses tempos podem surgir como força organizadora do desenvolvimento dramático do plano. O popular trava-língua “O tempo perguntou ao tempo quanto tempo o tempo tem; O tempo respondeu ao tempo que o tempo tem tanto tempo quanto tempo o tempo tem” se materializa e toma forma no corpo do filme. A colocação de Sokurov, de fato, parece nos indicar outra conjectura sobre o tempo. O presente, passado e futuro, inscritos em uma única temporalidade representada pelo cinema, sendo o plano-sequência o enlevar dos momentos. O corte só fulgura no plano-sequência como o

---

<sup>7</sup> Tradução livre do original em italiano: “*Ci sono due oggetti a cui prestare attenzione: il primo è il film, il secondo è la storia. È il tempo a collegare le due cose, lo scorrere del tempo. Un film è lo scorrere del tempo. Ma cos'è la storia? La storia è il tempo trascorso prima di noi, che scorre adesso e che ci attende in una semioscurità sconosciuta a noi. Ogni film contiene il passato, il presente e il futuro del tempo. Se un film manca di uno di questi tre aspetti, non può essere considerato riuscito. Intendo un film come totale dentro la sua natura. Totale è la caratteristica del tempo. Il tempo è una forza in grado di unire, ma anche separare e distruggere. Ogni caratteristica del caos è compresa nel tempo, il tempo comprende tutto. Tutto viene divorato dal tempo*”.

acontecimento da morte sobre a vida, a morte do tempo. Vencer a ditadura do tempo significa depender da sobrevivência do plano.

Apesar da crença do plano-sequência como reprodução do presente, poderíamos ter uma espécie de ‘multiplicações de presentes’ que não está orientada pela montagem (como dito por Pasolini), que não é operada através do corte, mas contínua por vários ângulos, enquadramentos, pela *mise-en-scène*, pela narrativa; pois na dimensão entre o despertar e o sonho, entre a vida e morte, um corte sobre o plano-sequência não pode representar outra coisa senão a experiência do próprio fim.

## 1.6 MODOS DE REPRESENTAÇÃO TEMPORAL

Gregory Currie (1995) argumenta que todo acontecimento se desenrola no tempo e, portanto, esse fator está ligado a tudo, inclusive às artes. Como explica o autor, existem três maneiras básicas para tratar a temporalidade na arte, “pode-se concentrar em propriedades temporais da obra, sobre as propriedades temporais vivenciadas pelo observador da obra e sobre as propriedades temporais que a obra representa<sup>8</sup>” (CURRIE, 1995, p. 92). Como observa o autor, algumas artes diferem de outras por algumas propriedades da temporalidade, como, por exemplo, a progressão do tempo. A pintura e a escultura representam, no máximo, o tempo de suas feitura, mas não o desenrolar do tempo no interior da obra. Do mesmo modo, ambas não são artes que apresentam uma temporalidade relacionada com a ordenação temporal, quer dizer, não existe uma ordem de desenvolvimento de acontecimentos experimentada pelo observador da obra.

Assim, tanto o cinema quanto a escultura (ou a pintura) apresentam temporalidade, mas a maneira que esta se desenvolve no interior da obra acaba por exaltar diferenças entre as formas: enquanto a tarefa do cineasta é organizar relações temporais e espaciais entre os objetos e os eventos representados, o escultor/pintor não lida com a característica da ordenação, fator que afeta e transforma a experiência temporal do observador. Como diz o autor, “o que é distintamente temporal sobre o filme não é o seu retrato do tempo, mas a maneira de seu retrato: seu retrato do tempo por meio do tempo<sup>9</sup>” (CURRIE 1995, p. 96).

Currie (1995) apresenta também dois modos temporais: o tempo interno – um tempo humano, pessoal e subjetivo, experienciado por cada indivíduo, que é condicionado por

<sup>8</sup> Tradução livre do original em inglês: “we can focus on temporal properties of the work, on temporal properties of the observer's experiences of the work or on temporal properties of what the work represents”.

<sup>9</sup> Tradução livre do original em inglês: “what is distinctively temporal about film is not its portrayal of time, but the manner of its portrayal: its portrayal of time by means of time”.

diversos fatores (físicos, emocionais, psicológicos, culturais); e o tempo externo (também nomeado como objetivo ou absoluto), que seria o modo temporal convencional, o tempo do relógio, que é usado no dia-a-dia para mensurar e planejar, objetivamente, as ações, a vida. O cinema gera a impressão de que o plano sempre reproduz exatamente o tempo como vemos na tela, assim, ao assistirmos em plano único uma ação de um homem que sobe dez degraus, temos a sensação de equivalência entre o desenrolar do tempo cronológico e o tempo no interior do plano. É nesse sentido que Gregory Currie (1995 p. 100) aponta duas formas de representação do tempo: automórfica (*automorphic time*) e homomórfica (*homomorphic time*). Estes dois tempos se distinguem principalmente por sua continuidade ou descontinuidade.

Esses conceitos de representação automórfica e homomórfica do tempo permitiram a Donato Totaro (2001) alicerçar sua pesquisa e investigar as diferentes formas de anomalias temporais presentes no plano-sequência. A representação automórfica é mais comumente encontrada no plano-sequência, onde não há fragmentação ou descontinuidade e, portanto, existe uma equivalência entre tempo narrativo e tempo de duração. Já na representação homomórfica, o tempo é sempre fragmentado através de recursos elípticos para avançar a história narrada. A primeira distinção é referente à continuidade ou descontinuidade do tempo no plano-sequência e, como explica o autor, “o tempo automórfico é contínuo, ininterrupto, ou não-fragmentado. E o tempo homomórfico é descontínuo, interrompido ou fragmentado”<sup>10</sup> (TOTARO, 2001, p. 86). Essa definição é uma investida essencial para compreender se a anomalia temporal está inscrita na diegese ou objetivamente na técnica e forma, ampliando e flexibilizando as ferramentas para investigar o plano-sequência.

O tempo da trama é equivalente à ação representada? O tempo de tela percebido pelo espectador é condizente com a desenrolar da atividade de um personagem? Chatman (1978, p. 62) ajuda a refletir sobre o ponto, afirmando que “há o tempo de leitura e há o tempo da trama, [...] o tempo do discurso – tempo que se leva para ler o discurso – e o tempo da história – duração dos supostos eventos da narrativa”<sup>11</sup>. Esta colocação de Chatman, referindo-se objetivamente à literatura, pode ser levada por uma analogia ao plano-sequência

Se o corte é objetivamente e tradicionalmente o elemento da linguagem cinematográfica “oficial” para instaurar elipses, seja para elaborar grandes saltos no tempo ou

<sup>10</sup> Tradução livre do original em inglês: “*Automorphic time is continuous, uninterrupted, or non-fragmented. And homomorphic time is discontinuous, interrupted or fragmented*”.

<sup>11</sup> Tradução livre do original em inglês: “*There is reading-time and there is plot-time, or, as I prefer to I distinguish them, discourse-time – the time it takes to peruse the discourse – and story-time, the duration of the purported events of the narrative*”.

até descartar milésimos a fim de acelerar e encurtar uma ação, é possível encontrar ao longo da história do cinema vários exemplos em que essa passagem temporal se estabelece no interior do plano e a elipse se resolve sem a dependência e necessidade do corte.

### 1.6.1 Representação temporal Automórfica

Num esforço de realizar uma taxonomia dos tipos de relação entre tempo narrativo e tempo cronológico no plano-sequência, Totaro (2001, p. 109) denomina dois grupos e seis tipos de representação possíveis: Representação Automórfica Clássica, Representação Automórfica Emblemática do Tempo (*Emblematic Automorphic Time*), Plano-Sequência Simbiótico Automórfico (*Symbiotic Automorphic Time Long Take*); Tempo Homomórfico Contínuo (Continuous Homomorphic Time), Plano-sequência com *Mise-en-trickery* (*Mise-en-trickery Long Take*), Plano-sequência Simbiótico Homomórfico (*Symbiotic Homomorphic Long Take*). Buscaremos elucidar e exemplificar estes conceitos de Totaro (2001) logo adiante, a fim de melhor compreender as várias utilizações do plano-sequência e suas representações temporais.

A representação automórfica seria o padrão do que é visto na maioria dos filmes, ou seja, a duração equivalente entre tempo de tela e tempo para que um personagem desenvolva uma ação. A perfeita equação entre estes elementos é o que seria então, para Totaro (2001), a representação clássica automórfica do tempo. O grupo de relação automórfica apresenta, segundo o autor, mais duas categorias: Representação Automórfica Emblemática do Tempo e o Plano-Sequência Simbiótico Automórfico.

A primeira categoria, o Tempo Emblemático, apresenta um bloco da fábula que, apesar do tempo narrativo contínuo e sem qualquer anomalia temporal, é maior que o tempo de tela. Como explica o autor, este é “um tempo que corre continuamente sem qualquer aparente anomalia temporal, mas que, através da forma e/ou estilo [...] representa um bloco maior, [...] de Fábula [...]”<sup>12</sup> (TOTARO, 2001, p. 83). Esse tipo de representação é mais comumente encontrada em momentos de início ou término de filmes e, usualmente, estabelece uma tensão entre imagem e som, composição e/ou enquadramento etc. Um voz *over* que narra um plano-sequência, por exemplo, pode demarcar um desmembramento entre o tempo da narração e o tempo representado no interior do plano.

---

<sup>12</sup> Tradução livre do original em inglês: “a time which runs continuously without any apparent temporal anomaly but which, through form and/or style (tension between image and sound, composition, framing, etc) represents a larger, if somewhat vague, block of fabula – an era or a period”.

Já a segunda categoria, o Plano-Sequência Simbiótico Automórfico, se refere a tomadas longas com continuidade temporal camuflada por técnicas de edição que ocultam as elipses. Totaro (2001, p. 96) justifica a denominação de “Simbiótico”, afirmando que chama assim as tomadas longas “onde a edição alcança uma simbiose que liga duas partes separadas, mas narrativamente contínuas, de filme<sup>13</sup>”.

Este é o caso de *Festim Diabólico* (1948), em que onze cortes disfarçados preservam a continuidade temporal e narrativa de eventos que se passam dentro de um apartamento em duas horas. O primeiro corte ocorre aos 11’35”, oculto através de um movimento de câmera que se aproxima das costas de um personagem até escurecer a imagem, para depois se afastar e retomar o próximo rolo. Deste modo, este plano-sequência é simbiótico pela presença dos cortes e automórfico justamente por não se revelá-los em aparência, mantendo assim a continuidade do tempo narrativo.

Outro exemplo é o recente *Birdman*, de 2014, dirigido por Alejandro Gonzalez Inárritu. Nele, são utilizados os mesmos recursos, mas abusa-se de uma infinidade de técnicas modernas e métodos menos óbvios, tornando a identificação dos cortes muito mais difícil. Apesar de simbiótico, *Birdman* não é um plano-sequência automórfico, pois nele não há desejo ou necessidade de manter a narração no mesmo espaço e tempo, o que o torna também um exemplo interessante para nos ajudar a pensar o grupo de representação Homomórfica do tempo.

## **1.6.2 Representação temporal Homomórfico**

### **1.6.2.1 Plano-sequência Contínuo Homomórfico**

O personagem interpretado por Michael Keaton caminha pela calçada enquanto é perseguido pelo seu *alter ego*, o próprio Birdman. Através da profundidade de campo, a câmera mostra o rosto de Keaton em primeiro plano com o homem-pássaro ao fundo, voando. Subitamente, se apresenta uma anomalia temporal, uma leve desaceleração não-natural dos personagens no interior do quadro que toma o plano-sequência.

Efeitos como esse, estilísticos, digitais ou fotográficos, tendem a demarcar a presença de distorção temporal, o que os caracteriza no plano-sequência como recursos de representação Contínua Homomórfica. Apesar da continuidade narrativa, o mecanismo

---

<sup>13</sup> Tradução livre do original em inglês: “[...] where the edit achieves a symbiosis by linking two separate but narratively continuous pieces of film”.

produz uma não-equivalência sentida pelo espectador como descompensação do tempo. É o caso de efeitos como o *freeze frame*, *Bullet Time*, *Pixilation*, entre outros.

O *freeze frame* pode ser facilmente encontrado em vários filmes de Quentin Tarantino, em especial durante a apresentação de seus personagens. Por exemplo, em *Kill Bill Vol.1* (2003), A Noiva (Uma Thurman) está deitada em um leito de hospital, enquanto uma enfermeira a observa. A câmera se aproxima lentamente do rosto da enfermeira, a imagem congela. Surgem enormes cartelas amarelas que nos apresentam à assassina Elle Driver (Daryl Hannah). Esse recurso, muito popularizado por filmes de ação, suspende o tempo narrativo e congela o espaço momentaneamente com o intento de ressaltar um acontecimento ou gerar expectativas sobre o desenrolar da cena. O *Bullet Time*, recurso que remonta às idéias do experimento de Edward Muybrige ao fotografar os movimentos da chegada de um cavalo em corrida, já foi emulado por Sam Peckinpah na famosa cena final de *Meu Ódio Será Tua Herança* (1969), e virtualmente e virtuosamente explorado pela *Trilogia Matrix* (1999; 2003).

No vídeo arte *Reflecting Pool* (1977-79), de Bill Viola, um plano geral mostra um homem que se aproxima de uma piscina numa paisagem tropical. Após algum tempo, ao 1'39'', ele salta. A imagem congela. A imagem? A água da piscina continua a mexer-se, acariciada pelo vento, mas o corpo do homem permanece petrificado no ar. A piscina reflete a folhagem, mas o reflexo é constantemente desfigurado por pequenas ondulações. Nesse primeiro momento, a partir do *freeze*, há um exemplo de representação homomórfica contínua do tempo. Aos 4'00'', o corpo do homem, ainda congelado no ar, começa a esmaecer até sumir por completo. Aos 5'20'', há um corte disfarçado sobre a paisagem fixa, fazendo com que, mais a frente, aos 06'19'', o homem, que nunca chegou a mergulhar, emerja de dentro da piscina. Acontece aqui um radical exemplo que talvez não esteja tão interessado em aspectos narrativos, mas no debruçar sobre a clara experimentação e manipulação do tempo e da imagem.

#### 1.6.2.2 *Mise-en-Trickery*

Totaro (2001) cunha a expressão *mise-en-trickery* para todo tipo de anomalia temporal ocorrida através da manipulação da *mise-en-scène*, isto é, elipses temporais no interior do plano estabelecidas através de movimentação de personagens, recursos de iluminação, cenografia ou direção de arte. Como explica o autor, "uma das variedades mais comuns da



*mise-en-trickery* envolve a compressão do tempo alcançada através de uma expressiva manipulação da luz<sup>14</sup> (TOTARO, 2001, p.86).

Como exemplo, Totaro (2001, p.91) cita uma cena do filme *A vida é bela* (1999), em que o personagem Guido Orefice, interpretado pelo ator e diretor do filme Roberto Benigni, corteja Dora (Nicoletta Braschi). Enquanto Guido tenta impacientemente abrir a porta no canto esquerdo da tela, no lado oposto, Dora entra em um novo ambiente. Quando Guido finalmente consegue abrir a porta, percebe que Dora entrou em outro cômodo.

Aos 48'03'', se inicia um plano-sequência: a câmera segue Guido em direção ao mesmo local que Dora adentrou, mas para diante da entrada, ficando fixa por cinco segundos. Há uma ligeira mudança na iluminação, a câmera começa a se afastar lentamente e logo ouve-se a voz de Dora fora do quadro ("Josué!"), seguida pela voz de Guido ("Josué, você vai fazer a mamãe se atrasar!"). Um menino surge de dentro do local, puxando um carrinho amarrado em um barbante; a câmera vai revelando Guido e Dora próximos a uma bicicleta, com trajés distintos do momento anterior, à espera do filho. O plano de 53'' sem cortes introduz uma elipse temporal e narrativa saltando alguns anos à frente e suprimindo o nascimento do filho do casal.

No filme *O virgem de 40 anos* (2005), dos 14'16'' aos 14'32'', o personagem interpretado por Steve Carell está deitado sobre a cama sofrendo um processo de insônia, e a iluminação vai se transformando drasticamente enquanto o homem se mantém acordado. *Birdman* também traz inúmeros exemplos de momentos em que há uma clara compressão do tempo e uma aceleração da luz, seja no amanhecer visto pelo protagonista entre as latas de lixo aos 87'30'', ou no plano aos 94'15'' em que a fachada do teatro escurece rapidamente depois do pôr-do-sol.

Outro evidente exemplo de *mise-en-trickery* está presente em *Ainda Orangotangos* (2007), dirigido por Gustavo Spolidoro. Durante o seguimento do quarto núcleo narrativo da história, um homem e uma mulher chegam bêbados até um apartamento e fazem de tudo para que a "noite" não acabe, apesar de já ser dia há algumas horas: flertam, dançam, cantam, bebem perfume. Após alguns empecilhos e desventuras, os dois se rendem ao cansaço deitando em uma cama de casal. Os personagens estão enquadrados em primeiríssimo plano, dormindo, quando dos 47'37'' até 47'47'' o ambiente começa a escurecer. Em dez segundos há uma clara passagem do dia para noite. Aos 47'58'', o homem desperta como se tivesse

---

<sup>14</sup> Tradução livre do original em inglês: "one of the most common varieties of the *mise-en-trickery* involves time compression achieved through an expressively manipulated light change".

dormido. Alguns segundos depois, senta-se, pega o relógio eletrônico sobre a mesa e profere um sonoro palavrão ao perceber o horário já muito avançado. Uma eclipse temporal instaurada através de uma *mise-en-trickery* de iluminação para adiantar a história e preservar o plano-sequência.

Tendo em vista esses exemplos, entende-se que todos os tipos de *mise-en-trickery* vêm carregados de uma representação homomórfica do tempo e que sua função estrutural de avançar o tempo narrativo está diretamente ligada a questões técnicas, de estilo e do contexto do filme. No entanto, ao longo de seus estudos e análises, Totaro (2001) identificou uma característica padrão presente em muitos casos de *mise-en-trickery*: uma forte conexão com o discurso histórico, seja tematicamente ou filosoficamente. O autor cita o exemplo de dois filmes de Ettore Scola, o filme *Casanova e a Revolução* (1982), onde um movimento de câmera avança a narrativa em 200 anos de história; e *A Família* (1987), que possui oito planos-sequência homomórficos que reconstituem várias gerações de uma família italiana.

Assim, ele cria duas sub-categorias da *mise-en-trickery*: Narração Histórica e Narração Autoral. Nossos dois primeiros exemplos (*Ainda Orangotangos* e *A Vida é Bela*) se agrupam à Narração Autoral; os dois últimos (*Casanova e a revolução* e *A Família*) estão ligados à Narração Histórica. Como explica o autor:

No primeiro agrupamento da **Narração Autoral**, a função do tempo homomórfico no plano-sequência é um dispositivo narrativo para avançar (ou, em alguns casos, retroceder) a narrativa. Em outros filmes **da Narração Histórica** a função da mudança temporal não é tanto um dispositivo para avançar a narrativa (o que ele também faz, é claro), mas construir um tema histórico que dá atenção ao próprio processo da história (o progresso, classe, causa e efeito, etc.)<sup>15</sup>. (TOTARO, 2001, p. 93).

Enquanto a Narração Autoral por *Mise-en-Trickery* move a narrativa de uma vista geralmente onisciente, a Narração Histórica usa essa transição tanto para avançar quanto para voltar no tempo histórico. De todo modo, mover a narrativa em ambas as direções através da analepse e da prolepse, conceitos genettianos<sup>16</sup>, não parece exclusividade da Narração Histórica, o que leva a crer que essa subcategoria carrega consigo certa frouxidão teórica, dado que sua distinção aparenta estar ligada essencialmente a questões temáticas ou de escolhas estilísticas.

<sup>15</sup> Tradução livre do original em inglês: “*In one grouping the function of the homomorphic time in the long take is a narrational device to advance (or in some cases turn back) the narrative. In the other films the function of the shift in time is not so much a device to progress the narrative (which it also of course does), as to construct an historical trope by calling attention to the process of history (progress, class, cause and effect, etc)*”.

<sup>16</sup> Gerrard Genette apresenta os conceitos de Flashback (ou Analepse, onde o discurso rompe o fluxo da história para recordar eventos anteriores), e flashforward (ou Prolepse, onde o discurso salta à frente, a eventos subsequentes). Ver Chatman (1978, p.63).

De todo modo, variados exemplos de *mise-en-trickery* da ordem da narração histórica também estão presentes no filme *Olhar de Ulisses* (1995), dirigido por Theo Angelopoulos. A cena de abertura exhibe um deslocamento no tempo de 41 anos (1954-1995) no interior do plano-sequência. A câmera vai se afastando e revelando o horizonte cinzento e um homem que registra o momento com um antigo cinematógrafo. Há uma ligeira mudança de luz, e o cinza agora ganha cores. Um segundo homem, ao fundo, observa e narra a história. O sujeito com o cinematógrafo, um dos irmãos Manakia, pioneiros do cinema na Península Balcânica, tem um infarto e é acolhido sobre uma cadeira pelo segundo homem. A câmera se desloca para direita e registra o encontro do segundo homem com o personagem interpretado por Harvey Keitel. Ao se deslocar de volta para a esquerda, a câmera abandona o segundo homem e acompanha o andar de Harvey Keitel, revelando que o homem com a câmera não está mais lá.

Ao analisar o estilo e a utilização do plano-sequência em Angelopoulos, Bordwell (2006) aponta que o diretor grego se vale dos planos alongados e dos movimentos de câmera para intensificar o surgimento de epifanias pictóricas. "Não raro, a câmera segue um personagem em movimento, algumas vezes captando um e enquanto solta o outro", diz o autor, e "com essa tática, [...] mantém o plano pulsante, sustenta o interesse visual, e ao mesmo tempo, faz seus encadeamentos característicos" (BORDWELL, 2006a, p. 231). Ao edificar sua estrutura espacial no plano-sequência, Angelopoulos substitui o clímax dramático da cena pelo clímax pictórico. Uma suspensão da trama que refreia o desenvolvimento do tempo do andamento dramático em prol do impacto da imagem.

Nesse contexto, Bordwell (2006a) enumera como características formais e narrativas, que o diretor utiliza para manipular o tempo nas longas tomadas, a desaceleração do ritmo dramático, escassez e a distância do quadro. Como explica o autor,

[...] a adesão [de Angelopoulos] ao plano-sequência, aos enquadramentos distantes, aos quadros desérticos e aos tempos mortos apostam tudo na imagem que se desdobra. Como os cortes são raros, temos que esperar os mistérios do plano se descortinarem a seu próprio tempo. O ritmo lento permite-nos criar expectativas bastante claras sobre como a encenação vai se desvendar. (BORDWELL, 2006a, p. 230).

Deste modo, na abertura de *Olhar de Ulisses* (1995), Angelopoulos funde diversos registros temporais dentro do plano-sequência, usando o recurso para comprimir e caminhar entre os tempos, fato que Horton (1997) e Chouinard (2016) denominam de "destruição-temporal". O diretor aposta em uma ruptura do tempo linear da história, utilizando o plano-

sequência como mecanismo condensador dos fatos históricos, jogando com a memória e criando cenas alegóricas que representam um encontro entre o passado e o presente, entre personagens em tempos distintos. Os plano-sequência de Angelopoulos são um convite à esquadrihar o quadro, acompanhar seus movimentos, suas figuras costumeiramente distantes, pois "mesmo quando o plano-sequência não superpõe dois períodos de tempo dentro do mesmo plano [...] serve para concentrar nosso repertório de imagens" (BORDWELL, 2006a, p. 228).

### 1.6.2.3 Plano-sequência simbiótico homomórfico

Como assevera Totaro (2001), a combinação entre descontinuidade do tempo narrativo e descontinuidade técnica do plano-sequência à vista da edição camuflada, forma o Plano-Seqüência Simbiótico Homomórfico. O curta em plano-sequência *A História da Eternidade* (2003), dirigido por Camilo Cavalcanti, possui 09'36'' (concretamente, sem os créditos e cartelas, 5'30''). A câmera acompanha a corrida de cinco crianças até a entrada de um cinema de interior e, ao passar por uma cortina preta aos 4'33'', o corte se camufla. Aos 4'49'', o segundo corte, também imperceptível e mascarado em cortina, marca a saída de um outro personagem de dentro da sala escura para o sertão.

A existência dos cortes acima citados garante o gene simbiótico do filme, mas o que constitui a descontinuidade de seu tempo narrativo é o momento derradeiro, aos 6'25'', quando vemos um homem assistir na televisão a primeira cena apresentada pelo próprio filme. Instauração de uma sensação de *inception*, já que se vê, em plano-sequência, um trecho do próprio filme exibido na tela da televisão que corrobora, de certa forma, com a presença dos cortes.

No plano-sequência de abertura de *Baile Perfumado* (1996), a cena começa com a câmera saindo do rosto de Padre Cícero e movimentando-se para trás, revelando o médico, homens e beatas que testemunham a agonia de seus últimos instantes. A câmera deixa o quarto do Padre, passa pelo corredor, por retratos e paredes (que mascaram os cortes), até alcançar um ambiente onde se encontram duas mulheres acendendo uma vela. O deslocamento da câmera entre os cômodos vai se tornando efetivamente o próprio avançar do tempo. Inicia-se uma narração em *off* em árabe, passamos por mulheres de luto e vemos uma estátua do padre. As paredes registradas que intercalam esses acontecimentos não garantem aparentemente uma unidade de tempo e espaço; se revela um salto no tempo entre os momentos. O narrador que externa seus pensamentos em árabe finalmente é descoberto, está

sentado em seu quarto fazendo anotações. Ao concluir seus escritos, fecha o diário, a narração em *off* cessa. O homem deixa o quarto e é acompanhado pela câmera até o momento do velório de Padre Cícero, cercado pelo som de choro e rostos tristes.

A cena de abertura do filme costura diversos tempos com cortes camuflados, apresentando espaços e momentos diferentes legitimados dentro da continuidade do plano-sequência. Um método provocador, que indica uma narrativa não clássica, gerando estranhamento no espectador. Como explica Totaro (2001, p. 99), “a intenção desses ‘truques’ é, geralmente, gerar a ilusão de um único e contínuo plano, normalmente quando algum fator ou fatores faz o plano-sequência parecer fisicamente impossível de alcançar”<sup>17</sup>.

O efeito de mudança temporal que poderia ser facilmente alcançado por um corte direto torna-se, no plano-sequência, um questionamento da representação objetiva do tempo. Como é possível perceber nos casos elencados, a obrigatoriedade de um tempo automórfico no plano-sequência é posta em xeque, seja pela *mise-en-trickery*, com truques de iluminação e encenação, como também por recursos de aceleração da imagem, evidenciando a possibilidade de uma natureza ambígua do tempo. Se, na maior parte dos casos, há uma representação automórfica no plano-sequência, sua expressão homomórfica se apresenta como possibilidade de criar novas texturas e camadas de tempo que constroem um efeito surpresa na narrativa.

Totaro (2001, p. 79) comenta a consequência da representação homomórfica no plano-sequência afirmando que: “quando ocorre uma representação homomórfica do tempo em um plano-sequência, sendo rara, pode ser utilizada como um efeito dramático incomum e surpreendente<sup>18</sup>”. Ao se identificar a relação não equivalente entre tempo narrativo e tempo absoluto dentro de um filme – como nos vários casos que foram exemplificados durante este trabalho –, é possível detectar que é também ilusória a sensação de tempo presente no plano-sequência e, assim, melhor compreender de que forma esses modos temporais se relacionam com percepção do espectador.

---

<sup>17</sup> Tradução livre do original em inglês: “*the intention of these 'tricks' is usually to render the illusion of a single, continuous shot, usually when some factor or factors made a long take physically impossible to achieve*”.

<sup>18</sup> Tradução livre do original em inglês: “[...] *when an homomorphic representation of time occurs in a long take, being rarer, can be used to unusual and striking dramatic effect*”.

## 2 PLANO-SEQUÊNCIA, NARRATIVA E CONTINUIDADE INTENSIFICADA

### 2.1 PLANO-SEQUÊNCIA TOTAL E O CINEMA BRASILEIRO

Neste segundo capítulo, pretendemos desbravar questões narrativas e técnicas referentes ao plano-sequência, com o intuito de identificar elementos e ferramentas presentes em algumas sequências do cinema brasileiro e estrangeiro. Introduziremos o conceito de Bordwell (2006) sobre “continuidade intensificada”, buscando compreender as ideias sobre a intensificação gradual da continuidade clássica nas práticas estilísticas e de que forma isso reverberou na construção dos planos-sequência contemporâneos. Posteriormente, confrontando-nos com alguns exemplos que se sustentam sobre a égide da continuidade intensificada, debruçamo-nos sobre a possibilidade de identificar pontos de distanciamentos entre planos-sequência e planos-fluxo, buscando uma diferenciação entre o ato de persistir perante um plano e o de insistir e retomar o olhar sobre a imagem.

Vimos que a evolução dos recursos tecnológicos, a inventividade narrativa e de soluções cênicas e digitais possibilitaram e apontaram novos caminhos para realização de filmes inteiramente em um único plano-sequência. De *Arca Russa* (2002), passando por *Ainda Orangotangos* (2007), até os mais recentes *Birdman* (2014) e *Victoria* (2015), o recurso vem sendo explorado no limiar entre fetichismo e destreza técnica, mas também como desafio narrativo. Seja pelo aspecto técnico ou pela vontade de condensar (em alguns casos subverter) o tempo, vários diretores brasileiros também têm realizado (em especial através do formato de curta-metragem) filmes inteiros em plano-sequência: *Para remover, use água e sabão* (2012), de Bruno de Sales; *Contraplano* (2016), de Leonardo Good-God; *Disparos* (2000), Tarcísio Lara Puiati (2000); *Ainda Oragotangos* (2007), de Gustavo Spolidoro, (2000), exemplos que comentaremos em detalhes adiante.

Nestes filmes, realizados a partir dos anos 2000, podemos observar a diversidade no emprego narrativo e da funcionalidade do uso desta figura de estilo: representando o estado psicológico de um personagem-focalizador; ou comportando elipses através de outras ferramentas que demonstram que plano-sequência e cronologia não são fatores que estão obrigatoriamente interligados. Esta escolha não se dá apenas pela singularidade dos casos, mas pelo desejo de investigar a utilização do plano-sequência como estratégia narrativa, estilística e suas inevitáveis implicações na construção da relação entre o tempo e o espaço fílmico.

### 2.1.1 Água e sabão sobre o tempo

No filme *Para remover, use água e sabão* (2012), a câmera dispara: parece sair de uma tela de televisão dentro do ônibus, acompanha um homem que distribui cartões e chicletes aos passageiros, passeando pelo corredor metálico do dia-a-dia. Um dos passageiros recebe um cartão e um chiclete, coloca-os dentro de uma mala e desce do veículo, acompanhado pela câmera que caminha como se seguisse sobre a corda bamba. Vemos o rosto do homem, vemos as calçadas, a mala carregada pelas suas mãos, escutamos seus passos, os sons do lugar, o trânsito; rastros de uma banalidade cotidiana impressa por esse olho que flaneia pelo ambiente, observando e acompanhando o sujeito que agora se senta em um cômodo banco da praça.

Para que possamos compreender melhor a descrição do desenrolar da trama, denominaremos este passageiro como personagem A. O homem A, então, abre a mala, retira o cartão com os dizeres: “Sou escritor, compro histórias de vida interessantes para escrever um livro. Pago Bem”. A mala, *McGuffin* vazio, está repleta apenas de perguntas, está tão esvaziada quanto a nossa existência.

Já se passaram mais de quatro minutos e nenhum corte interrompeu este plano-sequência, que agora observa à distância a chegada de um novo sujeito que conversa sobre o banco de praça com o personagem A; o diálogo é inaudível, mas se percebe uma discussão. O recém-chegado puxa uma arma, ameaça atirar, desiste, troca o objeto ameaçador por um chiclete, vai embora. Ouve-se um disparo. O personagem A caminha em direção ao som do tiro, e se depara com uma menina que tenta remover a todo custo o sangue respingado na blusa branca.

Ele corre desenfreadamente durante vários minutos, até que encontra com ele mesmo, ajoelhado, empunhando e apontando uma arma para a sua própria cabeça. Aqui, nota-se um recurso/disfarce de *mise-en-scène* – uma imperceptível troca de pessoas – para manter o plano-sequência, a intenção narrativa e o realismo na diegese. A menina também está lá, de pé, com a blusa branca intacta, observando a situação. Ouve-se um novo disparo, o sangue espirra sobre a blusa da jovem, que corre novamente para tentar removê-lo. O personagem A observa o sangue escorrendo pelo chão. Ele atravessa a rua, toma o primeiro ônibus que passa na via, senta-se. A câmera continua pelo corredor até se deparar com o homem que distribui cartões e chicletes aos passageiros. Aqui, o anacronismo salta aos olhos, a cena inicial e as ações parecem se repetir, como uma imagem que busca resistir e persistir em outro tempo.

**Figura 1** – Cena de *Para remover, use água e sabão* (2012)



Fonte: arquivo pessoal.

O filme injeta desconfianças sobre uma ideia de reprodução do presente no plano-sequência. Voltamos ao começo do filme? Voltamos no tempo? – surgem as indagações dos espectadores. O tempo parece se desmanchar, como um relógio murcho de Dalí. A cena se repete, e aqui, o deslocamento da câmera vai muito além da função de substituir o corte, mas se torna a máquina que não apenas registra e imprime o tempo, mas “viaja” por ele. Torna-se o elemento que nos coloca em movimento e, em uma lógica não-cronológica, promove uma irrupção entre os tempos dentro da diegese fílmica.

Sua precariedade técnica não deixa escurecer sua inventividade e ousadia narrativa. O ritmo do fluir do tempo está no quadro, dentro do plano-sequência de *Para Remover, use água e sabão*, e a complexidade e embate entre esses tempos é a força organizadora de sua narrativa e o seu desenvolvimento dramático. O filme desdicotomiza o princípio narrativo aristotélico, joga com o esfacelamento de uma cronologia. Naqueles escritos sobre o cartão de visitas, com os dizeres “compro histórias de vida interessantes para escrever um livro”, descobrimos que a boa história que Bruno de Sales pretende contar está no mundo da experiência. O narrar já é, *per si*, a própria história; o jogo é a própria tessitura entre estes tempos.

### 2.1.2 Spolidoro e o plano-sequência



O diretor gaúcho Gustavo Spolidoro tem como marca estilística reconhecível, ao menos em parte da sua filmografia, a necessidade de experimentar e de se autoimpor, quase como um desafio, realizar e narrar seus filmes inteiramente em um único plano-sequência. Sua investigação e pesquisa no processo de filmes nesses moldes se iniciam em *Velinhas* (1998), curta-metragem realizado em 16mm, no qual a falta de luz em um prédio acaba propiciando a revelação de intimidades e desejos de seus personagens. Spolidoro utiliza o plano-sequência para acompanhar o andar de seus personagens, da vida, do cotidiano da cidade, ao passo que captura situações esdrúxulas e únicas.

Com a experiência anterior no currículo e as possibilidades digitais, em *Outros* (2000) Spolidoro propõe algo mais ousado: um plano-sequência, vários deslocamentos, locações, uma câmera que passeia pela cidade de Porto Alegre encontrando e se despedindo de vários personagens. Em 2003, ele contribuiu na realização do filme *A história da eternidade*, curta-metragem dirigido por Camilo Cavalcanti, também realizado inteiramente em único plano-sequência, com cortes temporais e de situação determinados exclusivamente pelo movimento da câmera no espaço.

Após essa trajetória, em *Ainda Orangotangos* (2007), Spolidoro mergulha em uma porfia técnica e narrativa próxima aos moldes de *Outros* (2000), mas ainda maior e mais desafiadora: um longa-metragem feito inteiramente em um plano-sequência, com uma produção extremamente planejada e orquestrada. Há variação entre externas muito movimentadas pelas ruas de Porto Alegre e internas cheias de ambientes distintos, longos diálogos “Woody-Allenanos”, um suposto nascer do sol e a noite profunda em um tempo diegético contínuo de quinze horas de duração, complicadas sequências com câmera na mão, aparições e reaparições de personagens e um pesadelo.

No entanto, mais do que o mero virtuosismo técnico, *Ainda Orangotangos*(2007) propõe um grande plano-sequência que está sempre a favor da narrativa, seguindo o fluxo dos personagens, acompanhando suas vidas, suas histórias. É importante ressaltar que o filme é uma adaptação de seis contos do escritor gaúcho Paulo Scott. Assim, nessas diversas histórias que se cruzam, passamos do drama à comédia com fluidez, sem estranhamento ou maior rigor sensorial, apesar da aparente ausência de ligação direta entre os personagens - a não ser pelo fato de estarem na mesma cidade.

Podemos detectar, ainda, no filme, que não há equivalência entre tempo narrativo e tempo absoluto, e assim, é também ilusória essa sensação de tempo presente neste plano-sequência. O filme propõe uma representação homomórfica que expande a percepção

temporal de forma. Assim, podemos destacar três momentos-chave em *Ainda Orangotangos* (2007):

a) O suposto nascer do sol. Na primeira cena do filme, deparamo-nos com o amanhecer do dia, mas, no tempo “real”, sabemos que se trata, na verdade, de um pôr-do-sol. Isto não altera em nada a percepção por parte do espectador, pois diegeticamente aquilo é aceito como nascer do sol. Para acompanhar a mudança de luz entre amanhecer e anoitecer, o filme utiliza deste recurso/disfarce;

**Figuras 2 e 3** – Cenas de *Ainda Orangotangos* (2007)



Fonte:arquivo pessoal

b) O pesadelo. Sem cortes, desviamos-nos para um universo onírico, passeando pelos devaneios dentro do pesadelo de uma das personagens, o que comprova que, aqui, o plano-sequência não é indexador de unidade temporal. Há um “corte” de dimensão. As figuras abaixo, de 4 a 17, representam visualmente a sequência descrita.

**Figuras 4 e 5** – Cenas de *Ainda Orangotangos* (2007)



Fonte:arquivo pessoal

**Figuras 6 e 7** – Cenas de *Ainda Orangotangos* (2007)



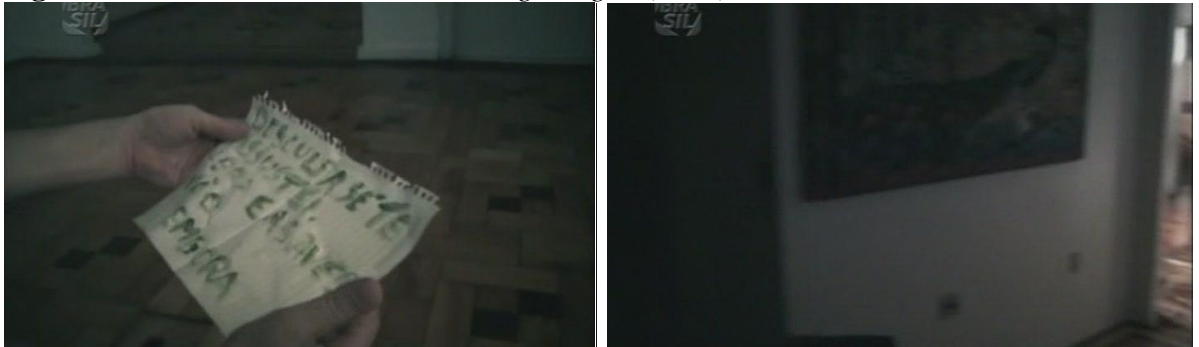
Fonte:arquivo pessoal

**Figuras 8 e 9** – Cenas de *Ainda Orangotangos* (2007)



Fonte:arquivo pessoal

**Figuras 10 e 11** – Cenas de *Ainda Orangotangos* (2007)



Fonte:arquivo pessoal

**Figuras 12 e 13** – Cenas de *Ainda Orangotangos* (2007)



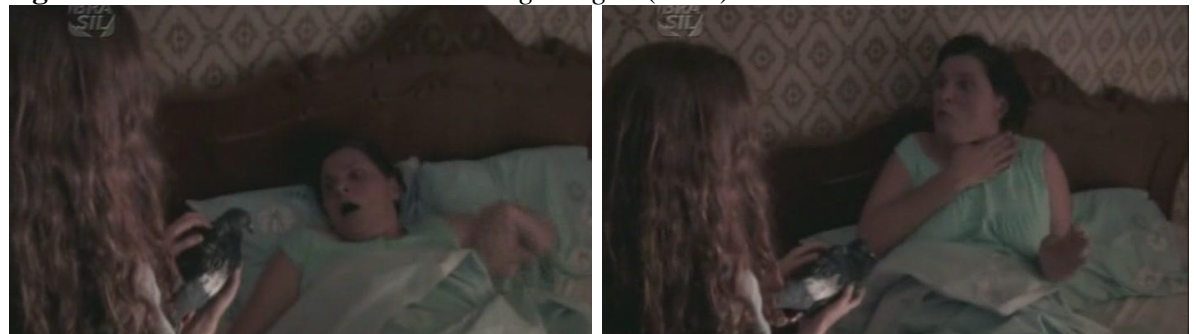
Fonte:arquivo pessoal

**Figuras 14 e 15** – Cenas de *Ainda Orangotangos* (2007)



Fonte:arquivo pessoal

**Figuras 16 e 17** – Cenas de *Ainda Orangotangos* (2007)



Fonte:arquivo pessoal

c) Horário dentro do filme. Na Figura 18, em uma das primeiras cenas do filme, vemos um menino dentro do ônibus que informa as horas: “Agora é... 07h03. Aqui e no Japão, sabia? Só que lá é de noite agora”. Na Figura 19, próximo ao final do filme, um personagem adverte: “São quase 21h”. Assim, percebemos que, cronologicamente, o filme representa 15 horas de história, durante um dia em Porto Alegre, mas obviamente, apesar do plano-sequência, o filme tem menos de 2 horas de duração. Em 80 minutos, percorremos um tempo dramaturgicamente de 15 horas, sinalizado por elipses cronológicas sem corte. Há uma lógica interna de montagem própria ao filme, que determina as transições entre cenas e

elipse através do deslocamento da câmera. Mesmo com ausência de cortes, há o “corte” nas histórias.

**Figuras 18 e 19** – *Ainda Orangotangos* (2007): respectivamente, aos 16min e a 01h04



Fonte: arquivo pessoal

Há também um quarto momento já discutido no capítulo anterior, para exemplificar os efeitos de *mise-en-trickery* (ver seção 1.6.2.2). Posto isto, acreditamos que, nos filmes de Spolidoro destacados aqui, as relações entre espaço-tempo se dão através do deslocamento da câmera e de seus personagens, efeitos de cenografia e *mise-en-trickery*, e utilizam o plano-sequência como ferramenta de linguagem para representar a imprevisibilidade da vida.

Os filmes de Spolidoro estão em função da forma, e não o contrário – o que não significa “aprisionar” sua narrativa. Todos os elementos construídos e orquestrados nos filmes constituem um mosaico de personagens, que estão sempre em trânsito: pelo metrô, ônibus, carro, ruas, parque, mercado e apartamentos, desenhando a cidade de Porto Alegre. A continuidade não busca provar autenticidade, mas dinamizar as pequenas tramas que se constroem e se emaranham no mesmo universo, criando vínculos e desfazendo-os através dos diversos “cortes” de história, de personagens, de locações, de tempo, de gênero e de estilo.

A obra nos chama atenção não só pela execução técnica, mas por abarcar variações temporais, elipses dentro da narrativa; e, apesar da sensação ilusória de tempo presente, o próprio processo de síntese do tempo cronológico evidencia uma manipulação temporal, desvinculando o filme do tempo “real”. O que nos remete à Teoria da Relatividade Geral de Einstein: quanto maior a massa de um objeto, maior será a deformação do espaço-tempo.

Além disto, vale ressaltar que, mesmo com a ausência de cortes, as grandes variações narrativas, movimentações entre ambientes, devaneios de personagens, destacam a permanente reorganização da diegese, demonstrando que plano-sequência e cronologia não são fatores que estão necessariamente interligados.

### 2.1.3 Contraplano

*Contraplano* (2015), dirigido por Leonardo Good-God, apresenta-nos dois planos-sequência através de *splitscreen*, ou seja, o enquadramento é dividido em duas partes, nas quais vemos o desenrolar de duas ações paralelas mostradas simultaneamente. Essa experiência nos lembra diretamente o filme *Timecode* (2000), dirigido por Mike Figgis, construído a partir de quatro tomadas contínuas de 93 minutos filmadas simultaneamente por quatro cinegrafistas. Sobre a premissa do *who do you want to watch?*<sup>19</sup>, a tela é dividida em quatro, e os quatro disparos são mostrados simultaneamente.

É interessante pensar que Tarkovsky, diretor extremamente ligado ao plano-sequência, ao comentar o *splitscreen* enquanto recurso cinematográfico, afirma que “os avanços da técnica cinematográfica fizeram nascer uma aberração específica (ou nela degeneraram) [...] trata-se de uma inovação espúria; estão sendo criadas pseudoconvenções que não são parte orgânica do cinema, sendo, portanto, estéreis” (TARKOVSKY, 2010, p.81). Não nos aprofundaremos sobre esta perspectiva um tanto limitada de Tarkovsky sobre o recurso, mas se percebe em seu discurso um certo conservadorismo em relação à imagem, à preservação de uma tela (e um tempo) que não podem, segundo seu olhar, ser divididos.

*Contraplano* (2015), então, inicia e vemos, à esquerda, o deslocamento de uma mulher armada pelos corredores de um prédio; à direita, acompanhamos um homem carregando uma mala pelas ruas. A mulher adentra um cômodo e ameaça um sujeito que está amarrado e ensanguentado sobre uma cadeira. Do outro lado da tela, o homem com a mala chega a um bar e negocia valores com um casal. Há certa confusão e um dos homens foge com a mala em mãos. Enquanto isso, o lado esquerdo exhibe o sujeito amarrado sendo executado com um tiro disparado pela mulher. Ela fala ao telefone, diz que realizou o “serviço”, mas recebe a notícia de que a mala foi roubada. Na sequência, vai até uma segunda mulher, aparentemente sua “chefe”, e informa o ocorrido; recebe ordens de ir atrás da mala.

---

<sup>19</sup> Frase usada em todos os meios e mídia como forma de divulgação e publicidade do filme. Em tradução livre: “Quem você quer assistir?”

**Figura 20** - Cena de *Contraplano* (2015)



Fonte:arquivo pessoal

O homem que foge com a maleta agora alcança outros dois rapazes que aguardam em uma Kombi. Eles discutem. O segundo deles puxa um revólver e executa o homem que havia chegado com a maleta. A mulher armada avista a Kombi pelas ruas, corre atrás do veículo, vê ele adentrando uma garagem. No lado direito da tela, o rapaz que dirigia a Kombi executa o segundo e toma a maleta. Foge. A mulher segue o rapaz. Ele se tranca em um quarto, ela bate na porta com coronhadas. O rapaz abre a maleta, uma luz forte emana de dentro, mas seu conteúdo não é revelado – provavelmente uma homenagem ao noir *A morte num beijo* (1955), de Robert Aldrich, ou uma citação à *PulpFiction* (1994), dirigido por Quentin Tarantino. A mulher arromba a porta, o dois planos se misturam na claridade homogênea, e um efeito gráfico (em tentativa de continuidade) transporta a personagem para o gramado do Planalto Central, em Brasília.

Nessa estrutura, há o mesmo tempo narrativo duplicado e representado em duas telas, com o adendo de um final chamariz que deforma a continuidade espacial sem deformar a continuidade temporal. Objetivamente, a maleta (ou o plano-sequência?) funciona, aqui, como dispositivo que emula uma máquina de teletransporte. Essa construção de imagens de segundo grau se revela inventiva ao inserir na narrativa um elemento fantástico que acaba por romper a “regra” da continuidade espacial do plano-sequência. Assim, o filme se pretende uma metáfora da corrupção amparada por dois planos-sequência que acompanham vários personagens que arriscam tudo pelo desejo de poder.

#### 2.1.4 Disparos

*Disparos* (2000), de Tarcísio Lara Puiati, convida-nos a experienciar um plano-sequência que mais parece um brinquedo de parque de diversões. Uma câmera acoplada no centro de uma mesa, e realizando um constante movimento centrípeto, mostra-nos dois homens conversando. Um deles acredita que está sendo ameaçado de morte e fala com um detetive para investigar o caso.

O artifício nos lembra uma cena de *Um Tiro na Noite* (1981), dirigido por Brian De Palma, na qual durante um momento de tensão o protagonista, interpretado por John Travolta, confere um áudio registrado. Enquanto o rolo de som é reproduzido em um estúdio – e Travolta descobre não ser o som esperado –, a câmera vai se movimentando incessantemente em movimento circular. Nos dois casos, há uma clara intenção de representação do estado psicológico dos personagens em momento confusional, através do plano-sequência utilizado primorosamente como figura de estilo. A câmera a todo tempo também descreve o ambiente, o entorno dos personagens, construindo um suspense estimulado pelo movimento que narra a situação.

**Figura 21** – Cena de *Disparos* (2000)



Fonte: arquivo pessoal



## 2.2 CONTINUIDADE INTENSIFICADA

Em artigo publicado na *University of California Press*, David Bordwell (2006b) investiga sobre como a edição dos filmes foi se transformando durante a passagem dos anos no cinema de Hollywood e como isso repercutiu na duração média dos planos. Como explica o autor, nos anos 1920 os planos duravam, em média, de quatro a seis segundos, mas a chegada do som acabou modificando as relações com a imagem, fazendo com que a duração média aumentasse para de oito a onze segundos por plano. Nas décadas de 1940 e 1950, muitos cineastas passaram a enxergar os planos de longa duração como possibilidade estilística, criando complexos planos-sequência e desvendando novas formas de encenação. É o exemplo de *Anjo ou Demônio?* (1945), dirigido por Otto Preminger, com duração média de 33 segundos por plano.

No entanto, dos anos 1960 até os dias atuais, a duração dos planos foi sendo reduzida drasticamente, e hoje podemos encontrar exemplos de filmes com uma duração média de 2 segundos por plano. Bordwell (2006b) comenta que os filmes de hoje têm uma edição média mais rápida do que em qualquer outro momento do cinema americano de estúdio, flertando com tamanhos de plano reminiscentes da última montagem soviética silenciosa dos anos 1920. “Entre 1930 e 1960, a maioria dos filmes de longa-metragem continha entre trezentos e setecentos planos” (BORDWELL, 2006b, p.01), diz o autor, ciente de que hoje os filmes passam facilmente de mais de dois mil planos.

Ao analisar estas evoluções técnicas e transformações estilísticas e narrativas, Bordwell desenvolve o conceito de “continuidade intensificada”, destacando uma série de princípios que têm governado a maneira com que os diretores contemporâneos contam suas histórias, constroem o sentido dos filmes e, conseqüentemente, sua relação com o público. O conceito se firma sobre quatro dimensões que, geralmente, estão combinadas e enleadas a todo filme norte-americano convencional contemporâneo. Como afirma o autor, “o corte rápido, os extremos bipolares de comprimento de lentes, a dependência de grandes close-ups e a câmera livremente móvel são marcas proeminentes da continuidade intensificada” (BORDWELL, 2006b, p.13).

Contudo, apesar da renovação e introdução dessas técnicas como novos recursos de estilo, o autor explica que o sistema em si, os princípios gerais da construção narrativa constituídos durante a fase clássica do cinema, continuam presentes. É nesse contexto que ele afirma:

O que mudou, tanto nos registros mais conservadores quanto nos mais vanguardistas, não foi o sistema estilístico da construção cinematográfica clássica, mas sim certas ferramentas funcionando dentro desse sistema. (...) Desde os anos 1960, essas técnicas foram trazidas para o primeiro plano, de formas inéditas em décadas anteriores. (...) De maneira geral, as novas ferramentas não desafiam o sistema; elas o revisam. Longe de rejeitar a continuidade tradicional em nome da fragmentação e da incoerência, o novo estilo aponta para uma intensificação das técnicas estabelecidas. A continuidade intensificada é a continuidade clássica elevada a um nível maior de ênfase (BORDWELL, 2006b, p. 120).

Se os grandes diretores da era do estúdio hollywoodiano concentravam seus esforços em não cortar durante os longos movimentos de câmera, hoje em dia, a maioria dos cineastas se vale de inúmeros artifícios que constroem pequenas quebras para intensificar o desenrolar da ação e o processo de montagem. Enquanto no cinema de estúdio esses planos longos eram utilizados como imponentes elaborações formais, que acabavam por determinar características estilísticas vinculadas a diretores como Samuel Fuller, Ophuls e Orson Welles, na Hollywood de hoje vemos dois extremos do uso do recurso. O primeiro se mostra como banalização do plano-sequência, de tal forma que ele não parece mais desenhar uma marca estilística, ou necessariamente fixar um momento importante da narrativa, mas parece se encaixar como peça esquemática de um sistema de códigos que exploram e buscam o novo cada vez menos; no segundo uso, apresenta-se como plano-sequência total, utilizando o recurso como forma inteira do narrar, mas corroborando com a afirmação de Bordwell (2006b, p.10), que diz que “os movimentos de câmera atuais são extensões ostensivas da mobilidade de câmera que se tornou proeminente nos anos 1930”.

Os maneiristas da New Hollywood se utilizaram muitas vezes do plano-sequência com o intuito de fixar momentos narrativos importantes. Como avalia Totaro (2001, p.190), “uma grande maioria das tomadas longas ocorre no início ou no final das cenas”<sup>20</sup>. Na abertura de *Touro Indomável* (1980), Scorsese usa o recurso para apresentar o protagonista Jake La Motta, seguindo o boxeador do camarim até o ringue que confinará o touro atrás das cordas. Já De Palma esgarça a abertura de *A fogueira das vaidades* (1990) com um plano-sequência de cinco minutos, que acompanha a chegada do personagem interpretado por Bruce Willis. Com a mesma ambição, o diretor realiza a abertura de *Olhos de Serpente* (1998), que, através de efeitos digitais, junta várias tomadas em um plano-sequência de 13 minutos.

Todavia, os exemplos radicais trazem consigo o desafio de realizar as obras em um único plano-sequência e, em vários casos, podemos identificar os princípios da continuidade intensificada inseridos neste contexto. Ao invés de cortes rápidos, os filmes se articulam

---

<sup>20</sup>Tradução livre do inglês: “that a large majority of the long takes occur at either the beginning or end of scenes”.

através de outros elementos da continuidade intensificada. Como explica Bordwell (2006b), técnicas como *Rack focusing* (mudança de foco entre o objeto em primeiro plano e o plano de fundo), reenquadramentos bruscos e chicotes são hodiernas práticas comuns que se afirmam como pulsações geradas para construir emoções, gerar energia, manter e renovar constantemente o foco de atenção do espectador, podendo-se dimensionar como processo de montagem, incluindo-se como instrumentos que substituem os cortes. “O *Rack focusing* faz no plano o que o corte faz entre os planos”, explica Bordwell (2006b p.14), “ele revela as áreas de interesse sucessivamente (em vez de simultaneamente, como nos clássicos planos com profundidade de foco de Orson Welles e William Wyler)”, conclui o autor.

Assim, seja por meio do *Rack focusing*, das variadas possibilidades do uso de lentes que podem isolar os motivos filmados no quadro, dessa câmera que se move livremente apta a reenquadrar rapidamente como forma de emular o corte e se deslocar em busca de novos elementos e motivos a serem filmados, temos hoje essas estratégias de trabalho de câmera e edição que se tornaram pilares para um novo estilo-código cinematográfico que leva em conta os aspectos clássicos, mas também os aceleramos. Parece-nos possível, contudo, pensar essa “câmera perambulante” que nos fala Bordwell como um instrumento de registro ininterrupto capaz de absorver todos os outros elementos da continuidade intensificada, mantendo, de certa forma, as atividades do cinema clássico. Deste modo, apresenta-se como viável identificar diferenças entre os planos-sequência produzidos na “Era de Ouro do Estúdio” e os que vemos na Hollywood contemporânea, onde a chave de leitura para essa diferenciação está, primeiramente, conectada pela ideia de continuidade intensificada inscrita na grande maioria destes novos filmes.

O que nos chama atenção sobre as questões levantadas pelo autor, aqui, é relacionar de que forma essa ideia de continuidade intensificada pode ressoar na construção do plano contemporâneo e de que maneira ela é capaz de assinalar estas diferenças entre os planos-sequência produzidos hoje e os da “Era de Ouro hollywoodiana” (além de expor alguns tipos de planos longos do cinema contemporâneo que parecem se desvencilhar deste conceito). Bordwell (2006b) assevera que o progresso tecnológico ampliou as opções disponíveis para os cineastas, mas também está ciente de que esses novos recursos se consolidaram de forma tirânica. Ou seja, novas portas se abriram, mas isso resultou na perda de alguns recursos expressivos da “Era do Estúdio”. De acordo com ele, “de fato, o cinema contemporâneo cultivou certas opções que existiam na era do estúdio, mas abandonou outras – planos longos com câmera fixa, [...] planos longos e de médio alcance frequentes [...]” (BORDWELL, 2006b, p.15).

No entanto, apesar da duração média dos planos estarem extremamente acelerados, o uso de longuíssimos planos-sequência também não estão atrelados necessariamente a ideia de um cinema de arte, de um circuito menos comercial, pois pode ser encontrado dentro da indústria de Hollywood através de cineastas como Alejandro Gonzalez Iñárritu.

O diretor William Wyler utiliza o plano-sequência como marca estilística e como método de construção da cena, o que, de certo modo, pode ser igualmente identificado na fase americana de Iñárritu. Mas o que difere estes usos do plano-sequência? Em uma das cenas de *The Letter* (1940), de Wyler, o advogado Howard (James Stephenson) está em seu escritório, lendo uma carta, enquanto Leslie (Bette Davis) entra pela porta. Howard guarda o documento, Leslie passa por ele, os dois se sentam e conversam. O advogado revela a carta e, conseqüentemente, as evidências condenatórias a sua cliente. A todo momento a câmera faz pequenos movimentos para acompanhar e reenquadrar o casal, mas o plano se mantém durante 4'11'', até se render ao corte que revela um contraplano do rosto de Howard.

Enquanto Wyler recorre ao plano-sequência como forma de construir uma *mise-en-scène* que viabiliza a relação entre os atores no quadro e só corta em momentos de expressivos, Iñárritu parece forçar o recurso à beira do fetiche, de modo que não parece investir na força da construção dramática da cena, mas pensar superficialmente um trabalho de câmera. Do lado de Wyler, é a continuidade clássica, o registro contínuo da cena que a materializa o drama. Em *Birdman* (2014), de Iñárritu, a continuidade intensificada não se faz ver por cortes, mas por meio de chicotes, rápidos deslocamentos, cortes mascarados por flashes de luz e efeitos visuais. Uma busca de Iñárritu por aceleração do ritmo da imagem que evidencia um distanciamento entre a intensidade das imagens. Objetivamente, também se constroem relações dramáticas a partir destas técnicas de continuidade intensificada, mas, ao pensar o plano-sequência contemporâneo embebido por estes recursos, a sensação é de que o recurso muitas vezes não se assume como progressão natural e estável da ação. E mesmo a profundidade de campo, elemento que alicerçou a defesa do plano-sequência, é muitas vezes descartada em prol de uma incessante sucessão de acontecimentos e movimentos.

Observando alguns exemplos “canônicos” dos planos-sequência realizados nessa época, podemos reparar que grande parte se estrutura como “cenas planos”, ou seja, cenas inteiras compostas por um plano-sequência, como diz Bordwell (2006b). O diretor francês Max Ophüls, por exemplo, realiza no início de seu filme *Desejos proibidos* (1953) um plano-sequência que apresenta a personagem principal interpretada por Danielle Darrieux. No entanto, Ophüls não revela imediatamente o rosto de Darrieux, mas utiliza uma elegante câmera que vai acompanhando o movimento das mãos da mulher, passando por jóias e

roupas, enquanto ouvimos seu cantarolar e comentários. Aqui, a escolha pela continuidade não renuncia a montagem. O plano dura 2'33'' e constrói múltiplos enquadramentos, em uma decupagem interna ao plano, que ajudam a atrasar a descoberta do rosto do personagem. Um plano-sequência apoiado pela *mise-en-scène*, pela força do fora de quadro ancorado em uma montagem que não divide o espaço: um mundo representado e fragmentado sem hiato espacial.

Em muitos casos, construir uma cena hoje remete à destruição total do espaço, gerando uma desorientação guiada através dos *close-ups* que se alternam, uma empreitada que mais se parece com remontar pedaços, organizar bocas e olhos que se tornaram as principais fontes de informação e emoção. Assim, como sugere Bordwell (2006b), a edição rápida teria levado a continuidade espacial a um colapso "pós-clássico". Essa sustentação exacerbada através dos *close-ups* acabara por restringir certos modelos e usos de alguns tipos de plano. Por exemplo, Bordwell (2006b, p.08) nos explica que o plano longo contemporâneo frequentemente serve apenas para pontuar uma cena e "pode balizar uma fase da ação ou [...] dar um enfoque visual que os *close-ups*, por causa de sua frequência, não dão mais".

O contar totalmente em plano-sequência não necessariamente perturba o jogo do cinema clássico, já que constrói uma decupagem previamente no roteiro que, ao invés de criar relações espaço-temporais produzindo planos fílmicos, utiliza o recurso da mobilidade da câmera para acompanhar o desenrolar das ações. Assim, o recurso assume a posição e função de intermediário da essência do regime ficcional seguindo planos, mas dentro da lógica contínua, buscando outra forma de narratividade. Como afirma Machado (2007, p.62), "no cinema clássico, a alternância dos pontos de vista determina uma intensa fragmentação da cena para multiplicar o olhar numa pluralidade de visões particulares", assim, a não fragmentação em pequenas unidades dramáticas, e a não modulação de olhares de personagens e pontos de vista, faz o plano-sequência instaurar a presença de um olho que narra, mas que também parece se colocar em posição de testemunho. E, aqui, se evidencia uma complexa relação de ambivalência estatutária entre um plano que é olhar-narrador e olhar-espectador. Diferentemente da estrutura clássica, onde através da montagem e mudança de planos temos a indicação dos caminhos tomados pela narração, um filme inteiramente em plano-sequência pode se negar a demarcar limites entre os acontecimentos objetivos, a subjetividade de personagens e o "comentário" narrativo.

Nesse contexto, Bordwell (2006b, p.12) afirma que, "como figura de estilo, a câmera móvel livre pode ter sido popularizada pelos filmes de horror do final dos anos 1970, o que implicavam que uma câmera flutuante, ligeiramente trêmula poderia representar o ponto de

vista do monstro”. No filme *Uma noite alucinante: A morte do demônio* (1981), um grupo de jovens resolve passar as férias em uma cabana isolada, no meio da floresta. O filme inicia com um plano-sequência de 57 segundos, onde a câmera nauseante sobrevoa um lago nebuloso e esquiva de velhos troncos de madeira. Passados pouco mais de vinte minutos de projeção, quando a narrativa já desvelou explicitamente seu contexto de terror, a câmera se movimenta em um plano-sequência nos arredores da cabana, observando as ações de cada um dos personagens através das janelas. Os ruídos e vozes "vindas do além" – ouvimos uma *voice over* que diz "junte-se a nós" – despertam a atenção de uma das personagens que, sozinha em um dos quartos, se aproxima da janela em busca de localizar o emissor do som.

A personagem se aproxima da janela na tentativa de localizar o dono da voz. A câmera, aqui, parece em alguns momentos materializar o olhar subjetivo da entidade maléfica. Entretanto, pela proximidade estabelecida entre sujeito e câmera, e pela continuidade do movimento que acompanha a saída da personagem até a porta, isto não se concretiza, o olhar não se revela como subjetividade. Após vários acontecimentos, possessões demoníacas e várias mortes, o derradeiro plano do filme nos apresenta uma câmera com 26 segundos de duração, passando pelas folhagens, adentrando a cabana velozmente, alcançando o até então último sobrevivente da história. Se, no início, temos um plano que constitui uma narração e um clima (também devido à trilha e sons extra-diegéticos) através do estilo, o plano que encerra o filme (assim como alguns anteriores) se revela, objetivamente, como o olhar subjetivo da entidade, que a todo tempo perscruta e persegue.

### **2.3 Práticas estilísticas do plano-sequência e o plano fluxo**

Tomando como exemplo os cineastas Orson Welles, Kenji Mizoguchi e Andrei Tarkosky, Totaro (2001) identifica três tipos de práticas e usos do plano-sequência no cinema. Como já comentado no capítulo anterior, Welles faz uso do plano-sequência de forma Dialética, alternando os momentos alongados com planos curtos; Já Mizoguchi utiliza o plano-sequência como fundamento principal de estruturação de suas cenas, geralmente filmando um *mastershot* acompanhado de outros planos e ângulos que complementam a cena; Tarkovsky estaria associado ao uso do recurso de forma mais radical, alicerçando as cenas exclusivamente sobre longas tomadas e movimentos que se amarram como vagões de trens. Três práticas, portanto: dialético, sintético e radical.

O estilo de Mizoguchi reflete a tradição do *mastershot*, especialmente útil para registrar uma ação completa, um diálogo ou evento espetacular que dificilmente se poderá

reproduzir. A tradicional técnica consiste em registrar integralmente a ação ou sequência, para depois adicionar inserções ou outros termos de variações espaciais e temporais. No resultado final, os planos filmados depois do *mastershot* são articulados diegeticamente, por vezes parecendo que foram concebidos e registrados por outra câmera durante a ação. Hoje em dia, especialmente no gênero de ação, é comum filmagens ocorrerem em “multi-câmera”. Quer dizer, alguns diretores necessitam de duas ou mais câmeras para registrar uma cena, algo que certamente dialoga com a televisão e a posição de um diretor ao vivo que sincroniza as várias faixas de vídeo e escolhe o melhor momento, o melhor ângulo, enquanto descarta o “tempo ocioso”.

Já a mesma radicalidade de Tarkovsky no uso do plano-sequência, também pode ser encontrada no diretor Béla Tarr, reconhecido por trabalhar longas e extensas tomadas. O plano-sequência, para os dois diretores, não é simplesmente uma forma de enquadramento, como um *close up*, um plano geral, ou médio, mas um estilo de filmagem, uma maneira de ver e reproduzir o mundo. Em entrevista disponível no *Youtube*, Tarr diz ao crítico Gary Pollard<sup>21</sup> que a maioria dos filmes se expressam através de um esquema de “informação, corte; informação, corte; informação, corte”, ou seja, em uma perspectiva onde a duração dos planos é determinada pelo tempo necessário à absorção da mensagem. Segundo o diretor, no esquema clássico, “a informação é apenas a história a ser contada”, e continua: “Para mim, muitas coisas são informação. Eu tento transportar para o filme o tempo, o espaço e muitas outras coisas que são parte da nossa vida, mas não conectando isso diretamente ao *storytelling*<sup>22</sup>”.

O diretor fala do uso do plano-sequência como forma de conexão entre elementos na cena, encadeando relações e acontecimentos a partir do deslocamento da câmera ao invés da intervenção do corte, isto é, seguindo a perspectiva de montagem que não ocorre na ilha de edição, mas se estabelece nas paradas da própria câmera. O cinema de Béla Tarr transforma os detalhes em informação evidente, dedica atenção aos momentos geralmente desprezados, às sobras e arestas, tratando com extremo interesse elementos que poderiam ser considerados inúteis ou supérfluos, mas que, em suas obras, tornam-se pedras fundamentais.

Diante de exemplos em cinematografias que se utilizam de longas tomadas, mas que parecem não se adequar a estes três princípios ou olhares, permitir-nos-emos agora um breve

---

<sup>21</sup>Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HPpJoTmIeuc>. Acesso em: 16 jul. de 2016.

<sup>22</sup>Livre tradução do original em inglês: “For them, the information is just the story. And for me, a lot of thing is information. [...] The time, the space, and a lot of others thing that is part of our life, but not connecting directly to the storytelling”

desvio que nos levará ao cineasta Abbas Kiarostami, com o intento de entender como os planos-sequência de seus primeiros filmes educativos e de suas ficções, com forte diálogo com o neorrealismo italiano, distanciam-se dos longos planos de algumas de suas obras mais recentes. Com uma extensa carreira produzindo e dirigindo, Kiarostami foi ampliando seu olhar e seus interesses estilísticos, trazendo um cinema cada vez mais inventivo e radical.

Como afirma Elena (2016, p.92), “quando os críticos já haviam cunhado expressões pitorescas, como “neorrealismo pós-moderno”, com vistas a explicar a natureza dos filmes de Kiarostami, *O Vento nos levará*(1999) e *Dez* (2002) começaram a explorar áreas que desafiam tais definições”. *Five Dedicated to Ozu* (2003) surge justamente neste momento de ampliação e afastamento do diretor das salas comerciais e de um desejo de aproximação com as galerias, museus e exposições. Em cinco longos planos que buscam homenagear o cineasta japonês Yasujiro Ozu – como indica o título– o filme apresenta fragmentos de coisas aparentemente banais, não organizadas de forma esquemática: um tronco de madeira, o andar dos patos, o reflexo da lua na água.

**Figura 22** - Cena de *Five Dedicated to Ozu* (2003)



Fonte: arquivo pessoal

Sobre a obra, o crítico Jonathan Rosenbaum (2016, p.82) diz que é curiosa a homenagem a Ozu no título do filme, já que o diretor japonês realizava obras ficcionais em estúdio, e que o último plano foi captado em situações diversas, ao longo de meses, e,



posteriormente, montado de forma que parecesse um único plano na mesma locação. “Mesmo quando faz filmes destinados à exibição fora de uma sala de cinema, situar sua obra numa relação dialética com as várias seduções ilusionistas do cinema comercial [...] continuou sendo parte importante de seu jogo”, pontua Rosenbaum.

Por sua vez, Laura Mulvey (2016) vê as obras de Kiarostami dotadas da consciência de um cinema que se viu transformado no pós-guerra, e que passa a refletir a necessidade de uma nova forma cinematográfica de pensar o mundo. “Cinema de registro, observação e atraso, tende a trabalhar com planos longos, permitindo que a presença do tempo surja na tela” (2016, p.147), diz a autora. O cinema de Kiarostami reforça, assim, uma busca por um sentido que está no interior do plano e não na conexão com a próxima imagem. “A duração dos planos chama atenção ao tempo à medida que este passa na tela, o presente do filme, mas a ausência de ausência confronta a platéia com um senso palpável de tempo cinematográfico que conduz de volta, a partir do momento da exibição, ao tempo do registro, do passado” (MULVEY, 2016, p.147).

Mas, em essência, o que há de diferente entre o plano-sequência final de *Através das Oliveiras* (1994) e o primeiro plano de *Five Dedicated to Ozu* (2003), por exemplo? No primeiro caso, vemos o ator Hossein Rezai correndo pelo campo, em um lento e insistente ziguezague atrás de sua amada. O homem se torna um minúsculo pontinho até sumir entre a vegetação, depois, ressurgir, contente por ter conseguido a esperada aprovação. Esse plano, estilisticamente bastante recorrente na filmografia de Kiarostami, convoca uma sensação de espera que será sanada e recompensada pelo desenrolar da ação, o prêmio da persistência.

Já no plano de *Five Dedicated to Ozu* (2003), vemos o pequeno tronco; a onda bate, a onda leva, a onda traz. A onda bate, a onda leva, a onda traz. O tronco se parte, a vida segue. O partir da madeira, um microevento conduzido pelo acaso, acaba assumindo uma importância narrativa que não está lá na imagem. Não há construção imagética debruçada sobre a expectativa, mas um gesto sensível de registro que constrói pequenas intimidades com o mundo, com a maneira de ver (e sentir) as coisas. Interessante notar a observação de Rosenbaum (2016), que, ao comentar o momento transicional da cinefilia a partir de sua experiência com *Five Dedicated to Ozu* (2003), relata que tendo visto o filme primeiramente em uma instalação em Turim e posteriormente no Festival de Toronto, só pode se encontrar plenamente com a obra em casa, em DVD. A casa, aqui, como o lugar do conforto, da paciência, das possibilidades de interdição do plano, da intimidade construída com imagens que já parecem naturalmente íntimas.

O plano-sequência final de *Através das Oliveiras*(1994) parece não conseguir disfarçar a onisciência narrativa de sua câmera, pois “sabe demais”, vê algo já predito pelo próprio movimento, pelo roteiro, pela *mise-en-scène*, pelas intenções. Todas as suas ações se organizam e operam como produtores de enunciação e significação. MacDougall (1992) tenta compreender as diferenças entre um plano-sequência produzido com intenção ficcional e um plano documental. Para o autor, no documentário, a situação exige do cineasta a capacidade de impor um processo de pensamento sobre os movimentos da câmera enquanto se depara com a imprevisibilidade do material, enquanto na ficção há uma rigorosa e prévia posição interpretativa ao filmar.

O olhar de fluxo de *Five Dedicated to Ozu*(2003), então, não se assume como documentário, mas constitui uma relação que busca desvendar e revelar um espaço que ele próprio não conhece – ou está conhecendo ali, naquele momento - um olhar de ingenuidade (da câmera) sobre o mundo e sua relação com os elementos em quadro. Há o trabalho da imprevisibilidade que age sobre a cena, mas não existe o peso de uma *mise-en-scène* elaborada.

Nos anos 1950, diversos manifestos estéticos foram escritos e publicados na *Cahiers du Cinema*, atribuindo a quintessência cinematográfica à *mise-en-scène*, e atrelando-a à “política dos autores”<sup>23</sup>. Organizar e encarnar a cena, dar forma ao mundo para, assim, levá-la ao espectador, ou, como diz Oliveira Junior (2013, p.8), “a arte de colocar os corpos em relação no espaço de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consistência e sensação de realidade à sua vida”. Observar que não é a *mise-en-scène* que sustenta e edifica planos, como os de *Five Dedicated to Ozu*(2003), coloca-nos de frente a um cinema onde nem “Tudo está na *mise-en-scène*” – como havia proclamado o crítico francês Michel Mourlet.

Deste modo, parecemos possível encontrar uma tênue linha de diálogo entre *Five Dedicated to Ozu*(2003), os filmes dos irmãos Lumière e toda geração ligada ao *regime de mostraçã*o – onde não gostaríamos de atribuir a denominação de “plano-sequência” –, que recusam a *mise-en-scène* como elemento que solidifica as imagens. Apesar de banalizado em diversos exemplos, o plano-sequência carrega consigo um claro desejo e busca por uma contação, uma narração que se que alicerça sobre a *mise-en-scène*, entendendo que ela produz

---

<sup>23</sup>Postulado estético defendido por jovens como Godard, Truffaut, Rivette, Rohmer, Chabrol e Domarchi, e que considerava indissociável o estilo e a temática, colocando em igual patamar de importância, tanto os temas abordados por um diretor, quanto a expressão de sua forma.

uma busca por um olhar mais centrado no aspecto narrativo balizado pelo plano e não tão somente pela sua duração.

A distância entre a construção destes dois planos de longa duração, sem dúvida, evidencia-se fortemente pela *mise-en-scène*, pelas questões narrativas e pelo modo que essas imagens se colocam no mundo, mas também pelo modo que colocamos nossos olhos (e nossas expectativas) sobre eles. O fluxo das imagens em filmes como *Five Dedicated to Ozu* (2003) pede formas de relação sensíveis, pois:

Se há sensível no universo, é porque não há nenhum olho observando todas as coisas. Não é um olho que abre o mundo, mas é o sensível mesmo que abre esse mundo diante dos corpos e dos sujeitos que pensam os corpos. As coisas não são nem sensíveis em si mesmas (não são em si mesmas fenômenos, como pensa a fenomenologia) nem se tornam sensíveis por causa dos órgãos humanos ou animais. Elas se constituem como imagens (como fenômenos) fora de si e fora dos sujeitos cognoscentes, nos espaços supranumerários dos meios (COCCIA, 2010, p.35).

A colocação de Coccia nos faz pensar essas imagens como blocos sensíveis que irrompem em momentos onde a narratividade e o sentido não se fazem necessários, abrindo perspectivas e olhares sobre o mundo. Se, por analogia, imaginarmos o plano-sequência como uma peça de mármore que, em sua rigidez, torna-se arte esculpida meticulosamente, o fluxo é a faceta do incontrollável, um grande bloco de gelo que se deixa esculpir, que se faz arte, mas que, devido a sua natureza, está sujeito a retornar ao seu estado líquido a todo instante.

Se, para Pasolini, o plano-sequência seria um elemento fílmico análogo à vida, que só obteria sentido através de um fim, um corte estruturador, podemos enxergar alguns tipos de planos (fluxos) como elementos cíclicos, imagens independentes que não se esgotam e não se sustentam por meio do corte como instrumento organizador. O que seria a imagem insistente do gotejar incessante da água que insiste em cair sobre a pia? Ou, ainda, o tronco que vai e vem, empurrado pelas ondas do mar, no plano inicial de *Five Dedicated to Ozu* (2003), de Kiarostami?

Apresenta-se, então, uma brecha para pensarmos as distâncias entre as palavras persistência e insistência, e de que maneira podemos relacionar isso com os planos de longa duração. Geralmente, o cinema estabelece um pacto entre espectador-obra que se constrói como exercício de persistência do olhar, onde as informações narrativas dispostas sobre a tela exigem uma decodificação imediata, pragmática, para que não se perca o sentido narrativo. No entanto, planos como os de *Five Dedicated to Ozu*(2003) nos convidam a pensar outras formas de assumir este contrato espectral, algo não mais baseado na persistência deste olhar, mas no ato de insistir, de desistir e retomar. Seja por flerte ou acaso, ao cruzar o olhar

de um estranho, percebemo-nos em um instante de assunção de uma dupla função, observador e observado. Nessa situação, em automático, se estabelece um pequeno jogo de duração. Quanto tempo pode durar este olhar? Quem desviará primeiro a atenção? Ao vermos um plano, estamos quase sempre em uma posição confortável de olhar algo que não nos olha, algo que se apresenta sem o impacto do incômodo, sem devolver o olhar que lhe faz vacilar, talvez desviar. E, aqui, podemos pensar que o desvio do olhar não carrega derrota, mas faz parte de uma relação entre “o que vemos e o que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.147).

Com o intento de refletir sobre a relação do espectador com a duração da imagem, propomos, então, uma breve observação etimológica das palavras Persistir/Resistir e Insistir. A primeira provém do Latim *Peristere*, que significa “continuar com firmeza”, de PER-, “totalmente”, mais SISTERE, “ficar firme, ficar em pé”; Resistência, de *Resistere*, também do Latim, significa “ficar firme, aguentar”, formado por RE-, “para trás, contra”, mais SISTERE, “ficar firme, manter a posição”<sup>24</sup>. Já Insistir vem de *Insistere*, “manter a atitude”, de IN-, aqui com o significado de “sobre”, mais SISTERE. Enquanto “Insistir” implica em repetir uma atitude, o outro verbo se refere a mantê-la sem interrupção.

Diante disso, abre-se uma perspectiva que permite pensar essas imagens em duas instâncias: a primeira, suportada pela resistência-persistência, segue a ideia de resistir, de continuar firme, ou seja, de observar esse plano do começo ao fim, mantendo sempre a atenção em tudo que é construído pelos elementos da *mise-en-scène*. Assim, o plano-sequência se torna uma máquina de sedução, hipnótica, que exige o acompanhamento; a segunda perspectiva se conecta com a insistência. A imagem, desprendida da clausura narrativa, apresenta-se como ato de insistência, como tipo de formulação, mas também como processo espectral. Uma imagem-insistente, portanto, que ao invés de propor a resistência comum do plano-sequência, indica-nos o ato de insistir e de incorporar o desvio do olhar como parte natural do processo de especiação, quebrando-o, retomando-o, desdobrando-o, rompendo com as expectativas sobre o próximo passo, sobre a imagem que virá.

Assim, essa insistência do olhar se mostra também como possibilidade de se desprender da imagem e retomá-la com a mesma curiosidade. Entendendo esta nova relação possível com o plano, que não exige do espectador uma necessidade (entendimento narrativo) de acompanhá-la de forma mais rígida, no próximo capítulo focaremos em questões relativas

---

<sup>24</sup>A etimologia das palavras citadas foi pesquisada e está disponível no sítio: <<http://origemdapalavra.com.br/site/>>. Acesso: 14 Jul. de 2017

ao fluxo e buscaremos identificar pontos de distanciamento entre o plano-sequência, montados sobre as intenções narrativas, e os planos-fluxo, alicerçados em uma base sensível.

### 3 DURAÇÃO, FLUXO E DISTENSÃO

No capítulo anterior, vimos questões referentes ao plano-sequência, suas características e sua construção alicerçada sobre a *mise-en-scène*. Neste último, pretendemos desbravar questões sobre o “fluxo” e os alongados planos deste movimento, com o intuito de distingui-los dos tradicionais planos-sequência. Com o esgotamento do maneirismo<sup>25</sup>, deparamo-nos com algumas mudanças ocorridas no cinema contemporâneo e um novo agenciamento do “plano” que se traduziu em dissolução da forma, trazendo à tona algumas perquisições problemáticas. “Que plano é esse?”, se pergunta Lallane (2002) em artigo de título homônimo para a *Cahiers du Cinéma*. A par de novos filmes e tendências do cinema contemporâneo, o autor levanta a hipótese de uma refundação do plano, ou seja, daquilo que foi, por muito tempo, julgado como a menor unidade de significação no cinema. A radicalidade de exemplos trazidos em seu texto constata que, em alguns casos, o plano já não é apenas uma parte de um todo, uma pequena engrenagem do motor, mas tornou-se o motor em si. O plano agora, nessa corrente, dá lugar a

[...] um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens na qual se abismam todos os instrumentos clássicos mantidos pela própria definição da *mise-en-scène*: o quadro como composição pictural, o *raccord* como agente de significação, a montagem como sistema retórico, a elipse como condição da narrativa. (LALLANNE, 2002, *online*)

Este “fluxo”, ou melhor dizendo, a “estética do fluxo”, é uma expressão cunhada por Stéphane Bouquet (crítico da revista *Cahiers du Cinema*) como recurso para dialogar com um conjunto de filmes realizados a partir da década de 90 e com um amplo conjunto de cineastas de diversas nacionalidades. Realizadores como Claire Denis, Tsai Ming-Liang, Gus van Sant, Hou Hsiao-hsien, Apichatpong Weerasethakul, trouxeram, por meio de suas obras, um novo paradigma que propõe uma espécie de revisão da sintaxe fílmica e da função das imagens e sons no trato com o espectador.

Em uma relação paradoxal que transita entre o absorver a linguagem cinematográfica e, em partes, filmar como se ela acabasse de ter sido “inventada”, esses cineastas apresentam filmes com tênues linhas argumentais, sem a esquemática lógica narrativa aristotélica, sem grandes confrontações psicológicas ou de ação. A interferência na experiência estética pela

---

<sup>25</sup> Movimento que aparece com o fim do classicismo hollywoodiano e que faz referência ao movimento maneirista das artes plásticas surgido no período pós-renascentista.

afetividade sobrepõe a narrativa dando lugar a sons e imagens que escorrem pela tela sem buscar um encadeamento objetivo das ações. Como explica Oliveira Júnior (2013, p.120), “fluxo designa uma estética que rejeita a racionalização do mundo e a apreensão intelectual de suas formas, preferindo se construir na sensorialidade, na instalação de ambiência, na mobilidade fluida e contínua de um olhar que vagueia pelo espaço sem finalidade aparente”. Assim, essa corrente convida o espectador a fazer um investimento afetivo na relação com a obra, privilegiando a sensação de ver e ouvir em seu estado mais puro, ao invés do entendimento do sentido racional forjado pela narração, ou o acompanhamento incessante do jogo de causa-efeito.

Em seu livro “Sobre a modernidade”, Baudelaire faz uma distinção entre a racionalidade do homem e a visão da criança sobre as coisas do mundo. Enquanto o primeiro sustenta seu olhar sobre o lugar da razão, o outro é ocupado por pura sensibilidade. Como precisa Baudelaire (2002, p.18), “a criança vê tudo como novidade, ela sempre está inebriada. Nada se parece tanto com o que chamamos de inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor”. Com efeito, podemos dizer que as imagens do fluxo nos propiciam um estado de retorno à infância: somos transportados ao lugar da descoberta, movidos pela curiosidade infantil e a sensação de ver algo pela primeira vez. Sem códigos estabelecidos e decifrados, sem fórmulas, apenas “a curiosidade profunda e alegre que se deve atribuir o olhar fixo e animalmente estático das crianças diante do novo” (BAUDELAIRE, 2002, p.19).

O sincero deslumbramento do gênio da infância, então, é a simples assunção de que nenhum aspecto da vida é indiferente. O interesse pelas pequenas coisas no quadro, e a não atribuição de hierarquia de importância sobre os detalhes na imagem do fluxo, remetem-nos ao olhar da criança descrito por Baudelaire, pois, para nos relacionarmos com estas imagens, é preciso deixar de lado o espírito analítico, o desejo de ordenação e a soma de nossa bagagem audiovisual acumulada.

A diluição da importância do que foi chamada por décadas de essência do cinema - *a mise-en-scène* - foi o nascedouro deste olhar sobre as imagens e novas possibilidades de especiação. Este rico horizonte viria a esgarçar o plano em longas durações que deixam a montagem como elemento secundário, ou como diz Lallane (2002, *online*), incumbindo-a um trabalho mínimo de “simplesmente juntar, como vagões, imponentes planos-sequência, verdadeiros blocos de granito indivisíveis”.

Diante de alguns planos exaustivamente alongados (não há aqui valor judicativo), fluxos que corroboram com a dita “morte da *mise-en-scène*” (AUMONT, 2003), como chamá-los ainda de planos-sequência? O fluxo e este novo “movimento estético” do cinema

contemporâneo bagunçam as regras do jogo. A similitude entre plano-sequência e alguns exemplos de planos-fluxo, exposta pela duração, não nos parece suficiente para engendrar um discurso aproximativo entre as duas formas, o que nos levaria a outro questionamento: a *mise-en-scène* estaria objetivamente presente em todos os ditos planos-sequência?

Parece-nos estéril conceituar um plano e chamá-lo de plano-sequência a partir somente de sua duração, como se, ao olhar uma árvore, considerássemos seu tamanho apenas pela chamativa folhagem, seus troncos e arbustos, sem levar em conta as raízes incrustadas na terra. Este novo cinema (e neste novo plano) nos confronta com “uma dissolução das formas, um transbordamento das matérias, uma profusão sensorial que parece em sintonia com um estado vaporoso do mundo, com uma nova realidade em que as relações de espaço-tempo se acham em processo de interpenetração e confusão” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p.9).

Pensemos, por exemplo, nas câmeras de vigilância instaladas nos bancos. Tais mecanismos captam e produzem incessantemente imagens de fluxo, com uma duração interminável que não indica uma narrativa, mas apenas o registro dos corpos e do espaço. O indício narrativo, contudo, poderia se revelar através do rompante do real, quer dizer, através da revelação do objetivo primordial de uma câmera de vigilância: registrar um roubo ou assalto, o documento da invasão e do crime.

Assim, a análise do material nos obrigaria a efetuar um processo de montagem que separaria e selecionaria os minutos que interessam a uma investigação policial. No fluxo, possivelmente, todos os momentos, desde a abertura da agência bancária, passando por todas as operações financeiras realizadas no dia, teriam o mesmo peso e ritmo, sem preferência pelo momento climático, ou quem sabe, com um interesse direcionado aos detalhes “menos importantes”, talvez não revelados durante uma ação regida pelo cinema clássico, ou ainda, a apreensão da atmosfera sentida no momento do roubo, ao invés de um desenrolar dos acontecimentos resultantes. “Diferentemente do que ocorre na *mise en scène*, o que importa [...] não é a dramatização, não é organizar a cena e dirigir os atores dentro de um determinado espaço”, explica Oliveira Júnior (2013, p.9), mas “propor um jogo em que, uma vez estabelecidas as regras e acionadas as peças, o mundo possa construir sua própria significação, as ações possam se inscrever no espaço e no tempo por si mesmas”, aponta o autor.

Somos confrontados, então, com um plano que vai além da rigidez da construção do sentido e do engessamento da experiência individual, mas evoca diversas possibilidades de construção temporal, outras formas de captar o tempo como experiência e não como mero encadeamento linear/cronológico.



Como assevera Vieira Júnior(2009), a composição de imagens e ambiências no fluxo valoriza uma fluidez inter-sequencial que revelam um contexto em que a elipse temporal e a ambiguidade são pensadas como opções estéticas centrais. Desta forma, o perder-se entre os planos (e na narrativa) torna-se uma forma de especiação que impulsiona a incerteza a respeito do tempo decorrido entre as cenas, assumindo este aspecto como parte do processo do fluxo. Os planos do fluxo abdicam de elaboradas *mise-en-scènes*, mas tomam como herança do maneirismo uma figura de estilo que Pascal Bonitzer (1985) denominou de “plano-*tableaux*”, imagens de segundo grau, muitas vezes citações à pintura:

O plano-tableau causa uma hipostasia do fluxo narrativo; ele constitui um tempo à parte no movimento do filme, parece não poder se integrar ao conjunto, ao ritmo; o plano-tableau é necessariamente anarrativo. Turbinado pelo efeito Tableau da composição, o plano pode se dar à pura fruição estética ou, em outra direção, tornar-se um verdadeiro dispositivo teórico, um espaço conjectural onde o cineasta joga com um certo número de hipóteses plásticas e conceituais contidas na estrutura do enquadramento (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p.126).

As imagens que se desdobram no plano-*tableaux* não recorrem à *mise-em-scène*, não evocam uma cena ficcional, dramatizada, mas, como corrobora Oliveira Júnior (2013), investem em uma *atividade do quadro*, uma exegese do plano. Essa nova forma de cinema, explica Lallane (2002), produz paisagens marcadas por uma *mise-en-scène* elaborada a partir de *tableaux*, híbridos de plano fílmico e quadro pictórico. Por conseguinte, o plano-fluxo constitui uma nova relação entre a câmera e os corpos em cena, gerando deslocamentos no espaço e tempo que, como afirma Joyard (2003), assume-se como o lugar de construção primeira de uma radicalidade da visão.

Vieira Júnior (2009, p.3) elucida que, além da demarcação de uma nova temporalidade imposta pela presença do plano fluxo, outros elementos constituiriam essa estética do fluxo, da sensação, com especial “ênfase numa reinserção corporal no espaço e tempo do cotidiano, num redimensionamento da relação câmera/ator”, o que justificaria a afeição dos cineastas do fluxo pelos planos longos, já que a aposta se dá sobre “o escoamento do tempo como duração e experiência (ou seja, uma produção de ‘eternos presentes’ a cada plano)”, bem como sobre a “adoção de um tom narrativo no qual as ações dos personagens seriam muito mais apreendidas pelo espectador como desencadeadoras de afetos e sensações do que julgamentos”, como aponta Oliveira Júnior (2013 p.136). Agora, o plano se enquadra mais como um exercício do olhar em busca de um afeto momentâneo, do que como uma pequena peça de uma unidade dramática que busca uma operação do pensamento (sustentada pela montagem).

Como indica Bouquet (2005, p.163), o *isolamento* também seria um dos principais recursos do cinema de fluxo, pois “a câmera cria um espaço deslocalizado, uma zona intermediária”, que desloca o espectador e cria “um efeito de clausura sensorial”, promovendo uma relação espaço-temporal distinta da que estamos acostumados a ver na feitura dos planos hegemônicos do cinema comercial. Com efeito, o fluxo praticamente nos diz: “não há mais plano”; e isso se dá justamente porque não há mais regras, saídas, ângulos, causa-efeito. Resta-nos, portanto, apenas o jogo, a corrente, o fluir, o desembaraçar de uma temporalidade embaraçada por uma lógica não linear/cronológica. Estes filmes nos colocam no lugar de “trapeiros da história”, como diz a expressão Benjaminiana, convidando-nos a remontar os acontecimentos em uma relação dupla, entre a arqueologia material e psíquica.

### 3.1 CINEMA INVENTADO, CINEMA HERDADO

Mas, de onde vem esta corrente do fluxo? Ao passo que ela surge após certo esgotamento do movimento maneirista, é possível notar afinidades e traços deixados pelo cinema moderno e também pelo maneirista<sup>26</sup>. No ensaio intitulado *A rampa (bis)* (2007), Daney destrincha três fases da cenografia do cinema: do clássico, passando pelo moderno, até chegar no barroco – o fluxo.

Ao comentar os aspectos do cinema clássico, o autor nos fala sobre a “Era de ouro da cenografia”, alicerçada sobre guarida da profundidade, orquestrando e balizando nosso olhar. Como diz, uma profundidade fabricada e desejada. A imagem do clássico é o trabalho do pescador incansável, que lança continuamente uma imagem-anzol em direção ao fundo de um rio. Mergulhada sob a água, a isca está lá, mas permanecerá oculta até ser, de fato, fígada. Como explica Daney (2007, p.230), “esse cinema cativou o espectador [...], porque ele jamais cessou de lhe propor saídas. Ele soube fazer o espectador escapar [...] para fazer com que viesse a rapidamente gozar com o final feliz das falsas soluções”. Esta imagem-anzol se materializa como promessa - quase certeza - de um peixe ao final do dia.

Mas, e se a água deste rio fosse límpida a ponto de revelar o anzol sob a água? Em contraponto ao clássico, surge o moderno e sua oposição ao ilusionismo hollywoodiano. A chegada deste cinema, para Daney (2007, p.230), é a quebra do pacto com o espectador – e

---

<sup>26</sup> Chamo aqui de Cinema Moderno filmes realizados após a Segunda Guerra Mundial e que buscaram romper com algumas amarras do Cinema Clássico e da linguagem cinematográfica. Movimentos cinematográficos surgidos nesta época, tais como a Nouvelle Vague francesa, o neorealismo italiano, Cinema Novo no Brasil etc, contribuíram notavelmente para uma ampliação das possibilidades estéticas do cinema.

também do *grau zero* da linguagem – bem como a constatação de que “a imagem do cinema é uma superfície sem profundidade”. Como precisa o autor, esta segunda fase afirma uma consciência de que, após a guerra, as imagens produzidas e a cenografia de outrora não fazem mais sentido, pois os corpos em cena já não são mais os mesmos. Assim, surge um cinema alçado sobre a recusa fundamental da aparência, da direção e da cena, rompendo com o teatro para acordar com a pintura.

Qual a cenografia para o cinema moderno, já que se trata de lidar com um ‘homem novo’, com os sobreviventes das sociedades pós-industriais? Com um corpo que perdeu o lastro de seu peso, cuja débil radiografia desbotada é exibida pela televisão nascente? Não é surpreendente que seja a pintura, e não mais o teatro, que foi a referência inicial, a primeira testemunha do cinema moderno (DANEY, 2007, p.231).

Muitas indagações foram levantadas a partir das transgressões da modernidade cinematográfica, época que, segundo Metz (2012, p.175), “teria assistido ao nascimento de um cinema livre, que teria despedido as pretensas regras sintáticas da gramática cinematográfica”. Ao comentar a presença da desdramatização no cinema moderno, Metz (2012) afirma que nunca houve tempos mortos em um filme, pois seu tempo é sempre pensado, fabricado e concebido. “Só há tempos mortos na vida” (2012, p.181), diz o autor. Para ele, essa comparação entre os tempos seria injustificável, já que na vida não se tem governo sobre todos os acontecimentos. Uma pessoa que aguarda alguém atrasado para o seu encontro pode considerar este um tempo perdido como morto, já que não detém controle absoluto dos imprevistos e episódios implicados pela vida.

Michelangelo Antonioni é mestre em organizar e ressignificar esses tempos mortos na tela, tornando importante aquilo que aparenta ser banal, dando visibilidade aos momentos “insignificantes”, preenchendo lacunas com “vazios” ainda maiores. E como negar vida aos tempos mortos de Antonioni? Como explica Metz (2012, p.182), é durante a decupagem e montagem que se resolve o destino dos verdadeiros tempos mortos: “Todos aqueles que o cineasta identificou como tais, ele os afastou e nunca os veremos, já que o filme, por isso diferente da vida, escolhe sempre sob pena de nunca existir”, afirma. Ou seja, o único real tempo morto no cinema, é aquele que não faz parte do filme, posto que não foi escolhido como parte integrante da obra.

O que se destaca no cinema de Antonioni é justamente o olhar interessado por essa “estética do tempo filmicamente morto” e seu desejo de realçar e organizar significações perdidas em uma nova forma de dramaturgia. “A inovação é antes ideológica do que

cinematográfica, e Antonioni é moderno mais pela substância de seus filmes do que pela sua linguagem” (METZ, 2012, p.182). Cinema da “desdramatização”; de “improviso”; “regrado”; de “cineasta”; do “plano”; e, de “poesia”. Especificar o rompimento do vínculo do cinema moderno com a narração, através destas sentenças, não chega a romper o elo por completo. Ao contrário, segundo Christian Metz (2012), esse rompimento possibilitou ao cinema moderno repensar as noções convencionais, tornando-se mais flexível, enriquecendo-se sintaticamente, e conquistando novos aspectos verificáveis em relação à diegese. Para o autor, os cinemas novos, longe de terem abandonado a narração, deram-nos narrações mais diversas, mais desdobradas, mais complexas, ampliando o horizonte de investigações teóricas.

Daney (2007) comenta sua relação com o cinema, como em uma “auto-análise muito selvagem”, e nos indica sua firme crença de que “entre o clássico e o moderno havia uma luta e um arranjo, uma luta justa do adulto contra o imaturo, e um arranjo obrigatório entre o clássico e o moderno, este destruindo aquele” (DANEY, 2007, p. 236). Ao passo que critica a ideia de uma linearidade “pura” da história do cinema, em trecho quase premonitório sobre o futuro do meio e as possibilidades estéticas do devir, o autor afirma que:

[...] o cinema “clássico” é hoje um modelo vazio e uma vaga nostalgia. O cinema “moderno”, uma provocação sem objeto e um luto sem fim. O litígio que os opõe é eterno. Acorrentados. Resta retomar este roteiro. Tentar outras gradações. [...] O que vemos hoje? O que acontece à forma do cinema? As experiências mais sofisticadas e os dispositivos mais populares podem ser muitas vezes encontrados por aí. Além de sua crise, ou, quem sabe, de sua “morte”, o cinema fecha um círculo, lá, bem longe, em suas origens. Diálogo com o silencioso. É então que nos damos conta de que o arcaico e o pós-moderno guardam entre si um parentesco (DANEY, 2007, p. 236)

O cinema, uma arte em eterna vicissitude, renovando sua pele, mas (inevitavelmente) mantendo e expondo suas cicatrizes. Esse “parentesco” entre o arcaico e o pós-moderno indicado por Daney, com efeito, pode ser verificado entre esta corrente contemporânea do fluxo e os primeiros filmes, um cinema de retorno que constrói vínculo com o olhar do “Regime de Mostração” descrito por Gaudreault (apud COSTA, 2015) - sem de fato sê-lo. É claro, por uma simples questão cronológica, quer queira, quer não, o cinema contemporâneo herda a leveza e os fardos de seus mais de cem anos de História; há sempre a (in)consciência do que veio antes. Mesmo que em sentido forçado, a desdramatização já estava presente na chegada do trem, pois não havia drama, o cinema ainda não era o cinema. Ao invés da narração, uma pura mostração, uma imagem - sempre ilusória - desdramatizada, que se apresenta como mais “sincera” - sincera, para não remeter à complexidade do real. Se Metz (2012, p.183) afirma que “sem drama, não há mais ficção, não há mais diegese, logo não há

mais filme”, o fluxo é a evidência de uma nova incômoda fronteira entre o filme e a renúncia ao próprio princípio da narração.

Então, chegamos a alguns elementos que marcam a chegada da modernidade no cinema: a desdramatização, a ideia de objetividade ou “realismo fundamental”, o surgimento de uma oposição entre o “cinema de autor” e o “cinema de roteirista” – que nos possibilita pensar também uma diferença entre “cineasta livre” e “cineasta rigoroso”. Ora, cremos que a partir dessas questões, para além das suas óbvias diferenças, a começar pelos tantos anos passados desde então, seja possível relacionar e encontrar pontos de interseção entre o cinema moderno e a estética de fluxo. Rupturas diversas, em momentos distintos, mas com a presença – em alguns casos, mais forte, outros menos – de marcas que as aproximam e evidenciam afinidades estéticas.

Os não-atores de De Sica em *Ladrões de bicicleta* (1948), os cortes secos sobre a mesma imagem e as misturas de sons do *Acossado* (1960), de Godard, os “tempos mortos” d’*Aventura* (1960), de Antonioni: o cinema moderno e suas correntes (como o Neorealismo e a Nouvelle Vague), suas imagens-superfície, sua cenografia reinventada, sua força de ruptura, também sentiriam extenuação com a chegada da televisão. “Então, o barroco?”, pergunta Daney (2007). Este desaguar do cinema assestaria, assim, uma nova cenografia marcada pela imprevisibilidade dos corpos em cena, sem a rigidez da *mise-en-scène* do cinema clássico ou a já banalizada imagem como espelho (d’água). Esta terceira cenografia, maneirista, se desenrolaria “como uma visita guiada ao museu da história do cinema, com suas imagens de segundo grau” (DANEY, 2007, p.231). A possibilidade do pescar sem capturar peixes se torna a confirmação de que a experiência não pode ser resumida somente à captura. Envolveria o passeio no barco trêmulo, o suor do verão, a brisa do vento e, quem sabe, o balançar descompromissado do anzol que não espera nada em troca. “Nem a profundidade simulada da imagem rasa, nem a distância real da imagem em relação ao espectador, mas a possibilidade oferecida a este de deslizar lentamente ao longo das imagens que deslizam elas mesmas umas sobre as outras”, afirma (DANEY, 2007, p.233).

Oliveira Júnior (2013) desdobra a pergunta de Daney sobre o barroco, apontando o fluxo como um claro desenrolar “evolutivo” do esgotamento maneirista. Porém, como salienta o autor, se define “não pela proliferação de efeitos decorativos e de drapejamentos da forma, mas por um retorno à matéria e por uma transformação da *mise en scène* num movimento contínuo de energias e forças” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p.170). Se, em determinados aspectos, o Cinema é demais conhecido e por vezes exaurido em seus signos, por outro verso, é uma permanente possibilidade de reinvenção. O surgimento da estética do fluxo e esse

apontamento para uma nova proposta de cinema são frutos desse (constante) questionamento do estado das coisas, feito pelo próprio meio.

Com o intuito de edificar uma oposição entre a tessitura do discurso através da elaboração formal de um plano e a liquidez do movimento dos corpos e coisas no fluxo, Stéphane Bouquet (2002) alude à pintura, resgatando as diferenças entre desenho e cor, e por consequência, entre o clássico e o barroco. A estética do fluxo seria o barroco, pois, como explica Oliveira Júnior (2013), investe na dissolução das formas e no transbordamento da moldura pelos movimentos pulsante das imagens:

[...] o observador é envolto num campo atmosférico produzido pela apreensão do mundo como imagem oscilante, aparência fortuita; a ordenação geométrica dos planos cede lugar a uma sensação vaga e momentânea das coisas; o conteúdo da cena se emancipa dos limites do quadro; a clareza formal se vê suplantada por um fluxo que atravessa a tela e quase impossibilita a separação dos elementos isolados; a pura sensação da cor, liberta das produções de sentido condicionadas pela forma e pelo contorno, resulta numa atração pelo informe, por tudo aquilo que não tem desenho definido (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p.168).

Se há muito as artes plásticas se libertaram do aprisionamento do quadro e da representação pictorial figurativa e “realista”, o cinema do fluxo envereda por uma tentativa nesse sentido, no apagamento das construções formais. O plano final de *Hotel Mekong* (2012), filme do tailandês Apichatpong Weerasethakul, dá a ver uma bela paisagem durante o entardecer. A câmera não se desloca, mas a vida pulsa e transborda dentro do quadro: dois *Jet Skis* cortam o rio em um vai-e-vem que produz incessantes ondulações sobre a superfície; o vento acaricia ligeiramente as árvores à margem; os minúsculos carros surgem e desaparecem sobre a ponte ao fundo da imagem. Os seis minutos de duração deste plano não servem apenas como meio de reinvestir nas qualidades imersivas e contemplativas da imagem, mas propõe um modo mais interpessoal de espectância, uma construção de intimidade através de uma estética da dilatação do tempo que afia a acuidade do espectador. Entretanto, não se trata apenas de uma extensão panorâmica. Essa agudeza do olhar é também minada por uma lentidão que opera uma pulverização da narrativa – assim como uma atomização do visualizador - aproximando o espectador através de uma partilha.

No plano anterior, dois homens na varanda do Hotel Mekong compartilham a visão da paisagem. Assim, quando passamos a ver o último plano, o quadro se apresenta inicialmente como um aparente *raccord de olhar* que medeia o que os homens estão vendo. Formula-se uma visão compartilhada, uma visão do olhar dos personagens, que através de uma estética da duração, passa a ser do espectador. Contudo, o elo (de suposto *raccord*) entre os dois planos é quebrado pelo esgarçamento do tempo e pela dispersão de nosso olhar dentro do quadro. Os

personagens nunca mais reaparecem, e os micro-eventos do plano final pululam e distraem nossa atenção, levando-nos por um caminho e uma temporalidade além da diegese. A tensão entre os dois registros, e suas diferentes temporalidades, confronta o espectador com um sentido oposto ao cinema narrativo, uma experiência menos diegética, mais atmosférica e sensorial.

O esfacelamento das relações de *raccord*, do enquadramento formal e do próprio cenário é um procedimento recorrente no fluxo. Se, no clássico, os quadros buscam a todo tempo orientar e localizar o espectador em relação à cena e aos acontecimentos, no fluxo as imagens muitas vezes nos confundem: ao invés de planos abertos para situar a ação, a câmera – geralmente em movimento – introduz planos que parecem forjar a feitura do acaso, oferecendo ao espectador mais perguntas do que informações. Aqui, as relações espaciais e temporais descritas por Burch (2011) perdem o sentido e a razão, pois, o fluxo só enseja o festejo do encontro a quem um dia se perdeu. Por vezes, as sequências se encerram sem permitir ao espectador o preenchimento imaginário das lacunas que completariam o espaço da cena, e a rima visual entre os planos se apresenta de modo tão rarefeito, que ocasionalmente não evidencia clara conexão. Em consonância com essa fuga de regras, a proposta promove “desenquadramentos”, situações onde personagens abandonam o ângulo de visão da câmera e, depois, retornam, ficando o espectador, nesse ínterim, a se relacionar com o cenário vazio a sua frente. É o que acontece na sequência inicial de *A mulher sem cabeça* (2007), de Lucrecia Martel: a personagem dirige sobre a estrada de terra batida, seu celular toca, ela se distrai e acaba atropelando algo ou alguém. Em um momento de intensidade dramática, tudo é registrado em plano único, fixo; a mulher sai do carro, abandona o quadro, mas a câmera segue filmando o volante, a ausência, a confirmação de que nunca veremos o motivo. O plano segue correndo, a personagem retorna, volta a dirigir o veículo e digerir silenciosamente o ocorrido.

Ao analisarmos exemplares como *Jornada ao Oeste* (2014), de Tsai Ming Liang, também nos deparamos com um projeto que leva ao extremo a utilização dos “tempos mortos”. No primeiro plano do filme, vemos um rosto muito próximo – do ator Denis Lavant – quase colado à câmera. O plano se mantém por longos minutos, sempre acompanhado da profunda respiração do personagem. Em um jogo alicerçado sobre a duração, se constrói uma relação de esgotamento e renovação do olhar sobre a mesma imagem: o que ainda não foi visto, que detalhes ainda podem ser descobertos? Como afirma o crítico Fabian Cantieri (2014, *online*), ali, naquele plano inicial, “nasce um personagem da forma mais crua e

profunda possível. Ele está ali para estabelecer alguma relação futura com essa quarta parede que somos nós”.

O mundo se move, as pessoas percorrem as vias de Marselha à passos largos, e um monge em lentíssima peregrinação contrasta com a paisagem. Envolto em suas vestes laranjas, o homem prossegue em um lento e ritmado caminhar. Um passo. Outro passo. Consolida-se o convite do filme a experienciar outra temporalidade e um novo olhar sobre as coisas. Enquanto os transeuntes seguem sua rotina e seu andar pela cidade, o limiar entre ficção e documentário é exposto pelos olhares curiosos dedicados ao monge. O acarar daquelas pessoas se confunde com o nosso (de espectador), em um misto de atenção hipnótica aos pequenos movimentos do monge (no quadro) e a dispersão da centralidade que se debruça sobre os micro-eventos que surgem na cena. Em seus poucos planos, o ato de enquadrar é sempre renovado pelas geometrias, formas, ou pelo seu próprio esgotamento de expectativas. Não se trata de interpretar ou ligar pontos, somos convidados a olhar, a fazer parte, a tocar e sermos tocados pela tela. Em um raro momento, porém, *Jornada ao Oeste* (2014) recorre à palavra (escrita) para corroborar o sentimento imposto pelo filme, com uma legenda (“toda a existência é tocada pelo olhar”) que reafirma suas intenções e se mostra também como um convite ao tocar e ser tocado por essa mesma existência e experiência (fílmica).

Em um debate sobre cinema contemporâneo junto aos redatores da revista *Contracampo*, o crítico Ruy Gardnier (2006) faz uma analogia entre este cinema e a *drone music*, gênero que privilegia longos períodos de duração, construindo músicas e ambiências a partir de poucos acordes. Segundo o crítico, “o drone privilegia não a melodia, mas as notas em sua sonoridade, duração, variação... Da mesma forma que esse cinema não privilegia a narrativa, mas o ritmo, a intensidade, a duração, a atmosfera” (GARDNIER, 2006, *online*).

Diante disso, Gardnier (2006, *online*) nos diz que estamos passando hoje por uma espécie de “nova onda transnacional”, algo que não ocorria desde os anos 60, quando cineastas como Godard, Resnais, Pasolini, Glauber Rocha etc, que, apesar de suas visões cinematográficas distintas, aproximavam-se em relação aos valores do mundo e do cinema. Nesta nova onda transnacional, pode-se notar uma marca geracional que manifesta traços semelhantes, uma mesma sensibilidade. Contudo, de frente a Claire Denis, Tsai Ming Liang, Gus Van Sant, Wong Kar-wai, Hou Hsiao-hsien, cineastas que se aventuram em questionamentos sobre a forma e sobre o cinema narrativo, também devemos estar cientes das armadilhas e da tarefa (insuficiente) que é juntar todos estes realizadores como se fizessem parte de uma mesma receita culinária. Apesar de passar por estéticas e estilos distantes entre si, uma das questões que aproxima estes diversos cineastas “é uma opção pelo fragmentário,



um flerte com o não-saber de cineasta nos casos mais extremos, mas acima de tudo a idéia de que cinema se faz de momentos que se esgotam em si”, explica Gardnier, também afirmando que isso ocorre “ao contrário da forma como estamos mais acostumados, de uma obra que se constrói inteiramente estruturada com um todo” (GARDNIER, 2006, *online*).

Se, no cinema clássico, a construção da narrativa e o entendimento da história eram o objetivo primordial, neste novo cinema a coesão da estrutura cede lugar a experiências de tempo e de ritmo, de atmosfera e de clima, constituindo uma apropriação de códigos e estruturas narrativas reconhecíveis para depois dismantelá-las, indicando outro caminho para a relação do espectador com estas imagens (VIEIRA JÚNIOR, 2009). Nesse sentido, “essa narrativa de atmosferas e fluxos deu origem a um tipo de cinema em que a imagem se torna um receptáculo calmo”, explica Oliveira Júnior (2006, *online*), “onde a fluidez das imagens não depende de grandes acontecimentos: o filme manterá essa imagem em duração contínua e plácida”.

Como observa Gardnier (2006, *online*), “é um cinema que confia mais nas atmosferas, mais no clima e no ritmo, em suma na aventura, do que na minúcia do roteiro, na coesão da estrutura [...] Eu diria que estaríamos diante de um drone cinema”. Nesse *drone cinema*, a frequente sensação de ausência de estruturação narrativa e de clímax busca ser preenchida com a produção de afecção, de uma aproximação por meio da leveza e duração dessas imagens. O aspecto narrativo ainda está lá, mas se mostra somente através de pequenas pistas e elementos reconhecíveis em outras estruturas – personagens, intrigas etc. – e nos faz seguir um percurso que estamos acostumados, com a real intenção de dinamitá-lo.

Em *A Assassina* (2015), por exemplo, o diretor Hou Hsiao-Hsien flerta com o gênero Wuxia (filmes chineses de artes marciais), mas o faz através do seu próprio tom e estilo, fazendo o espectador se agarrar aos poucos fios narrativos disponíveis e obrigando-o a construir sua própria tessitura dos acontecimentos apresentados. No mesmo passo, os clímaxes são cerceados pelo fluxo e pelos longos e elaborados planos, onde as esperadas lutas são muitas vezes colocadas em segundo plano, como acontecimentos menos importantes. Como relata em entrevista<sup>27</sup> sobre o filme, Hsiao-hsien diz que “a atmosfera, o humor e a tensão são mais importantes. [O filme] deve ser menos sobre o processo das lutas e mais sobre o ‘antes e depois’ das lutas<sup>28</sup>”.

<sup>27</sup> Entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8dV7n4-FDJk>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

<sup>28</sup> Tradução livre de: “The atmosphere, the mood and the tension are more important. It should be less about the process of fighting, and more about "before and after" of fights.”

Em uma das cenas, um grupo de mulheres caminha sorrindo e brincando em um corredor, até que uma delas – a princesa – começa a sentir-se mal. Fraca, ela apoia os braços em uma pilastra de madeira enquanto uma fumaça misteriosa - elemento quase fantástico - surge repentinamente envolvendo a mulher. Yinniang (Shu Q), a protagonista e “assassina”, aparece em cena para acudir a mulher. Dois guardas surgem desembainhando suas espadas: o primeiro, após um golpe no ar, ocupa-se de verificar o estado da princesa, já o segundo parte para o ataque à Yinniang. Nesse momento, há uma bifurcação de ações e a câmera toma a importante decisão de manter o olhar sobre o primeiro homem que auxilia a princesa, enquanto o embate prossegue inteiramente fora-de-campo. Deste modo, acompanhamos a luta essencialmente através dos sons emitidos pelas espadas e pelos ruídos da movimentação brusca dos personagens não vistos pela câmera.

Ao comentar o cinema de Hou Hsiao-hsien, Oliveira Júnior (2006, *online*) pontua que “existe uma tensão entre o espaço que os personagens ocupam, o que eles podem ocupar (potencialmente falando) e as fugas e transbordamentos que a câmera constantemente faz, apontando para um mundo sempre maior que um quadro de cinema”. A montagem paralela jamais é vista como possibilidade, pois destacaria a importância de algumas imagens em detrimento de outras, hierarquizando os acontecimentos ao olhar do espectador. Estamos diante de um cinema que privilegia a produção de sensorialidade operada pelo entrecruzamento entre a narrativa e a forte relação corpos-espacos e que assume a impossibilidade de captar todas as imagens do mundo: não podemos ver tudo; ou concentramos atenção sobre a luta (e seus corpos em movimento), ou sobre as condições da princesa (e seu corpo desfalecido).

### 3.2 O CORPO NA IMAGEM CONTEMPORÂNEA, O CORPO NO FLUXO

A inscrição do corpo na imagem se tornou um ponto-chave da discussão em torno do cinema contemporâneo, em especial, sobre o novo lugar do corpo na ficção. Oliveira Júnior (2006, *online*) explica que “há uma nova imagem, há um novo cenário para os corpos, e, por conseguinte, novas *mise-en-scènes*, novo tratamento dos corpos no espaço”. Contudo, Oliveira Júnior ressalta que essa nova relação entre os corpos e o espaço no cinema contemporâneo não se fecha apenas sobre o fluxo, mas se expande em direção ao cinema hollywoodiano e comercial; mesmo em filmes como *Homem-Aranha* (2002) podemos observar um questionamento constante do lugar deste corpo:

Mas o que dizer de um plano daqueles em que o Homem-Aranha pula de um prédio a outro, e o filme ao invés de fazer o *raccord*, de passar ao plano seguinte para conseguir dar conta do movimento na íntegra, prefere reabsorver os excessos no interior de uma mesma imagem? Uma estética da plenitude em que o extra-campo não precisa vir ao socorro do campo quando a este quase falta espaço para abrigar os movimentos, os saltos, as explosões enérgicas do “novo corpo” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2006).

Como afirma Gardnier (2006, *online*), esses recursos e abusos do virtual sobre a matéria cinética surgem como modo de reavivar um certo desgaste apresentado pelas ficções: “vivemos numa segunda era do predomínio dos efeitos especiais com o CGI, porque é apenas com a primeira (a partir de Guerra nas Estrelas) que o efeito especial se torna uma coisa que ultrapassa o terreno do gênero [...] e ganha dimensões de onivisibilidade”. O CGI se apresenta como uma nova “corrida em busca do ouro” pela nova criação de mundos; e, por mais que se trate aqui, no caso de *Homem-Aranha* (2002), de imagens feitas por CGI, percebe-se uma inclinação por imagens em movimento contínuo, que se debruça em registrar a ação.

Essa barrociquicidade instaurada pelos inúmeros efeitos gráficos, CGIs, acabam por dotar a imagem cinematográfica de certa flexibilidade e elasticidade, “uma massa pronta para ser moldada a todo instante” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2006, *online*). Então, como falar em imagem “real” e de impressão de realidade do plano-sequência baziniano? *O quarto do pânico* (2002), dirigido por David Fincher, traz impressionante plano-sequência realizado através do CGI: a câmera desce os andares de uma casa, passando pelas brechas do corrimão da escada, deslizando pelos cômodos, até se aproximar da porta de entrada e entrar no buraco da fechadura. Testemunhamos a entrada de uma chave que falha na tentativa de abrir a porta; a “câmera” sai do buraco da fechadura e se movimenta lateralmente até encontrar os bandidos, que se movimentam fora da casa. A câmera gira e se volta para a cozinha, passa por dentro da cafeteira elétrica, até reencontrar um bandido do outro lado da casa, forçando as maçanetas das portas dos fundos. O homem parece subir uma escada do lado de fora da residência e a câmera atravessa o teto em movimento de ascensão. O olhar se desloca por entre os corredores e quartos, buscando entender os próximos passos dos invasores.

Para Oliveira Júnior (2006, *Online*), o que chama atenção “nesse delírio cinético de uma imagem que se modula e se contorce tão rapidamente que a tela de cinema quase não consegue acompanhar, o que se ultrapassa é o peso [...] o limite material dos corpos”. Ao comentar o cinema de super-heróis - visto como uma tendência que sustenta a indústria de Hollywood desde a última década – o autor encontra diálogo com o óbvio caminho inverso, o fluxo, no que tange o transbordamento de uma completa virtualização dos corpos: “O corpo libera seu duplo virtual no fim das contas, e o próprio filme fica cada vez mais impalpável

fantasmático” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2006, *online*). Ainda segundo o autor, se o fluxo se utiliza da rarefação da narrativa como forma de afirmar uma imagem que obedece às velocidades internas dos corpos que a habitam, *Homem-Aranha* (2002) o faz através da espetacularização dos movimentos do herói. Ou seja, de um lado ou de outro, os corpos se conformam para obedecer ao destino de suas imagens, uma elasticidade que há muito confirma a crise da ontologia fotográfica Baziniana. “Não há nada de CGI nas nuvens de *Elefante* (2003), mas existem planos mais virtuais que aqueles no cinema contemporâneo?”, provoca Oliveira Júnior (2006).

Em seu artigo sobre o corpo nos filmes de fluxo, Luisa Marques (2008) traça uma comparação com a dança a partir do livro *Movimento Total*, do filósofo português José Gil. Para Gil (2001), a dança é a obra de seres que andam e pesam sobre um solo; dependente do peso, o impulso é a consciência (corporal) de estar conectado ao chão. Marques (2008), então, toma como norte os questionamentos de Gil – Como transformar o espaço? Como vencer o peso? Como alcançar esse estado de equilíbrio que muda o peso em impulso e faz fluir o movimento? – para compreender a inscrição do corpo no cinema contemporâneo por meio da relação entre o peso, impulso e fluidez.

Se, para Gil (2001), o peso é o elo entre o corpo, o espaço e o movimento, já que é através dele que se gera o impulso que viabiliza a fluidez e a leveza, Marques (2008) se aproxima desse conceito ao afirmar que o fluxo “lida com uma conexão com a natureza, com uma noção de fluxo e variação de energias, de forças, de vibrações e isso tem a ver com o modo como os corpos visíveis ou invisíveis da natureza são estimulados, como eles sofrem interferência do meio.” (MARQUES, 2008, p. 3). Estes corpos, com um novo peso liberados pelo impulso, estimulados e estimulantes, já não podem ser filmados do mesmo, encenados, marcados; mas exigem “algo que os cineastas atingem talvez trabalhando incessantemente o corpo dos atores, suas relações com o espaço e com a câmera. Não se trata exatamente do corpo carnal, de flesh, mas talvez mais de superfície, de peles e poros que sentem sol e brisa”, conclui a autora (2008, p. 2).

Felipe Bragança (2006), em ensaio para a revista *Cinética*, também escreve sobre como o cinema contemporâneo (em atenção ao cinema de fluxo) tem filmado os corpos, buscando compreender o que chama de “físicalidade-cinema”, ou seja, a relação de aproximação da câmera em relação aos personagens e como eles são filmados. O crítico retoma a pergunta do filósofo Spinoza - o que pode um corpo? - a fim de investigar como este corpo atua e se coloca no cinema contemporâneo, o que ele “atualiza” em relação às gerações passadas. Assim, a partir dos sentidos de Spinoza para a definição de um corpo, Bragança

(2006) identifica duas relações possíveis para transcrever o corpo cinematográfico que se transforma na imagem: Cinético e Dinâmico.

O cruzamento dessas duas atribuições são tomadas pelo autor como base para compreender o personagem cinematográfico, a forma de construção desse corpo que se põe em cena. No cinético, como explica, se trata de características do corpo que se revela pelo que é, seus traços que antecedem a construção de um "sujeito dramático" e pela suas inter-relações que compõem movimento, repouso, gestos e velocidades; já o aspecto dinâmico se refere às relações de afetação mútua produzidas pelo corpo em contato com outro corpo no espaço da imagem.

O autor esclarece que, no fluxo, os corpos remetem a um estado de presença, e que a câmera se interessa por uma superficialidade que expõe uma “camada aparente”, que não se entende falsa. Este tipo de cinema constrói “personagens como localizações no espaço, [...] vibrações táteis no plano” (BRAGANÇA, 2006, *online*), afirma. Deste modo, o corpo se apresenta como começo e fim expressivo e “não como meio da ação ou sinal de algo além dele ou sob”. Portanto, um corpo que se mostra como presença, ou "grafismo imanente da imagem" e não dramatizado, remetente a construções simbólicas.

O corpo do fluxo não se sustenta sobre o peso de enunciado dramático, mas sobre a leveza desta presença. Esse corpo, sozinho, não constrói sentido ou discurso, mas se engaja em uma lógica onde "os sujeitos-corpos se tornam sujeitos pela interferência mútua, não por premissa discursiva". A afetividade se torna pilar para a composição e “a ação dramática é achada como erupção física [...] e não como encadeamento cronológico de onde o filme adviria como simulação dramatizada de um arco psicológico”. Além disso, o autor observa:

O corpo há, filma-se o corpo então – o personagem ainda não. O drama não há – porque é a própria imaginação e a imaginação já é cinema. O drama é o vácuo que um corpo-em-ato propicia diante de si e ocupa incessantemente no plano – como um burro que segue a cenoura presa à sua testa na imagem da parábola. O drama não é evolução temática, visita a museu, encontro com fatos. Daí o personagem, nesses cinemas, aparecer como elemento a se mapear, não a se destrinchar. Pois o mapeamento se dá como descoberta da circulação, não da intenção final – os tabuleiros não se pensam além dos planos. (BRAGANÇA, 2006, *online*)

Portanto, ao contrário dos corpos, marcados pelo esforço da *mise-en-scène*, forjando um viés dramaturgico e encenado, o corpo no fluxo se assume como instância primordial de uma construção narrativa marcada pela sensorialidade. Esse peso, além da coreografia dos corpos, não se faria sentir, enfim, nas questões relativas à duração do plano e na ressignificação dos momentos no interior do quadro? Se, como diz Bragança, o fluxo

cinematográfico busca sustentar seus personagens não por acumulação de ações, mas pelas ações em “acúmulo muscular” (entrecruzamento entre o dinâmico e o cinético), a duração aqui se apresenta como necessidade de reafirmação da presença desses corpos, do desejo de nos aproximar da imagem, de construir a possibilidade de tocá-la.

Nesse sentido, Camila Silva (2009) nos propõe o conceito de “câmera-corpo”, sustentando a ideia de um dispositivo de apreensão sensorial e revelação da experiência latente que se desenrola diante da câmera. Uma câmera inebriante, em estado de quase embriaguez, evocando leveza e produzindo estranhamentos. Como explica a autora, trata-se da “compreensão do cinema como um corpo, na medida em que a câmera se comporta como um corpo sensível em contato com outros corpos que compõem a matéria filmada (objetos cênicos, os corpos dos atores, etc)” (SILVA, 2009, p.2). Essa câmera seria, então, mediadora de afetos entre o próprio corpo do espectador e os corpos filmados, investindo e investigando o aspecto “gasoso da imagem”.

Sem peso, o encontro entre esses corpos não são marcados. Sólidos, mas algo que advém da ordem do sensível, não material ou visível, algo que atravessa os espaços sem congelar as passagens e transições provenientes desse encontro. Assim, como nos explica Silva (2009), o mundo retratado (ou construído) por este fator “gasoso” passa por uma relação extremamente física com essa câmera, e desse confronto emana um tempo particular, o tempo do sensível, que nele se desabrocham tantos outros. Ao comentar *Shara*, de Naomi Kawase, Joyard (2003, p.26) afirma que os longos planos presentes na obra são ao mesmo tempo “universos fechados e verdadeiramente infinitos, principalmente porque eles contêm suas próprias elipses”.

Assim, o plano-sequência parece indicar uma trilha já conhecida por estes corpos, espaços já ocupados, estradas já percorridas anteriormente: na fábula dos irmãos Grimm, *Hänsel und Gretel* (traduzida no Brasil como João e Maria), para não se perderem floresta adentro, as crianças iam deixando pela trilha migalhas de pão no chão para que pudessem encontrar o caminho de casa. Com efeito, diria que as migalhas deixadas na estrada são como indicações da *mise-en-scène*, a coreografia dos passos que já determina previamente o destino desses corpos, o espaço que eles devem ocupar. Em reverso, o fluxo se mostra como a surpresa de João e Maria quando resolvem retomar a estrada para casa e percebem que as migalhas haviam sido comidas pelos animais da floresta. A presença dos corpos, a ausência das migalhas, a desorientação. Perdidos, então?

### 3.3 SOBRE A DISTÂNCIA DO OLHAR

Hodiernamente, somos movidos pelo princípio da potencialização do sentido da visão em nossa sociedade: vemos, julgamos, nos relacionamos com o que se desnuda diante de nós. Contudo, a racionalização do que vemos não parece suficiente como instrumento de apreciação de algumas obras de arte. A partir dessa inquietação gerada por esses trabalhos e a sensação de vazio deixada no espectador contemporâneo, buscaremos amparo em um dos expoentes da recente Teoria Francesa das Artes Plásticas, o filósofo Georges Didi-Huberman, para tentar compreender a relação dialética de proximidade e distância (proximidades sensoriais e distâncias significantes) proporcionada pelas imagens do fluxo. No livro *O que vemos, o que nos olha* (1998), o autor edifica uma fábula filosófica da experiência, onde, a partir da análise de obras de arte minimalistas, propõe uma releitura do conceito Benjaminiano de “Aura”. Com o intento de atinar a cisão aberta por estes objetos específicos, o autor explora novas camadas na aproximação com essas imagens, buscando compreender sua ambivalência e como se relacionar com a estranheza exposta pelo ‘dilema do visível’.

No livro *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (2013), o filósofo Walter Benjamin nos apresenta o conceito de aura e discorre sobre como esta “época da reprodutibilidade técnica” resultou em uma crise e decadência aurática. Diante da reprodução e multiplicação infinita de certas imagens, a aura e a preservação do sopro de autenticidade e singularidade só poderiam se perder. No entanto, ao contrário do olhar de inúmeros estudiosos e historiadores que interpretaram esta decadência como óbvio indício de desaparecimento, Didi-Huberman observa esta crise como um arqueamento possível e uma nova forma de inflexão sobre os objetos de arte.

Enquanto Benjamin (1996, p.170) entende por aura “uma trama singular, composta de elementos espaciais e temporais: aparição única de uma coisa longínqua, por mais próxima que possa estar”. Didi-Huberman se agarra à questão da distância como pilar fundamental para repensar o conceito de aura. Para ele, a noção de aura reside justamente na relação entre as distâncias, entre “o que vemos e o que nos olha”, pois, como afirma o autor, “a aura seria [...] um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.147).

Como assevera Didi-Huberman, a princípio se encontram duas relações possíveis com uma imagem ou com uma obra de arte: de um lado, uma relação de crença, onde o espectador busca apreender e interpretar um sentido que está além do que se vê; do outro, a relação tautológica, onde o espectador concentra suas expectativas puramente no que se vê, e, assim,

sua interpretação advém diretamente do que está materialmente presente diante dos seus olhos. A partir de uma investida sobre a escultura minimalista contemporânea, Didi-Huberman (1998, p.169) repensa a experiência visual e rechaça as abordagens que tradicionalmente construíram o saber sobre as obras de arte, afirmando que a ausência sustentada por estas imagens precisa ultrapassar o dilema da crença e da tautologia, necessitando uma perspectiva que leve em consideração a distância entre o olhar e o olhado.

A aposta do fluxo na sensorialidade e nas rupturas com as bases narrativas tradicionais nos possibilita estreitar laços com a releitura de Didi-Huberman. Assim, para superar o ‘dilema do visível’, precisamos abordar as imagens do fluxo como objetos auráticos, dentro da perspectiva de uma experiência visual aurática. Como explica o autor:

Aurático [...] seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas imagens, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto a sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.152).

Na aparição dessas imagens auráticas, estabelece-se um jogo entre o **poder do olhar**, o **poder da memória** e o **poder da experiência**, onde “todos os tempos [...] serão trançados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.149, grifos nossos), algo além da simples visibilidade objetiva. Ainda, a convocação da imagem aurática enquanto produção de **distância** é também uma forma de choque, como “capacidade de nos atingir, de nos tocar” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.159, grifo nosso). Didi-Huberman, corroborando com o tratado de Erwin Straus<sup>29</sup>, entende a distância como “a forma espaço temporal do sentir”.

O escorrer das imagens do fluxo nos oferece um lugar dialético entre a descoberta e o desconforto. Diante de um processo narrativo interdito e imerso em um enleio de puro descobrimento daquelas imagens, o espectador é conduzido – ou melhor, convidado – a trilhar um caminho no qual ele não está familiarizado. Nessa trilha florescem duas sensações incômodas: a de estranheza e desorientação. Didi-Huberman (1998) recorre a Freud para destrinchar o que ele chama de “inquietante estranheza”, sensação que buscaremos vincular, por exemplo, a momentos em que estamos diante de obras de arte as quais não conseguimos amarrar estruturas e conectar sentidos, a não ser por relato da experiência (sensorial): “é a desorientação, experiência na qual não sabemos mais exatamente o que está diante de nós e o

---

<sup>29</sup> O conceito de distância em Didi-Huberman é retirado do livro *O sentido dos sentidos* (Du sens des sens), de Erwin Straus.



que não está, ou então se o lugar para onde nos dirigimos já não é aquilo dentro do qual seríamos desde sempre prisioneiros” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.231). Como afirma, quanto mais localizados no ambiente, menos estamos sujeitos a receber acontecimentos e coisas que nele produzem uma impressão de “inquietante estranheza”.

Desse modo, se estranheza talvez possa ser enxergada como um lugar comum da natureza humana, uma sensação partícipe de um *hall* de emoções inerentes às nossas vidas, então, porque não uma proposta que descerra este sentimento? A desorientação é clara **ameaça da ausência**; a sensação de incompletude e a associação de “desorientação” como termo pejorativo se torna a negação da experiência de estranheza. Excêntrico, misterioso, estrangeiro, alheio, esquivo, afastado: Todos esses sinônimos, desdobramentos dos significados de “estranheza”, remete-nos apenas a algo que está envolto sob um véu de mistério, que para ser revelado, necessita de uma dose mista de coragem, curiosidade e empatia.

Para exemplificar esta distância produzida entre o observador e o (objeto) observado, Didi-Huberman analisa as obras de arte *The Wall* e *The Maze*, produzidas pelo artista plástico Tony Smith. Para o autor, constitui-se uma relação dialética, já que se produz a abertura de algo novo visualmente e, ao mesmo tempo, um obstáculo que afasta os olhares que buscam uma imediata significação. É nesse contexto que ele afirma que:

Essa porta permanece diante de nós para que não atravessemos seu limiar, ou melhor, para que tenhamos atravessá-lo, para que a decisão de fazê-lo seja sempre diferida. E nessa *différance* se mantém – se suspende – todo nosso olhar, entre o desejo de passar, de atingir o alvo, e o luto interminável, como que interminavelmente antecipado, de jamais ter podido atingir o alvo (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.231).

O projeto do fluxo nos coloca no meio de um portal que não pede para ser atravessado. Essa distância, o estar entre, nem do lado de lá, nem de cá da porta, é uma das finalidades destas poéticas contemporâneas do fluxo, deixando-nos inquietos com suas durações, suas mensagens fundamentalmente ambíguas e plurais, revelando o que nos olha como uma presença invasora que nos aproxima e nos mantém à distância, em respeito. O que de fato nos oferece Didi-Huberman (1998, p.77) em seu ensaio é a perspectiva de que estas obras minimalistas modernas não projetam uma decadência da “aura”, mas, ao contrário, instigam uma nova forma de existência aurática, onde já “não há que escolher entre o que vemos e o que nos olha. Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que tentar dialetizar”. Do mesmo modo, ao nos aproximarmos das imagens produzidas pelo fluxo, a crença e a

tautologia são sapatos que já não nos servem, e mais do que buscar um significado, devemos nos entregar à experiência do olhar sobre essas imagens, mesmo que nos pareçam estranhas, mesmo que nos inquietem.

### 3.4 PLANO FLUXO E O CINEMA BRASILEIRO

Para que possamos compreender como o cinema de fluxo se manifestou no Brasil, direcionamos nosso olhar para alguns exemplos de filmes (neste caso, realizados em plano único), que abraçaram essa estética que não se ancora sobre o ideal da *mise-en-scène*: *Fantasmas* (Minas Gerais, 2010), de André Novais Oliveira; *0778* ou *man.road.river* (Minas Gerais, 2004) e *Tauri* (São Paulo, 2009), de Marcio Miranda Perez. Friso aqui o uso da sentença **plano único**, ou ainda, **plano-fluxo**, ao invés do termo **plano-sequência** e sua pretensa eloquência. Buscaremos, então, a partir desses objetos escolhidos, identificar alguns aspectos deste tipo de plano e seus mecanismos de reconfiguração narrativa, temporal e do olhar.

#### 3.4.1 *Fantasmas* (Minas Gerais, 2010)

Em *Fantasmas*, curta-metragem dirigido por André Novais, dois amigos conversam em uma laje. Os personagens, sempre fora do quadro, revelam-se apenas por suas vozes, e a câmera se contenta em captar a rua, a esquina de um posto de gasolina, o movimento dos carros, as luzes da noite. O quadro se mantém fixo por vários minutos, até ouvirmos: “Cara, isso é uma câmera, bicho?”. A pergunta salienta a presença metalinguística. Passamos a saber que o que vemos é o olhar de uma câmera materialmente presente na cena, uma estética de vigilância.

O diálogo, antes orientado pela banalidade do cotidiano, torna-se um processo de “exorcismo” de uma relação amorosa naufragada e não tão bem resolvida: o personagem do Gabriel está ali, filmando, tentando captar a imagem de sua ex-namorada que supostamente passará por aquela esquina. Segundo ele, ver para poder esquecer, ver mais (uma vez) para, em tempo algum, precisar ver de novo. A força do invisível, do que está fora-do-quadro, conduz a narrativa, e apesar da aparente rigidez do enquadramento, do olhar que não se desloca - ou que, quando se move, aproxima-se através de um *zoom* com o desejo de estar perto, com o olhar do afeto, ou da quase obsessão -, confronta-se com um plano filmado em continuidade que imprime uma espetatorialidade dispersa e que, talvez, indique o caminho

para a solução do problema do protagonista-apaixonado. Já que quem fala não está visível, e o que se vê, (quase) nada mostra, somos levados a desprezar a atenção sobre o quadro e nos concentrar no diálogo.

Dois fantasmas, portanto: os amigos que conversam e nunca vemos; o fantasma da ex-namorada que retorna para assombrar o rapaz. Assim, o filme parece mesclar o registro do fluxo contínuo do ambiente com um diálogo improvisado e pontualmente ficcional, dramatizado essencialmente pelo mote-texto nos momentos finais. Aqui, o desejo de içar o filme sobre o espectro do “plano-sequência” se desconcerta pela reconfiguração do ato de olhar, efetivando sobre a imagem um efeito-sублиmação, uma passagem do estado sólido para o gasoso. Com exceção do momento de *zoom*, esta imagem sublimada não direciona, e então convida o nosso olhar a se perder pelo quadro. Haveria, pois, diferença entre transformar um plano no todo e o todo em um plano?

*Fantasma* (2010) estabelece um jogo onde o quadro (e conseqüentemente o mirar) se limita justamente para poder expandir. Como afirma Cléber Eduardo (2010, *online*), em crítica, estamos diante de um filme que “atende a um princípio [...] de limitação do olhar. E de concentração em dispersão pelo quadro”. Sem os cortes para orientarem nosso olhar, nos é conferida a liberdade de perscrutar cada milímetro do quadro, fator este que também nos conduz à dispersão. Ainda, Eduardo comenta que há, aqui, uma diluição da centralidade do olhar no plano: “É preciso expandir o ponto a partir do qual se olha e mantê-lo em mobilidade. A câmera fixa estimula [...] o movimento do olhar. Lida com o movimento centrífugo e centrípeto – às vezes ao mesmo tempo, dependendo das opções de direção (para onde dirigir os corpos)” (EDUARDO, 2010, *online*). Apesar da aproximação no que se refere à duração e a não presença de cortes, parece-nos que o uso do plano-sequência está guiado por uma constante orientação e uma centralidade objetiva do quadro que nos indica para onde e para o quê devemos olhar. Isto posto, temos uma notável diferença entre o que seria o plano-sequência e o plano-fluxo: a centralidade do olhar *versus* a visão-dispersão.

**Imagem 13** - Cena de *Fantasma* (2010)



Fonte: arquivo pessoal.

Podemos dizer que essa “desorientação” tornou-se, em certa medida, também uma marca estilística desse cinema contemporâneo, sendo usado como artifício ou vero método de filmagem e abordagem da cena. Nesse sentido, o fluxo parece contestar o realismo ontológico e o realismo psicológico proposto por Bazin (2014), onde a liberdade de olhar dada ao espectador seria afirmada pelo plano-sequência. Esta liberdade nos parece falsa na medida em que o recurso, através da *mise-en-scène* (operando em substituição à montagem), a todo instante orienta, direciona e conduz o olhar. A imagem do fluxo, ao contrário, não é mostrada, ela se dá a ver, impõe presença.

### 3.4.2 0778 ou *man.road.river* (Minas Gerais, 2004)

O filme *0778* ou *man.road.river* é um dos integrantes do projeto Videorizomas. Desde o início dos anos 2000, o diretor e artista plástico Marcellvs L. envia vídeos identificados por sequência numérica, sem informação de remetente, para destinatários escolhidos de forma aleatória.

Em *man.road.river*, Marcellvs nos apresenta um quadro anti-estético, em preto-e-branco, composto inicialmente de ruídos e *pixels* que racham e serrilham a imagem. Não se consegue ver muito, até surgir uma figura lúgubre caminhando em direção à água - e à

câmera. Somos conduzidos pela curiosidade e tomados por uma profusão de perguntas que não deixa a imagem se esvaír – uma imagem que não se encerra em si? Não há cortes e, aos poucos, o quadro vai se abrindo em um lentíssimo e quase imperceptível *zoom out* que revela um inteiro mundo a ser contemplado. Um homem. Uma estrada. Um rio. Trata-se do registro de uma travessia; “No meio do caminho tinha uma pedra; Tinha uma pedra no meio do caminho”<sup>30</sup>, mas não só. A imagem, antes fechada apenas sobre o homem que desafia o volume de água até o pescoço, à medida que se expande, descentraliza seu objeto, vaporiza seu caráter de protagonista, convida-nos à dispersão.

Outras figuras surgem e desaparecem ao fundo, a água cintilante resplandece um branco acobreado, reparamos os postes elétricos inundados, a flora nos arredores e o som de uma vasta fauna, de pássaros até galos e sapos. A narrativa que parecia se alicerçar sobre a banalidade do deslocamento, passa a assumir como matéria o próprio descolamento do olhar sobre as transformações do percurso.

**Imagem 24** - Cena de *man.road.river* (2004)



Fonte: Acervo Memória Paço das Artes.

<sup>30</sup> Trecho do Poema "No Meio do Caminho", de Carlos Drummond de Andrade.

Diferente da não-linearidade do tempo e das frequentes subversões cronológicas trazidas pelas narrativas do cinema moderno, como atesta Migliorin (2004, *online*), o que acontece em *man.road.river* “é uma linearidade do plano-sequência que entra em conflito explícito com o tempo organizado em sequências de elipses. [...] A realidade é elíptica e aqui ela é subvertida pelo plano-sequência”. A tensão entre os tempos dentro da imagem é exposta por uma linearidade cronológica que não dá conta do plano, do filme, da travessia. Assim, o linear se rompe, volatiliza-se. Por um lado, o regime atencional se concentra inicialmente sobre a apreensão do instante, da travessia do homem sobre o rio, mas a imagem subjugada pelo mecanismo de captação recusa a montagem, e, esta mesma recusa, edifica uma organização de tempos, enseja uma amplitude de um olhar que realiza pequenas elipses, que se engendra sobre a tentativa de uma tessitura narrativa do acontecimento e se desmancha sobre os micro-eventos dispersos sobre a tela.

A transparência dos planos-sequência defendida por Bazin (2014), que sempre aproximava o espectador do real também parece não se enquadrar aqui, pois, como assevera Migliorin (2004, *online*), “a multiplicação das câmeras no mundo tornou a ausência do aparato em uma filmagem de documentário uma prática de opacidade”. O tempo estendido do plano, o desejo que transita entre o não-intervir, não dominar a ação, e a prática de esconder o aparato técnico, traduz-se em uma tentativa de ocultar a instância narradora que causa uma “reversão do tempo do entretenimento, um reposicionamento do espectador na sala e um desprezo à diversidade, que o tempo real presente nestes filmes acaba por suportar a transparência do aparato” (MIGLIORIN, 2004, *online*).

Diferentemente de uma organização temporal realizada pela *mise-en-scène* no plano-sequência (ou *mise-en-trickery*), o fluxo se dá menos pelo controle e mais por uma espécie de liberdade transbordada no próprio plano e refletida no espectador. Mais uma vez, não se trata aqui do realismo psicológico indicado por Bazin (2014), que garantiria uma liberdade ao olhar por meio da profundidade de campo/plano-sequência, mas de renovar nossa relação com a imagem, gerar um plano que instaura um estado obnubilado, inebriante, de algo que não frustra simplesmente porque dele não se espera, não se cria expectativas. O devir do plano é entregue a nós como a vida se dispõe ao futuro: incerto.

Migliorin (2004) chama de “narrativa de superfície” os filmes onde o aparecimento da imagem se constitui como fruto de uma experiência do artista em relação com o mundo. “O que vemos não é uma construção no tempo, um momento que se desdobrou de um passado e se desdobrará em um futuro, mas um instante onde alguém presencia um acontecimento”, diz o autor. Em *Man.Road.River* (2004) trata-se, pois, de uma irrupção do momento captado pelo

diretor e compartilhado com o espectador que passa a se relacionar com o prazer do instante, com um tempo que não pode ser refeito ou reencenado. Um estatuto da imagem contemporânea em que a *mise-en-scène* se faz ausente, portanto.

Uma das características desta “narrativa em superfície”, explica Migliorin (2004), é a apreensão de uma temporalidade que não depende de uma organização e sucessão de instantes. Não há dependência do que vem antes ou depois através de uma estruturação da montagem, mas uma “co-existência em um tempo indeterminado”. Esses tipos de construção narrativa se dão na superfície dos objetos, personagens e utilizam a câmera (em especial o digital) como forma de registrar eventos que se revelam como desdobramento do mundo, como pequeno gesto em aparecimento. Esta narrativa em superfície, em olhar desatento, parece estar exclusivamente conectada a um aspecto essencialmente documental, mas também se manifesta em representações do fluxo de caráter mais ficcional, narrativas que nos levam a novos modos de espetatorialidade e de relação com a imagem por meio da simples presença dos corpos (sem peso) em cena.

### **3.4.3 Tauri (São Paulo, 2009)**

Voltamo-nos, então, para uma imagem mais claramente ficcional: emoldurar a praia, o guarda-sol azul, branco e amarelo, o homem que repousa sobre a espreguiçadeira, o menino que brinca aos seus pés, as ondas do mar que não cansam de quebrar junto à beira; transbordar o quadro, inventar olhares, investir e desprezar a atenção. *Tauri* (2009), de Marcio Miranda Perez, propõe uma relação dialética com a imagem sempre fixa que explode no espectador em forma de observação persistente, crença de que o “tempo morto” está dotado de vida (ou esperança de que talvez exista um algo mais a ser revelado a qualquer momento, expectativa herdada do clássico); e uma busca despretensiosa por micro-eventos, na tentativa de transformá-los em acontecimentos importantes e singulares. Eis que um evento irrompe na tela: dois homens cortam o quadro em disparada em direção a um terceiro, resultando em um espancamento. Após o ato brutal, visto por nós de modo extremamente distanciado, os dois homens vão embora e o corpo resta desfalecido sobre a areia.

**Imagem 25** - Cena de *Tauri* (2009)



Fonte: arquivo pessoal.

Há, sim, um aspecto dramático apresentado pelo espancamento encenado e pelos outros corpos que esporadicamente surgem no quadro e observam o homem desmaiado. No entanto, essa dramaticidade se ressignifica a partir da escolha da forma de expor esse drama, investindo em um fluxo que apazigua o momento climático ou, ao menos, o coloca no mesmo patamar de importância em relação aos pequenos episódios. A dupla relação de insistência do olhar e de intervenção (deslocamento do olhar) sobre o que se move dentro do quadro, vai se reforçando pelos outros personagens que surgem, passam e dedicam rápida atenção ao corpo estendido na areia.

O regime atencional se desloca entre os eventos com curioso equilíbrio, os acontecimentos parecem ter o mesmo peso: o espancamento, os rapazes que fazem *Cooper*, o menino que brinca, o cachorro preto que atravessa o quadro. As ações não são hierarquizadas através da forma, tudo flui e acontece de forma que os olhares dos transeuntes em relação ao corpo imóvel do rapaz parecem se confundir com o nosso, um olhar frio, distanciado e que a todo instante se redireciona. “Tudo se perde no fora de campo, e sabemos desde sempre que o fora de campo e o campo, o caminho entre ambos, constituem uma trajetória, uma ponte temporal”, diz Luiz Soares Júnior (2009, *online*). Portanto, “o movimento que se designa [...] não é apenas movimento físico – de corpos e suas inflexões -, mas de estados temporais, de ser”.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou investigar questões relativas ao plano-sequência, abordando suas características narrativas, estilísticas e temporais. A partir dos filmes e exemplos vistos, nossa pesquisa almejou construir relações e reflexões que nos levaram a questionar o realismo Baziniano no plano-sequência, identificar a presença da montagem no interior do plano, conectar o recurso ao regime de narração e localizar outros elementos, além da duração, que pudessem balizar o plano-sequência. Definir um plano longo como plano-sequência essencialmente pela duração, ou pelo ideal de um tempo suficientemente longo plano para conter o equivalente a uma sequência de eventos, não nos pareceu suficiente.

Apesar de ter partido essencialmente de um foco sobre o plano-sequência e da problemática sobre uma relação não-equivalente entre tempo diegético e tempo cronológico no recurso, nossa pesquisa expandiu-se na tentativa de melhor compreender alguns planos longos no cinema contemporâneo que nos instigavam e traziam consigo outras indagações, por exemplo, sobre o que pensar de formas de abordagem desnarrativas e de fluxo temporal. A nosso ver, a dificuldade de uma definição estável para o plano-sequência e a exposição de certa fragilidade do termo, quando tentamos enquadrá-lo em alguns planos e tipos de cinema, permitiu-nos um confronto com o plano-fluxo para que pudéssemos de alguma maneira contribuir para, ao menos, dizer o que ele não nos parece ser.

O plano-sequência estaria dotado de um princípio de narratividade comandado pelo rigor da *mise-en-scène*, a centralidade do quadro, a persistência do olhar, pela possível presença da continuidade intensificada, por um tempo que, mesmo quando se embaralha, é orquestrado por efeitos como a *mise-en-trickery*. Pensar o plano-fluxo a fim de distanciá-lo do plano-sequência é compreender que, para além das escolhas por trás das câmeras e dos mecanismos, diante delas se impõe um corpo que instaura um apagamento destes mesmos procedimentos, uma duração que não vê importância no tempo em si, uma construção que não respeita a matéria-física. Aqui, parece haver características que se redefinem como os corpos perambulantes pelos espaços fílmicos, minuciosamente acompanhados pelas flutuações da câmera nessa “estética do fluxo”. Esse plano único retira o peso da imagem, evoca a dispersão, a insistência do olhar, a duração não submetida ao tempo de eficiência, novas inflexões do tempo no interior do plano.

Em um dos planos do filme *A liberdade é azul*(1993), de Krzysztof Kieślowski, acompanhamos um cubo açúcar ser totalmente embebido em cinco segundos após encostar ligeiramente no café. Todos os eventos físicos levam um determinado tempo e possuem um ritmo que lhes é inerente. Contudo, nossa percepção pode ser variável de acordo com o que vemos e da maneira que vemos. Podemos sentir os eventos de forma mais ou menos rápida, a depender da relação que estabelecemos com estes fenômenos em função de nossos interesses da vida prática. Além de elementos formais e de uma distância que se resume entre narração e mostra, acreditamos que há uma diferença de regime atencional entre o fluxo e o plano-sequência que modifica as relações cognitivas do espectador. Enquanto o plano-fluxo se dá a ver, se apresenta esvaziado de expectativas e se afirma como pequena ruptura de processo, o plano-sequência a todo momento preenche lacunas, mostra, indica.

Dedicar atenção a todos os mínimos detalhes de um acontecimento pode nos sugerir que ele seja mais demorado do que de fato é. Por outro lado, um ligeiro desvio de nossa atenção pode nos conduzir à ideia de que o evento se desenrolou mais rapidamente. Deste modo, entendemos que o plano-fluxo indica ao espectador uma outra postura diante dessas imagens e desta nova temporalidade, um lugar de aceitação diante do que Didi-Huberman(1998, p.227) chama de inquietante estranheza, onde “o que vemos aponta para além do princípio de prazer; é o lugar onde ver é perder, e onde o objeto de perda sem recurso nos olha”.

Creemos que, ao atravessar esse conjunto de obras escolhidas, tomando como foco de análise uma série de curtas e longas-metragens brasileiros que se aproximam e se distanciam em termos de aspirações estéticas e projetos cinematográficos, buscamos abrir um leque de visibilidade, esperando ter levantado e provocado questões pertinentes em relação ao plano-sequência e o fluxo, e entendendo que as imagens produzidas no cinema contemporâneo se colocam como fissuras que nos possibilitam separar alguns conceitos e terminologias.

Por fim, faz-se mister assumirmos o trabalho sem a pretensão de encontrar respostas, mas de suscitar novas perguntas diante dos problemas apresentados. Investigar essa diferença entre os regimes dos planos, para nós, se afigura como tentativa de expandir os limites do cinema, como possibilidade de ampliação de possibilidades estéticas e narrativas e de se aproximar de novas inquietações do mundo contemporâneo e da sétima arte.

## REFERÊNCIAS

- ANDREW, Dudley. **As Principais Teorias do Cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Texto & grafia, 2008.
- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. 6ª ed. Campinas: Papyrus, 2008.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Orson Welles**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. 2013.
- BORDWELL, David. **Continuidade Intensificada: Quatro dimensões (The Way Hollywood Tells It)**. London: University of California Press, 2006b.
- \_\_\_\_\_. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2006a.
- \_\_\_\_\_. **La Narración en el cine de ficción**. Barcelona, Espanha: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1996.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristian. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.
- BOUQUET, Stéphane. Plan contre flux. **Cahiers du Cinéma**, n. 566. Paris: março de 2002.
- \_\_\_\_\_. **Teoría y crítica de cine**. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- BONITZER, Pascal. Le plan-tableau. **Cahiers du Cinéma**, nº 370. Paris: 1985.
- BRAGANÇA, Felipe. Filmar, hoje, um corpo (em alguns atos). **Revista Cinética**, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/filmarumcorpo.htm>>. Acesso em: 20 out. 2016.
- BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CANTIERI, Fabian. Jornada ao Oeste (Xi You), de Tsai-Ming-Liang (Taiwan/França, 2014) [online]. **Revista Cinética**. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/jornada-ao-oeste-xi-you-de-tsai-ming-liang-taiwanfranca-2014/>>. Acesso em: 20 out. 2016.

CHATMAN, S. Story and discourse: narrative structure in fiction and filme. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

CHOUINARD, Alain. Historical Argument, Involuntary Memory, and the Subversion of Balkanist Discourse within Theo Angelopoulos' *Ulysses' Gaze*. **Offscreen**, v. 20, issue 2, Feb. 2016. Disponível em: <<http://offscreen.com/view/balkanist-discourse-ulysses-gaze#fn-7-a>>. Acesso em: 08 Jul. 2016.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Cultura e Barbárie Editora, 2010.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder, A inocência perdida**: cinema, televisão, ficção e documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2005.

CURRIE, Gregory. **Image and Mind: Film, philosophy and cognitive science**. Cambridge University, 1995.

DANEY, Serge. **A rampa**: *Cahiers du cinéma*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

EDUARDO, Cléber. Mais que plano único. **Revista Cinética**, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/taurifantasma.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

ELENA, Alberto. Iluminação íntima. In: SAVINO, Fábio e CHIARETII (Orgs.) **Um filme, cem histórias**: Abbas Kiarostami. Brasília; Rio de Janeiro; São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FALCINELLA, Nicola. Arca Russa, Cinema Senza Montaggio. **Quilan Rivista di Critica Cinematografica**, 16 abr. 2013. Disponível em: <<http://quinlan.it/2013/04/16/arca-russa-cinema-montaggio/>>. Acesso em: 09 jul. 2016.

GARDNIER, Ruy. Cinema contemporâneo em debate: o *drone* cinema, as novas imagens e os novos comediantes. [online] **Contracampo Revista de Cinema**. Debate realizado em 22/01/2016. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/78/debatecinemacontemporaneo.htm>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009. In: COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2005.

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

HENDERSON, Brian. The Long Take. **Film Comment**, vol. 7, no. 2, 1971, pp. 6–11. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/43752806>>. Acesso em: 06 nov. 2016.

HITCHCOCK, Alfred. [Entrevista] [1964]. In: YOUTUBE. (1'18''). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TNVf1N34-io>>. Acesso em: 16 jul. 2016.

HORTON, Andrew. **The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.

JOYARD, O. “C’est quoi ce plan? (La suite)”. In: Cahiers du Cinéma, n. 580, junho de 2003. Paris: 2003, pp.26-27.

JÚNIOR, Luiz Soares. Amplidões do olhar. **Revista Cinética**, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<https://www.revistacinetica.com.br/tauri.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

LALLANE, Jean Marc. “C’est quoi ce plan?”. **Cahiers du Cinéma**, n. 569, junho de 2002. Paris: 2002. Disponível em: <<https://ladroesdecinema.wordpress.com/furto-critico/que-plano-e-esse/>>. Acesso em: 26 mar. 2017.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e Montagem**. São Paulo: Série princípios, Editora Ática, 1987.

MACDOUGALL, David. **When Less is Less: The Long Take in Documentary**. **PHN Quarterly**, v. 46, n. 2, winter 1992-93. Citado, mas não consta ano

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007

MARQUES, Luisa. O corpo que dança e o corpo dos filmes. **Contracampo**, ed.91, vol., 2008. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/91/artcorpo.htm>>. Acesso em: 7 mar. 2017.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. 2ª edição - São Paulo: Perspectiva, 2012.

MIGLIORIN, Cezar. MAN.ROAD.RIVER & DA JANELA DO MEU QUARTO: Experiência estética e medição maquínica. **Contracampo**, ed. Vol. 2004. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/67/manroadriverjanela.htm>>. Acesso em: 2 dez. 2016.

MOURÃO, Maria Dora. O tempo no cinema e as novas tecnologias. **Ciência e Cultura**, v.54, n.2, 2002. p. 36-37.

MULVEY, Laura. Abbas Kiarostami: cinema de incerteza, cinema de atraso. In: SAVINO, Fábio e CHIARETII (Orgs.) **Um filme, cem histórias: Abbas Kiarostami**. Brasília; Rio de Janeiro; São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

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

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

RICOUER, Paul. **Tempo e Narrativa**: Tomo 1. Campinas: Papirus, 1994.

ROSENBAUM, Jonathan. Assistindo em casa aos filmes de Kiarostami. In: SAVINO, Fábio e CHIARETII (Orgs.) **Um filme, cem histórias**: Abbas Kiarostami. Brasília; Rio de Janeiro; São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

SILVA, Camila Vieira da. Por uma estética do fluxo: sensorialidade e corpo no cinema asiático contemporâneo. **VII Encontro Nacional de História da Mídia**. 19 a 21 de agosto de 2009. Fortaleza, CE.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Editora Papirus, 2003.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TOTARO, Donato. **Time and the long take in The magnificent Ambersons, Ugestsu and Stalker**. 2001. Thesis (PhD) – University of Warwick, Warwick, 2001. Disponível em: <<http://wrap.warwick.ac.uk/2355/>>. Acesso em: 12 jul. 2015.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock, Truffaut**: entrevistas. Trad. Rosa Freire D. Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

VIEIRA JUNIOR, Erly. O tempo dos corpos no “cinema de fluxo” de Apichatpong Weerasethakul. **XXXII Intercom, Curitiba, PR**, 2009.

## FILMES CITADOS

Acossado (1960). Título original: À Bout de Souffle. Direção: Jean-Luc Godard. País: França.

A Família (1987). Título original: La Famiglia. Direção: Ettore Scola. País: Itália.

A fogueira das vaidades (1990). Título: The Bonfire of the Vanities. Direção: Brian De Palma. País: EUA.

A História da Eternidade (2003). Direção: Camilo Cavalcante. Brasil.

Ainda Orangotangos (2007). Direção: Gustavo Spolidoro. Brasil, Porto Alegre.

A liberdade é azul(1993). Direção: Krzysztof Kieślowski. País: França/Polônia/Suíça.

A morte num beijo (1955). Título original: Kiss Me Deadly. Direção: Robert Aldrich. País: EUA.

A mulher sem cabeça (2007). Título: La mujer sin cabeza. Direção: Lucrecia Martel. País: Argentina.

Annabelle Serpentine Dance (1985). Direção: William K.L. Dickson e William Heise. País: EUA.

Anjo ou Demônio? (1945). Título original: Fallen Angel. Direção: Otto Preminger. País: EUA.

Arca Russa (2002). Título original: Russki Kovtcheg. Direção: Alexandr Sokúrov. País: Rússia.

Assassina (2015). Título original: Cìkè Niè Yinniáng. Direção: Hou Hsiao Hsien. Local: Taiwan | China | Hong Kong | France.

Através das Oliveiras (1994). Título original: Zir-e Darakhtan-e Zeytun. Direção: Abbas Kiarostami. País: China.

Aventura (1960). Título original: L'avventura. Direção: Michelangelo Antonioni. País: França/Itália.

A vida é bela (1999). Título original: La Vita è Bella. Direção: Roberto Benigni. País: Itália.

Baile Perfumado (1996). Direção: Lírio Ferreira e Paulo Caldas. Brasil.

Birdman (2014). Título original: Birdman. Direção: Alejandro González Iñárritu. País: EUA.

Casanova e a Revolução (1982). Título original: La Nuit De Varennes. Direção: Ettore Scola. País: Itália-França.

Cidadão Kane (1941). Título original: Citizen Kane. Direção: Orson Welles. País: EUA.

Contraplano (2015). Direção: Leonardo Good-God. Brasil, Minas Gerais.

Lumière - *Démolition d' un mur* (1896). Direção: Louis Lumière. País: França.

Desejos proibidos (1953). Título original: Madame de... Direção: Max Ophüls. País: França.

Dez (2002). Título original: Ten. Direção: Abbas Kiarostami. País: França/Irã/EUA.

Disparos (2000). Direção: Tarcísio Lara Puiati. Brasil, Rio Grande do Sul.

Fantasma (2010). Direção: André Novais Oliveira. Brasil, Minas Gerais.

Festim Diabólico (1948). Título original: Rope. Direção: Alfred Hitchcock. País: EUA.

Five Dedicated to Ozu (2003). Direção: Abbas Kiarostami. País: Irã.

Grilhões do Passado (1955). Título original: Mr. Arkadin. Direção: Orson Welles. País: EUA.

- Homem-Aranha (2002). Título original: Spiderman. Direção: Sam Raimi. País: EUA.
- Hotel Mekong (2012). Título original: Mekong Hotel. Direção: Apichatpong Weerasethakul. País: Tailândia.
- Jornada ao Oeste (2014). Título original: Xi You. Direção: Tsai Ming-liang. País: França.
- Kill Bill Vol.1 (2003). Título original: Kill Bill. Direção: Quentin Tarantino. País: EUA.
- Ladrões de bicicleta (1948). Título original: Ladri di Biciclette. Direção: Vittorio De Sica. País: Itália.
- Marca da Maldade (1958). Título original: Touch of evil. Direção: Orson Welles. País: EUA.
- Matrix (1999, 2003) Matrix; Matrix Reloaded; Matrix Revolutions Direção: Lana Wachowski, Lilly Wachowski. País: EUA.
- Meu Ódio Será Tua Herança (1969). Título original: The Wild Bunch. Direção: Sam Peckinpah. País: EUA.
- No Coração da Montanha (1991). Título original: Cerro Torre: Schrei aus Stein. Direção: Werner Herzog. País: França/Canadá/Bélgica/Alemanha.
- Olhar de Ulisses (1995). Título original: To Vlemma tou Odyssea. Direção: Theo Angelopoulos. País: Itália/Grécia/França.
- Olhos de Serpente (1998). Título original: Snake Eyes. Direção: Brian De Palma. País: EUA.
- O quarto do pânico (2002). Título original: Panic room. Direção: David Fincher. País: EUA.
- Outros (2000). Diretor: Gustavo Spolidoro. Brasil, Rio Grande do Sul.
- O Vento nos levará (1999). Título original: Bad Ma Ra Khahad Bord. Diretor: Abbas Kiarostami. País: França/Irã.
- O virgem de 40 anos (2005). Título original: The 40 Year Old Virgin. Diretor: Judd Apatow. País: EUA.
- Para remover, use água e sabão (2012). Direção: Bruno de Sales. Brasil, Paraíba.
- Pulp Fiction (1994). Título original: Pulp Fiction. Direção: Quentin Tarantino. País: EUA.
- Reflecting Pool (1977-79). Direção: Bill Viola. País: EUA.
- Soberba (1942). Título original: The Magnificent Ambersons. Direção: Orson Welles. País: EUA.
- Tauri (2009). Direção: Marcio Miranda Perez. Brasil, São Paulo.



Timecode (2000). Título original: Timecode. Direção: Mike Figgis. País: EUA.

Touro Indomável (1980). Título original: Direção: Martin Scorsese. País: EUA.

Uma noite alucinante: A morte do demônio. Título original: The evil dead. Direção: Sam Raimi. País: EUA.

Um Tiro na Noite (1981). Título: Blow Out. Direção: Brian De Palma. País: EUA.

Velinhas (1998). Direção: Gustavo Spolidoro. Brasil, Rio Grande do Sul.

Victoria (2015). Título original: Victoria. Direção: Sebastian Schipper. País: Alemanha.

0778 ou man.road.river (2004). Direção: Marcellvs. Brasil, Minas Gerais.