

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



I don't know what the people do all day:
*A viagem e a paisagem no *slow cinema**

André Francisco

Tese orientada pelo Prof. Doutor José Duarte e co-orientada pela
Prof.^a Doutora Filipa Rosário, especialmente elaborada para a
obtenção do grau de Mestre em Estudos Comparatistas

2020

Agradecimentos

Agradeço a todos os que directa e indirectamente me ajudaram ao longo deste percurso, com um especial agradecimento à Professora Doutora Filipa Rosário pela contribuição fundamental para este trabalho e ao Professor Doutor José Duarte por todo o apoio, paciência e dedicação a um trabalho que, sem ele, não teria sido possível.

Resumo

Este estudo tem como principal objectivo explorar o modo como a viagem e a paisagem se apresentam no *slow cinema*. Inicialmente será efectuada uma caracterização do *slow cinema* tendo como base alguns momentos importantes da história do cinema. Posteriormente, tentar-se-á compreender como é que essas características, bem como os conceitos de viagem e paisagem, surgem nos filmes *Wendy and Lucy* (2008) de Kelly Reichardt, *Liverpool* (2008) de Lisandro Alonso e *Da xiang xi di er zuo (An Elephant Sitting Still)*, 2018) de Hu Bo.

O *slow cinema* está associado a uma série de características formais, como os longos planos-sequência e a uma determinada temporalidade, bem como a certos aspectos temáticos, como o foco em figuras marginais que, através da viagem e da consequente relação com a paisagem, procuram alterar as suas condições de vida. Para além da relação que o *slow cinema* estabelece com o *road movie*, iremos também verificar como este estilo se relaciona historicamente com movimentos cinematográficos como o Neorealismo Italiano, o “First Durational Cinema” e o Cinema Transcendental. Este trabalho pretende analisar o modo como certas características e temáticas destes movimentos são abordadas actualmente no *slow cinema*.

Assim, este estudo focar-se-á na leitura das viagens dos protagonistas e da sua relação com a paisagem, tendo em conta a sua marginalidade e as condições socioeconómicas que potenciam essa deslocação. Para além disso, pretende-se ainda explorar a crítica à sociedade moderna presente em muitos dos filmes *slow cinema*.

Palavras-chave: *slow cinema*, viagem, paisagem, marginalidade, tempo.

Abstract

The main goal of this study is to explore the way the journey and the landscape are presented in slow cinema. Firstly, a characterization of slow cinema will be outlined taking into account some important moments from the history of cinema. Secondly, we try to understand how those aspects, as well as the concepts of journey and landscape, are featured in the films *Wendy and Lucy* (2008) by Kelly Reichardt, *Liverpool* (2008) by Lisandro Alonso and *Da xiang xi di er zuo (An Elephant Sitting Still)*, 2018) by Hu Bo.

Slow cinema is associated with many formal characteristics, such as the long take and a particular kind of temporality, and also with specific themes, including the attention given to marginal figures who, through their journey and relationship with the landscape, pursue a change of their living conditions. In addition to the relationship that slow cinema establishes with the road movie, we will see how this style is historically related to cinematographic movements such as the Italian Neorealism, the First Durational Cinema and Transcendental Cinema. We will also look at the way some themes and characteristics typical to these movements are currently approached in slow cinema.

Thus, this analysis focuses on the protagonists' journeys and their relationship with the landscape, considering how their marginality and socioeconomic conditions enhance the displacement. This study also intends to look at the criticism of modern society displayed in many slow cinema films.

Keywords: slow cinema, journey, landscape, marginality, time.

Índice

Agradecimentos	i
Resumo	ii
Abstract.....	iii
Introdução: <i>Go slowly</i>	1
Capítulo 1: O <i>slow cinema</i>	6
1.1. Contextualização do <i>slow cinema</i>	7
1.2. Para um breve estudo das características do <i>slow cinema</i>	19
O plano-sequência.....	19
O tempo.....	26
O som	29
Os temas.....	31
Capítulo 2: <i>I'm in no hurry</i> – a viagem e a paisagem no <i>slow cinema</i>	42
2.1. A viagem	43
2.2. <i>Slow (road) cinema</i> : a viagem	51
2.3. A paisagem	55
2.4. <i>Slow (road) cinema</i> : a paisagem	65
Capítulo 3: <i>To someone from nowhere, every movement turns into a return</i>	71
3.1. <i>Wendy and lucy</i>	72
A viagem	84
A paisagem.....	85
<i>Wendy and lucy</i> enquanto <i>slow cinema</i>	87
3.2. <i>Liverpool</i>	93
A viagem	101
A paisagem.....	103
<i>Liverpool</i> enquanto <i>slow cinema</i>	106

3.3. <i>An Elephant Sitting Still</i>	113
Yu cheng.....	114
Wei bu	118
Huang ling	121
Wang jin	124
A viagem	128
A paisagem.....	130
<i>An Elephant Sitting Still</i> enquanto <i>slow cinema</i>	133
Epílogo	137
Conclusão: <i>No, the journey doesn't end here</i>	139
Bibliografia	146
Filmografia	159

Introdução:

Go slowly

Introdução

Slow cinema é uma designação relativamente recente. Com o surgimento de um considerável número de realizadores que exploram determinadas questões formais, em particular a temporalidade, surgiu a necessidade de classificar um estilo que começou na última década a ganhar bastante espaço nos principais festivais de cinema. O presente trabalho pretende, por isso, apresentar e averiguar de que forma são explorados a viagem e a paisagem no *slow cinema*. Para tal, são observados e analisados três filmes: *Wendy and Lucy* (2008) de Kelly Reichardt, *Liverpool* (2008) de Lisandro Alonso e *Da xiang xi di er zuo (An Elephant Sitting Still, 2018)* de Hu Bo, pois estes trabalham ambos os conceitos que são centrais às suas narrativas.

Deste modo, e tendo em conta os temas aqui estudados, a primeira parte deste estudo é usada para averiguar as origens do estilo através das perspectivas de vários críticos e especialistas da área. Por se tratar de um conceito relativamente recente, com opiniões díspares quanto à sua classificação (é um género, um sub-género, um movimento?), e por se tratar de um estilo permeável, a sua definição não é concreta nem definitiva. A própria utilização do termo *slow cinema* não é consensual entre os críticos, divergindo, por exemplo, para “contemporary contemplative cinema”, entre outros. Por sua vez, a utilização de “estilo” para o designar também não é generalizada entre os especialistas. Todavia, será feita uma tentativa de encontrar uma definição que se enquadre melhor na análise a ser efectuada e que possibilite um melhor entendimento do *slow cinema* e da sua flexibilidade enquanto conceito, privilegiando, por isso, o uso do termo “estilo”.

Assim, no primeiro capítulo será traçada uma genealogia do *slow cinema*, referindo as suas principais influências, onde constam o Neorrealismo Italiano, o “First Durational Cinema” e o Cinema Transcendental. Estas referências permitem um melhor entendimento do surgimento e da evolução do estilo até aos dias de hoje. Para além disso, este capítulo permite enquadrar o estilo no contexto contemporâneo, em particular num momento em que o *slow cinema* surge enquanto território singular de contemplação num mundo cada vez mais agitado.

Neste sentido, e também como forma de compreender o que move este estilo e como este pode ser caracterizado do ponto de vista formal e temático, no segundo capítulo serão apresentadas as principais características do *slow cinema*. Para tal, serão detalhadas quatro particularidades do estilo essenciais para a sua concepção e definição: o plano-sequência, a temporalidade, a desdramatização e o som. Por sua vez, será também feita uma abordagem aos principais tropos temáticos que os realizadores exploram através do estilo *slow cinema*. Este desenvolvimento será particularmente relevante para olhar para o conceito de viagem que surge no capítulo seguinte.

Contudo, antes de avançar para a leitura da relação que a viagem estabelece com o *slow cinema*, será efectuada uma breve análise histórica do conceito de viagem no segundo capítulo. Este conceito encontra no *road movie* um dos principais potenciadores da ideia de viagem no cinema. Torna-se assim fundamental procurar uma breve definição deste género, bem como referir as suas principais características. Todavia, será através das novas formas de olhar o *road movie*, tais como aquelas cujo produto são os “global road movies” e os “counter-road movies”, que compreenderemos melhor a forma como o *slow cinema* se serve da viagem enquanto eixo central nas suas narrativas.

Paralelamente, inerente ao conceito de viagem, a paisagem surge como um dos mais importantes elementos no *slow cinema*. Contudo, antes de ser mencionada a sua relevância para o estilo, afigura-se necessária uma breve exploração do conceito, que surge enquanto objecto independente na pintura europeia dos séculos XVI e XVII. No cinema, a paisagem começa a ganhar relevância pouco tempo depois das primeiras projecções dos irmãos Lumière. No entanto, só mais tarde começa a ser explorada a distinção entre paisagem enquanto fundo de cenário e paisagem enquanto elemento narrativo. Assim, é determinante analisar as duas maneiras em que a paisagem se apresenta no cinema, atendendo à relevância que a ideia de paisagem enquanto personagem de um filme tem para o modo como o *slow cinema* explora o conceito.

No terceiro e último capítulo serão analisados os filmes anteriormente referidos. Para o efeito, será abordada numa primeira fase a narrativa de cada um dos filmes e o seu significado enquanto objectos artísticos. Posteriormente, será observada a forma como os filmes tratam o conceito de viagem, de que maneira é feita a representação da paisagem e, por último, será analisado o modo como estes desenvolvem e apresentam certas características e temáticas que nos permitem considerá-los *slow cinema*. A escolha de três filmes de diferentes partes do mundo (*Wendy and Lucy* dos EUA, *Liverpool* da Argentina

e *An Elephant Sitting Still* da China) permite, por um lado, mostrar a relevância que o *slow cinema* tem vindo a ganhar nas últimas décadas a nível mundial, sendo um estilo transversal a vários continentes; por outro lado, esta diversidade espacial possibilita uma exploração mais variada da paisagem, uma vez que nos são apresentados espaços rurais, urbanos, ou quase desérticos. A viagem, para além de ser um dos temas centrais em todos os filmes, é-nos apresentada em diferentes moldes, permitindo-nos analisar os seus diferentes modos de representação, porém mantendo uma ligação ao *slow cinema*.

Além disso, os três filmes mostram as motivações de cada um dos protagonistas para as suas deslocações. Em *Wendy and Lucy*, a protagonista viaja para o Alasca à procura de melhores condições de vida, parando, durante o seu percurso, numa pequena cidade do Oregon. Em *Liverpool*, o protagonista decide aproveitar a paragem do barco em que trabalha no porto de Ushuaia, para regressar à sua terra natal, nos confins da Patagónia, para saber se a sua mãe ainda se encontra viva. Por último, em *An Elephant Sitting Still*, os quatro protagonistas procuram meios e justificações que lhes permitam fugir de uma labiríntica cidade que os oprime.

São, por isso, abordados temas como a precariedade e o problema dos sem abrigo nos EUA ou o isolamento social e as rupturas geracionais que a velocidade do mundo moderno e o avanço económico podem provocar. Esta última é particularmente relevante, uma vez que o *slow cinema* parece insurgir-se precisamente contra a vida moderna, dada a atenção profunda que requer do seu espectador, entre outros aspectos. Acrescendo a estas razões, a escolha recaiu sobre três filmes que possuem diferentes durações: os dois primeiros não chegam a atingir duas horas, enquanto o último chega perto de quatro horas. Este é um dado importante, uma vez que uma potencial característica do *slow cinema* é a (longa) duração do filme. Contudo, os filmes de Reichardt e Alonso são exemplos contrários a essa ideia, não deixando, no entanto, de ser *slow cinema*. Esta questão é também essencial para compreender a pluralidade e flexibilidade deste estilo.

Assim, o estudo aqui apresentado explora o *slow cinema* atendendo ao contexto em que este surge e às motivações que proporcionaram ao estilo uma relevância a nível mundial. Mais do que isso, a presente dissertação procura mostrar que o *slow cinema* se opõe de algum modo ao facto de vários aspectos da nossa vida quotidiana serem dominados pelo digital, pelas redes sociais e por um ritmo tendencialmente acelerado que nos pode toldar a capacidade de introspecção e apreciação de um objecto fílmico.

Através da sensação acentuada da passagem do tempo, o *slow cinema* encoraja os espectadores a um modo de contemplação e relação com as imagens e com os sons que faz parte de um tempo interior, um tempo que se dá à reflexão profunda. Como tal, a essência do *slow cinema* é política, por ser um estilo que conta de forma minimal e profundamente sofisticada histórias de vida que revelam injustiças e vítimas dos desequilíbrios sociais, denunciando as falhas dos sistemas vigentes. Também por isso a escolha do título, sendo este uma citação do filme *Wendy & Lucy*. “I don’t know what the people do all day” atesta precisamente a lentidão dos gestos e a passagem do tempo características do *slow cinema*, mas é paralelamente prova da condição existencial destes protagonistas e, no caso do filme de Reichardt, expressão máxima de uma América em crise (sem trabalho, o que fazer com o tempo?).

Como tal, a citação é alusiva àquilo que o crítico de cinema Peter Howell (2009) chamou de falta de recursos e pobreza de opções, porque os protagonistas geralmente marginais do *slow cinema* se encontram marcados por uma inércia que é fruto do contexto em que estão inseridos. Finalmente, “I don’t know what people do all day” acompanha parte do título da tese porque alude também ao tempo do dia-a-dia, aos aspectos mais mundanos que são fulcrais para entender o *slow cinema*: um cinema em que se sublinha justamente os pequenos (mas importantes) gestos do quotidiano.

Capítulo 1: ***O slow cinema***

1.1. Contextualização do *slow cinema*

“There is a secret bond between slowness and memory, between speed and forgetting.”

Milan Kundera, *Slowness*

“Ocurre que el tiempo se me huye entre los dedos, no porque lo este perdiendo sino todo lo contrario, porque le pongo tantas cosas adentro que al final se me rompe como la red de Naylon cuando la sobrecarga de naranjas, y me quedo con un monton de piolincitos en la mano y docenas de planetas corriendo por el suelo.”

Julio Cortázar, *Cartas a los Jonquieres*

No primeiro plano de *Sátántangó* (1994), filme realizado por Béla Tarr, observamos o que parece ser um velho armazém de paredes brancas. Nessas paredes, o tempo é marcado pelas várias falhas de tinta presentes em todo o edifício. À sua frente, a lama e pequenas poças de água acumulam-se. A câmara mantém-se estática enquanto, segundos depois, ao fundo, por uma das portas do armazém, que agora percebemos ser um estábulo, há gado que se desloca para fora do edifício. Ao seu ritmo moroso, o gado movimenta-se para a esquerda do plano e, ao mesmo tempo, lentamente e de forma quase imperceptível, a câmara acompanha esse movimento. Ouvimos apenas o som do vento e alguns mugidos. Enquanto alguns dos animais se mantêm agrupados diante do edifício, um deles, solitariamente, desloca-se para a zona lamacenta. Os cascos entram em contacto com a água e com a lama fazendo um som característico que se ouve sem perturbações, ao mesmo tempo que, como som de fundo, ouvimos o soprar do vento. Outros elementos da manada juntam-se na mesma zona. O chapinhar torna-se mais intenso, acompanhado também por alguns mugidos.

Seguindo novamente os movimentos da manada, a câmara move-se lentamente para a esquerda, num *travelling* que revela os restantes edifícios da propriedade e o trajecto do gado por entre os edifícios. Durante este *travelling* contínuo, a nossa visão é por vezes bloqueada por paredes de edifícios. A câmara mantém o movimento para a esquerda mostrando de perto as paredes que aparentam estar ao abandono e com sinais de desgaste, seguindo sempre o gado que não se encontra presente no plano. A câmara pára ao chegar a uma estrada de terra batida e lama, entre dois prédios. A manada encontra-se

toda reunida em frente, no centro de uma espécie de cruzamento, desta vez acompanhada por outros animais, nomeadamente galinhas e patos. A câmara mantém-se estática à medida que o gado se desloca para fora de campo seguindo por uma estrada por entre duas casas.

A cena descrita, filmada pelo realizador húngaro num único plano de cerca de 8 minutos, dá início ao seu mais longo filme (*Sátántangó*). Com a duração de aproximadamente 7 horas e 20 minutos, este é a adaptação da obra literária com o mesmo nome publicada em 1985 pelo autor húngaro László Krasznahorkai. Desta primeira cena não se apreende muito do que virá a ser a história, pois, apesar da sua longa duração, pouco ou nada nos é dado a conhecer. No entanto, *a posteriori* percebemos que, como refere Jaques Rancière, “com a partida destas vacas, é o derradeiro bem de uma quinta que está a ser liquidado.” (2013, 59) Assim, o dinheiro da venda do gado será o ponto de partida para a intriga que se desenrola no centro de uma comunidade rural em crise.

A opção por Béla Tarr para dar início a este capítulo e pela cena inicial do filme *Sátántangó* não é arbitrária. O nome do realizador húngaro está, pelo menos desde as últimas duas décadas – desde que Tarr começou a filmar –, associado a uma forma de fazer cinema designada por *slow cinema*. A cena já referida materializa a nível formal as características que têm vindo a ser associadas a este estilo cinematográfico. Por exemplo, o longo plano-sequência com a duração de cerca de oito minutos é uma característica comum a grande parte dos filmes que são considerados *slow cinema*. Dentro desse plano-sequência, pouco ou nada acontece. Seguimos apenas o movimento de uma manada de gado que atravessa a propriedade, com a câmara a seguir o movimento lento dos animais quando estes começam a deslocar-se. Nenhuma informação adicional nos é dada e não existe qualquer diálogo ou voz-off. A câmara acompanha exclusivamente aquele momento sem que nada, ou nenhum corte, nos impeça de ver o pouco, mas ao mesmo tempo muito, que acontece. Um elemento muito característico no *slow cinema* é a percepção inicial de que numa determinada cena nada ocorre, quando, em muitos casos, existem subtilezas e detalhes na cena que, ao serem detectados, lhe dão múltiplos significados.

O som, por sua vez, é o reflexo daquilo que vemos: o som do vento, o mugido das vacas e o bater dos cascos na lama e nas poças que acumularam com as chuvas que fustigaram a propriedade reflectem uma paisagem vazia e inóspita onde nada acontece. Esta cena serve apenas de exemplo daquilo que são algumas das características formais

do *slow cinema*. Tal como este primeiro momento, muitas outras cenas de *Sátántangó* são filmadas através de longos planos-sequência, característica aliás comum ao cinema de Béla Tarr, que usa recorrentemente esta técnica nos seus filmes.

Para uma melhor compreensão do fenómeno contemporâneo do *slow cinema*, é importante mencionar o que podem ser entendidas como as suas origens, retraçadas até ao período da Segunda Guerra Mundial. Assim, a ideia de um cinema que explora a ideia de tempo, trabalhando a temporalidade através de uma tendência para a desaceleração, surge num contexto muito particular que parece reagir, em parte, aos horrores provocados por uma sociedade cada vez mais acelerada, conforme Matthew Flanagan refere na sua tese de doutoramento “‘Slow Cinema’: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film”:

Contemporary slow cinema is an eventual descendant of the international modern cinema that emerged in the late 1940s, one that attempted to restore belief in “the tatters of this world” by creating an aesthetic regime that reflected the post-war struggle to (re)connect with a new reality (Deleuze 2005b, 166). This impulse began with post-war Italian neorealism and continued most forcefully in European modernist film of the 1950s and 1960s, and the high modernist, structural and materialist cinema of the 1960s and 1970s. The notion of ‘slowness’, in this context, comprises one of the most potent signifiers of the Modern in post-war cinema, and the forms that it has assumed have been diverse and changeable. (Flanagan 2012, 4)

Essa necessidade de reconexão com a realidade, que se tornou importante na definição do novo cinema do pós-guerra, reflecte-se em filmes como *Ladri di biciclette* (1948) do realizador italiano Vittorio De Sica e, posteriormente, em *L’Avventura* (1960) e *L’Eclisse* (1962), do também italiano Michelangelo Antonioni. Dessa necessidade, como Flanagan aponta, surge a possibilidade de trabalhar temas como a alienação, o isolamento e o tédio, através de uma representação particularmente focada na restrição emocional e na extinção dos acontecimentos dramáticos (2008). A respeito deste novo cinema, Emre Çağlayan invoca ainda a estreia do filme *L’Avventura* no Festival Internacional de Cannes em 1960:

More than 50 years ago, the audience at the 1960 Cannes Film Festival found Michelangelo Antonioni’s *L’Avventura* (1960) outrageously slow and boring and protested against the film’s relaxed tempo by whistling and shouting “Cut!” during scenes in which dead time and stillness

presided over causal action. (...) In many ways, Antonioni's early 1960s works, the so-called great tetralogy of *L'Avventura*, *La Notte* (1961), *L'Eclisse* (1962) and *Red Desert* (1964), represent key prototypes for slow cinema with their reserved pace, persistent use of dead time and foregrounding of visual composition. (Çağlayan 2018, 9-10)

Tal como o cinema de Antonioni, também a teorização de Deleuze pode muito bem servir de base para um melhor entendimento do modo como o *slow cinema* trabalha o tempo. A conceptualização de Deleuze de “imagem-tempo”, conforme de Luca menciona, “é caracterizada por personagens errantes e observadoras, estrutura narrativa elíptica e desdramatizada, *mise-en-scène* minimalista e pela aplicação de mecanismos temporais prolongados e auto-reflexivos como o plano-sequência.” (de Luca 2016, 9) Deleuze não só refere a ideia de que “nada acontece”, como também aponta o tropo de “tempo morto” ou “tempo vazio”, tal como Ira Jaffe indica:

Deleuze underscores not just time's heightened presence in films in which nothing much happens, but also various instances of absence and emptiness. As noted in the introduction, he speaks of “empty time”, the “halting of time”, “empty” or “deserted” space, and ultimately, as Suner stresses, of empty humanity. “Speaking of the representation of empty or deserted spaces in time-image cinema”, Suner writes, “Deleuze contends that characters wandering around these spaces are themselves emptied.” She then quotes his description of such characters: “They are suffering less from the absence of another than from their absence from themselves.” Deleuze also stated that the notion of empty or deserted space “refers back again to the lost gaze of the being who is absent from the world as much as from himself.” (2014, 87)

Deste modo, a “imagem-tempo”, da qual os filmes de Antonioni podem ser tomados como exemplo, sublinha o tempo em si mesmo, deixando este de ser somente um elemento secundário obstruído pela acção, pelo movimento ou pela emoção. Esta perceptibilidade do tempo e da sua passagem não só marcou o cinema moderno que surgiu nas décadas de 1950 e 1960, como se tornou um elemento essencial para a construção do *slow cinema* na contemporaneidade.

Assim, certos elementos da teorização do cinema moderno concretizada tanto por Deleuze como por Bazin interligam-se com o *slow cinema*, tal como vários autores fazem notar (Flanagan 2008, de Luca 2016). Por exemplo, a definição de cinema moderno de Bazin parece de alguma forma mais próxima daquilo que hoje chamamos *slow cinema*, como nota de Luca:

Bazin cherished films that, in opposition to an aesthetics of fragmentation based on montage, preserved the continuum of reality through the use of non-professional actors, location shooting and, more remarkably, the application of depth of field and the long take, the combination of which produced what he famously conceptualized as a ‘sequence shot’ (2016, 8)

Por sua vez, o *slow cinema* não só foi influenciado pelos movimentos e géneros cinematográficos teorizados por estes dois autores, mas também por novas formas artísticas que começaram a surgir na década de 60 e que Michael Walsh define como “First Durational Cinema”:

Properly durational films, by which I mean films that radically subtract dramatic incident and interest, offer an unprecedented challenge to expectations of running time, and foreground time as a formal elemental of cinema, are not seen until the era of Andy Warhol’s *Sleep* (1963) and *Empire* (1964), Ken Jacob’s *Star Spangled to Death* (1956 – 60, 2002-4), and Michael Snow’s *Wavelength* (1967) and *La Région Centrale* (1971). (2016, 59)

A radicalização que Walsh aponta é exemplificada através do filme *Empire* (1964) de Andy Warhol, que consiste num estudo de 8 horas, num só plano, no centro do qual se encontra a parte superior do Empire State Building. O filme experimental tem como objectivo estético a exploração da passagem do tempo, tal como Emre Çağlayan afirma em *Poetics of Slow Cinema*:

Empire strains viewers into facing the passage of time, and such daring aesthetic provocations in confronting monotony have informed contemporary filmmakers such as Béla Tarr, Wang Bing and Lav Diaz, whose films similarly attempt to test the resilience and endurance of spectators through sheer runtime that complicates their commercial distribution: *Sátántangó*, *Melancholia* (2008, both seven-and-a-half hours), *Evolution of a Filipino Family* (2004, nine hours) and Tie Xi Qu: *West of the Tracks* (2002, nine hours). (2018, 61)

Deste modo, e como acrescenta David Company, a adopção de um cinema mais lento está intrinsecamente ligada ao desencantamento pela velocidade e pela montagem associada ao cinema dos anos 1920. A constante aceleração das imagens começou a criar um sentimento de desumanização, repetição e monotonia, próprio também da forte

industrialização da altura. Neste contexto, a escolha de um cinema mais lento, isto é, que se caracteriza pela recusa deliberada do rápido, tornou-se fulcral na vanguarda artística e cultural do momento (Campany 2008, 36). Podemos assim interpretar esta escolha como uma reacção contra o aumento da velocidade dos filmes *mainstream* (Wollen 2002, 270) e, ao mesmo tempo, contra uma velocidade própria da sociedade moderna. Michelangelo Antonioni e Carl Theodor Dreyer podem ser encarados como impulsionadores deste estilo de cinema nos anos de 1960 e 1970, que se ramificou pelo panorama do cinema europeu através de realizadores como Theo Angelopoulos, Andrei Tarkovsky, e a dupla Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Por outro lado, autores já referidos como Andy Warhol e Michael Snow vão explorar esta questão de uma forma mais radical (de Luca 2016, 9)¹.

Em todo o caso, como Tiago de Luca indica, a tentativa de categorizar a evolução deste estilo é, de certa forma, problemática:

It is tempting to chart the evolution of cinematic slowness as one that finds its inaugural expressions in Bazin's pantheon, forks into modernist and experimental tendencies in the 1960s and 1970s and arrives in the 1990s and 2000s wholly matured but now on a decidedly global scale. Yet this evolutionary approach does not come without shortcomings. For one thing, it legitimizes a history of film style that is decidedly teleological and also Eurocentric. For another, it risks overlooking the aesthetic and contextual differences of individual directors and film movements by subsuming them all under the same modern and/or slow umbrella. (2016, 9)

Posto isto, é possível constatar que o *slow cinema* tem raízes profundas que o unem intimamente ao cinema dos anos 1940 e seguintes. Todavia, a intimidade que os liga não permite afirmar que este derive exclusivamente de uma ou de outra época, ou de um movimento cinematográfico específico. Trata-se de um estilo metamórfico que, ao longo dos anos, considerando sempre o panorama sociocultural e o desenvolvimento e possibilidades tecnológicas do cinema, se foi estabilizando, foi definindo e consolidando a sua identidade, ao ponto de ganhar a forma que tem vindo a ser estudada nas últimas duas décadas, verificável, inclusive, pelos estudos desenvolvidos pelos vários críticos

¹ Embora esta radicalização seja importante para compreender o *slow cinema*, não está no escopo deste trabalho reflectir de forma aprofundada sobre a mesma. Para um estudo mais completo desta questão, ver o artigo de Michael Walsh no capítulo 3 da colectânea de ensaios editada por Tiago de Luca e Nuno Barradas Jorge, *Slow Cinema* (2016) ou a tese de doutoramento “‘Slow Cinema’: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film”, (2012), de Matthew Flanagan.

também durante este período. No entanto, mesmo essa forma já, de certo modo, consolidada, não possui um carácter definitivo, uma vez que, individualmente, os realizadores provêm de escolas divergentes, assim como as suas inspirações podem ter origens diferentes. Tudo isto influenciará, em parte, a sua forma de fazer cinema, tornando o *slow cinema* num estilo que permite, em si, englobar uma série de diferentes géneros, estéticas e influências cinematográficas.

Apesar de a origem do *slow cinema* poder remontar às décadas de 1940 a 1960, e este ter sofrido uma constante evolução até aos anos 1990 e 2000, só é possível localizar a utilização efectiva do termo que caracteriza um tipo de cinema como “slow”² em 2003. Num discurso proferido nesse ano no 46º Festival Internacional de Cinema de São Francisco, Michel Ciment usa a expressão “cinema of slowness” para qualificar a forma de filmar e a intenção artística de realizadores como Theo Angelopoulos, Nuri Bilge Ceylan, Abbas Kiarostami, Tsai Ming-liang, Béla Tarr, Manuel de Oliveira e Aleksandr Sokurov. Essa forma de filmar pode ser vista como numa reacção contra a profusão de som e imagem de que os espectadores de televisão e cinema estavam a ser alvos (Ciment 2003), consistindo num cinema deliberada e provocativamente lento e contemplativo.

Em 2008, fazendo uso da expressão de Ciment, Matthew Flanagan escreve um ensaio intitulado “Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema” para a revista *16:9 filmtidsskrift*, em que desenvolve uma reflexão sobre o “cinema of slowness”, fazendo pela primeira vez uma categorização em que aponta as principais características deste estilo, bem como os realizadores que o praticam. Para Flanagan, os realizadores Philippe Garrel, Chantal Akerman, Theo Angelopoulos, Abbas Kiarostami, Béla Tarr, Aleksandr Sokurov, Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang, Sharunas Bartas, Pedro Costa, Jia Zhang-ke, Apichatpong Weerasethakul, Lisandro Alonso, Carlos Reygadas, Gus Van Sant e Albert Serra, por exemplo, foram os principais precursores deste estilo. Como forma de fortalecer a sua teoria, o autor coloca em evidência uma série de características principais do “cinema of slowness” comuns aos realizadores referidos: “the employment of (often extremely) long takes, de-centred and understated modes of storytelling, and a pronounced emphasis on quietude and the everyday.” (Flanagan 2008, s/pp)

² Trata-se da expressão “cinema of slowness” de Michel Ciment. Não obstante, os filmes considerados *slow cinema*, como pudemos verificar, já existiam anteriormente, apenas o termo ainda não tinha sido cunhado.

Muitos destes realizadores e o próprio *slow cinema* ganharam notoriedade internacional devido a um sistema de financiamento e projecção praticado pelos grandes festivais europeus, tal como apontado por Mark Betz:

[O]ne must acknowledge the international networks of exchange within which many [of the practitioners currently identified with slow cinema] are working, in terms of not only their geographic range but also the transnational provenance of the film production (many by European finance), reception, and dissemination, frequently by major European film festivals. Increasingly, festivals are themselves commissioning and producing the work of these filmmakers, potentially binding them to a marketplace that cannot but have an effect on the stylistic choices that they make. (2010, 32)

Esta fórmula, além de possibilitar aos realizadores a obtenção de financiamento, a que de outra forma não conseguiriam ter acesso, permite também a difusão e a exibição dos filmes *slow cinema* a uma escala mundial³.

Como consequência, em 2010, surgem as primeiras críticas que contribuiram para o desenvolvimento e popularização do termo *slow cinema*. Em dois artigos (“In Search Of Lost Time” e “Passive Aggressive” – 2010) publicados na revista *Sight & Sound*, Jonathan Romney e Nick James escreveram sobre este novo fenómeno. Ao longo dos textos, expressões como “ruminative cinema”, “lost time”, “laboriously”, “nebulous vein”, “austere minimalist cinema” e “near-absolute narrative opacity” são usadas para descrever esta nova tendência cinematográfica. Do mesmo modo, em 2011, Dan Kois refere-se ao *slow cinema*, especificamente ao filme *Meek’s Cutoff* (2010) de Kelly Reichardt, como “cultural vegetables” num artigo publicado na *New York Times Magazine*. A expressão negativa de Kois obteve resposta por parte de Manohla Dargis e A. O. Scott no artigo “In Defense of the Slow and the Boring”, onde estes defendem:

Thinking is boring, of course (all that silence), which is why so many industrially made movies work so hard to entertain you. If you’re entertained, or so the logic seems to be, you won’t have the time and head space to think about how crummy, inane and familiar the movie looks, and how badly written, shoddily directed and indifferently acted it is. (Dargis & Scott 2011, 10)

³ Por outro lado, e talvez por causa destas questões, o *slow cinema* pode ser reduzido a um cinema de nicho, o que o favorece, mas também o reduz.

Deste modo, como de Luca indica, a polarização e a própria existência destes artigos, que impulsionaram a discussão sobre o *slow cinema*, mostraram tratar-se de um cinema que, ao optar por uma concepção mais lenta, gerou alguma controvérsia, atendendo às suas opções estéticas e a uma mensagem política, quanto mais não seja pela forma como desafia a indústria regente e, ao mesmo tempo, como exige do espectador uma postura alternativa (2016, 2).

Apesar destas primeiras tentativas de abordagem ao *slow cinema*, este adquiriu força na academia entre os anos de 2012 e 2014, com o lançamento de quatro volumes relevantes sobre o tópico: “‘Slow Cinema’: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film” de Flanagan (2012; Tese de doutoramento não publicada), *Slow Movies: Countering the Cinema of Action* de Ira Jaffe, *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness* de Song Hwee Lim e *On Slowness: Toward an Aesthetic of the Contemporary* de Lutz Koepnick. Estes três últimos foram publicados em 2014. Já em 2016, é lançada uma colectânea de ensaios editada por Tiago de Luca e Nuno Barradas Jorge em que vários autores exploram o *slow cinema*, trazendo diferentes perspectivas ao estudo académico da matéria.

Percebemos, desta forma, que um estilo de cinema propositadamente lento foi ganhando interessados ao longo dos anos e, de facto, o interesse académico sublinha precisamente o grau de seriedade com que o estilo é encarado. Como tal, e apesar de ser possível remontar às origens e traçar as suas influências na história do cinema e nos diferentes movimentos cinematográficos, a questão ganhou uma maior visibilidade na contemporaneidade como uma tendência cinematográfica e crítica global (de Luca 2016, 10). Este foco no trabalho sobre o tempo, elemento fulcral num cinema que se caracteriza precisamente pela invocação da sensação da sua passagem, opera como resposta a um cinema cada vez mais rápido e a um estilo de vida cada vez mais acelerado, tal como Robert Hassan indica:

[The] increasing rapidity at which we produce, consume and distribute commodities is now the core process, the central factor in the “economy of speed”, which represents an immense transformation of the cultural and social forms that spin out from its epicenter. (2009, 21)

Esta questão não se ficou apenas pelo cinema, pois de maneira a encontrar um equilíbrio dentro da velocidade incessante do dia-a-dia, surgiram outros “slow movements”, por

exemplo o “slow food”. Este surge maioritariamente contra o avanço da comida “fast food” e da “McDonaldization of society” (Ritzer, 1993), em que as porções de comida aumentam de dimensão e as pessoas, conseqüentemente, também. O “slow food” procura a redescoberta dos sabores regionais e das tradições gastronómicas. A este respeito, Lim indica que “o «slow movement» defende um retorno ao nível do regional e salienta a importância da utilização de produtos orgânicos, processos artesanais e produtos éticos.” (Lim 2014, 3) Em paralelo, o *slow cinema* surge em muitas partes do mundo como resposta à aceleração do estilo de vida moderno, bem como à aceleração do cinema *mainstream*, como já indicámos. Torna-se, deste modo, importante, depois desta primeira contextualização, colocar a questão: o que é o *slow cinema*?

Como foi possível verificar no início deste capítulo, a classificação de *slow cinema* levanta algumas questões. Nos estudos especializados no tópico, diversos autores referem-se ao *slow cinema* através de diferentes terminologias: por exemplo, pode ser encarado como género cinematográfico próprio ou como uma vertente do cinema de arte; há ainda quem o denomine de estética ou movimento desestruturado (Flanagan 2008; Jaffe 2004; Lim 2014; de Luca 2016; Nagib 2016). A escolha de definir *slow cinema* como um estilo, no caso deste estudo, prende-se com a flexibilidade que a palavra tem, pois o *slow cinema* é, por si só, um conceito complexo de definir.

Na introdução à edição revista e aumentada do seminal livro *Transcendental Style in Film*, Paul Schrader apelida-o de “hydra-headed creature” (2018, 1) aludindo às suas imensas ramificações. A obra referida é importante, uma vez que, apesar do estudo do *slow cinema* ser recente, em 1972, data em que a primeira edição foi publicada, o seu autor refere já uma tendência que se verifica em certos filmes de realizadores tais como Yasujirō Ozu, Robert Bresson e Carl Theodor Dreyer, que adoptam determinadas características formais, nomeadamente os longos planos-sequência e a percepção notória da passagem do tempo. Essa tendência evoluiu para o que é conhecido, hoje em dia, como *slow cinema*. Assim, de acordo com Paul Schrader, este “estilo transcendental” poderá ser encarado como um dos precursores, tal como o neorealismo italiano, do *slow*

cinema. Ainda neste contexto, Harry Tuttle⁴ no artigo “(Technical) Minimum Profile”, publicado no site *Unspoken Cinema*, refere quatro critérios para a classificação de um filme enquanto *slow cinema*: “plotlessness, wordlessness, slowness, and alienation” (2007, s/p). Paul Schrader acrescenta ainda:

Many terms have been used to describe this phenomenon: stasis, contemplative, austere, abstract, landscape, meditative, “deliberate,” organic, expanded, and, yes, transcendental—all of which in certain cases are accurate. Which is why a multipurpose term like “slow cinema” is useful. It’s malleable. (2018,11)

Assim, e tendo em conta estas referências, a palavra “estilo” acaba por ir ao encontro da própria maleabilidade do termo *slow cinema*, contrariamente a “género” que se pode definir como “uma categoria classificativa que permite estabelecer relações de semelhança ou identidade entre as diversas obras” e que passa pela “identificação de um esquema genérico” (Nogueira 2010, 3-4). Ou seja, um género é constituído, de forma básica, por quatro elementos que permitem essa relação: acção, enredo, personagens e cenário. No caso do *slow cinema*, estas relações de semelhança acabam por não ser concretizáveis de forma tão directa face à sua complexidade e diversidade quer na forma, quer no conteúdo. Devido às suas diversas particularidades, um filme *slow cinema* pode não corresponder com exactidão às singularidades que caracterizam o estilo, pode ainda não contemplar algumas desses detalhes e, ainda assim, ser considerado um filme *slow cinema*, como teremos oportunidade de verificar quando descrevermos as suas características e, em particular, quando for feita a análise dos filmes escolhidos para este estudo.

Consequentemente, e tendo optado pela terminologia “estilo” ou “estilo visual”, podemos tentar definir *slow cinema* da seguinte forma: trata-se de um estilo visual contemporâneo que tem nos festivais europeus de cinema a sua principal, mas não

⁴ Harry Tuttle é um dos autores (tal como, por exemplo, Benoit Rouilly) que caracteriza o *slow cinema* como “contemplative cinema”. Este estudo não tem como propósito aprofundar a natureza das distinções que os vários autores utilizam. Porém, a posição que tomamos vai ao encontro da de Spencer Slovic no ensaio “Slowness and Slow Cinema”: “I see a difference between “contemplative” cinema and “slow” cinema. “Contemplative” cinema implies a cognitive distance from the screen, the film as a starting point for other, tangential or implied thought. “Slow” cinema disregards the spectator’s personal cognitive state that they bring to the screen in favor of a sensorial, affective slowness. Things are happening in slow films, just at such a pace that the act of watching them differs from that of a conventional film, in both a conscious and embodied experience. They can still affect a distanced boredom, but to put the focus on that distraction is a disservice.” (2018, s/p)

exclusiva, forma de divulgação e financiamento. Este caracteriza-se pela utilização de determinadas opções formais, como é o caso do plano-sequência de longa duração, em que a câmara se mantém, durante muito tempo, estática. Todavia, quando se desloca, os seus movimentos tendem a ser lentos e, dentro do plano, as personagens, à semelhança da câmara, movem-se pouco ou lentamente. Estes aspectos, em conjunto com uma diminuta utilização de cortes, asseguram (a ilusão) de uma maior continuidade temporal, com menos interrupções.

É, em parte, por estas escolhas que muitas das primeiras reacções ao *slow cinema* se focam no facto de nada parecer acontecer. Estas respostas também podem estar associadas ao facto de muitos realizadores escolherem filmar tarefas banais do dia-a-dia, em que a acção é registada do início ao fim, não levando o espectador a imaginar a prossecução da tarefa, mas sim expondo cada momento da sua execução. Um exemplo desta tendência é o filme de Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), que Dargis descreve da seguinte forma:

In Chantal Akerman's 1975 film "Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles" there is a scene in which the title character, a housewife who turns tricks in her fastidiously neat home, makes a meatloaf in real time. It's a tedious task that as neither a fan of meatloaf or cooking, I find difficult to watch. Which is the point: during the film's 201 minutes Ms. Akerman puts you in that tomb of a home with Jeanne, makes you hear the wet squish-squish of the meat between her fingers, makes you feel the tedium of a colorless existence that you can't literally share but become intimate with (you endure, like Jeanne) until the film's punctuating shock of violence. (2011,10)

Por outro lado, a sugestão de ausência de acção no *slow cinema* liga-se também à representação da paisagem que, por sua vez, tem um tempo próprio, que é o da contemplação. Neste sentido, o filme *Five* (2003) do iraniano Abbas Kiarostami leva a ideia de contemplação e de percepção da passagem do tempo ao extremo. O filme consiste em cinco planos-sequência com a duração aproximada de 16 minutos cada. Na sinopse do filme apresentado no ano de 2004 no Festival de Cannes lê-se o seguinte:

- 1 – The camera accompanies a piece of wood with which the waves are toying, at the beach.
- 2 – People are walking along, by the seaside. The older people stop, look at the waves, then walk away. Nobody goes past now. All that remains is the sea and the waves breaking on the beach.

- 3 – Indistinct shapes on a beach in winter. A group of dogs. A love story.
- 4 – Ducks noisily cross the frame in one direction, then the other.
- 5 – A pond. Nighttime. Frogs. A chorus of sounds. Then, the storm. And finally, dawn.

Este filme, como o próprio realizador indica, convida o espectador à contemplação: “to look at things that in themselves are not particularly worth looking at. (...) an entire world is revealed to us. It’s a work that approaches poetry, painting. It lets me escape from the obligation of narration and of the slavery of *mise en scène*.” (Kiarostami 2004, s/pp)⁵

Em suma, *slow cinema* é um estilo que explora todos estes elementos formais mencionados. Nas palavras de Matthew Flanagan, trata-se de:

(...) a cinema which compels us to retreat from a culture of speed, modify our expectations of filmic narration and physically attune to a more deliberate rhythm. Liberated from the abundance of abrupt images and visual signifiers that comprise a sizeable amount of mass-market cinema, we are free to indulge in a relaxed form of panoramic perception; during long takes we are invited to let our eyes wander within the parameters of the frame, observing details that would remain veiled or merely implied by a swifter form of narration. In terms of storytelling, the familiar hegemony of drama, consequence and psychological motivation is consistently relaxed, reaching a point at which everything (content, performance, rhythm) becomes equivalent in representation. (2008, s/pp)

Tendo em conta as palavras de Flanagan, atentaremos, de seguida, de forma mais aprofundada ao conteúdo, na performance e no ritmo do *slow cinema*, para compreender como opera formal e tematicamente este estilo cinematográfico. Após esta breve introdução, a próxima parte será dedicada a estas questões.

1.2. Para um breve estudo das características do *slow cinema*

O plano-sequência

⁵ Apesar de ser um documentário, um género que não é considerado neste estudo, *Five* é um bom exemplo da ideia de contemplação e da passagem do tempo. Um dos títulos do filme é também *Five – Dedicated to Ozu*, o que não deixa de ser relevante neste contexto uma vez que, sendo a obra uma homenagem ao realizador japonês, centra precisamente a sua atenção no seu modo específico de filmar: lento, com uma técnica que procura explorar o mais íntimo das imagens.

Como referido anteriormente, uma das características formais que mais se destaca no *slow cinema* é a utilização do plano-sequência⁶. Este termo, seja no contexto do *slow cinema*, seja em qualquer outro estilo ou género cinematográfico, levanta algumas questões que, até hoje, continuam a ser debatidas. Uma potencial definição poderá ser a de Jacques Aumont e Michel Marie:

Como o termo indica, trata-se de um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência. Em princípio, conviria, portanto, distingui-lo de planos longos, mas onde nenhuma sucessão de acontecimentos é representada — tais como os longos planos fixos dos *Enfants* (Duras 1985) ou a célebre cena de conversa na cozinha de *The Magnificent Ambersons/Soberba* (Welles 1941-1942).
(2006, 231)

Em todo o caso, usaremos a definição de Luís Nogueira para um melhor entendimento do conceito:

O plano-sequência apresenta, portanto, acontecimentos correspondentes a mais que uma cena, ou seja, a uma sequência, sem o recurso ao corte. Como referimos, apesar de ser associado normalmente ao movimento de câmara, o plano-sequência pode eventualmente ser conseguido também num plano fixo, desde que haja uma nítida mudança de acção, de tempo ou de espaço (portanto, mudança de cena, ou seja, de unidade de acção) — através, por exemplo, da alteração da iluminação ou do cenário (passagem da noite para o dia, etc.). (2010, 47)

O plano-sequência pode ser, então, entendido como um plano ininterrupto, isto é, sem cortes, com uma duração superior à convencional, podendo a câmara estar em movimento (como no exemplo dado do filme *Sátántangó*) ou fixa, desde que haja, como Nogueira refere, uma mudança de acção.

Historicamente, os longos planos-sequência estão associados aos trabalhos de F.W. Murnau e Carl Dreyer nos anos 1920 e 1930 e, também, por exemplo, ao filme *Letter from an Unknown Woman* (1948) de Max Ophüls, bem como aos famosos planos frontais do realizador Yasujiro Ozu (1940 e 1950). Podemos também referir Kenji Mizoguchi e os seus sofisticados *travellings* que surgiram na mesma altura em que Alfred

⁶ Neste estudo usaremos a expressão “plano-sequência” de forma a corresponder à tradução do inglês “long take”. Isto porque em inglês existem as expressões “long shot” e “long take” que têm significados diferentes: o primeiro significa em português “plano muito geral ou geral” e o segundo “plano-sequência”. A questão pode ainda complicar-se quando é usada a expressão “plano longo”.

Hitchcock usava o plano-sequência em *Rope* (1948), ou mesmo Orson Welles, com o conhecido início de *Touch of Evil* (1958) (Koepnick 2013, 37-38). Contudo, apesar de Welles e Ozu recorrerem ao mesmo mecanismo formal, as acções retratadas nos seus planos-sequência são de naturezas diferenciadas: em Welles, o plano-sequência é composto por acções rápidas que se vão cruzando e interligando ao longo do plano; em Ozu, o plano mantém-se fixo, filmando acções mais lentas e em menor número.

Deste modo, o número de acções e a sua velocidade não põem em causa o recurso ao plano-sequência, desde que este apresente uma duração superior àquela que um plano normalmente tem. Não obstante, tal como Lim questiona, “How long is too long? Aside from the subjectivity of the idea and experience of time, it is striking that within film scholarship there does not seem to be a definition for how long exactly is a long take.” (2014, 21) Através de vários exemplos, Lim demonstra a dificuldade em definir um plano-sequência, uma vez que as diferentes fontes se limitam à ideia de um plano com a duração superior a um plano normal, tal como o próprio afirma:

The lack of an exact definition for a long take not only reinforces the subjectivity of any discourse on cinematic slowness, but it is also symptomatic of the nature of the very basis on which slowness is premised: time, which, as Frank puts it succinctly, is “slippery stuff”.
(2014, 22)

A subjectividade está, então, presente no plano-sequência na medida em que, na sua própria definição, a expressão “plano com a duração superior ao normal” não nos permite determinar conclusivamente a duração de um plano normal – não existe forma de classificar como normal a duração de um plano. Mais, a percepção da passagem do tempo difere de indivíduo para indivíduo: um plano-sequência denominado “longo” pode, dependendo da percepção temporal de cada um, ter uma maior ou menor “duração”. Na prática, para alguém que não esteja familiarizado com o *slow cinema*, a longa duração dos planos-sequência é mais evidente e sentida, podendo chegar a provocar no espectador um certo desconforto, do que para alguém que esteja familiarizado com essa experiência da passagem do tempo. Como tal, a subjectividade está sempre presente quando falamos de plano-sequência e da sua duração.

Todavia, existe uma forma que nos permite, em parte, calcular a “slowness” de um filme. Este método, conhecido por ASL (average shot length), consiste na análise da duração média dos planos, dividindo a duração de um filme pelo número total de planos.

Como de Luca refere, “este método levar-nos-ia imediatamente à conclusão de que o estilo *slow* [cinema] se baseia firmemente na aplicação do plano-sequência.” (de Luca 2016, 5) Flanagan ajuda a compreender as diferenças da ASL entre filmes *slow cinema* e filmes *mainstream*, assim como a forma como a duração dos planos se alterou ao longo da história:

Predictably, average shot lengths have steadily decreased in American cinema over the last few decades. Whereas, as Bordwell notes in *Figures Traced in Light* (2005), the typical shot length of a 1970s production varies between 5 and 9 seconds, the 1990s produced a faster measure of 2 to 8 seconds (p. 26). More recent films have begun to hasten the system of intensified continuity even further, and the jagged and fragmented ‘hosing down’ style of *The Bourne Supremacy* (2004) & *The Bourne Ultimatum* (2007) generates a shot length of just under 2 seconds (Bordwell 2007). The acute distance between intensified continuity and an aesthetic of slow is duly exemplified by representative shot lengths: 35.1 seconds in Reygadas’ *Stellet Licht* (2007), 35.7 seconds in Serra’s *Honor de cavalleria* (2006), 65.1 in Van Sant’s *Gerry* (2002), 66.7 in Hou’s *Café Lumière* (2003), 136.6 in Paz Encina’s *Hamaca paraguaya* (2006), 151.4 in Tarr’s *Sátántangó* (1994) and 884.8 in Kiarostami’s *Five: 5 Long Takes Dedicated to Yasujiro Ozu* (2005). Long takes act as the primary mode of formal presentation, signalling a renewal of the shot as an individual entity where montage is countered by unity, and restlessness offset by delay. (Flanagan 2008, s/pp)

Daqui se conclui que a ASL diminuiu no cinema *mainstream*. O exemplo dos filmes da saga *Bourne* (2002, 2004, 2007, 2012, 2016) é também usado por Lim, mostrando o extremo da situação. Numa perseguição de carro com a duração de 5 minutos, são executados 250 planos. Esta sequência tem em média um plano por segundo. Como Lim refere: “Here visuality is displaced by kinesthesia and adrenaline as the speed of editing arguably exceeds what the human eye can register—the shots are clearly meant not to be seen but to be sensed.” (2014, 6) Uma vez que a norma passa por existirem planos cada vez mais curtos, a diferença entre o *slow cinema* e o cinema *mainstream* acentua a duração dos planos-sequência no *slow cinema*.

Desde a segunda metade dos anos 1960, a aceleração dramática nos planos-sequência tornou-se central no cinema, em que a montagem tem como objectivo uma certa rapidez, para evitar distrações e manter os espectadores atentos. Todavia, não se deve confundir a utilização do plano-sequência de longa duração no período pós-Segunda

Guerra Mundial com a utilização que é feita deste a nível do *slow cinema* contemporâneo. Segundo Koepnick (2013, 45), e tendo o cinema de Antonioni como exemplo, o plano-sequência do período pós-guerra permitiu representar temas como a alienação, a ambiguidade, a desilusão e a exaustão emocional. Antonioni procurava, através do plano-sequência, testemunhar a angústia do pós-guerra, colocando o espectador como observador crítico. Ao contrário desta estratégia, o plano-sequência no *slow cinema* contemporâneo esforça-se por reconstruir um espaço que possibilite a admiração e a contemplação, apelando por vezes ao onírico, ao surreal e ao indeterminado, não deixando também, no entanto, de atentar numa certa angústia existencial

A opção de filmar em digital tem vindo a ser uma escolha de alguns realizadores, no sentido de reconstruir esse espaço. Essa escolha deve-se, essencialmente, a dois motivos: ao contrário da película, que apenas permite filmar sensivelmente 11 minutos de seguida, o digital permite que os planos-sequência tenham maior duração. Para além disso, o custo dos equipamentos digitais é inferior aos equipamentos que filmam em película. Exemplo dessa transição para o digital é o realizador português Pedro Costa, que viu nesta tecnologia formas de expandir o seu cinema, tal como explicita numa entrevista a Michael Guillèn:

When I did films in 35mm with a crew, every day the thing that I wanted to shoot, to film, was happening either to the left or the right or behind the set-up – it could be some bit of the actors; it could be just a bit of light on leaves; it could be something happening just to the side – and with a big crew and cameras, lights and everything, you never had time to turn the camera and just shoot this small spot of sunlight on a rock. You never have the time. If you do that, it will kill your production schedule. So you never do it. The producers don't allow it. The machinery does not allow it. It's too complicated. (Pedro Costa, 2008, s/pp)

Ao optar por um equipamento digital de menores dimensões, Pedro Costa abdica de uma extensa equipa de técnicos, ao mesmo tempo que isso lhe permite introduzir-se de forma mais subtil nos ambientes em que filma. Esta opção permite a redução dos custos, uma maior mobilidade por parte do realizador, assim como filmar de forma contínua, prolongada, sem que haja as mesmas limitações temporais e espaciais.

O realizador filipino Lav Diaz procedeu de forma semelhante. O baixo custo do equipamento digital permite a realização dos seus filmes nas Filipinas e, graças à menor

limitação temporal que este tipo de tecnologia proporciona, Diaz pode fazer um uso extensivo do plano-sequência. O realizador, conhecido pela longa duração dos seus filmes – “Diaz é autor de 27 filmes com duração de quatro, seis, oito, dez horas, compostos de planos longos (que frequentemente superam os 10 minutos) e dificilmente enquadráveis em gêneros tradicionais.” (Monteiro 2016, 7) – responde da seguinte forma a uma questão relativa à duração dos seus planos e dos seus filmes:

Rouven Linnarz: As with your other films, you use a lot of static shots and long takes, making the whole film very long as a consequence. Is this approach a conscious decision based on the topics you discuss or does this relate to the structure you follow?

Lav Diaz: It is a method I use to make the audience ponder on the events and observe the world in the film. I do not want to manipulate the scene which is why you see a lot of static, long shots in my films. As the audience observes, I do not want them to be manipulated by aspects we know from mainstream movies nowadays. I want us, as the audience, to be observers of what is happening in the world.

(Linnarz e Diaz 2019, s/pp)

Este desejo de que o espectador observe atentamente o que acontece no mundo, levando-o a sentir-se como parte da cena, é um aspecto enfatizado pela duração desta. Isto é, quanto mais tempo o espectador se encontra exposto ao plano longo, mais facilmente o primeiro adere àquela realidade. Exemplo disso é a cena do filme de Lav Diaz, *Evolution of a Filipino Family* (2004), em que durante 21 minutos observamos a morte lenta de um homem, num beco deserto de Manila. Relativamente a esta cena, numa entrevista a Brandon Wee, Diaz comenta o seguinte:

I am capturing real time. I am trying to experience what these people are experiencing. They walk. I must experience their walk. I must experience their boredom and sorrows. [...] In the film's central death scene, I want the audience to experience the afflictions of my people who have been agonizing for so long – under the Spaniards for more than 300 years, under the Americans for almost 100 years till now, under the Japanese [during World War II], and then under Marcos[‘s 14-year fascist dictatorship]. I want people to experience our agony. [Kadyo’s death] is the death scene of the Filipinos. I wanted it longer, believe me. It could have been longer if not for a kid with a bicycle who came in. I cut like seven minutes of it because the kid interrupted the shot. (Diaz e Wee 2005, s/pp)

Em suma, no caso do plano-sequência, a tecnologia digital permite replicar uma continuidade temporal quase sem limites, aliada a uma maior liberdade de movimentos, que depende de realizador para realizador. Em Diaz, o plano-sequência e o digital possibilitam um trabalho sobre o tempo que leva os espectadores a contemplar os mundos que os seus filmes constroem. Em Pedro Costa, a câmara, pequena e móvel, faz quase parte do corpo do realizador. Consequentemente, este infiltra-se nos ambientes como se deles fizesse parte: um simples olho que observa, sem pressa e sem julgar. Em ambos os realizadores mencionados, há esse desejo de filmar o real, de se colocar na pele das personagens, de fazer parte daquela realidade e de mostrá-la durante momentos longos que permitem ao espectador contemplar toda a cena, ao ponto de se envolver de tal forma que se torna, também ele, parte dela.

Contudo, o plano-sequência, por si só, independentemente de ser filmado em película ou em digital, não determina o enquadramento do plano no estilo *slow cinema*. Por exemplo, em *Victoria* (2015), através de um único plano-sequência, a câmara do realizador Sebastian Schipper segue Victoria, na noite de Berlim, entre as 4h30 e as 7h00. Apesar de o filme corresponder a um único plano-sequência com a duração de aproximadamente 138 minutos, este não pode ser classificado como *slow cinema*, porque se trata de uma obra centrada na ideia de vertigem, isto é, sobre a vida nocturna berlinense, em que discotecas, música electrónica, dança e adrenalina são alguns dos temas abordados. De uma outra perspectiva, o cinema de Ozu serve de exemplo do reverso: apesar de não existirem nos seus filmes planos-sequência de longa duração, estes são frequentemente referidos como uma das origens do *slow cinema*. Usando *Tokyo Story* (1953) como exemplo, de Luca explica como o filme pode estar próximo daquilo que é o *slow cinema*, apesar do trabalho de montagem e dos planos de curta duração:

Consider, for instance, his resolutely static camerawork, his attention to narratively insignificant incidents, and especially his focus on settings devoid of human presence, his so-called ‘pillow shots’. Quantitative cutting rate, then, does not in itself explain why a film can be considered slow but needs to be analysed qualitatively in relation to other elements of film style. (2016, 6)

Por conseguinte, a denominação *slow cinema* não implica, em certos casos, a aplicação do plano-sequência. Podemos concluir que não só a definição de plano-sequência está dependente de um certo grau de subjectividade, mas a sua utilização pode

também ser subjectiva no âmbito do *slow cinema*. Também segundo Lim, o uso exclusivo do plano-sequência não faz com que o filme se torne, automaticamente, *slow cinema*. Para além disso, outros factores presentes no plano podem transmitir a ideia de quietude e lentidão:

Content of the shot: A long take with nothing or very little happening is different from one full of action and dialogue.

Direction of actors and setting: Elements of performance and mise en-scène can attract or distract from attention. Alexander Sokurov's one-take film *Russian Ark* (2002) and Alfred Hitchcock's ten-long take film *Rope* (1948) are good examples to illustrate the first two points.

Camera movement: A static long take such as the shot of the empty theater in *Goodbye* will have a different effect from that of a tracking shot like the nine-minute-and-sixteen-second opening of Béla Tarr's *Sátántangó* (1994) or of a static camera placed in a moving vehicle in Abbas Kiarostami's *Taste of Cherry* (1997) and *Ten* (2002).

Camera angle and camera distance: An unusual camera angle, a close-up, or a long shot will affect differently the perception or experience of slowness.

Pacing: The combination of the pacing of diegetic action, dialogue, and camera movement will have an impact on the perceived speed of a shot.

(Lim 2014, 79-80)

Este conjunto de factores complementa o plano sequência e, assim, activam-se mutuamente.

O tempo

Como o próprio nome indica, *slow cinema* compreende em si uma ideia muito específica de tempo que ultrapassa as convenções do cinema *mainstream*. Esta relação que se estabelece entre o tempo e cinema, como anteriormente abordado, leva-nos a regressar ao passado para compreender de que forma, no período pós-Segunda Guerra Mundial, muitos cineastas, tal como Deleuze menciona, tentaram restaurar a crença nos “farrapos deste mundo”, criando uma estética que reflectisse o esforço de reconexão com a nova realidade (2005b, 166). Com efeito, existe um paralelismo entre esta tentativa de reconexão com a realidade do pós-guerra e a forma como o *slow cinema* contemporâneo responde ao aumento da velocidade da vida moderna, assim como à gestão do tempo no cinema narrativo (Lim 2014, 5).

Assim, a duração, isto é, o tempo que liga o princípio ao fim de uma acção, é experienciada de forma mais incontestável no fenómeno da espera, sendo que a espera é a experiência subjectiva que talvez melhor exemplifique a coexistência de múltiplas durações (Grosz 2004, 197), tal como Mroz exemplifica:

In Bergson's famous delineation of the durational rhythm of melting sugar, I must wait for the sugar to melt and the time of waiting is not a mathematical time but coincides with a certain portion of my own duration which I cannot protract or contract as I like. It is no longer something thought, it is something lived [...]. As Mullarkey comments, this is always Bergson's fundamental temporal question, 'why aren't things instantaneous? [. . .] Why is the universe temporal? Why do we have to wait for the sugar to dissolve?' Such questions are, he continues, as true of film as they are of life and 'are the first ones that come when there is *felt* time' (2010: 165, emphasis in original). Cinema allows encounters with other durational rhythms which may, to use Grosz's words, 'coalesce to form "a convenient" rhythm or coincidence or may delay me and make me wait' (2004: 197). (Mroz 2016, 292)

Para aplicar esta ideia de multiplicidade de tempos ao acto da espera, é necessário ter em conta que o que para um espectador de cinema pode parecer durar muito tempo, para outro pode não ter o mesmo efeito. A passagem do tempo torna-se evidente nos momentos em que somos "confrontados com a impossibilidade de moldar o ritmo temporal de acordo com a nossa vontade" (de Luca 2016, 4). O tempo é sempre uma percepção e uma experiência impossível de calcular através de uma medida objectiva, sendo, assim, sempre subjectiva a forma como sentimos a sua passagem.

A impossibilidade de o espectador moldar o tempo do filme é uma vantagem da qual o *slow cinema* tira partido, elevando-a ao que muitos consideram extremo. Ao combinar o longo plano-sequência com o conteúdo da cena, os realizadores almejam que o espectador sinta literalmente o tempo a passar. Deste modo, como Lim afirma: "[the] cinema of slowness invites us to form a different relationship to the images we see, to relish them as self-contained units of time and space, and to see them unfold at a pace that allows time to take its own time." (2014, 18)

A descrição do realizador Tsai Ming-liang em relação ao tempo nos seus filmes pode ser uma boa forma de melhor compreender esta ideia:

So, for instance, in some films, to show that the hero has been waiting for quite a time you'll be shown five cigarette stubs in the ashtray.

Normally, for a scene like that I will film the character for as long as it takes him to smoke five cigarettes. That's real time, but it's very difficult to handle because the audience will get bored. But I think I do this deliberately because I want them to feel that the hero is in a state of anxiety, waiting for something that may not happen, etc. I don't just want them to know logically that the hero has been waiting for a longtime; no, I also want them to feel this real waiting time.

(Rivière and Tsai 1999, 107)

Muito à semelhança da afirmação anterior de Lav Diaz, Tsai Ming-liang coloca o espectador na pele da personagem através da extensão temporal de certas acções. Ao fazer o espectador passar pela experiência da espera, observando simplesmente a personagem também ela à espera, o realizador cria duas linhas temporais que se cruzam, levando o espectador não só a sentir a passagem do seu próprio tempo, mas também a sentir a passagem do tempo da personagem.

A combinação entre os longos planos-sequência, que em si contêm um prolongamento do tempo; o trabalho sobre este, a implicar uma espera, enfatizando a sensação da sua passagem e, por último, consequentemente, a desdramatização, que abordaremos em seguida, correspondem às três principais características formais e estéticas do *slow cinema*. A ligação entre estes três elementos é, assim, essencial para a criação da temporalidade do *slow cinema*. Segundo Çağlayan, esta atenção ao tempo é importante para perceber como o *slow cinema* se edifica enquanto estilo visual:

As Bordwell writes, dialogue scenes “were broken by prolonged pauses, often underscored by actors frozen in place” or scenes containing “simple act of walking became prime cinematic material” for interrupting the dramatic process and engaging the audience in “trailing” (2005, 153). Through dead time the filmmaker can foreground cinematic aspects other than narrative, demanding a closer engagement by viewers with the profilmic space or technical modulations. Yet, although it initially frustrated audiences, dead time developed its own conventions and variations. It can reveal monotonous action (*Jeanne Dielman, La Libertad* [2001]) or completely lack human trace and dwell on images of landscapes, whether natural, urban or industrial (*Ruhr* [2009], *At Sea* [2007]). It can involve seemingly random and unintelligible dialogue (*Honor of the Knights (Quixotic)* [2006], *Turin Horse*) or complete silence, with characters remaining muted and frozen (many scenes in the films of Theo Angelopoulos and Bruno Dumont). It can appear with rhythmic sounds that sustain the film's tempo (*Sátántangó* and *Werckmeister Harmonies*) or through slow camera movements that explore the profilmic space (virtuoso finales of *Damnation* and *The Banishment* [2007]). It can emphasize

spiritual excess (Andrei Tarkovsky, Carl Theodor Dreyer), physical and emotional decay (Pedro Costa, Šarūnas Bartas) or simply humour (Tsai Ming-liang, Jacques Tati). (2018, 57)

O “tempo morto” nos casos acima mencionados pode ser entendido como a principal forma de desdramatização, pois “a sua função é impedir a acção narrativa, inserindo momentos que permitem a contemplação e a revelação”, que surge precisamente por via da duração da cena (Bordwell 2005, 153). Quanto maior o “tempo morto”, maior se torna a possibilidade de nos dedicarmos à leitura da imagem, encontrando, por vezes, detalhes que de outra forma nos escapariam.

Para Andrei Tarkovsky, o ritmo do filme é “determinado não pelo tamanho dos segmentos editados, mas pela pressão do tempo que corre por entre esses segmentos.” (Tarkovsky 1986, 117) No *slow cinema*, o efeito é alcançado “através do uso do plano-sequência que, pela sua capacidade de expressar continuidade temporal, cria uma sensação de quietude e monotonia.” (Çağlayan 2018, 66) O “tempo morto” e a temporalidade própria do *slow cinema*, tal como sugere Kiarostami, incitam o espectador a participar mais criativamente e activamente no filme: “I believe in a cinema which gives more possibilities and more time to its viewer [and which is] completed by the creative spirit of the viewer” (*apud* Jaffe 2014, 16).

O som

Por último, deve ser sublinhada uma outra característica do *slow cinema*, geralmente pouco explorada pelos Estudos Fílmicos. No seu livro sobre a obra do realizador malaio, Lim dedica um capítulo à forma como o *slow cinema*, e em especial o realizador, utiliza o som nos seus filmes. Esta necessidade de tratar detalhadamente o som deve-se à fraca discussão do tema, especialmente da relação entre este (ou a sua ausência) e o *slow cinema*, e de como o som e o silêncio contribuem para a nossa percepção do ritmo de um filme (Lim 2014, 116).

Lim descreve o trabalho do som especificamente nos filmes de Tsai, mas essa caracterização pode ser aplicada, genericamente, ao *slow cinema*. Em primeiro lugar, é notória a escassez de diálogo em grande parte dos filmes por abordar recorrentemente os temas da solidão e da alienação, uma vez que as personagens nos filmes *slow* são muitas vezes representadas em quase total isolamento. Existem, por isso, poucos diálogos e, a

haver, as conversas tendem a ser banais sobre assuntos do dia-a-dia, ao invés de expressarem sentimentos e emoções (Lim 2014, 118). Considerando *La Libertad* (2001), por exemplo, em que o realizador Lisandro Alonso segue o dia-a-dia de um lenhador que vive sozinho na pampa, sem quase nenhum contacto com outras pessoas, a primeira fala surge aos 30 minutos de filme e resume-se a uma saudação por parte do comprador de troncos, quando se desloca ao local combinado com Misael, o lenhador, para os recolher.

Outro aspecto importante, referido na descrição inicial deste estudo e que foi mencionado na descrição do filme *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), é a atenção especial dada aos efeitos sonoros, em especial os ruídos de fundo e sons diegéticos, bem como aqueles provocados pelas acções das personagens. Em muitos filmes *slow cinema*, quando não existe diálogo, todos estes sons são projectados para primeiro plano e, ao serem amplificados, eles acentuam o estado de solidão (e contemplação) das personagens, contribuindo para a sensação da passagem lenta do tempo (Lim 2014, 118).

Por último, sendo talvez o mais relevante dos aspectos sonoros incorporados no estilo em análise, o silêncio afigura-se como uma opção estilística (Lim 2014, 118). Para Fred Camper, “apenas com a invenção do som é que o silêncio se tornou realmente numa escolha para o cinema.” (1985, 370) Esta escolha tem impacto na forma como nos relacionamos com o que estamos a ver, tal como Lim faz notar recorrendo às palavras de Camper:

As Fred Camper observes, a silence “‘filled’ with film images is different from any other type of silence” since the viewer is being asked to look at the film image ‘in a new isolation and with a new attentiveness (1985, 372)’. Silence, then, becomes an option for directors who wish to foreground visuality, temporality, and slowness in their films. Working in the so-called sound era, these directors [Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Carl Dreyer, Andy Warhol, Michael Snow, Andrei Tarkovsky, and Theo Angelopoulos.] have, in their own ways, made a conscious aesthetic decision to privilege silence over sound. The silence in their films, I would suggest, also contributes to a sense of cinematic slowness. (2014,120)

A temporalidade liga-se, assim, também ela, ao silêncio, encarado como uma estratégia comum no cinema contemporâneo, permitindo aos realizadores alcançar aquilo que Greg Taylor apelida de “aesthetics of silence” (2007, 52), uma estética que privilegia o silêncio, a contemplação e uma certa interioridade que as imagens reflectem.

Assim, concluímos que as características principais do *slow cinema* estão iminentemente presentes nos vários filmes pertencentes ao estilo, criando uma estética própria através da interligação de todos eles. Este estilo de cinema contemporâneo alcança a ideia de “slow” através de uma frequente quietude narrativa, marcada por “longos planos-sequência, histórias esparsas de diálogo escasso e uma ênfase considerável no engajamento errante das suas personagens com o ambiente e consigo mesmos.” (Taylor 2007, 60)

Não obstante estas particularidades serem fundamentais para a estética do estilo, este não se define exclusivamente pelas já referidas características formais. Para além de recorrerem a estas técnicas, os filmes *slow* estruturam-se narrativamente através de tropos temáticos.

Os temas

Relativamente às temáticas do *slow cinema*, Flanagan aponta o seguinte:

The distinctive aesthetics of slow films tend to emerge from spaces that have been indirectly affected or left behind by globalization, most notably in the films of Alonso, Bartas, Jia, Costa and Diaz. Alongside the contemporary neorealism of *La libertad*, many individual works by these filmmakers turn their attention to marginal peoples (low-paid manual labourers, poor farmers, the unemployed and dispossessed, petty criminals and drug addicts) subsisting in remote or invisible places, and depict the performance of (waged or unwaged) agricultural and manufacturing work that is increasingly obscured by the macro volatility of finance-capital's huge speculative flows.
(2012, 118)

Tendencialmente, o *slow cinema* integra personagens marginais que se encontram em lugares periféricos, uma vez que, como nota Çağlayan, “[o]s filmes tendem a apresentar uma visão pessimista do mundo, explorando os conflitos existenciais que surgem no virar do século, com um tom emocional caracterizado por ansiedade, depressão, desespero, solidão, tédio, alienação, monotonia, assim como exaustão física e psicológica. Todavia, esta perspectiva niilista é muitas vezes revogada por inesperados momentos de humor.” (2018, 24)

Para além do interesse em personagens e lugares marginais, existem ainda outros temas relevantes. Talvez o mais transversal deles seja a atenção pelos gestos do

quotidiano. Tomando como exemplo *La Libertad* (2001), de Lisandro Alonso, seguimos a rotina de Misael desde o bosque até à serraria, passando pela bomba de gasolina, até ao momento, em que, chegada a noite, ele regressa à sua solitária cabana. Observamos Misael a cortar lenha, a preparar e a comer o seu almoço, a fumar um cigarro enquanto ouve rádio, a lavar-se depois de acordar. Sobre a cena, Alonso afirma o seguinte:

I chose not to show the extraordinary or spectacular accomplishments that occur every two or three or five years in somebody's life, such as to have a child, a serious accident, or something out of the blue. One lives half of their life in a routine that no-one pays attention to. I wanted to register these minimal moments so that when we see them, we'd rethink what we are doing with our own lives (*apud* Falicov 2007, 126-127).

Na sua “trilogia do marginal”, *La Libertad*, *Los Muertos* (2004) e *Liverpool* (2008), “Alonso narra aspectos da vida «daqueles a quem ninguém dá atenção»”. Os três filmes podem ser vistos como “três estudos de indivíduos que subsistem à margem da economia capitalista argentina.” (Flanagan 2012, 104) Os protagonistas da trilogia de Alonso caracterizam-se pelo seu isolamento em relação à sociedade urbana, escolhendo viver solitariamente na natureza.

O mesmo sucede em *Certain Women* (2016) de Kelly Reichardt. Filmado numa pequena cidade do Montana, no interior esquecido dos EUA, seguimos, numa das linhas narrativas do filme, a rotina diária de Jamie, uma jovem que, durante o inverno, cuida sozinha de um rancho de cavalos. A respeito deste filme, e também em relação às personagens que escolhe filmar, Kelly Reichardt sublinha o seguinte:

I don't know who else I put on film besides just people in the world, with jobs. (...) So, I like sort of small life scenarios, that we can get into the kind of minutiae of the politics of our day-to-day lives. And I like filming chores and process and what people do on the day-to-day. (Reichardt 2017, s/p)

Assim, filmar tarefas rotineiras, mantendo a extensão temporal da sua duração, é um dos principais tropos temáticos do *slow cinema*, o que naturalmente está relacionado com a questão do tempo. Para além de Reichardt e Alonso, muitos dos principais realizadores associados ao estilo trabalham este aspecto. Andar de comboio ou de autocarro, caminhar por um bairro, comer e beber com amigos e familiares são acções que podem ser retratadas de forma melodramática. Todavia, as personagens do *slow*

cinema, enquanto praticantes destas acções, tendem a não exhibir os seus sentimentos. Ao invés de expressar as suas emoções, as personagens procuram frequentemente silenciá-las ou reprimi-las (Bordwell 2007, 19-20).

Outro quadro recorrente do *slow cinema* é aquilo que Çağlayan refere como narrativas-arquétipo ou alegóricas de histórias nacionais e culturais (2018, 24). O autor dá como exemplo *Evolution of a Filipino Family* (2004), de Lav Diaz, obra que narra a saga dos Gallardo, uma família rural pobre que enfrenta uma série de dificuldades durante o período ditatorial de Ferdinando Marcos (1965 – 1986) e as agitações provocadas pela Revolução do Poder Popular que levam à queda do presidente (Monteiro 2017, 437). A representação do impacto dos acontecimentos históricos nas Filipinas surge referida numa entrevista dada pelo realizador à *Revista Cinética*:

Filipe Furtado: Algo que noto é que, no atual cinema filipino que me interessa (seus filmes, os de Raya Martin e de John Torres), há sempre uma questão de história e uma crise de representação neles. Você acha esta uma questão necessária para o cinema filipino hoje?

Lav Diaz: É impossível escapar disso. É sempre sobre cultura. Você não pode escapar da história, das lutas do povo que você decidiu representar. Meu cinema é todo sobre a cultura filipina e tudo que pertence a ela, logo não posso escapar da nossa história. Não posso fugir das lutas do povo e dos atributos inerentes à cultura pinoy que foi colonizada pelos ocidentais, espanhóis e americanos. Não dá para se desvencilhar disso.

Filipe Furtado: Falando na sua relação com a história e com a história do cinema filipino, em *Evolução de uma Família Filipina* (2004) você usa Lino Brocka como personagem.

Lav Diaz: A narrativa de *Evolução de uma Família Filipina* é estruturada em torno de um período negro da nossa história, os dezassete anos de lei marcial sob a ditadura de Marcos, e Lino Brocka foi uma voz tão forte durante esta luta, para nos emancipar. Ele não foi só um cineasta, ele foi um herói para aquela geração, um revolucionário que se posicionou contra a ditadura. Ele lutou por nós, lutou pelo país, e nos deu uma voz. Foi uma homenagem a ele, uma saudação que fiz ao seu heroísmo não só como artista, mas também como voz cultural. (Furtado e Diaz, 2014)

Deste modo, operando na impossibilidade de fugir ao passado, Diaz recorre à história como matéria prima dos seus filmes, o que faz com que Lúcia Ramos Monteiro descreva os espectadores dos filmes de Lav Diaz como “uma comunidade de testemunhas de uma história filipina pouco conhecida, de um cinema que tem aspectos de confidencial.” (2017, 452) O cinema de Lav Diaz, sobretudo o filme em questão, permite a criação de uma “sensação de um aqui e agora compartilhado e de acontecimentos

testemunhado coletivamente” (Monteiro 2017, 450). O espectador de Diaz não só vê cinema, como também assiste à história de um povo e das suas dificuldades ao longo de décadas.

Seguindo uma tendência similar, mas agora circunscrito a uma região, realizadores como Apichatpong Weerasethakul e Michelangelo Frammartino recorrem ao folclore para edificar as suas histórias, partindo de tradições, lendas ou crenças populares. Ambos os realizadores trabalham histórias enraizadas na cultura popular de um povo ou de uma região específica. No caso de Michelangelo Frammartino, *Le Quattro Volte* (2010) explora a história de Pitágoras na região da Calabria, como refere Alessandro Lanfranchi:

In fact, the film tells four stories inter-twined together: the story of a shepherd, of a baby goat, of a tree and, eventually, of some coal. Inspired by the Pythagorean view of metempsychosis, that postulates four different phases of the journey of the soul through life (human, animal, plant, mineral), Frammartino underlines how any life form, despite their different rhythms and processes, has in itself a baffling but precious potential. (2016, 212)

Le Quattro Volte é um projecto com base na ligação que o realizador tem com a localidade de Calabria, onde Pitágoras criou a sua escola e de onde é originário o próprio realizador. Foi ali que Pitágoras desenvolveu a noção de metempsicose, a teoria da transmigração da alma que integra quatro diferentes fases: numa primeira fase, o domínio humano representado no filme pelo pastor; na segunda, o domínio animal, representado pelo cabrito; a terceira fase da viagem da alma reflecte o domínio das plantas, retratado por uma árvore; e, por último, o domínio mineral que, no filme, é demonstrado através do carvão.

Neste caso, por exemplo, o realizador recorre ao folclore e à génese da metempsicose criada por Pitágoras naquela região específica para estabelecer uma relação com o espaço, tal como Frammartino refere numa entrevista:

Andreas Wiseman: Both *The Gift* and *Le Quattro Volte* are shot in Caulonia, Calabria. Why is this area important to you?

Michelangelo Frammartino: Caulonia is the village my whole family is from. I'm the first not to be born there. It has been important to me throughout my life. Perhaps it stems from my interest in contradictory spaces. In Tarkovsky's films there are often places that exist inside and outside at the same time. In *Stalker*, for example, there is that room in which it rains. This kind of spaces are common in villages like Caulonia. When I was a child the shepherds would bring their goats into the house. And doors were always open. In

Calabria, you enter the room and then ask whether you can come in. And people sit outside with their tables and chairs.

(Wiseman e Frammartino 2010, s/p)

A relação com o espaço e com as crenças populares está também presente em *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010) de Apichatpong Weerasethakul. Como o próprio realizador afirma, o filme “é uma homenagem à minha casa e a um determinado cinema com que eu cresci.” (Weerasethakul 2009) A região é importante no filme de Apichatpong, como o próprio afirma numa entrevista:

Virginie Sélavy: *Uncle Boonmee* seems to be concerned with the crossing of various boundaries, whether between life and death, humans and animals, nature and the human world.

Apichatpong: Yes, in fact that’s also true of my other films. They’re about all these borders, life and death, light and darkness, all these things that co-exist.

Virginie Sélavy: Why are you interested in that?

Apichatpong: I think because I live in Thailand – it’s a place that is so full of contrasts. It’s a very beautiful country but there are many ugly things, like violence. It’s a mixture of progress, because it’s a developing country, and animist and Hindu beliefs within Buddhism, which propels the country in such a strange way. You have people who have all the gadgets, but at the same time they use them in a very primitive way. (...) And it doesn’t feel strange, it mixes very well! So my film also reflects this co-existence.

(Apichatpong e Sélavy 2009, s/p)

Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives explora também a ideia de transmigração das almas entre pessoas, animais, plantas e fantasmas. A estranheza provocada pelos contrastes que Apichatpong menciona faz com que certos aspectos relativos à identidade nacional estejam intrinsecamente ligados ao folclore. Ambos, tal como na própria Tailândia, misturam-se e coexistem. No filme, a dimensão folclórica surge através do livro em que se baseia a narrativa de Apichatpong. Escrito por um monge em 1983 e distribuído nas aldeias, o livro intitulado *A Man Who Can Recall His Past Lives* relata o encontro do monge com Boonmee, um homem que chega ao templo budista da terra natal de Apichatpong. Este homem afirmava conseguir relembrar-se das suas vidas passadas através da meditação. Muitos outros casos semelhantes surgiram na Tailândia, apesar de não serem comuns. Outro elemento que estabelece uma relação entre o filme, o folclore e a mitologia tailandesa é o macaco fantasma que, apesar de inventado pelo realizador, tem a sua origem em contos populares de que este se recorda da sua infância (Apichatpong e Sélavy 2009, s/p).

Le Quattro Volte e *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* exemplificam o recurso à geografia e à mitologia popular por parte do *slow cinema*. Em ambos os filmes, as narrativas são como actos de reflexão sobre a identidade daquelas regiões, dado que o folclore é representado como parte identitária da cultura daquelas localidades. Do mesmo modo, ao crescerem com essas histórias, os realizadores incorporam-nas, refletindo sobre a influência delas em si próprios. Em última análise, Frammartino e Apichatpong homenageiam locais e histórias que marcaram a sua infância, o que sugere a íntima ligação que o estilo tem com o nacional e com o particular, um elemento importante para compreender melhor outros temas como a reflexão que o *slow cinema* faz sobre o próprio cinema ou a subversão de alguns géneros cinematográficos.

Çağlayan apresenta outro tema abordado por um estilo cinematográfico que contempla o estatuto do cinema e dos seus espectadores (2018, 24): a autoreflexividade. Trata-se, no fundo, de um cinema que reflecte sobre o cinema, a sua dinâmica e o seu poder. Para ilustrar esta questão, o autor dá como exemplo *Goodbye, Dragon Inn* (2003) do realizador Tsai Ming-liang e *Shirin* (2008) de Abbas Kiarostami. O primeiro passa-se no histórico Fu Ho Theater em Taipei, pouco tempo antes da sua demolição. *Goodbye, Dragon Inn* pode ser entendido como um símbolo de luto pela antiga cultura cinematográfica, antes da existência de dispositivos digitais e das grandes cadeias de salas de cinema, quando a experiência do cinema era partilhada por uma comunidade de estranhos reunidos na intimidade de uma sala de cinema (Xueli 2016, 12). Nas palavras de Lim:

An embodiment of cinephilia in both its theme and form, *Goodbye* lends itself comfortably to discourses on the death of cinema and of cinephilia. Set in the soon-to-be-demolished Fu Ho Theater in Taipei County, it pays homage to Chinese filmmaking from an earlier era and to the collective experience of going to the movies. (2014, 44)

Goodbye, Dragon Inn é um filme sobre o próprio cinema e sobre a relação que este estabelece com os realizadores. A visão nostálgica de Tsai Ming-liang está presente na homenagem que presta ao cinema chinês e à estética do cinema moderno europeu. A cinefilia do realizador, profundamente enraizada na sua obsessão pelo cinema europeu dos anos 1960 e 1970, representada por autores como Visconti, Truffaut, Fassbinder, Fellini e Antonioni, articula-se com a nostalgia sentida por Tsai Ming-liang por um

espaço e momento específicos da sua infância: a ida ao cinema na sua cidade natal (Lim, 2014, 45).

No caso de *Shirin*, Kiarostami perscruta o papel do espectador numa sala de cinema de forma mais extrema. O filme corresponde a uma sequência de *close-ups* de várias atrizes iranianas (e da francesa Juliette Binoche), enquanto estas assistem à adaptação cinematográfica do poema épico de Nizami Ganjavi, *Khosrow and Shirin* (1180). O filme dentro do filme só é perceptível aos espectadores através da banda sonora. Khodaei classifica *Shirin* como uma história “sobre a empatia do público – espectadores que assistem à empatia de outros espectadores” (2009, s/p). Em entrevista, o realizador iraniano descreve deste modo o seu filme:

It was a response to an old temptation, a very old one dating back to the days when I had become a director. It was all about watching the audiences. I believe it has its root in the fact that, in the absence of an audience, no production could be dubbed a production on its own. (...) What I am saying is that the moment an audience is affected by a movie, the creation is that special moment, not the film itself. (...) I believe the identity of the silver screen hinges on audiences, in such a moment that it sees its audience. So a production takes shape in the moment we see the audience. In other words, at a certain juncture audience and the movie become one. I had a very radical feeling and wanted to watch the audience in private. To me watching people is more interesting than anything else. This is a very old feeling. It has nothing to do with directing. It is a deep and bold gaze; similar to that of children in the cradle, quite straightforward. There are moments in this film which are just like a gift to me. It is a blessing to be able to look at someone so closely to detect feelings on their faces. (Kiarostami e Khodaei 2009, s/p)

Em ambos os exemplos apresentados, há uma clara intenção de reflectir sobre o cinema e sobre o espectador de cinema e a sua reacção às imagens e aos sons que lhe são apresentados. *Goodbye, Dragon Inn* e *Shirin* podem ser interpretados como uma celebração da singularidade da experiência da sala de cinema, ao mesmo tempo que lamentam o seu declínio (de Luca 2014, 16).

A quinta recorrência temática que Çağlayan encontra no *slow cinema* é a presença de narrativas espirituais que exploram a noção de culpa, redenção e revelação (2018, 24). *Sátántangó*, anteriormente referido, engloba todas estas noções. No filme realizado por Belá Tarr, uma das personagens principais, Irimias, é, por si só, uma personagem espiritual, no sentido em que é visto pelos camponeses como um profeta que os irá salvar da sua condição de miseráveis. O sentimento de culpa revela-se quando este coloca nos

camponeses a responsabilidade da morte da pequena Estike. Sobre essa cena, Jacques Rancière apresenta a seguinte descrição:

Depois de um plano fixo e mudo nos ter mostrado os camponeses reunidos atrás da mesa de bilhar onde está estendido o corpo da rapariga, a câmara centra-se unicamente no rosto de Irimias e no discurso no qual cumpre trabalho do mentiroso superior: explicar, dar a razão da morte da garota, a razão pela qual há crianças que se matam – a incapacidade da comunidade em proteger os seus membros mais fracos – e a razão de ser dessa incapacidade: o desleixo moral de homens e mulheres conscientes da falência de todos os projectos e incapazes de imaginar os meios para dela sair. (2013, 70)

Consequentemente, a redenção da culpa sentida só será alcançada se todos seguirem à risca o plano delineado pelo profeta, começando por lhe entregarem todo o dinheiro que possuem. Os camponeses acabarão por perceber que o plano idealizado por Irimias, que os dota de esperança, não passa de um esquema. Sem alternativas, estes acabam por ser obrigados a viver de acordo com as regras do seu falso profeta.

Irimias funciona como o triplo agente: o que culpabiliza e, desta forma, torna a comunidade susceptível à sua vontade; o que oferece a possibilidade de redenção através do “único remédio que conhece: dizer adeus a toda essa miséria material e moral, a esse clima de impotência e cobardia, e ir fundar, num solar das proximidades, uma quinta-modelo e uma comunidade autêntica” (Rancière 2013, 70) e, por fim, o que engana. Ele reúne todo o dinheiro dos camponeses, incitando-os a livrarem-se dessa “miséria material”, levando os camponeses a destruir todos os seus móveis para que ninguém se aproveite deles. A revelação dá-se quando, chegados ao local onde o seu sonho comunitário se erguerá, apenas encontram uma quinta abandonada “onde Irimias virá explicar-lhes que, em razão da hostilidade por parte das autoridades, terão de esperar pela realização do grande projecto comunitário e, por ora, tornarem-se invisíveis, disseminando-se por toda a região.” (Rancière 2013, 71) A este propósito Rancière acrescenta ainda:

Mas esta não é uma burla qualquer. No discurso de Irimias estão concentrados todos os argumentos, as imagens e os recursos emocionais que fizeram do comunismo a explicação de todas as misérias do mundo e a realidade por construir para poder dizer adeus a toda a miséria. (2013, 71)

Deste modo, *Sátántangó* pode ser considerado uma visão pessimista da humanidade, onde diversas crises existenciais são vividas pelas várias personagens, por sua vez, incapazes de escapar às suas condições de vida e, assim, enfrentar os dilemas morais que lhes são apresentados (Çağlayan 2018, 40). O filme pode também ser entendido como uma reflexão sobre o poder de um indivíduo sobre uma comunidade, indicando um outro tipo de relação do filme com a sociedade que representa. Consequentemente, esta ligação invoca questões relacionadas com a nação: *Sátántangó* pode, então, ser entendido como um olhar de Tarr e de Krasznahorkai sobre a Hungria e sobre o autoritarismo que comandou o país durante 50 anos.

Por último, Çağlayan sugere como tema do *slow cinema* o género cinematográfico e a subversão das suas convenções (2018, 25). *Meek's Cutoff* (2010) da realizadora Kelly Reichardt e *Police, Adjective* (2009) do realizador Corneliu Porumboiu são bons exemplos desta questão. O filme da realizadora norte-americana é um *western* que se foca nas questões da mobilidade e do sonho americano. Katherine Fusco e Nicole Seymour caracterizam-no do seguinte modo:

Meek's has earned a reputation not just as a revisionist western but, specifically, a “feminist Western” or its interrogation of gender and power. *Meek's* is effectively absent the western's traditional white male hero; the titular figure here is the villain, and the other white men are at best circumspect and at worst weak and ineffectual. The film thereby collapses the western's typological distinctions, leaving Emily Tetherow and Rod Rondeaux's unnamed Native American character to emerge as the protagonists. (2017, 50)

Para além de adular a ideia de herói do *western*, Reichardt subverte directamente o ritmo dos *westerns* convencionais. Quando Emily dispara a sua arma, a realizadora reduz a cadência de uma cena que normalmente seria rápida e dinâmica. Enquanto espectadores, assistimos a todos os momentos, desde o carregamento da arma ao disparo, ao recarregamento e de novo ao disparo. Observamos também a pesada respiração de Emily que acompanha todo este processo. Com esse gesto, *Meek's Cutoff* sublinha o papel da mulher num género que sempre privilegiou a personagem masculina. Reichardt revoluciona o icónico plano dos homens a cavalgar em direcção ao horizonte, colocando no primeiro plano do seu *western* mulheres a lavar a roupa, focando-se no “tempo-morto” das tarefas que estas executam (Fusco e Seymour 2017, 51).

Já *Police, Adjective* desconstrói a maneira como os procedimentos policiais são tratados nos filmes, conjugando essa subversão com os filmes de vigilância e o documentário. Inicialmente, o realizador pensou esta obra como um policial clássico. No entanto, quando começou a investigar a vida dos polícias, a estrutura do filme alterou-se. Em entrevista, Porumboiu comenta o filme da seguinte maneira:

In a traditional *policier*, there's always cutting on action - and it's the action that generates the story. In this film, I wanted to focus on the process of waiting and surveillance. This concept was more faithful to how I conceived the film in esthetic and dramaturgical terms. (...) When I began to make the film, I was very taken with this preoccupation with the process of waiting. It fits in very well with my perspective on police work - the absurdity of the job! I tried to deconstruct the process of waiting and the absurdity of it all.

(Porumboiu e Porton 2010, 27)

As acções de espera e de vigilância foram filmadas à luz do filme *Pickpocket* (1959) de Robert Bresson, pois o realizador romeno quis destacar a linguagem corporal no momento em que o protagonista experiencia os períodos de espera, vigiando os suspeitos. Porumboiu acrescenta: “When you see him walking, he’s something like an animal – a predator. It’s not something he speaks about but should be clear because of the cinematic style.” (Porumboiu e Porton 2010, 28)

Ambos os filmes subvertem as convenções e as representações dos respectivos géneros em que operam. Para além de jogarem com os arquétipos do género – no caso de *Meek's Cutoff* com o *western*, em *Police, Adjective* com o policial –, estes filmes, através da forma como evidenciam o tempo, subvertem a temporalidade e as características formais dos respectivos géneros. Como Çağlayan refere: “Slow cinema’s exaggeration of cinematic temporality and duration is striking because we experience it in differentiation to older artworks and invoke comparisons with earlier films that challenged our perceptions in similar ways.” (2018, 25)

Apesar da utilidade da esquematização de temas e tropos narrativos num estudo do *slow cinema*, é importante clarificar que esta é, de certo modo, uma forma limitada de entender o estilo e a sua disseminação, como o próprio autor reconhece (Çağlayan 2018, 25). As temáticas aqui referidas são exemplos particulares de um universo de conteúdos que o *slow cinema* tem vindo a trabalhar, mas não lhe são exclusivos, nem são os únicos temas que o estilo aborda. Outras temáticas que são centrais ao *slow cinema* não foram abordadas nesta descrição em específico, nomeadamente a viagem e a paisagem, uma vez

que estas são o foco principal do presente estudo. Por este motivo, o capítulo seguinte examinará especificamente estes dois temas.

Capítulo 2:

I'm in no hurry – A viagem e a paisagem no *slow cinema*

2.1. A viagem

Definir o conceito de viagem, além de ser uma tarefa colossal, não é tampouco o objectivo principal deste estudo. Em todo o caso, para um melhor entendimento da forma como o *slow cinema* explora o conceito, torna-se necessário referir algumas noções fundamentais sobre o tópico.

A história da humanidade é, de certo modo, uma história intimamente ligada ao movimento. A deslocação entre lugares e a alteração de hábitos são tão próprias da natureza humana como a vontade de estabelecer raízes num só lugar (Quinteiro 2009, 1). A complexidade da questão reside no facto de não podermos reduzir a viagem a uma simples deslocação do ponto A ao ponto B⁷. Viajar funciona como uma importante metáfora que nos permite abordar questões fundamentais da existência humana. Quando falamos da nossa vida, referimo-la como uma viagem desde o nascimento até à morte. Do mesmo modo, a educação é vista como a estrada do conhecimento. Também utilizamos metaforicamente a palavra “viagem” quando descrevemos, por exemplo, o funcionamento da nossa mente, e as nossas aventuras imaginativas, através da expressão “viagem ao inconsciente” (Roberson 2001, 10). Susan L. Roberson, na sua introdução ao livro *Defining Travel: Diverse Visions*, acrescenta:

Even the word “metaphor” has meanings of transport, of carrying over, that suggests the restlessness of human nature. As your eyes travel through this introduction, as you read my words going across the page, keep track of how often you get up from this reading to move about the room and refresh yourself from your otherwise stationary task. Then you will have a sense of how basic movement, journeying, travel are to human life and why travel books continue to be among the most popular types of literature. (2001, 10)

Viajar, ao longo dos tempos, foi sempre uma consequência dos impulsos individuais e colectivos e, igualmente, das necessidades culturais da respectiva época em que aconteceram (Duarte 2014, 27). Por isso, é natural que a literatura vá ao encontro dessa realidade, nomeadamente se tivermos em conta que viajar, como refere José Duarte, “não

⁷ A base da viagem terá sempre como ponto de partida uma deslocação entre dois pontos. A viagem tem “como aspecto fundamental e comum a deslocação do corpo de um sujeito (viajante) que atravessa um determinado espaço num determinado tempo, sendo que sujeito, espaço e tempo são culturalmente determinados.” (Quintero, 2009: 1)

se prende com o mero atravessar do espaço, mas sim com a procura, o sentido de demanda, a aventura, entre outros aspectos.” (2014, 27)

Sabemos que os primeiros registos literários, *A Epopeia de Gilgamesh* (1800 AC) e a *Odisseia* (séc. XVIII AC), são construídos narrativamente em torno da ideia de viagem. As histórias de Gilgamesh e de Ulisses contam as aventuras de um herói em viagem pelo mundo. Conforme aponta Roberson, estas viagens teriam o objectivo de “testar a sua destreza mental e física, de modo a obter conhecimento do mundo além das fronteiras domésticas, alcançando assim a individualidade.” (2001, 10)

Estas histórias, às quais se alia também a de Telémaco, que procura notícias sobre o seu pai Ulisses, sugerem uma viagem que implica a passagem por diversos perigos e provações. Nelas, a superação da viagem tem como consequência a transformação do protagonista: a passagem de adolescente a homem ou de homem a herói, sendo o fundamento desta mudança o conhecimento. A viagem, por sua vez, “está intimamente ligada à ideia de aquisição do conhecimento. Viajar implica, obviamente, lidar com novos espaços e culturas, o que leva o viajante a adquirir conhecimentos vastos” (Duarte 2014, 28). Como acrescenta Roberson: “travel is traditionally seen as transformative and freeing, of promoting change for the individual and for institutions because the traveler gains knowledge not only about the wider world but about the self, making the journey a double voyage of discovery.” (2001, 11)

A *Odisseia* e a sua estrutura não só influenciaram toda a literatura moderna enquanto o grande primeiro registo da narrativa de viagem, como influenciaram a forma como culturalmente falamos do acto de viajar. Ainda nos dias de hoje continuamos a usar a palavra “odisseia” para descrever uma viagem por lugares desconhecidos e distantes ou uma série de peripécias e aventuras. Além disso, narrativamente, a *Odisseia* foca-se num tipo de viagem que implica uma ida e uma volta, contrastando com o que inicialmente foi referido como sendo a base do conceito de viagem, isto é, a linearidade da deslocação do ponto A ao ponto B, como refere Bishop C. Hunt em “Travel Metaphors and the Problem of Knowledge”:

In simple logic, there are two patterns or geometrical designs to choose from. You can have a circular journey, a round-trip, in which you set out, as it were, from Ithaca and later, usually a lot later, return to where you started. Epistemologically this pattern implies that the world is knowable, is, in fact, substantially known already, and only waits for the individual traveller to discover it for himself in the course of his own odyssey. Alternatively, you

can, in the simplest terms, go from one place to another, from point A to point B: from the shores of Troy to Latium, though Carthage and the sea may lie between. In geometrical terms, this represents a straight line. Its characteristics are that it is finite, that it ends at a definite point, and that the journey may be said to have been completed once the destination is reached. Since, however, the individual traveler ends up at a place different from where he started, the linear journey suggests a different concept of knowledge: namely, that new truth exists “out there” for the traveler to discover: an exploration rather than an excursion. (1976, 45)

Hunt sugere duas possibilidades de percurso e, na primeira, a viagem tem um carácter mais indefinido, operando como metáfora para a obtenção de conhecimento (Duarte, 2014, 28). Assim, as viagens de Ulisses e Telémaco enquadram-se ambas neste tipo de percurso, sendo que as duas começam e acabam em Ítaca. Ou seja, o regresso a casa é sempre o objectivo final, como nota Michael Onfray em *Teoria da Viagem: Uma Poética da Geografia*:

O domicílio assinala o lugar onde os riscos são os menores e onde se depõem no chão as armas, as bagagens, o que estorva em tempo normal. As leis da hospitalidade dizem isso: deve-se dar proteção sob um teto. Depois da viagem, do movimento, da efervescência, o retorno a casa (maison, em francês, palavra fixada etimologicamente a partir de mainere, ficar) autoriza a recuperação das forças e das energias despendidas. (...) O lugar deixado e depois reencontrado é o eixo em torno do qual oscila a agulha da bússola. Sem ele não há pontos cardeais, nem rosa dos ventos, nem possibilidade de deslocar-se e de organizar uma busca nos mapas do mundo. (2009, 87-89)

A segunda possibilidade de percurso, de carácter linear (de A a B), pode, segundo o autor, dividir-se, por sua vez, em duas variações. A viagem pode estender-se indefinidamente numa linha recta contínua, implicando assim a ilimitada extensão do conhecimento, em contraste com a limitação do viajante em obter todo esse saber. Por outro lado, a viagem pode começar em linha recta e ser interrompida por algum motivo. Nesse contexto, surge a imagem do viajante encalhado que prevalece na literatura romântica. Esta imagem sugere a presença da frustração face à impossibilidade de adquirir conhecimento, mas pode também sugerir uma mudança do foco de interesse do viajante (Hunt 1976, 45).

O autoconhecimento e a autoexploração são partes constituintes deste tipo de viagem. A passagem pelo desconhecido permite ao herói uma transformação interior e um desenvolvimento que o transformam num ser mais sábio, sensível e experiente.

Podemos entender a viagem linear como uma metáfora da própria vida, distinguindo-se das outras pela impossibilidade de retorno ao ponto de partida (Daemmrich 1987, 157).

Segundo Michael Onfray, a viagem pode ser vista como:

O gosto pelo movimento, a paixão pela mudança, o desejo ardoroso de mobilidade, a incapacidade visceral de comunhão gregária, a vontade de independência, o culto da liberdade e a paixão pela improvisação de seus menores atos e gestos; ele ama seu capricho mais do que a sociedade na qual vive à maneira de um estrangeiro, coloca sua autonomia bem acima da salvação da cidade, que ele habita como ator de uma peça da qual não ignora a natureza de farsa. (2009, 13-14)

Esta perspectiva mostra a viagem enquanto exercício de liberdade, como uma recusa do “emprego do tempo laborioso da civilização em proveito do lazer inventivo e alegre. A arte da viagem induz uma ética lúdica, uma declaração de guerra ao espaço quadriculado e à cronometragem da existência.” (Onfray 2009, 14) Neste contexto, do mesmo modo que a viagem e certas narrativas de viagem influenciaram toda a literatura moderna, também esta vai ser crucial para o aparecimento de géneros cinematográficos, nomeadamente o *road movie*, embora, neste caso, o percurso tenha algumas especificidades, de acordo com José Duarte:

O instrumento ideal para essa viagem individual e única surgirá por via do carro. O aparecimento deste veículo veio permitir uma deslocação do seu condutor (com maior ou menor velocidade) como um “projétil lançado” (Onfray, 2009: 76) a uma determinada velocidade no espaço da estrada. É este instrumento que irá ter enorme influência no aparecimento de um certo tipo de filme, designado por *road movie*. Na verdade, o *road movie* nasce do fascínio da cultura americana com o carro e com a estrada. (2014, 30)

A estrada e o carro são fundamentais para o género que nasce nos EUA no final dos anos 60 “sob a forma de contra-cultura”, concretizando “a tendência do cinema norte-americano para a criação de filmes que trabalham de um modo específico a viagem enquanto estrutura narrativa.” (Rosário 2010, 43) Em relação à simbiose que se estabelece entre a estrada e a sociedade norte-americana, David Laderman afirma o seguinte:

(...) let us consider the road: an essential element of American society and history, but also a universal symbol of the course of life, the movement of

desire, and the lure of both freedom and destiny. Like the wheel, the road expresses our distinction as humans, embodying the essential stuff that makes human civilization possible. Conjuring an array of utopian connotations (most generally, “possibility” itself), the road secures us with direction and purpose. (2002, 2)

O desejo pelo movimento enquanto busca de liberdade e oportunidade será central a um gênero que é de difícil definição, uma vez que o *road movie* é conhecido pela sua capacidade de se misturar com outros gêneros ou até de partir de outros gêneros, como será o caso do *western* (Sargeant e Watson 1999, 6). Uma vez que não se pretende realizar aqui uma análise extensiva relativamente ao estudo do *road movie*, tomaremos como ponto de partida a seguinte definição:

A prescriptive definition of the road movie would doubtless focus on automobiles or motorcycles as the center of narratives about wandering or driven men who are or eventually become buddies. Structurally, the narrative develops forward, usually along a linear path, as an aimless odyssey toward an undefined place of freedom. Encounters are episodic and disconnected and traveling shots of open roads and landscapes are the stylistic heart of the genre. (Corrigan e White 2004, 318)

Esta descrição coincide com a narrativa de *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) que, inspirado por *On the Road* (1957) de Jack Kerouac, é considerado pela crítica como o filme impulsionador do gênero. Ainda neste contexto, será importante notar que o *road movie* usa frequentemente a ideia de viagem como forma de crítica cultural (Laderman, 2002, 1; Mazierska e Rascaroli 2006, 4), uma vez que é através da viagem levada a cabo pelos protagonistas que os realizadores apresentam um certo retrato da nação.

Em todo o caso, o *road movie* apresenta, na sua génese, três estruturas / temas essenciais à sua definição. Em primeiro lugar, apresenta um conjunto distinto de questões relacionadas com a subjectividade e com a identidade, isto é, uma tendência para destacar e distinguir essas questões como especialmente desestabilizadoras em relação ao passado, à comunidade, ao gênero e à noção de lar. Frequentemente, o encontro das personagens do *road movie* com o outro acaba por se tornar um encontro consigo mesmas. Em segundo lugar, o espaço é colocado em primeiro plano enquanto figura principal da narrativa identitária. Ou seja, os espaços, sejam eles de uma nação ou da natureza, tornam-se muito mais do que apenas o fundo da *mise-en-scène*. Em terceiro lugar está a

relação do *road movie* com os automóveis e com a tecnologia. Relativamente a esta relação e a propósito dos conflitos identitários, Timothy Corrigan e José Duarte referem:

In many road movies, there is an implicit or explicit alignment of the technology of automobiles (or other vehicular frameworks) with the technology of cinematic representations. Seeing the world through the frames of an automobile as a moving image appears analogous to seeing the world as a movie image. Many times, the result is a logical reflexivity within many of these films, which, depending on the film, can make road movies as much about the challenges and crises of cinematic representation as about the challenges and crises of the self. (2018, 3)

Paralelamente, apesar do género estar intimamente ligado à ideia de velocidade, existem muitos *road movies* que não obedecem às características generalistas apresentadas por alguns críticos, especialmente nos *road movies* mais contemporâneos. Na verdade, o *road movie* enquanto género tem-se redefinido conforme o período que atravessa, respondendo por isso aos dilemas das diferentes décadas. Para além disso, outras potenciais definições de *road movie* sugerem alternativas às leituras efectuadas pela maioria dos críticos. Se, em alguns casos, nomeadamente nos EUA, o *road movie* está associado a uma forma de viagem, noutros países essa visão é diferente⁸. Como tal, a forma como Nadie Lie explora o género, por exemplo, tornar-se-á extremamente útil, pois certos conceitos serão fundamentais para quando colocarmos em paralelo este e o *slow cinema*. Para a autora, a definição mínima de *road movie* é sustentada por duas características: a história tem de se centrar na mobilidade e tem de decorrer numa época em que o transporte automóvel exista. Há uma preferência por parte de Lie pelo termo “mobilidade” ao invés de “viagem”, pois muitos filmes latino-americanos retratam personagens que se deslocam sem um destino certo. A este respeito a autora refere que o termo “mobilidade” nos pode ajudar a compreender melhor o motivo que leva os *road movies* a reflectir sobre questões como a mobilidade social e económica. Este aspecto em particular explica, parcialmente, a atracção de muitos realizadores contemporâneos pelo género (Lie 2017, 10). Em relação a esta definição de *road movie*, a autora acrescenta ainda:

⁸ Note-se, por exemplo, que a par dos EUA, o Brasil poderá também ser considerado o país fundador do género. Não sendo o objectivo deste estudo aprofundar esta questão, remeto para o seguinte artigo de Samuel Paiva, “Gêneses do gênero road movie”, disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/70902>.

In order to be a road movie, mobility should be a central concern of the story, not just an action occasionally undertaken to take children to school, for instance, or go to work. Moreover, mobility in road movies is not only at the center of the story, but also leads the characters outside their daily environment, out of their comfort zone, so to speak. (2017, 11)

Laderman apelida de “desfamiliarização” este direccionamento das personagens para longe das suas rotinas e do seu ambiente familiar, para fora da sua zona de conforto (2002, 2). Será também, em parte, esta perspectiva a que conduzirá esta secção do presente estudo. Assim, esclarecida a questão da definição do género, é importante, também, clarificar certas características do mesmo, que serão posteriormente importantes na identificação deste. Existem inúmeras características que podem estar associadas aos *road movies*, no entanto, serão aqui apontadas as mais pertinentes para um melhor entendimento deste estudo⁹. A primeira característica é a existência de um par que protagoniza o filme. Como refere Cohan e Hark, a utilização de dois protagonistas está relacionada com questões práticas, uma vez que ter duas pessoas sentadas na parte da frente de um veículo facilita o enquadramento e permite a continuidade do diálogo (1997, 8). Tipicamente, os companheiros de viagem são personagens masculinas, como em *On the Road* (Sal Paradise e Dean Moriarty) e no já referido *Easy Rider* (Captain America e Billy Wyatt). Todavia, existem variantes como em *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991) e *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984).

A segunda característica está relacionada com a utilização do *travelling* no *road movie*. Este plano substitui o que Orr refere como “talking heads framed against a process screen” (1993, 130). A sua utilização tem como propósito uma maior dinamização do plano. Ao colocar a câmara em cima do carro, ou no interior deste, os *travellings* dos *road movies* procuram transmitir uma sensação visceral de viajar a uma velocidade hiper-

⁹ Relativamente aos *road movies*, Nadia Lie, recorrendo a diversos autores, enumera as diferentes características: “Corrigan lists as other characteristics: an initial breakup of the family unit, a narrative structure in which “events act upon the characters,” a vehicle that tends to acquire a human or spiritual reality, a self-reflexive dimension centrality, and a thematization of masculinity (1991, 145 et pass.). Moser (2008, 21–22) adds the idea of a protagonist tearing himself loose from his environment (a phenomenon he refers to as “dépense”), a threefold narrative structure—“to hit the road, to be on the road, to hit the road again”—and a minimal degree of intermediality, generally implying the radio. Laderman lists more than a dozen characteristics relating to style, iconography, subject matter, and themes, including a vigorous soundtrack, a modernist technique, and an interest in postwar youth culture rebellion (2002, Chap. 1). Many road movie scholars also refer to an inherently rebellious spirit in the genre (for Laderman, it even constitutes the core of the genre [2002, 2]) and a self-reflexive dimension (e.g. Brandellero 2013, xxii).” (Lie 2017, 26). Esta última estabelece uma interessante relação com o *slow cinema*.

humana e modernizada. Por isso, o ponto de vista dos *travellings* é normalmente colocado a partir do condutor do carro (Laderman 2002, 15). Contrariamente ao plano que coloca o espectador a olhar para as personagens que se encontram dentro do veículo, o que verificamos é a existência de um olhar do espectador à semelhança da personagem, que olha de dentro do carro para o exterior.

Deste modo, o espectador participa activamente na sensação de deslocamento, uma sensação que lhe proporciona um prazer específico (Lie 2017, 13). Este prazer é descrito por Devin Orgeron como “spectatorial drift”: “the ability to let the eyes move freely through space and cover wide areas of landscape; the sensation, also, of traveling with the characters, while staying at home.” (2008, 105) Os *road movies* utilizarão ainda os denominados “side by side travelling shots”, através de um carro que esteja próximo, complementando-os com um plano aéreo, que tende a centrar o veículo à medida em que este avança pelo espaço aberto (Laderman 2002, 15). Outras técnicas utilizadas são: o plano feito através do retrovisor do carro, panorâmicas longas e planos picados (Oropesa 2008, 95). Como Laderman aponta: “the road movie makes use of the formalistic frame-within-a-frame so as to foreground the crucial act of looking and seeing while driving.” (2002, 16)

Por último, “a terceira característica é uma iconografia específica que obedece a amplos espaços abertos, geralmente horizontais em termos de estrutura.” (Lie 2017,14) Este ponto diz respeito à relação que o *road movie* tendencialmente tem com espaço e o lugar, isto é: a estrada é o espaço que permite atingir a desejada liberdade, e o carro é o meio de transporte de eleição do género. Lie detalha a questão do seguinte modo:

American scholarship has emphasized the idea that driving through such open areas increases the sense of freedom, and even provides for a sense of “imaginary conquests” of space (Laderman 2002, 22; Moser 2008, 8). In this respect, scholars tend to point to the fact that some emblematic US road movies revisited the open space of the Far West (*Easy Rider*, *Thelma and Louise*). The horizontal aspect is related to the idea that driving is generally experienced as easy (cf. *Easy Rider*), liberating, and pleasurable (Borden 2013, 10). (2017,14)

Por conseguinte, o espaço aberto pode ser entendido como aquele que promete novas possibilidades e que, nos *road movies*, está muitas vezes associado ao Velho Oeste. Relativamente à horizontalidade, a estrada e o acto de conduzir transmitem a sensação de liberdade de dois modos: por um lado, a condução enquanto acção libertadora e

prazerosa, sem que elementos exteriores interfiram no prazer do acto, ou seja, o simples desfrutar da viagem; por outro lado, a estrada e o veículo como elementos necessários para que a promessa de liberdade seja cumprida. Neste caso, o desfrutar da viagem ganha uma nova dimensão, atendendo ao objectivo que o final do caminho promete. Isto se, como também é recorrente nos *road movies*, a promessa não se cumprir no próprio caminho. Neste caso, a horizontalidade, a estrada e a viagem são o que permite o encontro com o eu.

Todas estas características funcionam apenas como linhas orientadoras que nos permitem traçar pontos comuns entre os vários filmes que se inserem no género *road movie*. Não existe qualquer obrigação que prenda os *road movies* a estas características: nem sempre os filmes do género estão associados a rapidez ou os protagonistas viajam de carro, por exemplo. Porém, a sua nomeação facilita o reconhecimento do género. Do mesmo modo, o entendimento destas características permitirá, como iremos verificar no ponto seguinte, uma melhor compreensão de como o *slow cinema* incorpora e/ou subverte estas características para retratar as suas narrativas de viagem.

2.2. *Slow (road) cinema: a viagem*

“Every hundred feet the world changes.”

Roberto Bolaño, 2666

O *road movie* tem sido considerado um género americano por excelência. No entanto, modificações, ampliações e deslocamentos têm transformado os géneros cinematográficos ao longo dos tempos. Não fugindo à regra, o *road movie* tornou-se um exemplo de como os géneros e sub-géneros evoluem e se alteram de modo a corresponder a novos valores, a novos parâmetros sociais e geográficos e às novas tecnologias. Assim, o *road movie* viajou através do tempo e do espaço, tornando-se num dos géneros que mais significativamente se modificou especialmente no contexto do cinema contemporâneo (Corrigan e Duarte 2018, 3).

A relação entre o *road movie* e o *slow cinema* pode não ser imediata, uma vez que, na sua génese, o género está associado à velocidade, enquanto o *slow cinema* prefere um compasso temporal mais lento. No entanto, a ligação entre os dois parece ser natural no contexto do cinema contemporâneo e, em particular, no cinema europeu. Como refere

Michael Gott, por razões políticas e económicas, certas narrativas de viagem são capacitadas de se tornarem lentas ou pausadas (2016, 299).

Na verdade, como Timothy Corrigan e José Duarte referem na introdução à colectânea de ensaios *The Global Road Movie: Alternative Journeys Around The World*:

The road movie has been refreshed and galvanized by views well beyond the US borders where global road movies bring the genre to bear, in incisive ways, on their own cultures and histories. As a consequence, many of the traditional markers of the road movie have been revised and transformed. Since they reflect different national cultures and histories, these other road movies often under cut or subvert the classical Hollywood road movie formulas, and, more precisely expand and revise the genre in a number of specific ways. (2018, 3)

Apesar desta descrição se referir à forma como o *road movie* tradicional se tem vindo a transformar, fruto da difusão do género um pouco por todo o mundo, um fenómeno similar ocorre quando falamos da intersecção do *road movie* com o *slow cinema*. Ou seja, do mesmo modo que os chamados “global *road movies*” instrumentalizam certas características do *road movie* clássico e as transformam e/ou subvertem, o *slow cinema* fará o mesmo para representar algumas das suas narrativas de viagem. Como tivemos oportunidade de verificar, o *slow cinema* instrumentaliza, subvertendo ou não, características de vários géneros cinematográficos. Mais, ele combina diversos géneros com as temáticas distintivas do próprio estilo, mantendo, porém, as suas particularidades formais, nomeadamente os longos planos-sequência, a desdramatização através do “tempo-morto” e a especial atenção pela quietude e pelo quotidiano.

Esta apropriação é semelhante à descrita por Duarte e Corrigan relativamente à forma como os *road movies* contemporâneos reconfiguraram o conceito americano do género. Os autores enumeram algumas dessas alterações: a mais óbvia é a apresentação de protagonistas de várias partes do mundo, de modo que as suas viagens reflectem sobre questões nacionais distintas; uma das mais importantes transformações, fundamental para a forma como *slow cinema* se articula com o género, é a utilização de diferentes meios de transporte ao invés do carro que geralmente associamos ao *road movie* (Corrigan e Duarte, 2018, 6), podendo mesmo ser excluído um meio de transporte, e as personagens,

simplesmente, se deslocarem a pé¹⁰. Como refere Gott: “Travel by foot has traditionally been more prevalent in European road films which have tended to place less emphasis on auto-mobility and speed than in the American strain.” (2016, 299)

É importante ainda referir que, em muitos destes filmes, os espaços urbanos e rurais são representados enquanto locais fechados e sem saída, ao invés do tradicional conceito de espaço aberto cheio de possibilidades, característico do *road movie* americano. Por fim, a narrativa linear que está presente em muitos *road movies* dá lugar à experimentação através de estruturas não-lineares e, principalmente no *slow cinema*, a progressões narrativas estáticas (Corrigan e Duarte 2018, 6). Consequentemente, ao abordar as convenções do *road movie* de forma mais lenta, além de retratar a viagem de forma mais simples, sinuosa e auto-reflexiva, o *slow cinema* tende a focar-se mais nas pausas que a viagem oferece do que na viagem *per se* (Gott 2016, 299).

Estas transformações, subversões ou variantes das características do *road movie* podem ser descritas como aquilo que Lie define de “counter-road movie”:

In this variant of the road movie, journeys either do not materialize, or they become stranded at an early stage in the story. Whereas road movies reflect on mobility in a straightforward manner, counter-road movies reflect on it through its opposite: stasis. This topic is generally overlooked in road movie studies, although Bertelsen paved the way for its hypothetical inclusion in 1991, when he stated: “The journey does not have to constitute the main part of the action. The film can also show just the prospect of a journey or merely the possibility that a journey will be made.” This peculiar set of films belongs to the genre because of its shared reliance on the road movie imagery (even if paradoxical). Thus, images of cars, highways, and maps appear in these films, just as they do in regular road movies, only now cars break down, highways become the sites of accidents, and maps do not correspond to what they were supposed to represent. (2017, 15)

Todos estes conceitos podem parecer abstractos e, simultaneamente, contraditórios. Por um lado, existem autores, como Timothy Corrigan, que, apesar das transformações e/ou subversões do *road movie*, consideram esses filmes uma evolução do género. Neste contexto, apesar de não seguirem restritamente as normas do *road movie* clássico, esses

¹⁰ Em “*Like branches in a river: Viagens Estrada afora e Cidade adentro no Cinema Americano*” (2014: 245), José Duarte utiliza a expressão “foot movies” para classificar o filme *Into the Wild* (Sean Penn, 2007), que é referida inicialmente pelo realizador João Canijo como forma de caracterizar o seu filme *Fátima* (2017), retrato íntimo dos peregrinos que se deslocam a pé a Fátima. *Wendy and Lucy* e *An Elephant Sitting Still*, na sua possível aproximação a este género, são também filmes onde as personagens se deslocam a pé.

filmes ainda são categorizados como parte do género. Por outro lado, a denominação “counter-road movie” é utilizada por outros autores, como Nadia Lie, para categorizar filmes que procuram contrariar o conceito de mobilidade característico dos *road movies*, dando mais ênfase à condição estática dos protagonistas¹¹.

Em alguns filmes, a viagem nem precisa de ter lugar, a sua idealização enquanto objectivo final pode ser suficiente para que possa entrar nesta categoria. Em todo o caso, independentemente da forma como contrariaram a narrativa tradicional da estrada, os “counter-road movies” estão umbilicalmente ligados aos *road movies* sendo que a sua separação em categorias serve apenas para um melhor entendimento dos meios narrativos utilizados.

Com efeito, o que nos interessa realçar é que o *slow cinema* explora, tendencialmente, um tipo de viagem em que os protagonistas se deslocam sozinhos e segundo um ritmo próprio. Durante a viagem é dado especial enfoque às tarefas rotineiras das personagens, muitas delas executadas durante os períodos de pausa ou de paragem. As deslocações são, geralmente, feitas a pé, apesar de, por vezes, serem utilizados veículos.

Porém, apesar destas distinções, outros aspectos do *road movie*, mais concretamente no *road movie* contemporâneo, são abordados de igual forma no *slow cinema*: ambos representam a viagem como tropo que conduz à auto-análise (e auto-descoberta) das personagens. Inerente à mobilidade das personagens é o encontro que esta permite com o eu. Por outro lado, “o pensar a nação” vai ser outro dos aspectos que surge nos dois tipos de *road movie*, assim como no *slow cinema*. Se o *road movie* tradicional explora a paisagem americana, usando-a para uma reflexão sobre os problemas sociais dos EUA, o *road movie* contemporâneo, agora globalizado, vai permitir que diferentes considerações sejam feitas consoante o país em que se desenrola a acção.

De igual maneira, como referido, o *slow cinema* aborda questões nacionais, recorrendo com frequência à viagem como forma de reflexão sobre as mesmas. Por ter um ritmo mais lento, o *slow cinema* não celebra a velocidade, tal como o *road movie* contemporâneo. Em última análise, o *slow cinema* serve-se dos instrumentos do *road*

¹¹ Por exemplo, Katie Mills em *The Road Story and the Rebel: Moving Through Film, Fiction and Television* foca-se em realizadores que, explorando a força do *road movie* enquanto género, preferem pequenos momentos de revelação por oposição a grandes gestos de rebelião (2006, 202). Estes são filmes que se centram precisamente num outro tipo de mobilidade dos protagonistas.

movie para representar a viagem. A motivação para a viagem é diversificada: a busca pela liberdade, o regresso a casa; a fuga de um ambiente hostil ou a procura de melhores condições de vida; a ideia de esperança, a promessa de uma vida melhor e a possibilidade de um caminho que permita a auto-reflexão e auto-conhecimento, assim como o saber sobre o espaço e até sobre a nação tornam-se, por isso, essenciais ao *slow cinema*¹².

Não obstante, o pretendido é que se entenda como é que o *slow cinema*, mantendo as características e as técnicas que preferencialmente usa, retrata a viagem, conjugando narrativa e conceitos essenciais do género *road movie*. Na intersecção entre o género e o estilo, para além da viagem, surge um conceito que é indissociável em ambos os casos, a paisagem, que também é essencial ao *road movie*. Assim, em seguida, será abordado o conceito de paisagem e a forma como este e o cinema se relacionam. Por conseguinte, observaremos como o *slow cinema* trabalha a paisagem enquanto tema e/ou característica.

2.3. A paisagem

A relação que o cinema estabelece com a paisagem remonta à própria invenção do cinema e aos irmãos Lumière. Em *Le Repas De Bébé* (1895), por exemplo, a simples movimentação da folhagem visível no plano de fundo provocou um enorme espanto na época. Para além desta relação indirecta com a natureza e com a paisagem dos primeiros filmes, um dos primeiros projectos lançados pelos dois irmãos consistia numa viagem ao mundo em 16 meses, onde aos operadores do então novo cinematógrafo fora incumbida a tarefa de promover a nova invenção. A este respeito, António Costa refere que:

In January 1896, they began using the commercial network they had developed for selling their photographic products to send operators around the world. Their task was not simply to organize film screenings, but also to

¹² Outros filmes considerados *slow cinema* enquadram-se na categoria de *road movie*, mas não apresentam muitas destas características que nomeámos. Exemplo disso é *Taste of Cherry* (1997) de Abbas Kiarostami. O filme pode ser considerado um *road movie*, apesar de apresentar algumas diferenças em relação ao conceito que antes explorámos: o protagonista chega ao seu destino várias vezes, uma vez que a viagem se repete até que este encontre o candidato que aceite executar a estranha tarefa proposta. Acima de tudo, a viagem de carro neste filme é lenta e não envolve acidentes de viação, apesar da obsessão pela morte por parte de Mr. Badii (Lim 2014, 8). Este exemplo demonstra as dificuldades que as categorizações e a ligação entre géneros e estilos podem causar. Ao mesmo tempo que é um *road movie*, o filme pode ainda ser o seu contrário, um “counter-road movie” e é, sem dúvida, um filme de estilo *slow cinema*.

shoot films, since the *cinématographe* functioned as both a camera and as a projector. (2006, 245)

Enviados para várias partes do mundo, os operadores registaram imagens de países como a Índia, os EUA, a China e também de alguns países da América Latina, que posteriormente foram enviadas para Lyon para serem incorporadas no catálogo dos irmãos Lumière (Costa 2006, 245).

Esta variedade de imagens do mundo, especialmente se tivermos em conta que, na época, o turismo e as viagens internacionais ainda não se tinham desenvolvido, permitiram que paisagens desconhecidas, e em muitos casos exóticas, fossem vistas e difundidas¹³. Por possibilitar uma nova experiência do mundo e da paisagem, estes filmes despertaram o interesse de vários intelectuais, entre eles Rémy de Gourmont que, em contacto com o cinema e a sua potencialidade de mostrar o mundo, o descreve da seguinte forma:

I love the cinema. It satisfies my curiosity. Through it, I make a trip around the world, and I stop as I wish in Tokyo or Singapore. I follow the craziest of itineraries. I go to New York—which is not beautiful—passing through the Suez—which is hardly any better—and travel through the forests of Canada and the mountains of Scot land, all within the same hour. I go up the Nile to Kartoum, and, a few seconds later, I contemplate the deep and dark expanse of the ocean from the deck of a transatlantic cruiser. (1907, 124-127)

Com esta pequena introdução, é possível apontar desde logo dois conceitos que são relevantes nos primeiros anos do cinema: a viagem e a paisagem. Por um lado, o cinema que, desde cedo, é encarado como uma forma de viagem, de conhecer outros locais do mundo, dentro das primeiras “salas de cinema”. Por outro lado, alguns destes filmes documentais e sem som podem ser entendidos como um primeiro exercício de

¹³ Um dos planos mais utilizados para esse efeito era a visão panorâmica, que pode ser definida como um plano em que a “câmara roda sobre os eixos horizontal ou vertical sem se deslocar (apenas se move a cabeça da câmara), ao contrário do que acontece no travelling. Na sua modalidade horizontal, a cabeça da câmara pode rodar até 360°, cobrindo todo o horizonte da visão. Este tipo de panorâmica permite um rastreio horizontal do espaço. Na sua modalidade vertical, a câmara roda sobre o seu eixo horizontal e dá a perspectiva de um espaço ou objecto entre o fundo e o topo.” (Nogueira 2010, 89) Nos primeiros anos do cinema, a câmara era muitas vezes colocada em veículos para facilitar o movimento. Como referem Graeme Harper e Jonathan Rayner: “But the term ‘panorama’ or ‘panoramic view’ also described another sort of landscape film, undoubtedly the most popular and most dynamic visually. These panoramas did not simply show locomotives moving towards the camera, but instead mounted a camera on a train, capturing a mobile view of a landscape” (2011: 54). A título de exemplo, podemos referir o filme *Panoramic View of the Morecambe Sea Front* (Mitchell and Kenyon, 1901) ou *Panorama of Gorge Railway* (Thomas Edison, 1900).

contemplanção da paisagem no cinema. Isto é, não existindo qualquer intenção narrativa, os espectadores eram convidados a olhar para a projecção e simplesmente absorver as paisagens captadas pelos operadores. A respeito desta primeira relação entre o cinema e a paisagem, António Costa refere que: “With film, landscape, understood as the synthesis of the geographic-anthropological features of a territory, could be reproduced with an unprecedented objectivity that now included duration as well as movement.” (2006, 246) Assim, o trabalho sobre a paisagem, nestes primeiros anos do cinema, pode ser entendido como um levantamento geográfico do mundo, enquanto que, antropologicamente falando, permitiu a difusão de diferentes culturas.

Porém, com o desenvolvimento do cinema narrativo, a paisagem passa de atracção a espaço da acção. Filmar em espaços naturais (autênticos) ajudou a dar mais realismo às tramas e aos filmes, destacando-se assim o cinema de outras representações artísticas, nomeadamente o teatro, com quem estabelece uma maior ligação. Sobre esta mudança, Victor Freeburg refere em 1918:

For the first time in the history of the arts which mimic human happenings it has become possible for the spectator to go to the very spot where the action takes place. (...) The photoplay is the only art of dramatic representation which can dispense entirely with artificial settings. (137-147)

O vínculo entre o cinema e a paisagem altera-se paralelamente à evolução do cinema. Numa primeira fase, as imagens em movimento e a possibilidade de poder ver várias partes do mundo, que até então eram impossíveis de contemplar sem uma longa viagem, eram o suficiente para atrair o público. Como nota Tom Gunning:

Whatever differences one might find between Lumière and Méliès, they should not represent the opposition between narrative and non-narrative filmmaking, at least as it is understood today. Rather, one can unite them in a conception that sees cinema less as a way of telling stories than as a way of presenting a series of views to an audience, fascinating because of their illusory power (whether the realistic illusion of motion offered to the first audiences by Lumière, or the magical illusion concocted by Méliès), and exoticism. (2006, 382)

Numa segunda fase, com o desenvolvimento do cinema narrativo, a relação com o espaço e com a paisagem altera-se. A paisagem deixa então de ser o único factor atractivo do cinema, passando a desempenhar um papel secundário, mas não menos importante no

cinema narrativo. Ao tornar-se no espaço da acção, isto é, no local onde as histórias são contadas por personagens, a paisagem transforma-se num elo de ligação entre o cinema e a realidade. A acção narrativa consegue ter uma nova dimensão de realismo ao ser representada num espaço real. Consequentemente, o cinema, através dessa nova ligação com o espectador, aproxima-se do real.

Com o desenvolvimento das técnicas de cinema, bem como dos géneros cinematográficos, esta relação entre o cinema e o espaço e entre o espaço e a narrativa evolui. Em 1950, com o surgimento do ecrã panorâmico e dos formatos Cinemascope e VistaVision, que permitiram filmar a cores, a fronteira entre o cinema e o ecrã de televisão adensa-se, concedendo à paisagem uma nova dimensão (Lefebvre 2011, 62). Acerca destas novas possibilidades para a paisagem no cinema acrescenta Martin Lefebvre:

Landscape once again came to occupy an important function in what might be called a “practical elucidation” of cinematic specificity, as eloquently demonstrated by several films of the era, such as Anthony Mann’s great Cinemascope and color western triptych from the 1950s: *The Man From Laramie* (1955), *The Last Frontier* (1955) and *Man of the West* (1958). (2011, 62)

O aparecimento dos géneros cinematográficos e a sua posterior definição vão ser fundamentais para este novo olhar sobre a paisagem. É importante notar que a paisagem, por si só, não se identifica no cinema como um género, porém, a tematização da paisagem (rural ou urbana) pode caracterizar vários géneros e sub-géneros, como por exemplo o *western*, o *road movie*, o *film noir* e, em alguns casos, a ficção científica. Deste modo, a paisagem contribui para situar a narrativa, operando como cenário da acção, mas também pode ser o elemento central do filme, isto é, uma outra personagem (Lefebvre 2006,11). Tomando como exemplo *The Searchers* (John Ford, 1956), *Easy Rider* (1969) e *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), é impossível conceber a existência destes filmes sem a paisagem que neles é tão característica e fundamental.

A relevância da paisagem no cinema mudo pode ser equiparada à da música, conforme teorizava Sergei Eisenstein. O realizador e teórico de cinema afirmava que a música e a paisagem partilhavam a capacidade de expressar cinematograficamente o que de outro modo seria inexpressável. Para Eisenstein, a paisagem era para o cinema mudo o que a música passou a ser para o filme sonoro, no sentido em que: “landscape is a

complex bearer of the possibilities of a plastic interpretation of emoticons.” (1987, 217) Esta função deve-se ao facto de, segundo o teórico e realizador, a paisagem no cinema mudo ser o elemento mais livre, o menos sobrecarregado por tarefas servis e narrativas, e o mais flexível na transmissão dos diferentes estados emocionais e experiências espirituais (idem).

Neste sentido, e tendo em conta o contexto deste estudo, torna-se relevante definir o conceito de paisagem para um melhor entendimento de como o cinema a adopta e trabalha, de forma a possibilitar essa transmissão de emoções e de estados de espírito. Graeme Harper e Jonathan Rayner, na introdução ao livro *Cinema and Landscape* (2010), definem a paisagem da seguinte forma:

A definition of landscape, therefore, needs to acknowledge different kinds of environments, from the rural to the urban, from the macro-environment of expansive ecology to the micro-environment of human habitation. Depictions of landscapes can incorporate the manifestations of modernity or be entirely composed of occurrences of nature. While it is possible to narrow landscape definitions on the basis of human intervention, absence or presence of natural features or, indeed, the impact of conspicuous characteristics, the key point about landscapes is that they are composed of many elements and that these elements interact to create our overall conception and reception. (16)

Como é possível verificar, a paisagem é um conceito complexo, uma vez que pode referir-se a diversos ambientes mais ou menos populosos e com marcas mais ou menos vincadas de modernidade e/ou de presença humana. Todavia, a forma mais elementar de definir o conceito passa pela necessidade de existir uma intervenção humana sobre o espaço, mais concretamente o acto de olhar. A forma mais elementar de definir o conceito é a re-organização/interpretação de um espaço (natural) pelo ser humano. A paisagem tem uma dimensão de discurso, sendo que a literatura lhe dá uma possível concretização. As palavras descrevem paisagens que, à partida, o leitor não observa no momento. É o acto mental de reunião de diferentes conceitos, que passam pela cultura e ideologia, que permite a construção da imagem mental da paisagem descrita. Deste modo, a paisagem existe no pensamento e na linguagem, não existe em si, mas sim, neste caso, para mim, isto é, na individualidade de quem a conceptualiza. Anne Cauquelin utiliza a descrição de um sonho da sua mãe para evidenciar esta relação:

Experiência que, de minha parte, na descrição do sonho de minha mãe, absorvi integralmente, pensando que aquele jardim enunciava o campo que enunciava a paisagem que enunciava a natureza, encontrando nessa entrada multiplicada a revelação do "belo natural". Como poderia eu de outro modo aproximar-me dele, a não ser pelo quadro emoldurado de um jardim composto, pelo artifício de sua disposição perfeita? (2008, 41)

A descrição do sonho (em linguagem) concretiza o acto mental (pensamento) que constrói uma paisagem única. No caso do olhar, especificamente o olhar do artista, Anne Cauquelin afirma que “[a] visualização de um lugar, qualquer composição feita pelo artista, atribui àquilo que é representado um valor de verdade que o texto ainda não oferece: as palavras podem mentir; a imagem, por seu lado, parece fixar o que existe.” (2008 82) Neste contexto, as palavras de Filipa Rosário e Iván Villarrea Álvarez sobre a paisagem ajudam a clarificar a relação desta com a pintura:

A paisagem – palavra e conceito – surge, então, no âmbito da pintura da natureza, a revelar, por via do enquadramento, um ponto de vista autoral, e esse segmento de espaço natural encontra-se disposto na tela segundo uma ordem ditada, sobretudo, pelas regras da perspectiva. Portanto, a paisagem é, desde a sua génese, um conceito subjetivo e visual, e, por depender do olhar de quem a retrata e de quem a contempla – ou vice-versa – permite interpretações multidisciplinares daquele espaço/lugar, daquela representação de espaço/lugar. Tudo isto leva a que a paisagem se defina pela sua transdisciplinaridade. (2017, 57)

É na pintura europeia dos séculos XVI e XVII que a paisagem surge enquanto objecto independente. O que antes desempenhava exclusivamente a função de fundo da acção, que na época sempre fora o elemento principal dos quadros, ganha destaque devido a uma mudança de atitude por parte dos artistas que, durante séculos, retrataram o “natural” exclusivamente como cenário e não como foco principal. Para entender essa mudança, é necessário considerar determinados factores relacionados com o mundo das artes, nomeadamente a função social da arte durante o Renascimento ou a ascensão da figura moderna do artista e da individualidade artística através do estilo. Não obstante, é necessário ter em conta outros aspectos que afectaram a sensibilidade europeia em relação ao mundo natural durante esse período. Sobre a relação entre paisagem e pintura, Anne Cauquelin escreve ainda:

Tomada apenas no contexto da pintura, a paisagem restituir-se-ia, pois, a uma representação figurada, destinada a seduzir a visão do espectador através da ilusão perspectivista. A inesgotável riqueza dos elementos naturais encontraria um local privilegiado, o quadro, para surgir na harmonia enquadrada de uma forma e incitaria, então, a interessar-se por todos os aspectos da Natureza, como por uma realidade à qual o quadro daria acesso.

(2008, 28)

Esta relação entre a natureza e a pintura ganha força no Renascimento muito devido às alterações científicas e socioeconómicas da época, bem como ao heliocentrismo, ao desenvolvimento do capitalismo e às novas formas de gestão das áreas que alteraram a relação entre a cidade e o campo. As viagens, nomeadamente a descoberta do “Novo Mundo” e a criação de novas rotas comerciais com o Oriente e com África, não só permitiram o melhoramento da topografia e da cartografia, como também transformaram profundamente as concepções europeias e a experiência do espaço (Lefebvre, 2006, 14).

Deste modo, como refere Sílvia Jesus:

[Os artistas] não se limitam a reproduzir aquilo que está ao alcance do seu olhar, mas fazem, isso sim, uma composição da paisagem a partir de alguns dos elementos observados. O objecto resultante dessa composição é uma paisagem que é representativa dos ideais estéticos de uma época e de uma geração que constrói a paisagem a partir do seu “olhar cultural” sobre a natureza, e não do objecto real. (1998, 16)

Fundamental ao conceito de composição pictórica é a ideia de enquadramento. Através da construção ou replicação de uma forma, a visão organiza os elementos retratados, unindo-os e permitindo a criação de uma paisagem. Isto é, a forma da paisagem é, antes de mais, a forma de uma perspectiva particular que requer um enquadramento. Através desse enquadramento, a natureza transforma-se em paisagem por via da cultura (do arsenal cultural) de cada um. Apesar de a visão ser fundamental para o aparecimento da paisagem, em particular da paisagem artística, ela em si não é destrinchável da experiência que a acompanha. Como tal, a paisagem edifica-se também a partir da nossa própria experiência, invocando, assim, subjectividades identitárias e culturais. Com efeito, a paisagem pode estabelecer uma relação de associação e/ou de dependência com as últimas (Lefebvre, 2006, 14). Como afirmam Graeme Harper e Jonathan Rayner:

Landscape involves isolation of a certain spatial extent and a certain temporal length. That is, all notions of landscape are produced by human interpretation which, simply due to human physiology or due to political or cultural bias, is selective. Subsequent aesthetic treatments of landscape, whether in painting, photography or film, involve further selection, interpretation and omission, whether by an individual or group. (2011, 16)

Todavia, apesar das semelhanças no tratamento da paisagem, a pintura e o cinema diferem no que diz respeito à ideia de enquadramento. No cinema, o uso da câmara para registar a paisagem escolhida difere do enquadramento de uma pintura devido a um aspecto essencial – o movimento, tal como acrescentam ainda os mesmos autores:

(...) the cinematic frame movement is most often one of the substantive indicators of meaning. The frame, most often, is a contributor to movement (that is, it is known to be one portion of a continuum); it often contains movement, but suggests that this movement goes beyond its limits. Within the frame, camera movement can occur, through the use of deep and rack focus; shots can pan or zoom; a filmmaker can present and pull back from an object or person; the frame can appear to expand or contract, through shifts from medium to wide shot. Not all of this occurs in the staging of action or the setting-up of a scene, much occurs in the edit suite, and in the application of editorial emphasis in relation to speed, juxtaposition, contrast and rhythm. The frame allows for, or even encourages, the audience to move over, or scan, the image; and the overall effect of a film is to place the audience in a dynamic and extensive experience. (2011, 18)

Tendo em conta os primeiros filmes captados pelos operadores enviados para várias partes do mundo pelos irmãos Lumière, o movimento era essencial para a apreensão da paisagem. Por esse motivo, Georges Méliès, ao ver as folhas a mover-se por causa do vento, no filme *Le Repas De Bébé* (1885), afirmou que esse movimento representava o potencial do cinema e do seu próprio destino enquanto realizador (Baumbach 2009, 373). A respeito da importância do movimento das folhas, Nico Baumbach refere:

In the image of the moving leaves, nature was confronted as doing or making itself, participating in its own self-presentation. Art, at the same time, became an effect rather than (just) a work. The spectators of the first films were not like Kant's fictitious spectator thrust out of their moral contemplation of nature by the recognition that what they were watching was only a movie. Instead, they were encountering a simultaneous transformation of both nature and art. (2009, 376)

Com o avanço da tecnologia, e com a introdução da cor e do som, a relação do espectador com a paisagem cinematográfica passa a transcender a ligação apenas ao movimento, expandindo-se aos restantes elementos. Consequentemente, o enquadramento cinematográfico passa a envolver uma complexa combinação de elementos visuais, auditivos e alguns relacionados com o movimento, como acrescentam ainda Harper e Rayner:

The variety of interrelations between these features is infinite, and dependent not only on individual creativity or individual interpretation, but also on group or cultural comprehension. Framing the cinematic landscape is both formal and conceptual and our reading of cinematic landscapes asks us to be complicit with both filmmakers and our fellow film viewers.

(2011, 20)

Atendendo novamente às palavras de Eisenstein, e à paisagem como detentora de complexas possibilidades de interpretação plástica das emoções, é importante referir que a paisagem no cinema pode ser instrumentalizada de diferentes formas – exemplo disso são as metonímias e metáforas que esta pode representar. Harper e Rayner destacam ainda que maioria das metonímias no cinema estão relacionadas com a identificação. Por exemplo, quando numa paisagem de um filme surge um arranha-céus, este suscita automaticamente ao espectador conceitos como cidade, negócios, comércio, capitalismo e riqueza. Do mesmo modo, a imagem de uma decrepita cabana de um agricultor do século XIX promove a ideia de trabalho, pastorícia, de uma época pré-industrial e maioritariamente agrícola. Por outro lado, a paisagem enquanto metáfora sugere ideias não literais, permitindo uma diferente compreensão de um assunto ou tema do filme, expandido a relação do espectador com o filme.

Neste sentido, os autores, a título de exemplo, referem o filme *The Day After Tomorrow* (2004). A caminhada que a personagem Jack Hall faz através de um cenário gelado pode representar o compromisso renovado do pai em relação ao seu filho Sam. O filme em questão aborda os impactos das alterações climáticas, sobrepondo as imagens de Nova Iorque antes e depois da cidade ser atingida por uma nunca antes vista tempestade de gelo. Desta forma, a natureza metafórica da paisagem pode levar o público a problematizar um desastre climático, mas também a renovar o seu sentido de responsabilidade acerca destes assuntos, indo muito além daqueles referidos no filme

(2011, 20-21). Tendo em conta esta questão, Harper e Rayner acrescentam ainda o seguinte:

Cinematic landscapes, drawing not only on the literal, but also on the metonymic and metaphoric, can articulate the unconscious as well as the conscious. Cinematic landscapes can therefore be landscapes of the mind, offering displaced representations of desires and values, so that these can be expressed by the filmmakers and shared by audiences. Such signification, and the substitutions that operate, assist in exploration of these spaces in a way not less significant than that seen in the human exploration of actual geographic space. Cinematic landscapes are thus both material and mediated. They are places of discovery. (2011, 20-21)

Assim, no cinema, a paisagem pode ser entendida de forma literal, ou seja, como fundo da acção narrativa, ou pode, através de metonímias e metáforas, elevar o seu estatuto de fundo da acção para “personagem” da acção: esta tensão “entre paisagem – o «fundo» – e personagem – o agente da acção – é, em termos puramente fílmicos, aquilo que caracteriza a dinâmica da paisagem, sobretudo no cinema narrativo.” (Lefebvre 2006, 29)

Para Anne Cauquelin, a paisagem “fundo” define-se como o espaço onde ocorre a história ou o evento. Nenhuma representação de uma acção ou evento pode ser feita sem a existência desse fundo, mesmo que este possa ser entendido e interpretado pelos espectadores de diferentes formas. Isto é, o fundo refere-se aos recursos espaciais necessários à narração cinematográfica de eventos, independentemente de se tratar de ficção ou de documentário (2008).

A paisagem enquanto personagem e agente da acção surge no cinema a partir da tensão entre dois processos que potenciam o seu surgimento. No primeiro caso, apesar da paisagem ter exclusivamente o papel de fundo, o espectador contempla-a, “acordando-a”. No segundo caso, o realizador apresenta-a enquanto tal, suscitando um investimento que segue o caminho da contemplação, sendo esta uma postura essencial para a existência da paisagem personagem, como Rosário e Alvaréz referem:

(...) no cinema, a paisagem surge quando a acção perde primazia narrativa, quando o cenário é apresentado através de mecanismos que potenciam a sua representação enquanto espetáculo, tendencialmente quando o realizador permite ou obriga à contemplação da imagem. A mudez das personagens, a fixidez dos seus corpos, a lentidão da cena, a música tocada em *largo* são alguns exemplos desses dispositivos. (2017, 56)

Ainda neste contexto, Lefebvre define dois tipos de visualização de um filme, chamando-lhes “narrative mode” e “spectacular mode”, acrescentando:

When I contemplate a piece of film, I stop following the story for a moment, even if the narrative does not completely disappear from my consciousness—to which I may add that it is precisely because the narrative does not disappear from my consciousness that I can easily pick it up again. The interruption of the narrative by contemplation has the effect of isolating the object of the gaze, of momentarily freeing it from its narrative function. Said differently, the contemplation of filmic spectacle depends on an “autonomising” gaze. It is this gaze which enables the notion of filmic landscape in narrative fiction (and event-based documentary) film; it makes possible the transition from setting to landscape. (2006, 29)

Assim, a contemplação e o distanciamento da narrativa são fundamentais para a emancipação da paisagem a agente da ação. O *slow cinema*, atendendo às suas características formais e temas recorrentes, trabalha estes mesmos dispositivos, de forma a apresentar a paisagem como personagem.

2.4. *Slow (road) cinema: a paisagem*

“O que mais há na terra, é paisagem. Por muito que do resto lhe falte, a paisagem sempre sobrou, abundância que só por milagre infatigável se explica, porquanto a paisagem é sem dúvida anterior ao homem, e apesar disso, de tanto existir, não se acabou ainda.”

José Saramago, *Levantado do Chão*

Por vezes, existem mais paisagens no *slow cinema* que personagens. Através dos longos planos-sequência, o espectador é levado a contemplar prolongadamente a paisagem, aceitando a suspensão da narrativa. As imagens que a câmara regista têm primazia na economia narrativa. Do afrouxamento da ação surge um espaço cinematográfico despojado, registando as imagens da paisagem e da cidade. O cinema que regista, observa e prolonga o olhar tende a trabalhar com planos longos, permitindo que a passagem do tempo se faça sentir através das imagens do ecrã (Mulvey 2006, 129).

Contudo, no *slow cinema*, a paisagem pode também ser interpretada como o espelho do estado de espírito das personagens (Chatman 1985, 90). Para o especialista norte-americano Seymour Chatman, o tratamento da paisagem e do espaço assenta na

ideia de correlativo objectivo¹⁴, que determina que um conjunto de objectos, uma situação e uma cadeia de eventos originam conjuntamente uma emoção específica. Deste modo, quando surgem factores externos a provocar uma experiência sensorial, surge a emoção (1985, 90). Isto é, os objectos, os lugares ou algo dotado de existência física pode tornar-se no reflexo de uma personagem ou de um tema abordado pelo filme.

Chatman fornece uma infinidade de exemplos de correlativos objectivos na filmografia de Antonioni, tais como objectos e elementos espaciais, nomeadamente a cidade (Çağlayan 2018, 76). Por exemplo, em *L'Avventura* (1960), Sandro e Claudia deparam-se com uma cidade deserta, enquanto procuram a sua amiga desaparecida, Anna. “A cidade abandonada não só documenta o «desastre da arquitectura e do planeamento do regime fascista» como comprova que «a arquitectura medíocre pode ser entendida como uma manifestação concreta e visível da doença da vida emocional»” (Chatman 1985, 102–103; Çağlayan 2018, 76), isto é, da ansiedade existencial que Antonioni refere em entrevistas e discursos: “A alienação das personagens é representada pelo estado físico da cidade: deserta, abandonada e esquecida. A correlação entre as personagens e a paisagem evidencia-se quando Claudia afirma ser incapaz de se conectar com o silêncio da cidade (...).” (Çağlayan 2018, 76)

Para Béla Tarr, que trata a paisagem de forma semelhante, esta é mais do que o pano de fundo, constituindo, portanto, um aspecto significativo na dimensão emotiva dos seus filmes, tal como Nadin Mai refere:

Tarr spends a lot of time looking for the right background to his story. And it pays off. He selects his landscapes carefully, making sure that they're in perfect alignment with his characters and his stories. The beginning of *Damnation* is already a good pointer towards this. It is perhaps the most iconic opening of all of Tarr's films, perhaps even of all slow films. We watch cable cars passing by, a remnant of the city's coal mining past. The sound is perhaps even more incisive. (...) The camera slowly, very slowly zooms out and we realise that we don't actually watch the cable cars, but a man (Karrer)

¹⁴ “Termo cunhado por T.S. Eliot, designa um conjunto de elementos – sucessão de acontecimentos, situações, objectos – que concretizam, num texto, as emoções que a obra procura veicular e desta forma as transmitem, inevitavelmente, ao leitor. O termo é simultaneamente descritivo e prescritivo – Eliot defende a sua necessidade na composição de um texto literário e cria o conceito no seu ensaio “Hamlet” (1919) como critério para desvalorizar esta peça de Shakespeare. Segundo o crítico, é uma obra falhada e inconsistente, pois são nela evocados inúmeros sentimentos que o dramaturgo não objectiva ou fundamenta.” (Cardoso 2009, s/p). Definição consultada em:

<https://edtl.fctsh.unl.pt/encyclopedia/correlativo-objectivo-correlative-objective/>

watching the cable cars. We watch someone watching something. This is repeated several times in Tarr's oeuvre. (2018, s/p)

As paisagens desoladas, os edifícios degradados e as ruas enlameadas aparecem recorrentemente nos seus filmes, desempenhando diversas funções (Çağlayan 2018,76). A este respeito Mai refere ainda: “What characters may not be able to express is expressed through their surroundings as metaphors. Tarr's characters are not easy to read. There is little emotion involved. Everything happens inside them.” (2018, s/p) Emre Çağlayan apresenta como exemplo a forma como a praça principal da cidade é utilizada para criar, meticulosamente, diferentes atmosferas em *Werckmeister harmóniák* (*Werckmeister Harmonies*, Tarr, 2000). A praça surge no filme em quatro momentos diferentes e, em cada um deles, ocorrem mudanças significativas.

Num primeiro momento, o realizador retrata-a de forma a despertar a curiosidade do espectador, à medida que a câmara segue Janos, enquanto este caminha por entre os grupos de pessoas ali reunidas. A neblina no fundo da imagem e o silêncio misterioso fomentam a curiosidade do espectador até ao instante em que a plataforma do vagão se abre e surgem as barbatanas da baleia. Da segunda vez, a representação é ligeiramente diferente: a praça é apresentada não como um local de reunião social, mas como um espaço de espectáculo, protesto e perigo. As conversas indistinguíveis e os ruídos de fundo substituem o silêncio, enquanto a neblina se funde com o fumo provocado pelas fogueiras. A incerteza em torno da praça aumenta da terceira vez em que esta surge no ecrã: agora, de noite, as fogueiras são mais evidentes e a multidão está cada vez mais inquieta. A quarta e última aparição corresponde à última cena do filme. Na praça, Mr. Eszter observa as consequências dos eventos e os resquícios da revolta. No centro da praça, encontra-se colocada a baleia que prepara o espectador para um final ambíguo (Çağlayan 2018, 76).

Os filmes de Antonioni e de Tarr ilustram como a paisagem ganha sempre diferentes significados e leituras. O uso de longos planos-sequência, de silêncio, de sons evolutivos e de escassos diálogos podem provocar diferentes efeitos: por um lado reflectem as emoções das personagens, por outro, procuram incitar o espectador a ter determinados sentimentos. O modo como o *slow cinema* tende a tratar a paisagem articula-se com o tropo da viagem, no sentido em que, do mesmo modo que a contemplação do espaço permite uma reflexão sobre as emoções das personagens, a viagem, enquanto acto de deslocação, pode ter diversos significados, sendo um dos quais

o reflexo do estado emocional das personagens. Ao deslocarem-se maioritariamente sozinhos, os protagonistas dos filmes *slow cinema* movem-se num ritmo próprio, tendencialmente lento.

Consequentemente, o espectador é levado a observar o espaço de uma outra forma. De um modo geral, as viagens são feitas a pé, o que possibilita uma relação mais íntima com o espaço, aprofundada pela forma como a câmara segue e filma as personagens. Os planos que Béla Tarr usa em *Werckmeister Harmonies* são exemplo disso: a câmara segue a trajectória e replica o ritmo do movimento das personagens a caminhar. As deslocações a pé de Janos e Eszter não se assemelham às de um *flâneur* que vagueia pela cidade exclusivamente por prazer, mas sim às de um *flâneur* que observa a sociedade na iminência de uma crise existencial (Çağlayan 2018, 80). A respeito destas deslocações Çağlayan acrescenta:

Indeed, it would be no exaggeration to claim that walking constitutes a typical, even emblematic feature of slow cinema (as Matthew Flanagan had already defined it as a “cinema of walking”). Walking is an intrinsically meditative activity and the films often exploit its prospects to explore a world through the eyes of a surrogate protagonist. (2018,81)

Este aspecto em particular, o caminhar – não sendo inusitado usar também o termo “viajar” –, no âmbito que temos vindo a desenvolver, torna-se num exercício de autorreflexão do protagonista. Como refere Belá Tarr: “We just follow the real psychological process, not the story, not the verbal information. If you have a chance to make some really deep things, I think everyone can understand everything. The question is always the deepness: how you can touch the people.” (*apud* Mai 2008, s/p) Assim sendo, o *slow cinema* frequentemente apresenta a viagem enquanto exploração do mundo através dos olhos do protagonista e na sua relação com a paisagem.

Um bom exemplo disso será *Los Muertos* (2004). O filme assemelha-se a tantas outras tradicionais narrativas de viagem, através da história do percurso de Argentino Vargas, um homem que, após cumprir uma pena de prisão, decide ir até ao rio Paraná para se reencontrar com a sua filha. Todas as vicissitudes de uma típica narrativa de viagem estão presentes: a superação de um obstáculo, o reencontro com amigo de longa data cujo contacto se tinha perdido, um caso com uma mulher e, por fim, a reunião com a família.

O obstáculo ultrapassado – a entrega de uma carta que um outro prisioneiro lhe pedira como favor – não acarreta um impedimento significativo. O encontro erótico com a mulher é, na realidade, um encontro apático com uma prostituta. A conversa com o velho amigo não passa de uma tentativa sem futuro de reestabelecer laços. Por último, o reencontro com a sua filha acaba por não acontecer. Vargas encontra-se com o seu neto, com quem troca laconicamente algumas poucas e frias palavras. Com efeito, a expiação da culpa ou o processo de transformação radical do herói em viagem nunca ocorre, a progressão da narrativa contrasta com a impassividade do protagonista. A viagem pode ser entendida como a fuga do protagonista da cidade, sufocado pelo ambiente no qual só manteve contacto com outro homem e com uma mulher através de transações económicas (Aguilar 2008, 68-69).

Assim, no cruzamento entre a paisagem e a viagem no *slow cinema*, encontra-se o acto da contemplação. Esta é a chave da unidade de ambos. Numa entrevista ao jornal *Libération* em que 700 cineastas responderam à questão “Porque filme?”, Wim Wenders concluiu da seguinte forma a sua resposta:

Em todo o caso... raio de pergunta: porque filme? Ora, porque... alguma coisa acontece, vemo-la acontecer, filmamo-la enquanto acontece, a câmara observa, conserva-a, podemos contemplá-la repetidamente, contemplá-la mais uma vez. A coisa já não está lá, mas a contemplação é possível; a verdade da existência desta coisa, essa, não se perdeu. [...] A progressiva destruição da percepção exterior e do mundo é, por um instante, suspensa. A câmara é a arma do olhar contra a miséria das coisas, nomeadamente contra o seu desaparecimento. (Wenders 1987, s/p)

No *slow cinema*, o trabalho de câmara torna-se mais estático, lento, prolongado, procura fixar o momento durante o máximo de tempo possível, permitindo a contemplação da paisagem. A câmara não só, por vezes, marca o ritmo, como a personagem, na sua viagem, também pode dar o mote e, aí, a câmara segue o seu percurso. Somos levados a seguir os protagonistas e, com eles, observamos o mundo que os rodeia, através da câmara que examina incessantemente a paisagem. O *slow cinema* preserva, deste modo, a integridade temporal e espacial, dissipando a narrativa em prol da contemplação e da experiência sensorial. Se pensarmos nos filmes de Tarr, o realizador filma o tempo real que a acção demora, bem como o espaço em que esta ocorre. O espectador observa assim o tempo que as personagens andam e o espaço que elas percorrem. Enquanto espectadores, somos convidados a alinharmo-nos com o ponto de vista da câmara através

de um demorado estudo das imagens à medida em que elas surgem no ecrã na sua literalidade inexplicável (de Luca 2014, 193). Assim, o slow cinema permite uma análise das imagens uma vez que estas se mantêm mais tempo no ecrã de forma lenta e sem cortes abruptos. Como consequência, as imagens ganham uma literalidade porque, simplesmente, procuram mostrar o real, insistindo sobre si mesmas.

Capítulo 3:

*To someone from nowhere, every
movement turns into a return*

3.1. *Wendy and Lucy*

“I’m not from here. I’m just passing through.”

(Raymond e Reichardt 2008)

Wendy and Lucy (2008) é a terceira longa-metragem da realizadora norte-americana Kelly Reichardt. Apelidada por Sam Littman como “a embaixadora mais improvável do cinema independente americano”, Reichardt é das realizadoras desse circuito que, ao longo dos últimos anos, “mais elogios recebeu pelos seus filmes que observam personagens marginalizadas que encetam uma viagem em busca de uma vida melhor” (2014, s/p). Os seus quatro primeiros filmes, *River of Grass* (1994), *Old Joy* (2006), *Wendy and Lucy* e *Meek’s Cutoff* (2010) são, como nota Todd Haynes, produtor dos filmes de Reichardt, uma espécie de *road movies* falhados (Hornaday 2011). Esta questão é também sublinhada por Katherine Fusco e Nicole Seymour:

Reichardt’s first four features bear recognizable markers of that genre—whether the plot device of the journey that promises both a change of circumstances and a change of scenery or scenes of characters consulting maps and encountering random strangers. But the films’ failures to conform to the road genre’s tropes are as prominent as their adherence to them.

(2017, 48)

Em *River of Grass*, os protagonistas tentam mudar a sua monótona e sufocante vida, envolvendo-se numa série de assaltos que provam ser insuficientes para alterar a sua condição. No caso de *Old Joy*, dois velhos amigos, Mark e Kurt, tentam, sem sucesso, voltar a conectar-se numa caminhada durante um fim-de-semana. Em ambos os filmes, a trajectória das personagens é figurativamente circular: “[o] final de *Old Joy* cristaliza essa falha de identificação por parte das personagens, ao mesmo tempo que sugere que, após esse último encontro, Mark e Kurt nunca mais se voltarão a ver.” (Fusco e Seymour, 2017, 31) No caso de *River of Grass*, chegamos à conclusão de que, após todas as peripécias por que Cozy passa, também não será na vida criminal que terá sucesso. O filme termina com Cozy presa no trânsito, representando assim a forma como a

personagem continuará prisioneira do seu casamento problemático nessa cidade (Fusco e Seymour 2017, 19) numa espécie de (não) movimento perpétuo.¹⁵

Como foi possível verificar no capítulo anterior, o *road movie* vai, em certos casos, para além da ideia de movimento. No caso de Reichardt, mais do que explorar simplesmente os mitos e as crenças associadas ao *road movie*, a realizadora trabalha aquilo que Katherine Fusco e Nicole Seymour denominam de perversa resistência. As autoras acrescentam: “Reichardt attends to their perverse endurance: While clinging to the belief that they can escape their circumstances, many of Reichardt’s characters end up merely spinning their wheels, sometimes quite literally.” (Fusco e Seymour 2017, 35) O movimento das personagens de Reichardt, nestes filmes, é motivado pela esperança de que uma alteração da sua condição se encontre no final desse percurso. No entanto, as personagens acabam por regressar ao ponto de partida, sem que nenhuma mudança ocorra, ou, como iremos observar em *Wendy and Lucy*, com a esperança a desaparecer à medida que a estagnação e a precariedade tomam conta da trajectória das personagens.

*Wendy and Lucy*¹⁶ foca-se na história de Wendy, que viaja de carro em direcção ao Alasca em busca de trabalho na indústria das conservas de peixe, e da sua cadela Lucy, que a acompanha. Durante a viagem, que começou no estado do Indiana, Wendy dorme com Lucy no carro, evidenciando a sua condição de sem-abrigo e de se encontrar em eterno movimento. Quando chegam a uma pequena cidade do estado de Oregon, o carro avaria. Com muito pouco dinheiro (chegamos a ver, durante um dos planos que foca o caderno de Wendy, além do itinerário da viagem, o relatório do dinheiro gasto ao longo da viagem e o que ainda tem para gastar), Wendy vê-se obrigada a roubar comida no supermercado local para alimentar a sua cadela, sendo apanhada em flagrante ao sair da loja. Por este motivo, ela é levada pela polícia para uma esquadra, deixando Lucy amarrada à entrada do supermercado. Horas depois, quando é libertada após pagar uma multa e volta ao supermercado para ir buscar a cadela, percebe que esta desaparecera. Esta situação e os processos que acompanham, obriga-na a gastar mais do seu já pouco dinheiro, aumentando, conseqüentemente, a sua aflição, tal como notam Fusco e Seymour ao apontar como a burocracia se torna cúmplice do desespero de Wendy:

¹⁵ Depois de *Meek’s Cutoff*, Kelly Reichardt realizou mais três filmes. *Night Moves* (2013), filme que explora algumas características do género *thriller*, *Certain Women* (2016) que já tivemos oportunidade de mencionar e *First Cow* (2019), que estreou na edição de 2019 do Festival de Cinema de Telluride, tendo sido filmado no estado do Oregon e que explora os modos de vida exigentes do início do século XIX.

¹⁶ O filme é baseado num conto escrito por Jonathan Raymond, intitulado “Train Choir” (2008). O autor é também responsável pelo guião do filme em parceria com Kelly Reichardt.

Reichardt shows U.S. bureaucracy to be complicit in this process, chipping away at Wendy's money as well as her time: We watch as Wendy files forms, pays fees, and waits around in both the jail and the pound, institutional spaces for housing down-and-out living creatures. Tracking the process by which a young woman free-falls out of the working class, in a world with no safety nets to catch her, Reichardt again eschews a focus on a psychological realism in favor of a more neorealist style of plotting. (...) Reichardt's neo-neorealism thereby suggests the cruelty of our contemporary everyday emergency state: Wendy has no revealed fatal flaw that justifies her punishments; she's merely a woman in a precarious circumstance who experiences one problem too many. Indeed, the film could easily be described, in Bazin's terms, as a series of accidents that need not have happened. (2017, 34)

Esta questão da burocracia é visível em dois momentos. Um deles é particularmente importante, pois é a causa do declínio de Wendy. Quando é apanhada em flagrante por Andy, o jovem que trabalha no supermercado, e levada ao gerente, Wendy tenta justificar o seu roubo e, face ao desespero da jovem, o gerente parece estar disposto a deixá-la ir. No entanto, o rapaz insiste no aspecto burocrático da questão, o que reflecte um lado mais conservador e rígido da sociedade. Nessa perspectiva, independentemente das dificuldades de quem comete actos como os de Wendy, as regras devem ser iguais para todos, sem excepções, revelando uma ausência de solidariedade típica de uma visão mais individualista:

Andy: The rules apply to everyone equally. If a person can't afford dog food they shouldn't have a dog.

Mr. Hunt: Andy.

Wendy: Sir, I just made a mistake is all. I'm very sorry. This isn't gonna happen again. I'm really very sorry.

Andy: The food is not the issue. It's about setting an example, right?

Wendy: I'm not from around here, sir, I can't be an example.

Mr. Hunt: We have a policy, ma'am. (Raymond e Reichardt 2008)

O gerente acaba por ceder à pressão do jovem e Wendy é presa, sofrendo novamente às mãos do sistema burocrático. Depois de ser levada para a esquadra no carro da polícia, Wendy olha para Lucy, que se encontra presa à porta do supermercado. Enquanto a observa pelo vidro traseiro da viatura, tenta alertar o polícia para o facto de a sua cadela ter ficado lá, ao que este lhe responde com desprezo: "Just relax". Dominic Pettman

descreve deste modo a cena em que Wendy, vendo o tempo passar, é retida na esquadra sem saber do paradeiro da sua cadela:

There are many subtle but agonizing scenes in Kelly Reichardt’s film *Wendy and Lucy* (2008), but none more so than Wendy’s face as she watches the police station clock, knowing that Lucy is tied to a post outside a supermarket, no doubt feeling abandoned. Meanwhile, the hapless local police officers are obliged to fingerprint Wendy twice over, because they are getting used to the new biometric machinery installed in the processing room. This very quiet and “minor” scene—itsself embedded in a very quiet and “minor” movie—speaks volumes about the plight of creaturely affection in an age in which love is defined almost exclusively by and through institutions and the totalizing economic system in which they are enframed. (2017, 92)

A opção de roubar comida para Lucy em vez de a comprar reflecte a precariedade da situação de Wendy. A personagem concentra-se em assegurar a alimentação da sua família, não pensando nas repercussões, nem na imoralidade dos seus actos.

Neste contexto, o tema da família é particularmente relevante se tivermos em conta a condição de Wendy e como esta afecta as suas relações. Com o carro parado devido à avaria e com Lucy perdida, resta-lhe tentar contactar os únicos membros da família que lhe restam. Através do telefonema que Wendy faz à sua irmã e ao seu cunhado, percebemos que esta não tem qualquer tipo de apoio familiar. Ao saber que o carro onde viaja avariara, a sua irmã, que parece completamente desinteressada, não oferece qualquer tipo de ajuda, dizendo apenas: “What does she want us to do about it? We can’t do anything. We’re strapped. I don’t know what she wants.” É de notar que, durante todo o telefonema, quem fala ao telefone com Wendy é o cunhado, parecendo mais solidário que a sua irmã, que, ao saber quem telefonou, não se encontra minimamente interessada nem tocada pelas dificuldades de Wendy. Em última análise, este momento corresponde a um corte definitivo de Wendy com a sua família. Ao encontrar-se numa situação limite, acreditara que a família pudesse estar disponível para a ajudar. No entanto, esta afasta-se dos seus problemas e conseqüentemente da sua vida.

Assim, a única família com quem Wendy pode contar é a sua cadela Lucy. Esta relação representa muito mais do que uma simples relação de companheirismo entre homem e animal, como relata uma das participantes do programa de rádio *Talk of the Nation*, de Ari Shapiro, dedicado ao tema da pobreza na América e os sem-abrigo:

I just want to say, when I was homeless, I had a dog. I used my dog as protection because I was just a single young woman on the streets . . . there's a lot of young women that are out on the street that are completely homeless . . . a lot of them have dogs for protection so they don't get raped or murdered or something. ("Elbe" 2012, s/p)

Quando Andy, o empregado do supermercado, surpreende Wendy a roubar comida para Lucy, não entende a importância da presença da cadela para a jovem (Hall 2018, 73). As declarações de Elbe tornam-se particularmente relevantes na cena em que Wendy dorme sozinha na floresta. Sem a cadela por perto, a sua segurança parece ser posta em causa pelo estranho homem que a aborda durante a noite.¹⁷ Nessa a cena, a câmara atenta sobre Wendy, que se encontra deitada e imóvel como os olhos fechados, depois de ter sido avisada pelo homem para não olhar para ele. A tensão da cena aumenta quando o homem afirma: "I'm out here trying to be a good boy, but they won't let me. They've got to know I've killed over 700 people with my bare hands." Wendy acaba por escapar ilesa. Reichardt demonstra aqui a vulnerabilidade das mulheres sem-abrigo. Tal como Wendy, os espectadores sentem-se assustados, questionando a segurança dela no futuro, em especial porque perde a cadela e o carro que, de alguma forma, a protegiam (Hall 2018, 74).

Neste sentido, para Gus Van Sant, *Wendy and Lucy* transmite "uma sensação de espiral descendente até ao limiar da devastação" (Sant e Reichardt 2008, s/p) ao espelhar os problemas que uma mulher sem-abrigo enfrenta diariamente, algo que E. Dawn Hall complementa ao declarar:

Reichardt's characterization of Wendy is an effort to broaden viewers' understanding of poverty and homelessness, and in effect offers an alternative to the stereotypical privileged white patriarchal perspective on the poor. Many might argue that Wendy's bad judgments created her precarious position: she decided to drive cross-country in a twenty-year-old car, budgeted no emergency money, opted to travel to Alaska for a job, stole dog food, slept in a park at night, decided against receiving money for aluminum cans, and did not carry a cell phone. (2018, 74)

Torna-se assim relevante contextualizar, recorrendo às palavras da realizadora, o surgimento do filme para um melhor entendimento da condição de Wendy. Na conversa

¹⁷ A cena em questão vai, também, ao encontro da ideia de subversão do género *road movie*. Geralmente, os locais de paragem nos *road movies* costumam ser lugares de reflexão. Contrariamente, em *Wendy and Lucy*, os locais de paragem sublinham a imobilidade da personagem e estão revestidos de perigo.

com Gus Van Sant sobre o filme, Kelly Reichardt descreve as raízes do filme da seguinte forma:

The seeds of *Wendy and Lucy* happened shortly after Hurricane Katrina, after hearing talk about people pulling themselves up by their bootstraps and hearing the presumption that people's lives were so precarious due to some laziness on their part. Jon and I were musing on the idea of having no net—let's say your bootstraps floated away—how do you get out of your situation totally on your own without help from the government? We were watching a lot of Italian neo-realism and thinking the themes of those film seem to ring true for life in America in the Bush years. There's a certain kind of help that society will give and a certain help it won't give. (Sant e Reichardt 2008, s/p)

Deste modo, o filme torna-se numa reflexão sobre a ruína da classe trabalhadora / baixa após uma catástrofe natural. É um filme político, no sentido em que chama a nossa atenção para o impacto resultante das práticas capitalistas na população mais fragilizada. Às consequências de uma catástrofe natural estão inerentes as catástrofes a nível pessoal. Estas demonstram as fragilidades das classes mais desfavorecidas e a necessidade de se alterarem os hábitos de consumo da sociedade capitalista, de forma a amenizar o seu impacto destrutivo (Hall 2018, 78).

A pequena cidade do Oregon é um reflexo desta catástrofe. A desolação que rodeia Wendy e a falta de oportunidades de uma vida melhor é notória numa conversa que tem com o segurança da cadeia de farmácias Walgreens chamado Wally:

Wendy: Not a lot of jobs around here, huh?

Wally: I'll say. I don't know what the people do all day. Use to be a mill. But that's been closed a long time now. Don't know what they do. (Raymond e Reichardt, 2008)

O diálogo evidencia o declínio económico e pós-industrial no noroeste do Pacífico. Wendy está, como refere Elena Gorfinkel, enquadrada num ambiente decadente que evidencia o tempo morto de uma economia pós-industrial estagnada (2012, 335). Essa estagnação, bem como a ideia de precariedade que está inerente a todo o filme são um reflexo da própria condição de Wendy.

Considerando a ideia de *road movie* “falhado” que parece estar na génese dos primeiros filmes de Kelly Reichardt, no que respeita a *Wendy and Lucy*, a acção começa *in medias res*. A protagonista, em viagem desde o Indiana, já se encontra no Oregon, na

costa Oeste dos EUA. Impedida de seguir viagem devido à avaria do seu carro, símbolo da sua mobilidade e, também por ter perdido a cadela, Wendy encontra-se presa naquela pequena cidade. O filme, após estes incidentes, retrata as acções mundanas da personagem: primeiramente, ela espera que seja libertada da prisão pelo roubo no supermercado; de seguida, aguarda para saber o custo do arranjo do seu carro, para além de novidades sobre o paradeiro de Lucy, depois de se deslocar ao canil para reportar o desaparecimento da cadela. A par destas acções, interage com os habitantes locais. Por exemplo, com Wally, que lhe pede para tirar o carro do parque de estacionamento do Walgreens, onde ela passou a noite. Este acaba por ajudá-la, deixando-a utilizar o seu telemóvel para saber notícias do canil, e dando-lhe dinheiro, um pequeno contributo para o resto da viagem. Posteriormente, interage também com o dono da oficina onde se encontra o carro.

Esta impossibilidade de deslocação, como refere Cesar Castanha, torna a experiência da cidade como um todo perceptível nas repetições dos padrões quotidianos, como é possível verificar através de Wally, que passa os seus dias parado no mesmo local. É também possível reconhecer uma “cartografia estritamente limitada”, isto é, as deslocações de Wendy pela cidade são restringidas de alguma forma pelos horários, por exemplo da oficina ou do canil, ou pelos “espaços onde pode estacionar o seu carro.” (2020, 142) A este propósito, o autor acrescenta ainda:

O que permanece, no filme, é a cidade que contém a experiência dos personagens, apresentada por contextos históricos de desesperança, precariedade e austeridade. Nessa perspectiva, mesmo que a jornada de Wendy se vincule formalmente aos transe de caminhada de Reichardt e ao seus *road movies* fracassados, ela é apresentada por uma fixidez característica. (idem)

A ironia desta contradição é visível no mantra que Wendy utiliza em várias situações ao longo do filme: “I’m not from here. I’m just passing through.” A expressão destaca-se quando, por diversas vezes, a personagem falha em concretizar a ideia de estar só de passagem por aquela pequena cidade com o objectivo de chegar ao Alasca. Por outro lado, a ironia também se encontra na própria trama e na relação de Wendy com os espectadores. No que diz respeito à cidade do Oregon, ela não é desse lugar, apenas se encontra lá momentaneamente. Enquanto espectadores, vemo-la sempre no mesmo ambiente, uma vez que toda a acção do filme se desenrola nessa cidade. Para além desse

espaço, não nos é dada mais nenhuma informação que nos permita situar o tempo ou lugar anterior. (Fusco e Seymour 2017, 39).

A relação de Wendy com as outras personagens também será relevante para o entendimento da personagem e da relação que esta estabelece com a cidade, bem como para aquilo que virá a ser o seu futuro. Através deste contacto e da relação de dependência que dele surge, Reichardt explora mais profundamente a condição precária de Wendy. Apesar da desolação que a sua situação económica revela, ampliada pela solidão que a assola, ela rejeita a possibilidade de pertencer e se relacionar de forma afectiva com aquela comunidade. Com efeito, o seu relacionamento com Wally representa precisamente esta postura. Quando o segurança disponibiliza o seu telemóvel para que possa saber notícias do paradeiro da sua cadela e mesmo quando lhe dá algum dinheiro, ela tenta resistir. Embora acabe por aceitar a ajuda, ela fá-lo relutantemente.

Esta atitude revela que, aparentemente, ao aceitar ser ajudada, Wendy conectar-se-ia com Wally através de um sentimento de obrigação, ao mesmo tempo que sugere a ideia de que, ao dever algo a alguém, é colocada numa posição de vulnerabilidade (Fusco e Seymour 2017. 42). Na cena em que o segurança lhe entrega o telemóvel, a linguagem corporal e o enquadramento transmitem essa ideia de que, de algum modo, Wendy ficará em dívida para com Wally. As personagens encontram-se frente a frente, no centro do plano, à mesma distância dos limites do enquadramento. Wally estende o telemóvel na direcção de Wendy, oferecendo-lhe a possibilidade de o utilizar à vontade. A primeira reacção da jovem é dar um passo para trás, não aceitando logo a ajuda. Quando finalmente a aceita, o plano seguinte é um *close-up* do rosto triste e envergonhado de Wendy.

Para oferecer outra possibilidade de leitura desta cena, o impasse entre as duas personagens, como Katherine Fusco e Nicole Seymour referem, pode ser entendido como símbolo do ressentimento de Wendy, talvez não de forma consciente, pela competição económica que a figura do segurança representa, mas também pelo facto de poder ser ligado às autoridades e por ser homem. A dinâmica entre a jovem desempregada e o homem mais velho assinala o subemprego como tendência global generalizada do início do século XXI. A crise financeira e a eliminação dos planos de pensão tradicionais criaram um cenário em que a população mais velha se vê obrigada a trabalhar até mais tarde face à impossibilidade de se reformar. Estes trabalhadores envelhecidos não têm a possibilidade de deixar o mercado de trabalho, limitando assim as oportunidades para as

gerações mais jovens (2017, 43). Wally e Wendy são representantes da classe baixa trabalhadora, profundamente afectada pela crise económica de 2008, tal como refere E. Dawn Hall:

While the entire film voices concern for those in poverty, a discussion between Wendy and Wally reflects the fears and frustrations experienced by Americans during the US housing crisis that began in early 2008 and cost thousands of Americans their homes and livelihoods. In an unprecedented move, the Bush administration subsidized the private and governmental agencies that made housing loans or financed risky mortgages in an effort to stabilize the economy. (2018, 80)

A conversa entre Wendy e Wally, depois de esta utilizar o telemóvel do segurança, é reveladora desta situação. Por um lado, é dada a conhecer a precariedade de Wally e a falta de empregos na zona:

Wendy: How late are you here tonight?

Wally: Eight o'clock. Eight to eight.

Wendy: Okay.

Wally: Better than my last job. I'll tell you that. That was all night, every night. (Raymond e Reichardt, 2008)

Por outro lado, evidencia a questão problemática da habitação e da descrença nas instituições governamentais:

Wendy: You can't get a job without an address anyway...or a phone.

Wally: You can't get an address without an address. You can't get a job without a job. It's all fixed. (Raymond e Reichardt, 2008)

Paralelamente à diminuição da confiança no governo, a confiança nas empresas privadas e no sistema capitalista também foi afectada. Na conversa entre as duas personagens transparece o medo, a descrença e a frustração vividas numa economia em que o emprego e as oportunidades são escassos, principalmente para a classe baixa trabalhadora e desfavorecida.

Ao caracterizar o sistema como viciado, Wally está a apontar para a ganância empresarial e para a mentalidade capitalista responsável pela estagnação económica e pela insegurança laboral das classes baixas nos EUA. Neste filme, encontramos personagens vítimas desse sistema. Na cena mencionada, em que são discutidos os

principais temas do filme, os espectadores subentendem as frustrações da realizadora e do autor do conto em relação à incapacidade do governo em apoiar os cidadãos. (Hall 2018, 81)

Apesar da estabilidade profissional de Wally, este e Wendy assemelham-se por pertencerem à mesma classe social e encontrarem-se ambos numa condição precária. Com efeito, é a relação de Wendy com o mecânico Bill que estabelece a diferença entre classes e posições sociais. No primeiro encontro entre as personagens, Bill age de forma muito pouco prestável. Ao mesmo tempo que fala com Lucy, o mecânico, sem fazer contacto visual, arquiva documentos e atende chamadas. Depois de lhe apresentar o orçamento, que faz com que se note um claro desespero no rosto de Wendy, o homem ainda lhe pede 50 dólares pelo reboque do carro que se encontra a poucos metros da oficina. Depois de Wendy argumentar, dizendo “but it’s just right there”, o homem responde do seguinte modo: “Well, it’s always 50. But there’s no mileage here. So it’s just 50.” Depois de uma pausa, aquilo que aparenta ser um acto de simpatia, volta a evidenciar a sua verdadeira natureza, quando diz: “30 bucks. I’ll give you a deal...”.

As atitudes de Bill para com Wendy sublinham a força da ideologia capitalista americana. No último encontro entre os dois, o mecânico explica-lhe com detalhes técnicos que o carro não tem reparação, enquanto faz a sua refeição. No rosto de Wendy, durante esse momento, conseguimos entender os vários estados emocionais por que passa: primeiro a raiva, depois a negação e, por fim, a derrota depois de se virar de costas enquanto o mecânico atende uma chamada (Hall 2018, 71). Após retirar toda a esperança a Wendy de recuperar o seu carro, e conseqüentemente seguir a sua viagem até ao Alasca, Bill afirma o seguinte:

Bill: Look, I know this is bad news. It’s not what anyone ever wants to hear. But see, the thing is, the car’s taking up space out there and I need to know what to do with it. I’ll tell you what, just make it 30 bucks for the tow, for the...to junk it, and we’ll take care of everything and that’ll be it. It’s just that I can’t just leave the car sitting out there, it’s gotta go. (Raymond e Reichardt, 2008)

A atitude do mecânico está de acordo com a ideologia capitalista que ele aqui incorpora, mas que na verdade afecta a todos. Nas suas interações com Wendy é ilustrada a vulnerabilidade das classes mais baixas: as relações que estão condenadas a trocas comerciais onde, tendencialmente, a classe superior procurará sempre obter lucro, mesmo

que para isso se aproveite das fragilidades dos que mais sofrem de dificuldades económicas.

Por último, é relevante mencionar o encontro que surge no início do filme. Depois de não saber, por momentos, o paradeiro de Lucy, Wendy acaba por encontrá-la junto de um grupo de pessoas sentadas à volta de uma fogueira improvisada no meio da floresta. A jovem reage com desconfiança ao grupo de *punks* sem-abrigo que viaja ilegalmente à boleia dos comboios de carga. Apesar de este pormenor não ser claro no filme, Kelly Reichardt refere numa entrevista que a maioria das pessoas que interpretam esta cena são, na realidade, verdadeiros sem-abrigo que viajam escondidos em comboios de carga. Neste encontro, Wendy transmite alguma desconfiança e insegurança através das suas expressões faciais, que evidenciam o seu estado de vulnerabilidade.

A função de Icky, um dos membros do grupo, é a de criar uma expectativa positiva sobre as possibilidades de sucesso de Wendy no Alasca, através do seu discurso sobre a sua experiência enquanto trabalhador de uma fábrica de conservas desse local. A personagem acaba por dar algumas sugestões de lugares onde Wendy se pode estabelecer, referindo as vantagens de trabalhar num deles. No entanto, apesar da expectativa criada, a cena funciona como premonição do futuro de Wendy, uma vez que a condição de Icky, apesar de ter encontrado trabalho no Alasca, não se alterou, tal como o resto do grupo. Todos eles permanecem sem-abrigo. Assim, e como referimos em relação aos outros filmes da realizadora, também em *Wendy and Lucy* a trajectória da protagonista é circular, como iremos verificar.

Depois de saber do paradeiro da cadela, que havia sido levada para uma casa de acolhimento, Wendy vai ter com Lucy. No entanto, vendo as boas condições em que esta vive, a protagonista opta por não a resgatar, continuando sozinha o seu caminho, algo que Katherine Fusco e Nicole Seymour comentam da seguinte forma:

Wendy and Lucy ends with far more certainty about its canine protagonist than its human one. Lucy has found a safe place by the end of the film, the foster home with plenty of food. In contrast, we find Wendy resorting to train-hopping, facing the future without money, car, or companionship.

(2017, 48)

Na cena final, Wendy acaba por viajar ilegalmente à boleia de um comboio de carga, tal como as personagens que encontra no início do filme. Assim, Wendy perde o seu carro, que funcionava também como casa, mas também como a única possibilidade

de se deslocar de forma independente em busca de uma vida melhor no Alasca; perde também Lucy, que representa a sua única relação familiar que lhe dava alguma segurança e perde também toda a segurança que tinha, ficando totalmente despojada de possibilidades. Consequentemente, o final aberto aponta para a ideia de que as pessoas que se encontram nos patamares mais baixos da sociedade podem sempre cair ainda mais, como Sherry Ortner refere (2013, 194), ideia que E. Dawn Hall aprofunda quando nota que:

Through raising public awareness with *Wendy and Lucy*, Reichardt criticizes a government that allows private markets to wreak havoc on working class and poor populations. (...) Her downward spiral into homelessness with no safety net, family or financial, is only one of many American life stories since the environmental and economic disasters of the mid-2000s. Reichardt's choice to highlight American women's experience of poverty through Wendy creates a non-didactic space in which spectators can revise their understanding of homelessness, and demonstrates how from an ecofeminist point of view all Americans should share a measure of accountability. (2018, 83)

A separação de Wendy e Lucy e as suas novas condições de vida possibilitam um olhar diferente sobre o título do filme. Se, num primeiro contacto com o título, pode-nos ser transmitida a ideia de duas identidades ontologicamente iguais, à semelhança de *Thelma e Louise* que, no filme *Thelma and Louise* (1991), nos são apresentadas como duas mulheres de condição semelhante, logo percebemos que *Wendy and Lucy* é um filme sobre uma jovem numa situação de vida muito complicada e a sua cadela, que se encontra sujeita à situação socioeconómica da sua dona. No final, o que a realizadora realmente nos mostra são duas trajetórias socioeconomicamente desiguais, mais especificamente na cena em que Wendy reencontra Lucy no quintal da sua nova casa. O plano é construído de forma a colocar a jovem atrás da grade, enfatizando a forma como ela se encontra presa à sua condição. Quando o filme termina, o espectador sabe onde e em que condições a cadela viverá, mas nada fica a saber acerca de como será o futuro de Wendy. Lucy deixa de estar figurativamente presa à condição de Wendy, o que possibilita uma melhoria da sua situação (Fusco e Seymour 2017, 49).

A viagem

A viagem em *Wendy and Lucy* é construída muito à semelhança dos tropos tradicionais do *road movie*. A narrativa foca-se no percurso da protagonista em busca de uma alteração da sua condição e essa mudança implica a deslocação no espaço, permitindo o cruzamento com estranhos. No entanto, Kelly Reichardt subverte estes temas. Se a mobilidade e o espaço aberto são características associadas ao *road movie*, nos seus filmes a realizadora trabalha conceitos opostos em termos visuais e narrativos. Tal como exposto anteriormente, em *Wendy and Lucy* observamos uma tendência para a imobilidade, literal ou figurativa (geográfica, social e económica), e para a exploração da precariedade dos protagonistas e dos locais por onde estes passam (Fusco e Seymour 2017, 104).

A viagem de Wendy desenvolve-se com base na esperança de que uma mudança de cenário para uma região que precisa de mão-de-obra, como o Alasca, seja a solução para a condição precária em que se encontra. Porém, os planos relativos à viagem e as expectativas por ela concebidas acabam por não se concretizar. Reichardt mostra que aqueles que se encontram no limiar da sua condição económica não só perdem os seus bens materiais e os seus recursos, mas também os laços emocionais e interpessoais preexistentes, e que talvez seja por isso que Wendy esteja relutante em construir novos laços. Os *road movies* frequentemente focam-se na libertação das personagens de todas as relações interpessoais e dos bens materiais: por exemplo, em *Thelma and Louise* as personagens abandonam as suas rotinas e as suas relações complicadas; em *Into the Wild* (Sean Penn, 2007), Christopher McCandless desfaz-se das suas posses antes de partir na sua viagem.

Todavia, em *Wendy and Lucy*, estas perdas afectam a personagem, não se tratando aqui de uma escolha associada ao seu estilo de vida ou de uma libertação da mentalidade consumista, presente em filmes como *Lost in America* (Albert Brooks, 1985), *Something Wild* (Jonathan Demme, 1986) e *Rain Man* (Barry Levinson, 1988). Também não se trata de uma metáfora para o abandono das normas sociais, mas antes de um exemplo das condições de mera sobrevivência que afectam tantas pessoas (Fusco e Seymour 2017, 45).

Wendy and Lucy explora a condição estática da protagonista que é obrigada a parar a sua viagem e a estabelecer-se numa cidade até encontrar uma solução para poder continuar. Ao longo de todo o filme, a viagem em si nunca é retratada. Nunca vemos Wendy em movimento, no seu carro, ao longo de uma estrada que a levará ao seu destino. Pelo contrário, vemos a personagem presa no espaço restrito daquela cidade, em que se desloca maioritariamente a pé.

As expectativas de mobilidade diminuem, desde o início do filme, momento em que ficamos a conhecer o seu objectivo de chegar ao Alasca¹⁸. Logo no início encontramos Wendy no auge da sua condição móvel, isto é, depois de viajar desde o Indiana até Oregon e cada vez mais próxima do seu objectivo. À medida que o filme avança, as expectativas de Wendy voltar à estrada vão diminuindo, até desaparecerem por completo. No final, ao saltar para dentro de um comboio de carga em movimento, a sua condição estática altera-se, pois Wendy encontra a solução possível para dar continuidade à sua viagem, mesmo que a idealização inicial já não seja possível. No entanto, esta nova mobilidade, para além de ilegal, é também mais perigosa, aumentando a marginalidade da sua condição. Assim, a ideia de *road movie* (ou “*counter-road movie*”) e a imobilidade que caracterizam o filme são um reflexo de “um reconhecimento de atividade ou falta de atividade política, no sentido em que os personagens são agentes de um contexto político de desigualdade e precariedade económica.” (Castanha 2020,141)

A paisagem

A imobilidade de Wendy irá, por sua vez, influenciar a forma como a paisagem é apresentada no filme, do mesmo modo que a paisagem também marca a imobilidade da própria personagem. Esta não pode ser considerada independente, apesar de autónoma e operativa, uma vez que a sua composição é o resultado das interacções e da diversidade

¹⁸ O Alasca, também denominado como “a última grande fronteira” por Ken Kesey em *Sailor Song* (1992), veio substituir, em parte, a ideia mítica do “Velho Oeste” enquanto lugar limite e altamente desejável. Este estado remoto, para além de possibilitar uma união plena com a natureza, também oferece muitos perigos e a incertezas. No cinema, alguns filmes têm explorado este imaginário, como é o caso do já referido *Into the Wild* e *Grizzly Man* (2005) de Werner Herzog e que Kelly Reichardt em *Wendy and Lucy* também explora: “Alasca, metáfora para o último local intacto, natural, sem a mão do ser humano.” (Duarte 2014, 242/245) Logo, é um lugar de esperança, ao mesmo tempo que é um lugar de morte e incerteza: “o Alasca, enquanto último espaço possível de ser explorado, parece ser a manifestação da morte da fronteira, porque é o lugar de morte e desfasamento desse mesmo espaço, o lugar da impossibilidade. Depois do Alasca parece já não haver mais nada.” (idem)

das personagens no espaço, neste caso, daquela cidade. Kelly Reichardt tende a apresentar a paisagem dos seus filmes a partir da forma como as personagens interagem com o espaço e de como os corpos ocupam esse mesmo espaço. As deslocações de Wendy pela cidade não podem ser consideradas, no contexto das razões que a levam a percorrer aquele local, uma “iniciativa prazerosa da paisagem” (Castanha 2020, 139-142). Muito pelo contrário, o caminhar da personagem é entendido como “uma rede de percursos errático-simbólicos que atravessam e descrevem o espaço” (Careri 2013, 44). Deste modo, reconhecemos os processos de formação da paisagem a partir da rotina de Wendy enquanto confinada à cidade. A este respeito, Cesar De Siqueira Castanha afirma que:

A permanência de Wendy, a sua imobilidade, coloca-nos diante dos processos socioeconômicos daquele espaço; diante não só de um quadro contextual da paisagem americana da recessão, mas de um ritmo, de uma paisagem que apresenta a materialidade mesma dessa austeridade. Dito de outra maneira, a repetição dos percursos de Wendy revela os processos da cidade, como reconhecidos por Grosz (1992, 244) – “as redes de poder, as formas de deslocamento, gerência e organização políticas, relações sociais interpessoais, familiares e extra-familiares e uma organização estético-econômica do espaço e lugar” que a cidade junta para “criar um semi-permanente, mas em constante mudança, ambiente ou meio construído” –, na sua materialidade filmica. (2020,142)

Os percursos traçados por Wendy enquanto caminha permitem-nos ter contacto com uma paisagem precária e pós-industrial que se revela deste modo através das ruas vazias e dos estabelecimentos fechados, por onde se movimentam trabalhadores, mendigos e sem-abrigos (Castanha 2020,143).

O modo como a câmara regista a deslocação de Wendy pelo espaço também influenciará a forma como este é apreendido. A fadiga que transparece nos seus movimentos e no seu lento caminhar estabelece um paralelismo com a geografia daquela cidade e o que ela representa. O corpo de Wendy, cansado, desloca-se por uma cidade extenuada repleta de lugares despojados de pessoas. A paisagem torna-se, assim, um reflexo da condição da protagonista, ambas vulneráveis e sem grandes meios que possibilitem um futuro melhor. Por outro lado, a própria cidade espelha a realidade vivida por várias comunidades afectadas pela crise económica de 2008 e pela devastação provocada pelo furacão Katrina. Com a diminuta oferta de emprego e privadas dos seus bens essenciais e, em milhares de casos, da sua própria casa, várias pessoas foram

obrigadas a deixar as cidades onde moravam em busca de melhores condições de vida (Vigdor 2008, 135-154). *Wendy and Lucy* reflecte sobre a maneira como várias decisões políticas e económicas nos EUA afectaram quem, tal como Wendy, almejava viver com o mínimo de estabilidade (Fusco e Seymour 2017, 37), promessa enraizada no sonho americano, mas que aqui não se verifica.

Wendy and Lucy* enquanto *slow cinema

A relação entre a personagem e a paisagem, assim como a ideia de espaço enquanto representação metafórica do interior da personagem, integram *Wendy and Lucy* no *slow cinema*. Neste sentido, tal como acontece de forma generalizada no estilo aqui em análise, a paisagem procura transmitir o estado de espírito da personagem, mas não é só isso. A cidade representa também as consequências de uma devastadora crise económica em comunidades inteiras, reflectindo sobre questões nacionais e sobre o modo como a política interna falhou em possibilitar melhores condições de vida àqueles que mais sofreram com o declínio das condições socioeconómicas e, no caso particular de *Wendy and Lucy*, também com a devastação provocada pelo furacão Katrina.

Além disso, outros tropos permitem associar facilmente o filme ao *slow cinema*. Em primeiro lugar, tem como protagonista uma personagem marginal devido à sua condição, que se desloca por lugares considerados periféricos, como a pequena cidade no Oregon. A protagonista e a paisagem são constituintes de um conjunto de outras características, como a viagem e os habitantes da cidade, que revelam uma perspectiva negativa do mundo, tendo em conta a precariedade dos indivíduos. Consequentemente, *Wendy and Lucy* explora estados e sentimentos como a depressão, o desespero, a solidão e a alienação.

Por outro lado, muito característica do estilo e também do cinema de Kelly Reichardt é a atenção dada aos gestos, tarefas e processos que compõem uma rotina. No filme, acompanhamos Wendy a alimentar a sua cadela, a deslocar-se à casa de banho do posto de combustível para fazer a sua higiene, a caminhar pela cidade enquanto procura a cadela e, depois, enquanto aguarda por notícias do canil. O movimento que estas acções geram, como verificámos, é essencial no *slow cinema*. Para além da câmara, que tende a movimentar-se de uma forma mais lenta, Wendy também executa as suas tarefas

morosamente. Estas particularidades, combinadas com a reduzida utilização de cortes e/ou saltos temporais, conferem uma maior continuidade temporal às acções. A respeito das tarefas de Wendy, Katherine Fusco e Nicole Seymour afirmam:

In the context of the characters' hopeless situation, Reichardt's emphasis on task time serves an additional function. Through her depiction of repetitive tasks, Reichardt shows the way that a day's chores become laden with near talismanic meaning for those unready to admit how lost they are, or how undifferentiated their experience of time is at risk of becoming. (2017, 64)

Através dos hábitos e das rotinas, Wendy tenta afastar a ideia de desespero que a consome. Logo, ao mostrar certos acontecimentos que não fariam parte da rotina de alguém que se encontra numa situação estável, o filme sublinha o facto de tarefas aparentemente banais como as de Wendy significarem muito para as pessoas que se encontram nas mesmas condições que as da personagem (2017, 64). Ao mesmo tempo, estas também sublinham a sua condição desfavorável: a câmara regista cada situação com um tempo próprio, obrigado o espectador a olhar e a reflectir sobre estes actos e tarefas de alguém que sabemos estar numa situação precária. Exemplo disso é a cena em que Wendy recolhe latas para posteriormente as colocar num depósito em troca de algum dinheiro. Nessa cena específica, não só se verifica como essa tarefa pode trazer mais algum dinheiro a Wendy, mas também como vários habitantes daquela cidade, em situações semelhantes, recolhem regularmente grandes quantidades de latas que encontram espalhadas na rua, de modo a conseguirem algum dinheiro através do seu depósito.

Uma vez mais, *Wendy and Lucy* articula certas características do *road movie*, subvertendo as concepções clássicas do género. Ao contrário da mobilidade e das viagens de carro pela estrada rumo à liberdade, o filme foca-se na imobilidade da personagem durante uma paragem forçada da viagem. Esta utilização de concepções de géneros cinematográficos para depois os subverter é também uma característica utilizada pelo *slow cinema*¹⁹.

¹⁹ Este é, aliás, um dos aspectos que a realizadora explora nos seus filmes. Como tivemos oportunidade de verificar, *Meek's Cutoff* subverte algumas das convenções geralmente associadas aos *westerns* e aos *road movies*. Já *Night Moves* (2013), por exemplo, serve-se do *thriller* para problematizar a questão ambiental e o activismo. A respeito do filme, Reichardt refere: “You know, *Night Moves* is my “action film”—it’s a thriller, with a small t. But ultimately it still breaks down to labor and chores: the things you have to do when you’re doing what these kids are up to, this direct activism.” (Reichardt, Fusco e Seymour 2017, 115).

Relativamente às questões formais do filme e como estas se relacionam com o *slow cinema*, contrariamente a muitos realizadores que temos vindo a referir como praticantes do estilo, Kelly Reichardt “não se engaja no mesmo processo de dilatação temporal da cena” (Castanha 2020, 148). Os planos de *Wendy and Lucy* não são particularmente longos quando comparados com os de outros filmes de estilo *slow cinema*. A narrativa também detém maior centralidade no filme do que na generalidade dos filmes do estilo. O que coloca os filmes da realizadora na órbita do *slow cinema* é a sua tentativa de fidelidade a uma materialidade da experiência do percurso (Castanha 2020, 148). Neste sentido, Cesar Castanha refere:

Se as chaves da lentidão e da temporalidade dilatada são insuficientes para uma leitura específica ao cinema de Kelly Reichardt (que não recorre à temporalidade de outras obras do chamado *slow cinema*), penso aqui, no lugar disso, um agenciamento que flutua entre a mobilidade e a imobilidade, dado tanto pelos aspectos formais desse cinema quanto pela construção dos personagens e do reconhecimento de seus contextos sócio-geográficos. É preciso entender, nesse sentido, a repetição e a imobilidade incorporadas como operações dessa lentidão menos radical e, ao mesmo tempo, como processos letárgicos de permanência das contradições da paisagem estadunidense. (2020, 148)

Apesar de não ter planos tão longos como normalmente veríamos em filmes *slow cinema*²⁰, a lentidão em *Wendy and Lucy* é apresentada através do ritmo do quotidiano, através de movimentos de câmara contidos e de enquadramentos estáticos. Estas características formais potenciam o que no filme em questão podemos designar de “estética do cansaço”, que se verifica na forma como o espaço nos é apresentado, como os corpos interagem e nas acções que se praticam nesse mesmo espaço. *Wendy and Lucy* pede ao espectador para observar a força minguate e flutuante da paisagem e dos corpos que nela se apresentam, tal como Elena Gorfinkel acrescenta:

Kelly Reichardt’s *Wendy and Lucy* (2008, U.S.), while on the margins of a more emphatic durational or “slow” cinema aesthetic, nevertheless provide a fertile manifestation of the temporality of fatigue and endurance. These films’ very distinct material rhythms are tendered through an observation of women’s labor and nonlabor, their bodies’ drift, dispossession, and “endurance.” In this sense, they suggest an alternative feminist course toward discussions of duration and art cinematic temporality. Allied in their

²⁰ Este é um aspecto interessante, no sentido em que prova a versatilidade e a conseqüente dificuldade em definir de forma precisa o *slow cinema*.

production of gestural economies of exhaustion, these films imagine fatigue as a form of both foreclosure and possibility, a paradoxical politics of both appearance and evanescence. Most importantly, they ask what fatigue allows or conditions us to endure. (2012, 313-314)

Apesar de não integrar todas as características formais do *slow cinema*, o filme explora, através de meios que se relacionam com o estilo, não só “especificidades geográficas e históricas”, mas também uma “encenação dos corpos: corpos de mulheres, de trabalhadores, corpos cansados e à deriva, corpos que habitam uma experiência de precariedade.” (Castanha 2020, 152)

Por último, e não menos importante, há a questão do som. *Wendy and Lucy* não integra banda sonora extra-diegética, ou seja, sons que existem numa instância narrativa, normalmente música que acompanha a história e que as personagens não ouvem. A realizadora opta deliberadamente por um minimalismo ao nível da música, sendo que o único tema presente no filme é aquele que Wendy assobia no início do filme e que ouvimos durante o seu passeio com Lucy no bosque. Para além desse som, Reichardt escolhe captar outros que ocorrem naturalmente nos locais onde filma. Por exemplo, o ladrar dos cães no canil, os barulhos do trânsito e o chilrear dos pássaros (Hall 2018, 67). Mesmo quando Wendy chora, a realizadora tenta captar o máximo de som desse acto. Aliás, Reichardt utiliza frequentemente o som da respiração, procurando precisamente destacar o trabalho e o ritmo deste (Fusco e Seymour 2017, 108) acentuando, por isso, o grau de realismo no filme. Relativamente a esta questão, a realizadora justifica a sua opção deste modo:

John’s short story — the script [*Wendy and Lucy*] was based on — was called “Train Choir.” I thought it was too poetic a title for the movie, but I liked the idea, and so I tried to use the train and traffic as I would use a score. It’s funny. In my classes I won’t let my students use music at all, and I’m always lecturing them on how much of a crutch it is. I just didn’t want to romanticize the film in any way. (Liu e Reichardt 2012, s/p)

O som (ou a sua ausência) são fundamentais no *slow cinema* para a percepção do ritmo do filme. As escolhas da realizadora dão primazia aos sons do ambiente, que possibilitam a imersão sonora do espectador no espaço fílmico, assim como permitem que o primeiro adira ao ritmo do filme. Além disso, esses sons acentuam o estado de isolamento de Wendy e dão-nos a percepção da passagem do tempo. Em suma, o que Kelly Reichardt

mostra em *Wendy and Lucy* é que aqueles que se encontram à margem da sociedade experienciam a modernidade de uma forma mais lenta. Quer isto dizer que muitos realizadores do estilo trabalham o conceito de Rob Nixon denominado de “slow violence”, definido pelo autor como: “a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space...violence that is typically not viewed as violence at all.” (Nixon 2011, 2) Isso é verificável quando, por exemplo, Wendy utiliza o telemóvel emprestado de Wally por não ter um próprio, o que não se deve a uma aversão à tecnologia e aos telemóveis, mas ao facto de não ter meios financeiros e uma estabilidade que lho permitam (Fusco e Seymour 2017, 54).

O ritmo acelerado da contemporaneidade, mais especificamente no entretenimento, nas comunicações e no consumo, contrasta com a lentidão dos filmes de Reichardt. Os filmes da realizadora mostram as diversas temporalidades experienciadas na contemporaneidade, focando-se nas pessoas que de algum modo foram deixadas para trás pelo frenesim da modernidade e que vivem as consequências da rapidez desta com uma lentidão austera. A presença desta lentidão nos filmes de Reichardt é uma resposta à dureza das realidades económicas e ideológicas nos EUA no século XXI (Fusco e Seymour 2017, 54; Gorfinkel 2016, 124).

O *slow cinema* que se vê representado nos filmes de Kelly Reichardt permite que os espectadores entrem num mundo onde não é mostrado o que é mais belo, nem o que é mais calmo e harmonioso. Pelo contrário, o cinema da autora revela o hediondo, o fora de ordem e as complicações desastrosas da contemporaneidade. A desaceleração do ritmo narrativo permite também que a cidade, as condições de vida existentes e as pessoas como Wendy se tornem visíveis não num sentido de apreciação estética, mas num sentido político. Importa neste filme, neste universo filmico, levantar questões que nos façam pensar nas motivações por detrás deste olhar sobre aquelas personagens e aquela situação, para evidenciar a sua frequente invisibilidade, semelhante à de tantos outros nos dias de hoje (Fusco e Seymour 2017, 55).

Contudo, será importante salientar que, para a realizadora, a ideia de os seus filmes serem parte do *slow cinema* é relativa, pois em entrevista Reichardt afirma o seguinte:

I'm not out to make films that are slow, really. It's just that, when I go to the movies and I sit through the previews, I literally feel assaulted. And so maybe it's just people's metabolisms or something. I mean, okay, some of [my] films

are about duration, have duration built into them. *Meek's* is about the labor it takes to walk across the country and the chores involved. So I understand that a slower pace is necessary for that film. But because it's so necessary to the story I don't think of it as being slow; I think of it as being the appropriate time for that story. And all the films are really about small moments and small decisions. (...) But my films are not slow! I get told they're slow a lot, but. . . they're really short, first of all. (Reichardt, Fusco e Seymour 2017, 115)

A temporalidade e a duração serão sempre elementos que dependem da percepção de cada um. Inegável é o facto de os filmes de Reichardt terem uma temporalidade e um conjunto de características, como tivemos oportunidade de verificar, que permitem classificar os seus filmes como parte do estilo *slow cinema*. Seguidamente, veremos como certos aspectos da temporalidade também são essenciais no tratamento da viagem e da paisagem em *Liverpool* (2008), de Lisandro Alonso.

3.2. *Liverpool*

“Maybe this isn’t home, nor ever was- maybe home is where I have to go tonight. Home is the place where when you go there, you have to finally face the thing in the dark.”

Stephen King, *It*

Liverpool (2008) é o terceiro filme da “trilogia do marginal” do realizador argentino Lisandro Alonso e surge no seguimento dos filmes *La libertad* e *Los muertos*, mencionados anteriormente. Os três filmes, enquanto conjunto, podem ser entendidos como um olhar sobre as trajetórias silenciosas de personagens que vivem à margem da sociedade, através da paisagem argentina. Alonso, numa entrevista, afirma: “considero-me um observador, nada mais” (2012, s/p) e os seus filmes reflectem isso mesmo. *La libertad* acompanha a rotina de Misael, um lenhador que vive isolado na pampa, sem contacto com uma comunidade. Em *Los muertos*, Argentino, depois de sair da prisão, viaja até casa, de forma lenta e imersiva por zonas rurais argentinas, seguindo o rio Paraná. No regresso do protagonista, que havia sido preso por ter assassinado os dois irmãos, parece existir uma tentativa de reconciliação com os restantes elementos da sua família. Agora, só lhe restam os dois netos que, abandonados pela mãe, vivem sozinhos e isolados na zona rural argentina.

O terceiro filme, *Liverpool*, conta a história de Farrel, um trabalhador taciturno de um navio cargueiro que aproveita a paragem do navio em Ushuaia – a cidade mais a sul do mundo, situada na província da Terra do Fogo – para visitar a mãe na terra onde nasceu. Para obter a permissão do capitão, Farrel diz-lhe que não vê a mãe há anos e que pretende saber se esta ainda se encontra viva. Concedida a autorização, o protagonista parte para Tolhuin, numa viagem que faz com que o filme se torne num *road movie*, um pouco à semelhança dos outros filmes do realizador, tal como refere Nadia Lie:

Lisandro Alonso’s films do not feature drivers, but solitary travelers, slowly making their way through an imposing landscape in canoes (*Los Muertos*, 2004), on foot (*Liverpool*, 2008) or on horseback (*Jauja*, 2015). Movement and displacement are key to his films, not only because they tend to depict journeys, but also because the professional occupation of the protagonists in

his two Patagonian road movies relates to them: in *Liverpool*, Farrel (Juan Fernández) is an Argentine sailor who works on a container ship that travels the world; in *Jauja*, the protagonist is a Danish military engineer—Gunnar Dinesen (Vigo Mortensen)—who is always on the road for his job. Both characters are profoundly paratopic in the sense that, while already spending much of their lives “on the road,” they engage in an additional journey, this time through a specific part of Patagonia. (2017, 110)

Como a autora defende, em *Liverpool*, o protagonista parte numa viagem solitária, deslocando-se a pé e à boleia, sendo o ritmo da viagem tendencialmente lento. É dada uma especial atenção às actividades de Farrel nos momentos de paragem ou de preparação da viagem. Por exemplo, quando se encontra em Ushuaia, acompanhamos as suas actividades rotineiras: a personagem a vestir-se, a preparar a mala que o acompanhará na viagem, a jantar num restaurante, a visitar um clube de *strip* ou a fumar calmamente o seu primeiro cigarro do dia depois de acordar.

Não obstante este ritmo muito específico, em *Liverpool* existem momentos que podem ser facilmente associados à ideia clássica de *road movie*. Depois de procurar entre os camionistas quem o leve a Tolhuin, Farrel encontra boleia na parte de trás de uma carrinha que transporta troncos. A câmara coloca Farrel em primeiro plano, sentado num dos troncos, e logo a seguir outro viajante que, como ele, também viaja à boleia. Seguimos a deslocação do veículo, vendo a estrada que este percorre e a paisagem que a rodeia. A carrinha faz uma paragem para que o companheiro de Farrel saia e volta posteriormente a arrancar. Nesse momento, a câmara passa a mostrar apenas a paisagem que vai ficando para trás face ao movimento de deslocação do veículo. A relação simbiótica que se estabelece entre a estrada, o veículo, a paisagem e o viajante de *Liverpool* é semelhante às imagens-padrão que, tendencialmente, associamos aos *road movies*.

O carácter errante do protagonista é referido por Nadia Lie como paratópico, no sentido em que, atendendo à sua profissão, a personagem está constantemente em movimento, não se estabelecendo e, logo, não fazendo parte de nenhum lugar. Segundo Dominique Maingueneau, a paratopia define-se como uma localidade paradoxal que não se refere à ausência de lugar, mas à complicada negociação entre o lugar e o não-lugar, uma espécie de maneira parasitária de localizar algo que vive na sua própria impossibilidade de se fixar no espaço. Toda a paratopia expressa, minimalmente, a ideia de pertencer e a de não pertencer ao mesmo tempo. A noção de paratopia implica o

distanciamento em relação a um grupo (paratopia da identidade), a um espaço (paratopia espacial) ou a um momento específico (paratopia temporal). Estas distinções são, na realidade, superficiais: tal como a própria palavra indica, todas as paratopias podem ser resumidas a um paradoxo de natureza espacial (2004, 52 -53; 86–87).

Farrel vive em constante movimento, tal como o barco, local onde vive e trabalha. Ambos se encontram, pois, na impossibilidade de se conectar a um lugar ou a uma determinada comunidade. Por exemplo, antes de partir em viagem em direcção à sua aldeia natal, o protagonista passa uma noite na cidade de Ushuaia. Começa por ir a um restaurante onde janta sozinho, numa mesa isolada sem que se avistem outros clientes no local. A sua paragem seguinte é um clube de *striptease* onde, numa mesa, novamente isolado, observa uma mulher que dança, percepcionada pelo espectador exclusivamente através da sua sombra na parede.

Em ambas as cenas, a expressão de Farrel não parece ser típica em alguém que, depois de meses em alto mar, a bordo de um navio, mantendo contacto somente com as pessoas que lá trabalham, finalmente tem a possibilidade de estabelecer contacto com a civilização e aproveitar algo de que esteve privado durante muito tempo. Pelo contrário, a sua expressão revela uma apatia e um vazio que vão ao encontro da sua incapacidade de se relacionar com aqueles espaços e com a sociedade no geral. O facto de viver num navio contribui para este afastamento, como se o mar funcionasse como o único espaço de habitação possível. O culminar desta incapacidade verifica-se na cena seguinte, onde a personagem acorda, vestido com a mesma roupa que usou na noite anterior, num autocarro abandonado junto ao cais. Este é um momento relevante para o argumento aqui desenvolvido, tal como aponta o próprio realizador numa entrevista:

For instance, in *Liverpool* the place where the protagonist sleeps says a lot about his overall character. This person never goes to a hotel. He ends up sleeping in an abandoned bus or just sprawled in the snow. He does not do this for economic reasons – he may have plenty of money in his wallet. It has to do with the manner in which he relates to society. So I organize the spaces and the narrative moments to set up what the film talks about: this inability to communicate or to have a relationship, this tendency to marginalize himself, to punish himself, and to exclude himself from any kind of human life, any kind of emotional contact with others, such as his mother or his daughter.

(2011, 34)

Esta incapacidade de comunicar e tendência para se excluir e marginalizar também se verificam na sua postura a bordo do navio. Na primeira cena do filme dois homens jogam consola, socializando num momento de pausa do trabalho, enquanto Farrel, ao fundo e afastado dos colegas, surge isolado, sem estabelecer qualquer contacto. Durante as cenas iniciais que mostram a rotina do protagonista, bem como dos outros trabalhadores do navio, não o vemos em nenhum momento a conversar com outras pessoas – à excepção da cena em que pede autorização para ir visitar a mãe. Este isolamento propositado do protagonista face à sociedade é perceptível não só na sua atitude antissocial, mas nos locais que escolhe para dormir (Quandt 2009, s/p). Quando está na cidade, Farrel opta por pernoitar num local inóspito, um autocarro abandonado; no navio, ao invés de dormir na sua cabine onde dispõe de uma cama e de algum conforto, escolhe dormir junto da barulhenta caldeira, local que lhe está interdito bem como à maioria dos outros tripulantes. Ao escolher estes espaços para dormir, Farrel assemelha-se a uma pessoa sem-abrigo ou a alguém que escolhe a privação de alojamento e de conforto e, como tal, marginal (Jaffe 2014, 145 – 146).

Depois da viagem na parte de trás de uma carrinha que transporta troncos e seguindo depois a pé, Farrel chega à aldeia onde vive a sua mãe. Dirige-se até à cantina local para comer e é aí que estabelece contacto com a comunidade daquela pequena localidade. Trocando algumas palavras com Torres, o homem que lhe serve a comida, a convivência é feita apenas através de olhares que os populares cruzam com o olhar do visitante. É também aí que Farrel contacta pela primeira vez com a sua filha, Analia. Na cena seguinte, o homem observa a jovem pela janela enquanto bebe directamente da garrafa que o acompanhou ao longo da viagem. Claramente alcoolizado, Farrel dorme ao frio num pequeno barracão de madeira, sendo de manhã levado pelos populares para a casa de Trujillo.

Estas cenas relevam a oposição entre o sentido de comunidade da aldeia e a individualização de Farrel. Na comunicação por rádio que Torres faz na cantina, temos contacto com assuntos relativos ao dia-a-dia da aldeia e às necessidades dos habitantes. Por exemplo, verifica-se uma certa preocupação e cordialidade quando o homem que contacta por rádio pergunta pelo bem-estar de todos, em particular de Nazarena. Trujillo também ajuda na cantina, para além de cuidar de Nazarena e de Analia. O retrato global destes detalhes é um sentido de comunidade e de entajuda entre todos os habitantes, que é contrário à alienação de Farrel.

Para além desta oposição, é demonstrada também a incapacidade de Farrel de se conectar emocionalmente com os outros, principalmente com a mãe e com a sua filha. No primeiro contacto que tem com a jovem, Farrel permanece inexpressivo, reflectindo um vazio. Sem trocarem uma palavra, o protagonista observa-a através da janela, recusando não só um primeiro contacto com a filha, mas também um contacto com a mãe, que se encontra doente. Esta inaptidão pode ser explicada através do discurso de Trujillo que, depois de colocar Farrel na cama, diz o seguinte: “What are you doing here? Not long after you left, Analia was born. Nobody here knows you now. Not even your mother. She’s sick. I don’t know why you came back. You left me one heck of a legacy. What are you hoping to find?” (Alonso e Roselli, 2008)

Sem nunca responder à questão, o filme coloca a possibilidade de Analia, filha de Farrel, ser o resultado de uma relação incestuosa entre este e a sua mãe. Isto é possível compreender, em primeiro lugar, porque não existem referências a mais nenhuma mulher na vida de Farrel e, durante todo o filme, as únicas mulheres que parecem habitar aquela aldeia são Nazarena e Analia. Em segundo lugar, a rapariga sofre de uma espécie de deficiência mental que pode ser entendida como uma consequência dessa relação incestuosa. Por último, há a referência ao legado de Farrel feita por Trujillo e também o facto de a primeira reacção de Farrel, após ver a filha, ser embriagar-se enquanto a observa pela janela. A propósito desta questão, Jaffe refere que:

Such questions of identity and connection go unanswered, since *Liverpool* poses an informational void, spiced with intimations of dark or unnatural circumstances. Regarding such intimations, we may ask, for example, how if at all we are to understand Farrel’s mother’s suggestion that she was a “child” when Farrel was a “big boy”. Further, when *Liverpool*’s indeterminacy and unanswered questions do not prompt the spectator to “leave” or “drift off”, as discussed above, they perhaps provoke suspicions and conjectures that the viewer then projects onto the film’s void. (2014, 148)

Farrel acaba por ir visitar a mãe, mas esta apresenta sinais de debilidade mental e não o reconhece. Diante da impossibilidade de uma reaproximação, o protagonista decide partir, regressando ao navio, deixando nas mãos de Analia algum dinheiro e um porta-chaves onde se lê a palavra “Liverpool”. Ao contrário do protagonista, a câmara permanece na aldeia, registando as actividades diárias e relação de comunidade entre todos os habitantes. Mostra, de algum modo, que nada mudou após a visita de Farrel, podendo também ser o realizador a querer apresentar ao espectador, como fizera nos

filmes anteriores, as regiões periféricas esquecidas da Argentina – Tolhuin permanece isolada, mesmo que os meios de comunicação e de transporte tenham evoluído (Brignole 2016, 47).

Na última cena, Analia, escondida dos olhares alheios e certificando-se que ninguém a vê, retira do bolso o porta-chaves dado pelo pai antes de partir. Segura-o na mão durante alguns segundos, fazendo-o girar entre os dedos. O significado do porta-chaves, e desta cena específica, é explicitado por Alonso numa entrevista em que o realizador refere:

Alonso: No, in *Liverpool* we did it on purpose. That motif, the keychain in *Liverpool*, encompasses the entire possible human relationship between a father and a daughter. It's a motif that says a lot about the life of a sailor – since it's from Liverpool, one of the largest ports in the world – and it also suggests a lot about what all this means for that girl, which is to say absolutely nothing. “What on earth is this?” she seems to be saying. For me it says a lot of things: what the father leaves; what the daughter has. And, nevertheless, it is only a keychain. I find it very sad.

Cineaste: Should we assume that the daughter is illiterate?

Alonso: The real-life child does not know how to read. And, in addition to suffering from a slight mental disability, I'm sure that she looks at the keychain as just some random object and wonders what it is. For certain she does not realize that Liverpool is a city in England.

Cineaste: But the two motifs – the toy action figure and the keychain – also belong to a popular culture that is mass-produced and worldwide. They don't spring from the life of those traditional rural communities.

Alonso: But they do suggest, at least a bit, that these communities are not entirely isolated from the world. Their inhabitants form a part of the greater world and share in that world's commonplaces. For example, in *La libertad*, Misael drinks Fanta and smokes Marlboros. (West, West e Alonso 2011, 37)

O objecto representa a possibilidade de uma relação, ou, pelo menos, uma memória partilhada entre pai e filha. No entanto, as próprias circunstâncias vão ao encontro da incapacidade de Farrel de se relacionar com outras pessoas. A palavra do porta-chaves, de alguma forma ligada a ele e à sua profissão, nada diz à filha, que olha para o objecto sem entender o que lá está escrito, e é, também, símbolo da massificação e da globalização. Apesar do isolamento das regiões e da população que Alonso escolhe filmar, estes continuam a ser parte do mundo e a partilhar lugares-comuns.

Ao escolher deixar de seguir o protagonista, privilegiando um olhar próximo sobre aquela comunidade, o realizador parece querer colocar os espectadores a reflectir sobre a natureza do trabalho daquelas comunidades que se encontram em locais remotos

(Brignole 2016, 54). Em relação a essa questão, na sua análise ao filme, Francisco Brignole refere que Alonso retrata de forma favorável os processos laborais de Tolhuin, em particular as vantagens dos trabalhadores da aldeia que parecem não sofrer da alienação característica de alguns lugares semelhantes e do próprio protagonista, que ao contrário dos habitantes da aldeia, é um homem viajado. Por exemplo, Trujillo e Torres, os trabalhadores da serralharia mantêm contacto directo com a natureza e são fundamentais para a transformação da matéria prima.

Numa aldeia de pequena escala económica, todos participam em diferentes tarefas e em diferentes etapas do processo industrial. Especificamente Trujillo e Torres estão envolvidos numa série de tarefas essenciais à subsistência da comunidade. Torres faz pão para venda, trabalha na cantina onde cozinha e serve a comida, sendo também responsável pela comunicação radiofónica com o exterior, assim como pelas encomendas de combustível para a aldeia. É através deste meio que se informa sobre o estado do tempo e a condição das estradas.

Por outro lado, Trujillo é igualmente versátil em relação às tarefas que desempenha. Para além de cuidar da mãe de Farrel, caça raposas, cuida de um rebanho de ovelhas e ajuda na cantina. Ao expor a diversificação de tarefas realizadas pelos membros desta comunidade, o realizador encoraja o espectador a pensar sobre essa aldeia remota, colocando-a em perspectiva relativamente à vida caótica e frenética nos meios urbanos no século XXI. Enquanto a vida nas grandes cidades – Liverpool, por exemplo – está associada a espaços de trabalho que frequentemente se encontram divididos em pequenos cubículos e à distração omnipresente que a televisão provoca, os habitantes de Tolhuin podem executar as suas tarefas quotidianas de forma mais lenta, sem pressa, sem distrações e em espaços muitas vezes vastos.

Contrariamente a isso, os trabalhadores que, nos dias de hoje, executam as suas tarefas com o recurso à tecnologia sofrem de um certo desligamento e alienação em relação ao real. Em Tolhuin, os trabalhadores, de forma meticulosa e hábil, transformam, com as suas próprias mãos, matérias primas em produtos, enquanto nas grandes cidades, em sociedades modernizadas, o neo-liberalismo força à criação e especialização de novos ofícios que “aprisionam” os indivíduos, limitando o tipo de trabalho em que estes se envolvem e lançando os trabalhadores numa missão individualista cujo objectivo é a progressão na carreira (Brignole 2016, 55).

Esta perspectiva, apesar de enunciar pontos relevantes relativamente às representações do trabalho em *Liverpool*, e permitir a comparação com certos aspectos laborais característicos dos grandes espaços urbanos, revela um olhar mais romântico sobre a questão, não se focando nas dificuldades das comunidades isoladas como a de Tolhuin, que o filme retrata. O facto de os habitantes executarem várias tarefas representa a escassez de mão-de-obra nos meios mais isolados. Na contemporaneidade, verifica-se uma tendência por parte dos jovens que procuram melhores condições de vida de abandonar esses locais periféricos e mudar-se para as grandes cidades, onde a oferta de emprego é mais diversificada (Williams 1975). Com cada vez menos pessoas nesses locais, aqueles que lá se mantêm são obrigados a executar várias tarefas em prol da comunidade, não só devido às suas aptidões diversificadas, mas porque, se não as executarem, mais ninguém está disposto a fazê-las. Neste sentido, essa diversificação de aptidões é uma resposta à necessidade de sobrevivência individual e colectiva nessas comunidades.

Para além de colocar em perspectiva a forma como a vida moderna obriga a uma aceleração do dia-a-dia em comparação ao ritmo desacelerado daquela aldeia, o filme enfatiza um aspecto também ele relevante para analisar a sociedade contemporânea, nomeadamente o sentido de comunidade. Numa visão mais metafórica, os comportamentos relacionais que a sociedade contemporânea apresenta podem ser, até certo ponto, semelhantes aos de Farrel, isto é, uma tendência para o afastamento social e para o individualismo. Por exemplo, podemos entender a rejeição de seguir a trajectória do protagonista quando abandona a aldeia como uma espécie de rejeição da própria personagem. Ou seja, devido às suas dificuldades de interacção social e de manter uma vida em sociedade, a permanência de Farrel na aldeia não é bem-vinda uma vez que este revela uma incapacidade de viver em comunidade. Para além disso, esta rejeição é também uma forma de mostrar que, para o espaço da aldeia, o mundo lá fora, isto é, o mundo de Farrel, não lhes interessa. A aldeia só subsiste devido à existência de um sentimento comunitário muito forte que parece não existir para além deste espaço. Em última análise, Farrel é incapaz de integrar uma comunidade, de ter um lugar que possa chamar de casa, como Ira Jaffe aponta:

The sailor soon leaves, and, given his preference for temporary shelters and trappings of homelessness, might have done so even had he been warmly received. A primitive man largely divorced from modernity, Farrel

nonetheless reflects the incapacity or indisposition to have a home – or to feel at home – often considered a particularly modern dilemma. (2014, 146)

Farrel é um homem solitário que vive com o peso de um segredo que parece consumi-lo, levando-o a não ter qualquer desejo de comunicar com os outros (Dieleke 2013, 65). Esse fardo é, talvez, o motivo que o leva a castigar-se e a excluir-se de uma vida social, colocando-se voluntariamente à margem. Um dos elementos que representa esta necessidade de Farrel é o facto de se fazer acompanhar, durante toda a sua viagem, por uma garrafa de uma bebida alcoólica (talvez vodka ou rum).

Esta necessidade que a personagem tem de estar constantemente num estado inebriado é visível em várias cenas: no restaurante, adiciona um pouco da bebida que traz consigo a uma cerveja; quando acorda, no autocarro, uma das primeiras coisas que faz é beber um trago da garrafa; ao chegar à aldeia natal, a primeira coisa que faz é também beber e, por último, talvez na cena mais reveladora desta sua incapacidade de lidar sobriamente com o seu segredo, depois de ver pela primeira vez a sua filha, Farrel bebe até ficar inconsciente, passando a noite dentro de um pequeno barracão de madeira. Assim, a incapacidade de demonstrar emoções, a falta de vontade em comunicar com os outros, a inaptidão de se estabelecer num só lugar, a falta de sentido comunitário e a necessidade de se inebriar podem ser vistas como um processo de auto-desumanização por parte do protagonista.

A viagem

Como já tivemos oportunidade de referir, em *Liverpool*, a viagem integra alguns elementos do *road movie*, sobretudo porque a narrativa tem como base a viagem do protagonista até à aldeia onde nasceu, com o propósito de saber se a mãe ainda se encontra viva. Esta deslocação não só implica uma mudança relativamente ao cenário a que Farrel está acostumado (já que ele passa a maior parte do seu tempo em alto mar, a bordo do navio onde trabalha), como o obriga a estabelecer contacto com a sociedade da qual se encontra afastado e com a qual não se identifica.

Para além disso, a viagem significa também um regresso ao passado. O protagonista reencontrar-se-á com a sua família, o que implicará uma confrontação com as consequências do acto que o atormentou durante a maior parte da sua vida. Neste sentido, *Liverpool* tem um carácter híbrido no que toca à representação da viagem: da

mesma forma que nos apresenta a mobilidade da personagem, nas constantes deslocações a bordo do navio e enquanto parte da sua condição paratópica, também nos mostra os momentos de imobilidade da personagem em Ushuaia e em Tolhuin. Assim, a mobilidade e a imobilidade permitem a exploração da condição do protagonista, bem como uma análise relativamente às condições dos locais representados.

A viagem de Farrel inicia-se com o propósito de saber se a mãe ainda se encontra viva, no entanto, não é dito o que motiva a personagem a querer reencontrar-se com a mãe. Podemos apenas conjecturar que talvez aquela tenha sido a única vez, ao longo destes anos todos, em que o navio onde Farrel trabalha terá parado no porto de Ushuaia e, deste modo, a única oportunidade que teve de voltar à aldeia onde nasceu. Atendendo ao tempo que já passou e ao remorso que ainda sente, também podemos pressupor que decide voltar para, de alguma forma, encontrar a sua redenção.

O propósito acaba por ser cumprido, pois Farrel fica a saber que a mãe se encontra viva. Porém, todas as possibilidades que o encontro poderia proporcionar são defraudadas, uma vez que esta se encontra num estado de doença mental que não lhe permite reconhecer o próprio filho. Por conseguinte, a viagem acaba por ter um cariz figurativamente circular, uma vez que o regresso à aldeia, àquela comunidade e o reencontro com a mãe não parecem alterar o seu modo de vida. Farrel parece regressar à mesma vida que tinha anteriormente, isolado, marginalizado e incapaz de se estabelecer num só lugar. No entanto, fica em aberto a possibilidade de que o regresso à sua aldeia, o contacto com a mãe e com a filha possam tê-lo mudado, algo a que os espectadores não têm acesso. *Liverpool* retrata uma viagem inconsequente em que mesmo que o protagonista siga o seu caminho, como o vemos fazer na cena em que se vai embora da aldeia, a família continua sem lhe oferecer uma base identitária. A viagem revela o carácter problemático das famílias, uma vez que o seu objectivo é o reencontro e uma possível reconexão com os familiares já afastados ou perdidos que acaba por não ter sucesso. (Lie 2017, 114).

Não obstante, o futuro da sua relação com a filha, apesar de ficar em aberto, o que é sugerido pelo porta-chaves que Farrel lhe deixa, também parece condenado. Em última instância, a filha e o porta-chaves são a única possibilidade que o protagonista tem de ser lembrado. Para além de Trujillo, mais ninguém sabe quem ele é. A mãe já não o reconhece e também não fica claro se a filha, na realidade, sabe quem ele é (o facto de lhe pedir dinheiro pode ser um indicativo que sim, mas não é confirmado). Assim, Farrel

parece condenado ao esquecimento, sendo o porta-chaves a única remota possibilidade de ligação a Analia. Todavia, também fica em aberto a possibilidade de o porta-chaves nada significar, sendo apenas um objecto cujo significado simbólico escapa à rapariga.

A paisagem

Relativamente à paisagem, o realizador argentino retrata espaços e paisagens normalmente negligenciados, esquecidos ou invisíveis. A representação que Lisandro Alonso faz da Patagónia vai ao encontro das palavras de Paul Theroux: “Nowhere is a place” (1980, 416), isto é, um lugar onde “as identidades são dissolvidas, o espaço é obliterado e o tempo se torna cíclico” (Lie 2017, 111). Apesar da viagem se iniciar em Ushuaia, lugar que ainda se conecta com a modernidade – como se verifica nos espaços por onde Farrel passa (restaurante, clube de *strip* ou o próprio porto) –, à medida que o protagonista se desloca e se afasta dessa ligação com o mundo moderno, a paisagem torna-se cada vez mais num espaço vazio, desértico, com horizontes estéreis e de vistas infinitas (Baudrillard 1996, 129).

Ushuaia é equiparada por Nadia Lie ao autocarro onde Farrel passa a sua primeira noite na cidade, pois ambos parecem objectos estranhos e perdidos na paisagem desolada em que se encontram. (2017, 111). Encontramos esta imagem de local perdido e abandonado, por exemplo, na cena do restaurante, onde Farrel come sozinho, sem nenhum outro cliente nas mesas em redor, e no clube de *striptease*, onde existem mais trabalhadoras do que clientes, visto que Farrel é o único a frequentar o espaço. Podemos entender Ushuaia como uma representação da relação de Farrel com a sociedade. Tal como a cidade, ele está numa situação periférica em relação ao mundo, não só pela profissão que o obriga ao isolamento, mas também pela sua incapacidade de se estabelecer num só lugar, de comunicar ou de ter qualquer tipo de relação. Ushuaia, devido à sua localização limiar e ao vazio que a rodeia, surge como um local marginal, que apesar de se ligar à modernidade, não consegue pertencer-lhe por inteiro.

À medida que a viagem do protagonista nos leva para lugares mais inóspitos e sem qualquer contacto com a modernidade, o significado da paisagem também se altera. Na carrinha em direcção a Tolhuin, a paisagem que rodeia o protagonista é composta por montanhas, neve e floresta. A única presença humana naquele espaço só se revela quando a personagem chega à aldeia. Neste sentido, a paisagem pode representar a condição

existencial de Farrel. Tal como ele, a paisagem está isolada, sem contacto com o exterior. O vazio emocional que o assola é semelhante ao vazio daquele local caracterizado pelas longas extensões de neve que o cobrem.

Por outro lado, o diálogo entre a personagem e a paisagem pode “induzir o espectador a experienciar a luta implícita no seu retorno inexorável.” (Cavallini 2015, 192) Como referimos, Farrel carrega consigo um segredo que o afastou da família durante anos. A paisagem que o acompanha no regresso, pela sua rudeza e hostilidade, reflecte essa luta interior provocada pelo regresso que o confrontará com o seu segredo e com a família que ele abandonou.

No entanto, a imersão lenta nesta paisagem transforma-a num espaço narrativo onde o silêncio e os elementos que a compõem apontam para uma ideia de ausência de casa, de lar. Assim, a paisagem é uma parte integral do filme, uma vez que assume o papel e a relevância de uma personagem, criando uma relação com o próprio protagonista (Cavallini 2015, 195-197). O que permite também que o espectador atente sobre a paisagem é a forma como o realizador retira a personagem de cena, concentrando a atenção da câmara exclusivamente no espaço, algo que Alonso também refere numa entrevista:

Cineaste: A related question, then. The way in which your camera continues to look at a scene even after the character has left it. For instance, in *Liverpool*, Farrel leaves definitively the scene of his shipboard cabin; and then we are left for X number of seconds simply contemplating the setting. Does this visual technique imply ideologically that the world continues on exactly the same with or without the presence of a given human being?

Alonso: That's true. But, on the other hand, it is also a pause that I choose to include in order to raise the question of what happens if after a given sequence, in which not very much has happened, we nevertheless give the spectator time to think about what it happening. And so he has time to say, “OK, what's going on?” During that pause he comes to realize that cinematographic language exists – because he is made to feel the presence of the camera. And if the viewer feels the presence of the camera, he is also feeling the presence of the director. When he's made aware of all that, a viewer is forced to think about cinematographic language. That is always important to me – that is to say, making the spectator realize that, over and beyond what is happening to the fictional character, there is always someone else who is narrating the story. (2011, 37)

A paisagem, como o realizador nota, é um elemento fundamental na narração e no entendimento da própria história. Ao retirar o protagonista da cena, deixando a paisagem

falar por si, Alonso possibilita uma interação do espectador com o espaço. Assim, à falta de elementos narrativos ou de expressões, por parte da personagem, reveladores da sua interioridade, a paisagem permite um entendimento desses elementos propositadamente omitidos e que a personagem não revela. Em relação a isto, o realizador acrescenta ainda:

This is why I like the observational approach that we were discussing previously – to observe without sticking my hand into the mix too much. To observe respectfully and to allow the spectator to grasp the appropriate elements and make up his or her own world. Of course this approach isn't for everyone. There are spectators who need you to grab them and lead them by the nose - now you laugh, now you cry, now you applaud, and now you go home. Not that this is necessarily so bad. What is worthwhile, it seems to me, is to seek out cinematographic diversity. Jia Zhangke, Daniel Day-Lewis, Apichatpong Weerasethakul, John Sayles – four names from four very different places. This is what cinema is for me. What would be terrible would be headlining four names from Hollywood. That miniaturizes the world, it doesn't expand it. (Alonso, West e West, 2011, 35)

Para além daquilo que a paisagem revela sobre o protagonista, sempre sujeita à disponibilidade do espectador para procurar possíveis interpretações na sua contemplação, ela é também fundamental em *Liverpool* como retrato do espaço de Tolhuin e respectiva comunidade. Tolhuin figura no filme como um espaço isolado, povoado por uma comunidade que se desdobra em diversos ofícios de modo a subsistir. O seu único contacto com o exterior é feito por um rádio, o que de algum modo vai ao encontro da condição de isolamento da aldeia e do atraso tecnológico em relação, por exemplo, a Ushuaia, onde vemos carros a circular e uma televisão. Enquanto as comunicações com o exterior e entre os habitantes da aldeia parecem restringidas ao mínimo possível, a paisagem parece ser a única entidade ou personagem que na realidade comunica (Nayman e Kovaciscs 2008, 9), tal como refere Francisco Brignole:

The direction in which Alonso guides viewers in this latest tangential exploration of excess is, again, a specific one. If in the aforementioned two takes shot in interior spaces the director emphasized the materiality of the characters' daily existence, in the exterior takes Alonso sheds light on the particular properties of the beautiful, yet exacting, natural environment surrounding the inhabitants of Tolhuin. (2016, 51)

Este direccionamento do espectador para a contemplação do espaço é efectuado através do uso de certos dispositivos formais característicos dos filmes de estilo *slow cinema*.

Liverpool enquanto slow cinema

Liverpool é constituído, na sua grande maioria, por longos planos-sequência que enquadram a cena em planos abertos ou médios, sendo rara a utilização de *close-ups*. O *close-up* destaca as expressões do rosto da personagem, a sua função passa por revelar a sua interioridade e emoções. Como Alonso utiliza muito pouco este recurso, mesmo para destacar objectos – à excepção do plano-pormenor do porta-chaves na cena final –, o filme utiliza o plano aberto e o plano médio para enfatizar os espaços e o ambiente, que se tornam mais imponentes e fascinantes do que as personagens.

Mesmo quando aproxima o plano, dando destaque às personagens, o resultado acaba por ser opaco, pois estas escondem ou negam as emoções, ao invés de as revelarem (Jaffe 2014, 137). Como Alonso refere numa entrevista: “I always tell my actors, don’t look into the camera and don’t express anything. Don’t try to be an actor.” (Alonso e Sweeney 2009, s/p) Estes princípios denotam a consideração que o realizador tem pelo “efeito Kuleshov”, em que o espectador atribui diferentes significados à expressão imutável e neutra do actor em justaposição com outras imagens. Para além de serem inexpressivas, as personagens dos filmes de Alonso geralmente surgem em cenas estáticas, por vezes afastados do espectador e de costas para a câmara. A este propósito, e numa entrevista dada a Dennis West e a Joan M. West, o realizador afirma:

I have never liked the rapid montage techniques of Eisenstein – they are entirely too manipulative. What I have always liked, and something I learned a lot from, is the Kuleshov Effect. Film the very same face, put something like a plate of food in front of it and then something different behind it and supposedly you get different reactions. But the face on the screen is always the same, and that face doesn’t have to do with happiness or sadness. For me this represents the capabilities of the spectator, a very special richness. Of course the viewer is still being manipulated. Nonetheless, what I attempt to do is come up with the character and then add certain ingredients so that the spectator can feel, more or less, what I’m attempting to communicate – a lack of communication, solitude, a life that is not dignified, a job that is not dignified, a situation of very few options, not much freedom. With this handful of elements I attempt, if you will, to create my own Kuleshov Effect. Not much happens in my films, but a certain feeling predominates, and that is what I wish to emphasize. (Alonso, West e West 2011, 37)

Além disso, nos filmes de Alonso, as personagens estão predominantemente em silêncio. Não só os filmes possuem um ritmo lento e com pouca acção, como as

personagens também dizem muito pouco e quase nada é revelado ou explicado (Jaffe 2014, 147). Como Gonzalo Aguilar refere, o resultado alcançado é uma “indeterminação de significados” e uma “poética da indeterminação” (2008, 60-61). Assim, em vez de filmar cenas com uma grande carga dramática ou repletas de acção, o realizador tende a criar cenas mais discretas, focando-se nos momentos que nada acrescentam ao enredo.

Ao dar ênfase à inacção e à quietude, Alonso utiliza uma técnica recorrente nos filmes *slow cinema*, excluindo imagens que reflectem o ponto de vista do protagonista, sendo, assim, notória a falta de dinamismo e acção narrativa dos protagonistas (Jaffe 2014, 140). Os longos planos-sequência, muitas vezes ambíguos e indeterminados, convidam-nos a focar a atenção em assuntos que normalmente são ignorados. São também, a par com a falta de acção narrativa, fundamentais para a imposição de uma visualização mais activa por parte dos espectadores, pois, quando confrontados com imagens que se mantêm no ecrã durante mais tempo que o normal, estes “suspendem o seu desejo por um objectivo narrativo, assumindo uma postura diferente, mais de acordo com a experiência temporal que a imagem indica.” (Camithers 2011, 28)

Alonso utiliza a temporalidade e a narrativa de modo a garantir que os espectadores não fiquem soterrados sob uma avalanche de imagens que os torna passivos em relação ao filme. Nestes momentos em que há uma troca dinâmica entre o filme e os espectadores, estes podem preencher as lacunas narrativas e atribuir significados aos detalhes deixados sem solução ou inexplicáveis ao longo da trama (Brignole 2016, 49).

O momento em que Farrel se encontra com a mãe exemplifica esta dinâmica. Através de um longo plano-sequência, a cena é enquadrada num plano médio do protagonista sentado numa cama e, ao seu lado, noutra cama, a sua mãe encontra-se deitada. O plano tem a duração de quase três minutos, dando ao espectador tempo suficiente para entender a forma como aquele encontro se enquadra na narrativa. Ao respeitar e representar a totalidade da duração da cena, Alonso desperta um desconforto no espectador, fazendo assim notar a dimensão colossal do distanciamento entre as duas personagens – a mãe que não reconhece o filho –, através de uma conversa dolorosa, escassa, lenta e fragmentada.

Se a temporalidade lenta e o constrangimento provocado pelo longo plano não forem suficientes para provocar desconforto no espectador, a postura de Farrel durante a cena cria esse incómodo. Pouco tempo depois do início do encontro, o protagonista começa a revelar claros sinais de desconforto e inquietação, como se também ele sentisse

a duração excessiva daquele momento. Visivelmente inquieto e enfadado, observa os pequenos objetos que se encontram em torno da mãe, levando os espectadores a seguir o seu olhar, enquanto percorre o quarto. Farrel mostra-se curioso em relação aos objectos que se encontram na mesa de cabeceira e na prateleira. No entanto, o realizador não recorre ao plano-pormenor, ficando os espectadores sem poder determinar que objectos são aqueles, mas o ritmo da perambulação de Farrel permite que os espectadores ponderem sobre as circunstâncias materiais em que a mulher vive e em que, provavelmente, morrerá (Brignole 2016, 49). O olhar minucioso do protagonista também reflete sobre a atenção que Alonso dá aos espaços interiores, uma das principais inovações que diferenciam *Liverpool* dos outros filmes da trilogia, *La Libertad* e *Los muertos*.

Na cena seguinte, Farrel volta para a divisão onde se encontra a filha e entrega-lhe algum dinheiro. A rapariga subitamente pega num casaco e sai de casa. Ao aperceber-se da sua saída, o homem surge na imagem de forma apressada e preocupado, no entanto, contém-se, abrandando os seus gestos e, calmamente, antes de sair para ir ao encontro da rapariga, coloca lenha na salamandra, guarda uma fotografia que retira da prateleira na sua mala e, sem pressa, veste o casaco, dirigindo-se depois para a rua.

Ao apresentar estes actos de Farrel, Alonso, mais uma vez, demonstra uma propensão para introduzir acções e detalhes que possibilitam uma interpretação emotiva da personagem. O facto de se certificar que a salamandra continua a aquecer a casa pode ser entendido como um gesto simbólico final para com a mãe antes de voltar a deixá-la. Por outro lado, a fotografia pode ser uma indicação sobre o seu passado misterioso, mas também das emoções reprimidas que provavelmente fluem sob a sua aparência exterior inexpressiva.

Quando Farrel sai de casa, a câmara não segue de imediato a personagem, mas permanece na sala, mostrando a divisão agora vazia. Ao dirigir a atenção do espectador para aquele espaço, colocando em pausa a progressão narrativa, Alonso leva o espectador a explorar a materialidade dos espaços interiores, nos quais os habitantes de Tolhuin passam a maior parte do tempo devido às condições climáticas inóspitas daquela região. Em contrapartida, o espectador não pode deixar de sentir alguma perplexidade, uma vez que durante quinze segundos contempla aquele espaço e ouve a madeira a estalar enquanto arde na salamandra, sem que nada aconteça (Brignole 2016, 50).

Para além de evidenciar e dar significado a objectos e espaços inanimados, Alonso recorre aos longos planos-sequência para sublinhar a pertinência e existência das acções mundanas e tarefas do dia-a-dia. Exemplo disso é a cena em que Farrel se veste para mais um turno no trabalho e aquela em que prepara a partida, ainda a bordo do navio. O espectador assiste à totalidade do tempo que leva a personagem a vestir-se, acção que, na maioria dos filmes, nunca é representada por inteiro. No entanto, uma vez que esta acção não tem motivações narrativas, o olhar acaba por deambular pelo espaço, tal como nas outras cenas, deixando de focar a atenção em Farrel, mas sim nos múltiplos objetos – cigarros, fotografias de mulheres nuas, um relógio, uma lanterna, papel higiénico, etc. – que se encontram no espaço (Brignole 2016, 52).

As repetições também são representadas nas cenas em que Farrel se encontra a comer. O acto em si e a relação da personagem com o espaço podem não contribuir para a progressão narrativa, mas contribuem para o entendimento geral do protagonista e do ambiente, como já tivemos a oportunidade de referir. No restaurante, Farrel come sozinho sem que se vejam outros clientes e, face ao tempo e ao carácter estático da cena, o espectador é levado pela câmara a explorar o espaço. Curiosamente, mesmo num espaço fechado, o olhar é atraído pelo quadro que representa uma paisagem natural verdejante. A pintura em si, pelas cores que apresenta, opõe-se à paisagem real por onde Farrel passa a caminho de Tolhuin. Por um lado, a paisagem do quadro mostra-se cheia de vida, devido às cores vivas e ao céu azul. Já o exterior, de tons brancos e cinzentos, exhibe a ideia oposta, atendendo ao ambiente extenuado. Porém, a paisagem do quadro também pode ser contraposta com a própria personagem, uma vez que esta se apresenta como que esmorecida e inexpressiva.

O acto latente numa refeição volta a repetir-se quando Farrel chega a Tolhuin e se desloca à cantina para comer. Nesta cena, todos os processos são representados, desde o pedido, à espera que a comida seja preparada e seja levada para a mesa, até, por último, ao acto de comer. A composição da cena, em particular quando a câmara, num plano médio, enquadra o protagonista no centro da imagem, encoraja o espectador a considerar as possíveis cogitações e o estado de espírito da personagem. Através da repetição destas acções, Alonso pretende que o espectador, de algum modo, reflecta sobre o significado das rotinas e sobre os actos e os espaços que são essenciais para a nossa autodefinição e subsistência, mas que frequentemente ignoramos devido ao imediatismo que distorce a nossa percepção (Brignole 2016, 53), tal como menciona Sigfried Kracauer:

We just take it for granted without giving it a thought. Intimate faces, streets we walk day by day, the house we live in—all these things are part of us like our skin, and because we know them by heart we do not know them with the eye. Once integrated into our existence, they cease to be objects of perception, goals to be attained. (1960, 300)

Outra característica presente na forma de filmar de Alonso que se relaciona com o que temos vindo a referir é aquilo a que Shigehiko Hasumi refere ao reflectir sobre os filmes de Pedro Costa. O autor japonês afirma que o realizador não conecta o olhar da personagem aos objectos capturados pelo mesmo (2005, s/p). Isto acontece no caso de Farrel quando olha numa determinada direcção, pois a câmara não revela o que o seu olhar capta. Não existem planos subjectivos, nem campos/contra-campos. Na cena do restaurante ou do clube de *striptease*, o que se encontra no campo de visão da personagem nunca é revelado. Logo, da mesma forma que os pensamentos e as emoções não são revelados, a perspectiva do seu olhar também é ocultada. Esta restrição no acesso ao mundo visionado por Farrel diminui a intimidade e a identificação do espectador com a personagem, uma vez que impede o alinhamento visual que consequentemente impossibilita também a partilha visual. Ao obstruir o acesso ao ponto de vista das personagens, o realizador está, por sua vez, a restringir o espaço e o mundo do seu filme (Jaffe 2014, 140-142). Neste sentido, James Quandt caracteriza os filmes de Alonso como “withholding cinema” e, mais especificamente *Liverpool*, como um cinema de “antidramatic ways, attenuating narrative through empty time and withheld information.” (Quandt 2009, s/p) A respeito deste cinema de restrição, Ira Jaffe acrescenta ainda:

This “withholding” pattern entails a refusal to track either promptly or closely the actions of characters as well as their shifts of attention or points of view. As previously indicated, the film’s workings, including its uses of camera and editing, seem almost detached from the characters as well as indifferent to the spectator’s curiosity. When Farrel in long shot, soon after dismounting the flatbed truck at the edge of his mother’s village, kneels by a wooden post and scrapes ice off it with his knife, or when, later, he peers at a photograph on a shelf in his mother’s home, his actions provoke no camera move or cut to a closer shot such as might address the spectator’s curiosity about the focus or object of Farrel’s actions. (2014, 142)

As cenas relativas ao encontro com a mãe, e aos momentos antes de partir, quando coloca lenha na salamandra, que referimos anteriormente, são também um exemplo desta ideia

de restrição. Tendencialmente, quando Farrel abandona os espaços, a câmara permanece no espaço vazio, não seguindo de imediato a personagem. A focalização do espaço vazio, que Quandt refere como “tempo vazio”, é, como verificámos, constante em *Liverpool*. Assim, a frase de James Naremore: “long takes viewed from a distance and filled with dead time” pode ser, sem dúvida, associada a este filme, uma vez que o tempo e o espaço vazios ou mortos são intrínsecos ao estilo distante e “retido” de *Liverpool* (Jaffe 2014, 142).

É também importante referir a relevância do silêncio combinado com os longos planos-sequência. O som em *Liverpool* não inclui banda sonora extra diegética. A única música integrada, que surge numa das cenas da cantina, tem origem no rádio que lá se encontra. Além disso, as personagens pouco ou nada falam, sendo os diálogos bastante limitados ao longo de todo o filme. A respeito da forma como Béla Tarr trabalha o silêncio, Jacques Rancière explica como o silêncio, no cinema sonoro, rejeita a linguagem dos signos, estabelecendo assim uma nova ordem temporal para a percepção do espectador:

Silent cinema was not an art of silence. Its model was the language of signs. Silence only has tangible power in the sound film, thanks to the possibility it offers of dismissing the language of signs, of making faces speak not through expressions signifying sentiments, but through the time taken to turn around their secret. (2013, 5)

Consequentemente, o silêncio aumenta a intensidade da experiência cinematográfica. A articulação do silêncio permeia a narrativa de tal modo que o que não é dito e expresso através das palavras passa a basear-se noutras fontes sonoras, mas também visuais, como verificámos (Cavallini 2015, 192). O silêncio torna-se assim uma forma de discurso (Sontag 2013), uma “maneira de falar” (Blanchot 1993, 32) ou até uma forma de ver o mundo. Como refere Karmen MacKendrick em relação à teorização de Blanchot acerca da ligação entre silêncio e tempo:

Silence calls us to an unknown, to the outside/within of language. Yet our sense of this unknown is not pure future – that which we shall find – nor is it presence, as if we could see it before us. Silence calls to memory, to our sense of having forgotten. It calls, more precisely, to what we could never remember, never recollect, because it began without origin, in fragmentation, as the very site of disruption. (2001, 27)

Logo, se o silêncio possibilita a evocação da memória e do esquecimento, em relação a Farrel e a *Liverpool*, este é representativo da sua condição marginal e da sua incapacidade de se relacionar com o mundo. Por outro lado, pode também ser entendido como o espelho de um passado que o protagonista quer silenciar, mas que ainda o atormenta, ou até de uma incapacidade de verbalizar as suas emoções, contendo-as.

Em suma, as características que temos vindo a enunciar em relação a *Liverpool* e ao cinema de Alonso são indicadoras da consistência da sua relação com o *slow cinema*. Para além disso, a identidade do protagonista não é mais dinâmica que a trama e o estilo. A combinação destes recursos minimalistas, nomeadamente os longos planos-sequência, as histórias esparsas de diálogo escasso e a ênfase considerável do engajamento errante das suas personagens com o ambiente podem levar o espectador de *Liverpool* a não ser capaz de se conectar com o filme, ou, pelo contrário, podem levá-lo a um exercício de reflexão e meditação. O mesmo pode suceder aos espectadores de *An Elephant Sitting Still* (2018), pois o seu realizador, Hu Bo, como veremos na secção seguinte, utiliza recursos semelhantes.

3.3. *An Elephant Sitting Still*

“The world is a wasteland.”

(Hu Bo, 2018)

An Elephant Sitting Still (2018) é a primeira longa metragem do realizador chinês Hu Bo, depois da realização de uma série de curtas metragens, incluindo *Jing li de ren* (*Man in the Well*, 2016), que foi realizada no contexto do *Training Camp* do *FIRST International Film Festival*, tendo como produtor Béla Tarr, que também supervisionou e tutelou Hu Bo. A curta narra a história de duas crianças esfomeadas que, num mundo apocalíptico, encontram o corpo de um homem nas ruínas de uma antiga casa. A respeito do *Training Camp* e de Hu Bo, Béla Tarr menciona o seguinte:

They asked me to choose a ‘best student’ from these participants. But I don’t like the word. If I have to pick one, I want to give him [Bo HU] the award. He’s the bravest, enough to depict the end of the world and create a new aesthetic form within such a limited period of time. He is very talented. A warm and sensible person. (2017, s/p)

A influência de Béla Tarr no cinema de Hu Bo, mais concretamente em *Man in the Well* e em *An Elephant Sitting Still*, está latente na forma de filmar, na estética e nos temas abordados. Esta ligação levou Jonathan Rosenbaum (2019, s/p) a referir:

Some of the differences between the late Hu Bo (1988-2017) and his mentor Béla Tarr may be just as important as their similarities. The latter made black comedies whereas *An Elephant Sitting Still*, Hu’s only feature, doesn’t find anything to laugh about. Even though the metaphysical and novelistic cast of both artists allows them to treat a group of lost individuals as a cosmos, with Tarr’s visible whale carcass in *Werckmeister Harmonies* apparently rhyming with Hu’s offscreen elephant, the compulsion of Tarr to follow his characters isn’t the same thing as Hu’s compulsion to embrace his own by moving ahead of them in the process of encircling them. Both ultimately offer blistering sociopolitical critiques of their respective societies in spite of their metaphysical trappings. The task of making blighted, hateful, and mean-tempered fools lovable is an essential part of both *Satantango* and *Elephant*, but what makes the latter fools slightly more redeemable is the degree to which they try to connect with one another, even if the results are futile. (2019, s/p).

Baseado num conto escrito pelo próprio realizador – que também é romancista –, *An Elephant Sitting Still* narra a história de um único dia na vida de quatro personagens que habitam numa cidade situada no distrito de Jingxing e que desejam viajar até à cidade de Manzhouli, situada na Mongólia Interior, ao encontro de um elefante, cada um por razões diferentes, mas igualmente sombrias. Contudo, todos planeiam escapar do pavor da vida quotidiana. O mote é dado num dos primeiros momentos do filme em que a personagem Yu Chen conta a história do elefante:

Yu Cheng: He told me the other day...there is an elephant in Manzhouli. It sits there all day long. Perhaps some people keep stabbing it with forks. Or maybe it just enjoys sitting there. I don't know. People gather there, watching it sitting still. They feed the elephant food, but it takes no notice.

(*An Elephant Sitting Still*, 2018)

O animal, cuja história é narrada de forma quase mítica, e que dá título ao filme, funciona um pouco como a motivação da viagem das quatro personagens, podendo ser entendido como uma inanimada testemunha das atrocidades humanas e um símbolo de resistência, mas também de passividade contra um mundo hostil e decadente (Ma 2019, 48).

Esse mundo é habitado por personagens que, de certo modo, também experienciam, na sua pele, a crueldade humana. Os quatro protagonistas representam condições sociais e faixas etárias díspares: Yu Cheng, um criminoso, líder de um *gang*, Wei Bu e Huang Ling, dois adolescentes com problemas familiares e Wang Jin, o homem mais velho, já reformado, que também enfrenta algumas adversidades no que diz respeito à sua família. Todos eles, como veremos em seguida, são levados pelo ambiente e pelas pessoas que os rodeiam a desejar uma fuga daquela cidade. O facto de saberem da existência daquele elefante em Manzhouli desperta a vontade de viajar para um lugar que parece existir na imaginação, porém, a realidade desse lugar, desconhecida por eles, pode ser tão ou mais dura do que a da cidade onde vivem. Para uma melhor compreensão da análise pretendida aqui, organizo-a em função da viagem de cada personagem.

Yu Cheng

O primeiro a expressar o desejo de partir é Yu Cheng. Depois de assistir ao suicídio do seu amigo, instigado pela traição da sua namorada com Cheng, a personagem inicia a sua senda de desresponsabilização em relação a essa morte. Incapaz de lidar com

o facto de a morte ter sido provocada pelas suas acções, Cheng começa por culpar a mulher do amigo:

Yu Cheng: You know what. It wasn't because of me. He bought this apartment because you made him do it. He had a lousy pay. What else can he do with that pay? So, he jumped off the building.

Mulher do amigo de Cheng: I don't care what you think.

Yu Cheng: It was his own decision. I'm not guilty. He was paying for your vanity. (*An Elephant Sitting Still*, 2018)

Após encontrar-se com a mãe do amigo, Yu Cheng não confessa que estava no apartamento no momento em que o filho cometera o suicídio, libertando-se assim da culpa que cairia sobre si. Incapaz de lidar com a responsabilidade e com a culpa, Cheng, posteriormente, encontra-se com a mulher que supostamente ama e, após ser rejeitado por esta, culpabiliza-a também pelo sucedido:

Yu Cheng: I slept with my friend's wife this morning. He found out and jumped off the building. I have to stay away for a while.

Mulher: Why are you doing this?

Yu Cheng: Because you refused to see me.

Mulher: I won't change my mind.

Yu Cheng: I'm telling you because it's all your fault. It's because of you that he's dead.

Mulher: What's the matter with you? (*An Elephant Sitting Still*, 2018)

É depois deste momento, em que é revelada a incapacidade da personagem de lidar com os seus erros e com a rejeição da mulher que ama, que podemos encontrar aquele que pode ser entendido como o seu primeiro momento de redenção. Na cozinha do restaurante onde o casal se encontra, Cheng, sem hesitar, apressa-se a salvar o cozinheiro das chamas do incêndio que ali havia deflagrado entretanto. Como refere Fan Chao, director de fotografia do filme, em entrevista para a revista *Filmmaker*:

Filmmaker: On that note, can you talk about the kitchen fire scene that pans over a wall [while the fire is being extinguished] to the aftermath of the fire going out? It's the most overtly expressionistic scene in the movie. I think the absurdity becomes pretty apparent at this point.

Fan: Storywise, this was meant to be a small redemption for the character Yu Cheng. He did terrible things to his friend and is basically immoral up to this point, so this was a way for Hu Bo to provide him some level of redemption and responsibility. We did actually talk about showing him put out the fire,

but we didn't end up having enough money in the budget to do that. Ultimately, we were happier that we shot it this way. At this point in the story everything has already been elevated and is no longer realistic, so if we had showed it and shot it real time like we planned, it wouldn't have felt in tune with where the story was at that point. (2019, s/p)

Na cena seguinte, Cheng e a mulher encontram-se num túnel, situação que determina a condição da personagem, tendo em conta a sua imoralidade e incapacidade de se responsabilizar. Naquele momento, ele encontra-se na “escuridão”, desejando fugir, usando o elefante como motivação para a sua viagem. No discurso, Cheng revela vontade de escapar daquela vida que não consegue mais suportar, e daquela cidade, que o asfixia. No entanto, ele começa por manter a sua postura de desresponsabilização:

Mulher: He killed himself because of me. I don't see any connections.
Yu Cheng: You rejected me. So, I went to his place and slept with his wife. Then he jumped off the building.
Mulher: So, I can't say no to you? You believe you're somebody, don't you?
Yu Cheng: You started all this mess.
Mulher: You're playing innocent or what?
Yu Cheng: My life is like a dumpster. Garbage keeps piling up. They come one after another. You can never clean it up. (*An Elephant Sitting Still*, 2018)

Cheng sente que a sua vida, naquela cidade, é um contentor repleto de lixo que o sufoca, para além de ser um reflexo do próprio espaço que habita: escuro, desolado, marcado pela indústria (carvão) em declínio, pelos prédios e habitações delapidados. O lixo que ele refere pode ser um reflexo daquilo em que a sua vida se transformou: é um criminoso, líder de um *gang*; as suas relações familiares estão altamente degradadas atendendo à vergonha que a família sente do próprio filho, revelada numa cena anterior, em que fala ao telefone com a mãe, que utiliza a palavra “shameless” para o descrever; a mulher que ama rejeita-o e o seu amigo suicida-se por sua culpa. Cheng é ainda incapaz de lidar com a falsidade que o rodeia, referindo-se à vida de classe-média que a mulher que ama leva. A sua repulsa por este estilo de vida pode ser entendida como uma crítica à sociedade no geral, às pessoas que escondem a sua verdadeira vida e as suas fragilidades por detrás de “Skiing, scuba diving... all that middle-class stuff.” Ao mesmo tempo, é também uma crítica a um estrato social com acesso a privilégios que as outras personagens não têm, nem nunca poderão ter. É talvez por isso que as constantes discussões familiares do filme se dão devido a questões de falta de espaço, de dinheiro ou de conforto. No final da cena,

a mulher pergunta-lhe se ele não vai sair do túnel com ela e Cheng rejeita o gesto final de compaixão, recusando, talvez, assim, continuar a vida do mesmo modo. Não se desloca com a mulher em direcção à saída do túnel, ou seja, na direcção da “luz”, que aqui pode ser entendida como um regresso àquela mesma vida falsa, mas profundamente existencialista e sem sentido que anteriormente levava. Como tal, no final da cena, a câmara mostra Cheng ainda no túnel, isto é, na escuridão, sozinho.

Cheng dirige-se ao hospital depois do encontro, para visitar o seu irmão Yu Shuai, vítima de um incidente com um colega que acabará por ser fatal. Nesta cena, a degradação das relações familiares da personagem é enfatizada ao ser acusado de nada fazer para encontrar o responsável das agressões ao irmão e ainda lembrado de que, no passado, ele próprio agredia o irmão. Assim, após ser rejeitado pela mulher que ama, é, também, naquele momento marcado pela morte do irmão e rejeitado pela própria família.

Quando Yu Cheng encontra finalmente com o rapaz que passara o dia a procurar, responsável pela morte do irmão, Wei Bu, outro protagonista do filme de quem iremos falar seguidamente, dá-se o segundo momento de redenção por parte da personagem. Não sendo capaz de lidar com a própria vida e com os que o rodeiam, Cheng pergunta ao rapaz: “If you were standing on a tall building’s balcony, what would come up to your mind?”, questão que reflecte a sua condição. Esta encruzilhada verifica-se na forma como ele rejeita a sua própria vida, atendendo também ao facto de sentir que não existem alternativas possíveis.

O desejo de ir ver o elefante parece esquecido naquele momento, o que pode ser interpretado como uma consciencialização por parte da personagem de que, talvez, ele, por tudo o que fez, não mereça essa nova possibilidade que se encontra subentendida na viagem. Wei Bu, em resposta, diz simplesmente: “I would think what else I can do.” Cheng telefona à mãe do seu amigo, admitindo estar presente no momento em que o filho se suicida e, posteriormente, sabendo que o rapaz pretende, também ele, ir ver o elefante, manda os membros do seu *gang* comprar-lhe um bilhete de comboio. Deste modo, a resposta de Wei Bu impulsiona Cheng a fazer o possível para se redimir.

O facto de deixar escapar o causador da morte do irmão pode ser entendido como uma segunda oportunidade para Wei Bu, agora também criminoso, para que este não se transforme em alguém como ele. Isto é, ao deixar que o jovem parta para ir ver o elefante sem que seja penalizado pelos actos que cometeu e pensando que, no futuro, Bu poderá acabar por ter o mesmo estilo de vida que ele, Cheng está a possibilitar que ele saia

daquela cidade, dando-lhe a hipótese de viajar em busca de um futuro melhor. Questionado por Bu sobre as suas motivações, Cheng simplesmente responde “None of your business.”

No entanto, o silêncio entre a pergunta e a resposta pode ser revelador do que temos vindo a defender: Yu Cheng tem dificuldades em aceitar o homem em que se tornou e em suportar a vida naquela cidade. A salvação de Bu pode ser vista como uma última possibilidade de redenção. Yu Cheng acaba por ser alvejado pelo amigo de Wei Bu que, ao tentar protegê-lo, não entende a realidade da situação. Imóvel, no cimo de um telhado, depois de ser baleado, o futuro de Cheng fica em aberto, não sendo possível determinar se conseguiu ou não ir ver o elefante, mas com a certeza de uma possibilidade de redenção que os seus últimos actos lhe concederam.

Wei Bu

Já Wei Bu, dos quatro protagonistas, é aquele que está mais próximo de poder ser considerado personagem principal. Maltratado em casa pelos seus pais (a mãe acusa-o de roubo e o pai simplesmente ofende-o sem qualquer tipo de justificação), o rapaz e a sua vida parecem altamente negligenciados. A primeira cena em que surge revela não só a relação atribulada entre Wei Bu e a família, principalmente com o pai, mas também as condições precárias em que vivem, atendendo ao facto de, talvez por o pai não poder trabalhar, dependerem de cartões de desconto que a mãe apanha na rua para conseguirem comprar bens essenciais no supermercado.

A personagem pode ser entendida como representante de uma geração de adolescentes que vê o seu futuro negado pelas decisões dos seus antecessores. O diálogo de Wei Bu com o reitor reflecte precisamente essa questão, depois de este o informar de que a escola será demolida e de que terá um novo escritório numa nova escola com melhores condições:

Reitor: Our school is merging with another one. This stupid building will be gone.

Wei Bu: What about us?

Reitor: You? You go wherever you're supposed to go.

Wei Bu: And you?

Reitor: Me? I'll have a new office in the new school. Larger, more comfortable. You guys will go to the worst high school in the city. When you

graduate, most of you will become street food vendors. (*An Elephant Sitting Still*, 2018)

Ao afirmar convictamente que a maior parte dos alunos se tornarão vendedores de rua, o reitor, como representante do sistema educacional, é, de certo modo, posto em causa, no sentido em que a sua principal função no que toca à educação e ao desenvolvimento dos jovens é descurada. Além disso, enquanto figura que tem como cargo preparar as novas gerações, está mais preocupado com o próprio conforto e com os benefícios que as suas funções lhe permitem do que com o futuro dos educandos. Esta característica é sintomática de um sistema e de uma visão que partem da ideia de que nos tornámos cada vez mais individualistas.

Com uma situação familiar muito pouco estável e um futuro já condenado à partida, uma das imagens que pode definir a situação de Wei Bu é a dos fósforos queimados, colados ao tecto, que o jovem atira diariamente, como uma constelação de estrelas negras que, ao invés de iluminar, releva apenas a escuridão do presente e do futuro de Bu. Esta imagem pode também ser entendida como um símbolo da precariedade e efemeridade da vida humana: um fósforo arde depressa, a sua vida também é curta.

Para além de tudo isto, Wei Bu e o amigo Li Kai são alvos de *bullying* por parte de Yu Shuai e do seu grupo, que acusam Li Kai de ter roubado um telemóvel. A referência a uma questão actualmente cada vez mais relevante, atendendo à quantidade de casos e ao consequente aumento do número de suicídios por parte de jovens adolescentes que sofrem de *bullying*²¹, questiona o papel dos pais no dever de proteger e educar os filhos, e do sistema educacional, que não controla nem está atento aos sinais destes casos. Por último, questiona uma sociedade que permite que a vida de crianças e jovens seja condicionada e, por vezes, posta em causa por outros.

Curiosamente, a forma como Wei Bu lida com o possível confronto com o grupo de Yu Shuai parece ser o único legado e possível ligação (familiar) com o pai, uma

²¹ Segundo o *National Center for Education* em 2019, um em cada cinco (20,2%) estudantes reportaram ser vítimas de *bullying*. Entre estes estudantes, com idades que vão dos 12 aos 18 anos, que reportaram ser vítimas, 15% dos casos ocorreram através de plataformas online ([National Center for Educational Statistics, 2019](https://www.nationalcenterforeducation.org/2019)). No que diz respeito à relação entre o *bullying* e o suicídio, um estudo na Universidade de Yale considerou que as vítimas têm duas a nove vezes mais probabilidades de considerar o suicídio do que os estudantes que não são vítimas. Um estudo britânico concluiu que metade dos suicídios de jovens estão relacionados com *bullying*. Estas informações, bem como outras estatísticas relevantes, encontram-se disponíveis em: <http://www.bullyingstatistics.org/content/bullying-and-suicide.html> ; <https://www.pacer.org/bullying/resources/stats.asp>

espécie de bastão artesanal que construiu. Depois de o mostrar ao amigo, o jovem afirma: “My dad used to interrogate people with this. It leaves no marks.” Wei Bu acaba por empurrar acidentalmente Yu Shuai por umas escadas, levando à hospitalização e consequente morte do rapaz. Sabendo do que o irmão de Yu Shuai é capaz, o jovem é obrigado a fugir dessa ameaça deambulando pela cidade, procurando meios para viajar para Manzhouli para ir ver o elefante. Durante o seu percurso, Wei Bu tenta convencer a jovem de quem gosta, e que é também uma das protagonistas, Huang Ling, a ir com ele, e ajuda Wang Jin, contando-lhe também o seu plano de ir ver o elefante.

Antes do encontro que referimos anteriormente entre Wei Bu e Yu Cheng, que ocorre devido a um dos membros do *gang* de Cheng ter vendido um bilhete de comboio falso ao jovem, Bu é ainda traído pelo amigo que tentava proteger. Após ludibriar Wei Bu para que este fosse apanhado pelos pais, Li Kai confessa que, na verdade, roubara o telemóvel de Yu Shuai, uma vez que neste tinham sido gravados vídeos dos quais se envergonhava e receava que fossem divulgados e vistos pelos restantes colegas. O filme transporta-nos para uma realidade em que, através da tecnologia e com a facilidade com que certos acontecimentos podem ser registados através de vídeo ou de fotografias, os jovens possam ser chantageados e envergonhados através do *cyberbullying*. Li Kai acaba por utilizar a pistola que levava para enfrentar os *bullies* para atingir Yu Cheng. É também nesta cena que percebemos alguns dos dilemas de Kai:

Wei Bu: You didn't have to end up the same way I did.

Li Kai: You don't get it.

Wei Bu: Get what?

Li Kai: They are afraid of me. Most people won't feel this proud throughout their lives.

Wei Bu: You made it. They're all afraid of you. You're a hero.

(*An Elephant Sitting Still*, 2018)

Por momentos, o jovem sente-se poderoso e invencível com a arma. No entanto, rapidamente percebe que tudo isso é passageiro, até porque a bala que atinge Yu Cheng não parece fatal. Face à incapacidade de lidar com aquele mundo em que jovens como ele são humilhados em troca de nada e sentindo que a resposta através da violência não lhe permite viver em paz consigo mesmo, e muito menos fazer com que as coisas se alterem, Li Kai acaba por se suicidar. Da primeira vez que Li Kai mostra a arma a Wei Bu, aponta-a à sua própria cabeça, o que se afigura como uma premonição deste desfecho.

No que diz respeito à relação de Wei Bu com o pai, esta é uma representação da fractura geracional que divide os *millennials* chineses e os seus pais. Alimentada pela velocidade traumática com que a vida na China mudou no espaço de uma geração, a fractura é profunda e o distanciamento entre pessoas é tal que nem os laços de sangue os podem aproximar (Celluloid Liberation Front 2019, s/p). À problemática dos jovens retratada no filme podemos associar as palavras de Hu Bo que afirmou numa entrevista o seguinte: “I hope the young people of our age will not undermine their own lives, because the emptiness that the flesh-eating savages faced in the woods, or a dying soldier faces on the battlefield, is not so different from the emptiness that they face today.” (2016, s/p)

Por fim, uma das cenas mais marcantes da personagem, e que resume a sua condição, assim como a relação que mantém com aquele lugar e o que ele representa, é quando Wei Bu, rodeado por um cenário industrial decadente, grita para o vazio, no momento em que um comboio passa: “You’re a scumbag! You’re the most disgusting thing I’ve ever seen! Damn you! Go to hell!” Estas palavras parecem ecoar os insultos que o pai lhe dirige no início do filme. Aliza Ma descreve deste modo a cena em questão:

Looking out into a barren landscape of abject misery, Wei wails a deafening “Fuck you!” into the sky as a train passes in the distance, partially blanketing his cry. Such an image makes for a fitting summation of a film that maintains a complete fidelity—bolstered by the uncompromising spirit that only youthful agony can produce—to the singularly bleak vision of its maker: it is a work of art opposing any comforting intermediaries or compromises to so-called industry standards that favor commercial profit over artistic impulse. (2019, 50)

Huang Ling

A outra personagem que representa, da mesma forma que Wei Bu, estas questões associadas aos jovens e às suas relações familiares, ao distanciamento geracional que impede um entendimento e à falta de perspectiva de um futuro é Huang Ling. Também ela vive uma relação atribulada com a mãe alcoólica que negligencia o lar e a própria filha. Na primeira cena em que ambas surgem, Ling acorda a mãe, que parece ter adormecido vestida no sofá, para a informar de uma inundação na casa de banho. A mãe, que ainda aparenta estar alcoolizada, parece ignorar a questão, sendo perceptível que a

filha normalmente trata dos problemas domésticos. Para além disso, a mulher, ao ver a caixa amassada do bolo que trouxe para a filha, culpabiliza-a, não se lembrando, talvez, de que o seu estado de embriaguez possa ter sido a razão principal para que o bolo se encontre naquele estado. Está tão inebriada que pede à filha para lhe ler um contrato relacionado com o seu trabalho, pois não o consegue fazer, colocando a jovem, mais uma vez, no papel de adulta responsável por questões desta natureza. Considerando a negligência e maus tratos, a situação familiar de Ling é, neste sentido, similar à de Wei Bu.

Posteriormente, a jovem recusa fugir com Wei Bu para Manzhouli devido à relação secreta que mantém com o reitor da escola que ambos frequentam. Nunca se entende se a relação entre a jovem e o homem vai para além de passarem tempo um com o outro ou se a relação é consumada. Mais uma vez, o homem faz notar a sua desresponsabilização em conversa com Ling, num café:

Reitor: When I was at school, there was a guy in class. One day, I saw him with a stray cat at the riverside. He found some stones. And he slowly smashed the cat to death.

Huang Ling: And then?

Reitor: He was often bullied back then. His grades sucked as well. Teachers said that he had no future. But these had nothing to do with him killing the cat. He was just happy doing it.

Huang Ling: And you were watching as he did it?

Reitor: Yep. I wanted to stop him. That was the right thing to do. But if I did I would have something to do with it. So, I just watched. I have to admit that I enjoyed watching the whole thing.

Huang Ling: Why are you telling me this?

Reitor: I want you to know. Daily routines have always been the same across different ages. You don't have to be confused. People will get it over time.

Huang Ling: Can I get myself?

Reitor: Life just won't get better. It's all about agony. That agony has begun since you were born. You think that a new place will change your fate? It's bullshit. New place, new sufferings. (*An Elephant Sitting Still*, 2018)

A cena ilustra uma posição que se verifica ao longo de todo o filme e que pode muito bem ser uma das principais mensagens que este exhibe. A forma passiva com que o reitor deixa que atrocidades sejam cometidas, não só no passado, mas simultaneamente no presente, enquanto educador, optando sempre por ficar a observá-las de fora, sem intervir, opera como crítica ao modo como a sociedade se desenvolveu, permitindo um continuum de comportamentos reprováveis perpetuadores de cenários como os filmados em *An*

Elephant Sitting Still. Agir perante esses comportamentos é visto como um envolvimento em algo que não nos diz respeito e que, conseqüentemente, nos trará problemas. Esta posição egoísta de fingir que nada se passa, para não nos prejudicarmos, pode comprometer aqueles que estão à nossa volta e que, por vezes, dependem de nós, como é o caso dos alunos em relação ao reitor.

Por outro lado, a conversa também espelha o negativismo e a fatalidade de uma geração e de uma sociedade que já não acreditam que as coisas possam ser diferentes. Há como que uma marca, desde que nascemos, que profetiza a desgraça e que nada pode ser feito para mudar esse destino. Esta é, por sua vez, a imagem de uma sociedade em decadência, visível através do sector da educação, cuja principal função deveria ser impulsionar a mudança e desenvolver a capacidade das futuras gerações, mas que, no filme, é retratado como o oposto disso.

O caso de Huang Ling com o reitor acaba por ser dado a conhecer por via de um vídeo onde o casal se encontra num karaoke. Este é divulgado por vários grupos de conversação online e partilhado pelos colegas de escola da jovem, o que também espelha a questão do *cyberbullying* que referimos anteriormente. De acordo com a postura que já havia revelado, o homem responsabiliza Ling pela sua ruína e por lhe estragar os planos de um futuro na nova escola, rejeitando-a e expulsando-a de sua casa. Ling recorre à mãe, contando-lhe sobre o caso com o reitor, que havia sido tornado público, procurando possivelmente alguma espécie de ajuda ou conforto, mas a fractura entre elas é demasiado grande para que haja qualquer possibilidade de conexão.

O comportamento da jovem ao envolver-se com o reitor parece ir ao encontro do comportamento da mãe em relação aos homens com quem trabalha, dos quais aceita certos tipos de condutas reprováveis para conseguir obter mais vendas. Ling aceita os avanços do reitor não só porque a sua vida familiar é bastante conturbada, mas também porque a casa do reitor é um espaço que lhe oferece mais segurança e bem-estar, ao contrário da própria casa. É um lugar onde não tem de ser responsável pelas tarefas e pelos problemas do lar. Além disso, existe a possibilidade de Ling ver nesse relacionamento, tal como a mãe faz com os seus clientes, uma forma de garantir algum futuro. Não encontrando, como vimos, na mãe qualquer tipo de resposta à sua necessidade de um apoio e empatia maternal, Ling deixa, de vez, de a ver como alguém capaz de a guiar e proteger, como podemos verificar no seguinte diálogo entre as duas:

Mãe: You know nothing about life. I don't have time to give you what you like.

Huang Ling: My life's miserable.

Mãe: But it's not because of me. It's always been like this. I'm like this, you're like this. It's always been like this. (*An Elephant Sitting Still*, 2018)

Assim, as duas entidades responsáveis que se encontram na sua vida não lhe oferecem qualquer tipo de possibilidade de um futuro. Ambas evidenciam esse círculo vicioso em que todos se encontram, que nada mais tem para oferecer senão a fatalidade certa. Não vendo hipóteses de continuar naquela cidade, Huang Ling decide aceitar a proposta de Wei Bu, talvez a única pessoa que se importa realmente com ela, de ir a Manzhouli para ver o elefante.

Wang Jin

O último protagonista é Wang Jin, um homem mais velho, forçado pelo genro e pela filha, com quem vive, a abandonar a própria casa. Só assim estes podem mudar-se para uma casa mais pequena sem espaço para ele, de modo a que a neta possa frequentar uma escola com melhores condições. Na cena inicial, o genro de Jin refere:

School district housing is triple the price of normal housing. Of course, it's not necessary. But our daughter will go to a less qualified school. She might be bullied. I can't watch my kid going to the terrible high school where I'm working. So school district housing is the only option for a better education. But our money can only afford a small school district apartment. Keep it tight. We can't all move in. There's not enough space. That's why we want to send you to a nursing home. (*An Elephant Sitting Still*, 2018)

Numa espécie de chantagem emocional que prevê, caso continuem naquela casa e naquele bairro, um futuro escolar conturbado para a neta, o genro procura convencê-lo a sair de casa e ir para um lar. Todavia, devido à política do lar de não aceitar animais de estimação, o homem recusa-se a ir e a abandonar o seu cão. A situação de Wang Jin é representativa da forma como as gerações mais antigas são descartadas pela sua aparente inutilidade para a sociedade. Esta ideia encontra-se latente numa conversa entre Jin e um amigo:

Amigo: I've seen worse. They didn't force you out of your home yet. I know the place. Tolerable food, TV sets. But you have to smoke secretly. My old badminton fellow is there. Why ask? You're bored at home? I thought your granddaughter is close to you. Are you able to look after the kid?

Wang Jin: They won't allow me. My hands tremor sometimes.

Amigo: Then you are useless to them. I bet you have to leave anyways. They won't even pay for your residential fees if they're not happy. (*An Elephant Sitting Still*, 2018)

A reacção do amigo confirma a ideia de normalidade deste tipo de situações. Jin, cada vez mais velho, não lhes é útil, não servindo sequer para tomar conta da neta. A pequena menina é, aliás, a única ligação afectiva que Jin tem com a família. A neta, com o carinho que tem pelo avô, e também o cão, com o qual Jin parece ter uma grande ligação, são como que a única esperança que o homem tem em não acabar num lar para idosos. Depois de ser violentamente atacado por um outro cão, o seu companheiro morre, numa cena que parece transparecer a perda de uma possibilidade de futuro, longe do confinamento do lar, ao mesmo tempo que enfatiza a impossibilidade de escapar ao seu destino de ser expulso de casa e, sem outra opção, ir para a instituição.

Wang Jin, depois da morte do cão, encontra o dono do cão que atacou o seu, mantendo com ele um diálogo que aponta mais uma vez para a decadência daquela sociedade:

Wang Jin: I went to the vet's. My dog is dead.

Dono do cão: How much do you want? I'm not going to pay the vet's bills.

Wang Jin: I'm coming to tell you that your dog killed mine.

Dono do cão: What do you want? How much money do you want? How much is it worth? (*An Elephant Sitting Still*, 2018)

Mais preocupado com o paradeiro do seu cão e com o facto de estar a ser alvo de uma chantagem, o homem representa uma sociedade que, tal como várias personagens do filme, é incapaz de se responsabilizar pelos próprios actos. Para além disso, neste caso específico, o homem simplesmente acha que Jin o está a chantagear, querendo obter dinheiro pela morte do cão, revelando assim a insensibilidade das pessoas que se preocupam apenas com os seus próprios problemas, esquecendo-se de sentimentos como a empatia e a compaixão. O homem acaba por perseguir Jin, que é salvo por Wei Bu. Para lhe agradecer, Jin dá-lhe o dinheiro de que ele precisa para comprar o bilhete para Manzhouli.

Sem o cão como desculpa para não se mudar, Wang Jin faz uma visita ao lar para conhecer a realidade que o espera, num momento que faz lembrar a cena do hospital do filme de Béla Tarr, *Werckmeister Harmonies*, e que Ysabelle Cheung descreve do seguinte modo:

Close to the end of the film, Wang visits a nursing home. In one continuous long take we see the various barren rooms of the elderly, sleeping, fitfully pacing or muttering. These are the forgotten members of society who are no longer deemed industrious or productive in a capitalist world. Having understood the futility of life but wanting to embrace it with dignity. (2019, s/p)

Perante aquele cenário, Wang Jin escolhe não passar o resto da vida confinado a um espaço que parece ser o final da linha para aqueles que, como ele, acabam esquecidos por terem pouca utilidade para a sociedade. Assim, decide partir para Manzhouli levando consigo a neta, tentando salvá-la da infelicidade que aquela cidade representa.

O grupo constituído por Wang Jin, a sua neta, Wei Bu e Huang Ling junta-se, por fim, num terminal de autocarros. Num diálogo que revela, por um lado, o fatalismo do homem mais velho, mas que, ao mesmo tempo, permite uma réstia de esperança de um futuro melhor, Manzhouli parece ser a única saída:

Wang Jin: My dog is dead. No more defense against the nursing home. You can go wherever you want. Yes, you can. However, you'll find nothing different. I learned this when I've wasted most of my life away. So, I have to sugar-coat it. "There must be a difference." Do you understand?

Wei Bu: I do.

Wang Jin: No, you don't. You're looking for something else. Well the best solution is you're right here and you look over to the other side. You believe that it must be better than this. But you can't go. By not going you learn to live with it here. (*An Elephant Sitting Still*, 2018)

No momento em que Jin abandona o terminal, Wei Bu corre até ele, pedindo-lhe como quem nada tem a perder: "Let's go and take a look..." Esta frase representa uma possibilidade que aquela viagem ao desconhecido pode proporcionar. O lugar onde se encontram nada mais tem para oferecer. Em contrapartida, o outro lado, como Jin refere, apesar de poder trazer outros problemas, permite que haja a esperança de um futuro melhor. O elefante nunca aparece, sendo a sua presença percebida no final apenas através do som do animal que Aliza Ma descreve da seguinte forma:

The elephant finally shows up toward the end, but only metonymically in the form of a resounding off-screen bray—echoing Wei’s earlier “fuck you” to everything—in the only still shot of the film as the characters play hacky sack with a shuttlecock in the dead of night by the glowing headlights of a bus headed for Manzhouli. It is a shocking occurrence: a dash of magical realism; a tiny speck of levity in a world of despair. It is doubtful as to whether the characters of *An Elephant Sitting Still* ultimately find contentment and belonging. (2019, 50)

Assim, o elefante tanto pode simbolizar um futuro longe daquela cidade decadente e sufocante que nada mais tem para lhes oferecer, como pode ser encarado como uma maneira de olharmos, metaforicamente, para os nossos problemas. Como vimos anteriormente, quando Cheng pergunta a Wei Bu qual a primeira coisa que pensaria se estivesse à beira de uma varanda de um prédio alto, o jovem responde que pensaria “I would think what else I can do.” O elefante e a viagem para ir vê-lo podem ser entendidos como a resposta a essa pergunta por parte dos protagonistas. Estagnados naquela cidade que se lhes apresenta como um precipício, empreender a viagem para ver o animal é o que eles podem, nesse momento, fazer para fugir às fatalidades que se lhes apresentam. Neste sentido, será importante atentar na nota de intenções do autor relativamente ao filme:

“He thought that in the beauty of the world were hid a secret. He thought that the world’s heart beat at some terrible cost and that the world’s pain and its beauty moved in a relationship of diverging equity and that in this headlong deficit the blood of multitudes might ultimately be exacted for the vision of a single flower.” This quote from Cormac McCarthy is also the subject of this film. In our age, it’s increasingly hard for us to have faith even in the tiniest of things, and the frustration from which becomes the hallmark of today’s society. The film builds up personal myths in between daily routines. In the end, everyone loses what he or she values the most. (2018, s/p)

A referência a *All the Pretty Horses* (1992), de Cormac McCarthy, primeiro romance da “Border Trilogy”, não é inocente pois aponta para dois temas essenciais no filme (e presentes também no romance do autor norte-americano): primeiro, um universo caótico e em constante mudança e, segundo, o modo como a beleza se vai esvanecendo, arrastando consigo tudo o resto. Em *An Elephant Sitting Still*, não só o universo das personagens é caótico, como a beleza do mundo, a surgir, será apenas por breves

momentos, desvanecendo para dar lugar à perda. Neste sentido, as quatro personagens do filme parecem viver numa constante e profunda reflexão sobre o sentido da sua vida, ao mesmo tempo que são marcadas, directa ou indirectamente, pela morte. Esta parece afectar cada vez mais a condição das personagens, acentuando a sua necessidade de escapar da cidade. Ou seja, as personagens encontram-se numa espécie de encruzilhada em que têm apenas duas opções: fugir ou ficar – ficar implica o encontro quase inevitável com a morte, tal como acontece aos que lhes são mais próximos. A isto acrescenta-se o facto de todas as personagens serem apresentadas como profundamente solitárias, guiadas em parte pela impossibilidade de se sentirem amadas e de encontrarem conforto nesse lugar.

A viagem

An Elephant Sitting Still é descrito por Sarah Ward e Sihan Tan como uma mistura cinematográfica entre Béla Tarr, Jia Zhangke e o mito de Jasão e os Argonautas²² (Ward 2018, s/p; Tan 2018, s/p). Curiosamente, o título provisório do filme era *The Golden Fleece*, uma referência directa ao mito e à ideia da procura por um objecto ou lugar ao qual não se consegue aceder. Um pouco como *El Dorado* que, no caso do filme, acaba por ser representado pela cidade onde se encontra o elefante.

Em relação à viagem no filme, esta apresenta-se de duas formas. A primeira diz respeito à maior parte do filme e é composta pela deambulação das quatro personagens pela cidade que, enquanto parece confiná-los àquele espaço, é lugar de constante movimento. Paradoxalmente, são-nos apresentadas as ideias de movimento e imobilidade associadas ao mesmo espaço, tal como refere David Ehrlich:

That characters are often seen walking somewhere only underscores the fact that they have nowhere to go (another touch that Hu may have borrowed from Tarr), and the sheer length of this increasingly spartan narrative allows the inertia of their lives to become palpable for those of us watching them; *every day* feels like this. (2019, s/p)

²² Escrito por Apolónio de Rodes no século III A.C., *A Argonáutica* narra a viagem do herói Jasão e dos Argonautas em busca do velo de ouro (“The Golden Fleece”) a mando do rei Pélias.

Assim, o movimento contínuo, mas confinado ao espaço urbano, independente das motivações de cada um, acentua a sua própria condição de enclausuramento. A cidade é um labirinto em que as constantes deslocações são como uma busca repetitiva pela saída. Neste sentido, o filme trabalha essa crescente ideia de escape que a viagem para Manzhouli representa. Esta, enquanto símbolo de esperança, quase parece uma miragem, uma vez que nunca a chegamos a ver e, por isso, nunca é desvendado se esse lugar é melhor ou pior do que a cidade que o filme retrata. Tampouco é retratada a viagem para esse lugar mítico, apenas nos é mostrado o ambiente e as motivações que levam as personagens a querer escapar da cidade onde se encontram, por caminhos estreitos, como entre as paredes de um labirinto, que cada vez mais as vão apertando, restringindo as possibilidades de qualquer futuro. Esta ideia de deambulação e da significação da viagem em *An Elephant Sitting Still* está de acordo com as palavras de Markendorf em relação ao *road movie*:

A viagem nos *road movies* [...] assume a qualidade de um ato de peregrinação da alma ou de uma movimentação nômade em que, muito embora mover-se implique um ponto de chegada predefinido, mas não definitivo, a viagem torna-se a própria meta. Em um universo tecnologicamente mais conectado – o que não implica maior conexão afetiva entre as pessoas – viajar para um lugar distante, como prevêm essas histórias cinematográficas, é uma forma de alheamento do espaço de trânsito cotidiano, uma violência contra o entorpecimento da vida comum. A tentativa de suspender por tempo indeterminado o mundo real, por conseguinte, cria um movimento dialético: distanciar-se do mundo, o macrocosmo, é aproximar-se de si, o microcosmo ou minimundo. (2012, 224)

No caso específico deste filme, a viagem é o que faz sentir esse “tempo indeterminado”, uma vez que as movimentações no dédalo em que as personagens se encontram têm um carácter repetitivo, levando a que a noção de passagem do tempo se perca.

A segunda ideia de viagem diz respeito à que aparece por breves momentos no final do filme. Como verificámos anteriormente, em muitos dos filmes que são *road movies*, a viagem em si não tem necessariamente de surgir no ecrã para que seja possível estabelecer-se uma relação com o género. A idealização da viagem enquanto objectivo último é suficiente para que um filme possa ser lido à luz do *road movie* e das suas características¹⁰. Assim, a narrativa de *An Elephant Sitting Still* progride com a ideia da viagem para ir ver o elefante sempre como mote, mesmo que, durante a sua extensão de perto de quatro horas, apenas nos momentos finais do filme a viagem para Manzhouli

seja parcialmente concretizada. As personagens são mostradas a viajar, à noite, num autocarro iluminado exclusivamente pelas luzes do túnel por onde passa. Numa das poucas vezes em que as personagens não estão enquadradas no plano, vemos a estrada onde o autocarro se desloca, iluminada pelos faróis do veículo. A estrada e as placas vão-se desvendando à medida que o caminho é iluminado pelo autocarro, numa cena que é facilmente associada à típica cena de estrada dos *road movies* em que o veículo e a estrada, em simbiose, podem significar um leque de novas possibilidades. Contudo, esta viagem é feita à noite, o que talvez possa significar, por um lado, a forma marginal como as personagens viajam e, por outro, pode também ser encarado como um mau presságio para o caminho que empreendem.

Em *An Elephant Sitting Still*, a viagem pode ser entendida como um desejo último de fugir à rotina e à realidade que sufoca e põe em causa o futuro das personagens, sendo um elefante o símbolo da fuga. Mas também é visível uma viagem labiríntica, no fundo, o retrato daquilo que as personagens sentem enquanto deambulam erraticamente, quase atordoadas pela decadência do espaço que, conseqüentemente, afecta e põe em causa as suas próprias vidas. É neste perambular que a paisagem se vai revelar.

A paisagem

Em *An Elephant Sitting Still*, os aspectos formais são essenciais para a leitura da paisagem e do espaço, no sentido em que a câmara, na maior parte do tempo, foca apenas os protagonistas, deixando o que os rodeia e as personagens com que interagem num constante desfoque homogéneo, tal como revela o director de fotografia numa entrevista:

Filmmaker: The four main characters are the only things that are ever in focus in the film. All of the other characters they interact with (several which boast significant screen time) are relegated to audible blurs on the peripheries. Even action that is critical to the plot is left out of focus. Bold. Why?

Fan: This is another thing we decided before we started the shoot. There are four characters and four storylines. We only wanted to keep the focus on these four characters, literally. We wanted everything else, every other supporting character and event, to represent a homogenized form of external pressure — applied from society onto our main characters. We chose to focus on the reactions of our four main characters to the side characters and plots surrounding them — which should remain relatively un-specific. (2019, s/p)

Deste modo, a paisagem no filme nunca é destacada para o primeiro plano, mas não é por isso que a sua presença deixa de ser fundamental enquanto elemento singular. Situada numa zona rural e árida da província sub-siberiana de Hebei, composta por uma visão sombria de fábricas e de uma zona industrial em declínio (Ma 2018, 48), a região é conhecida pelos seus invernos severos, neblina permanente e céus de cor cinzenta, tendo sido a capital do carvão na China.

A composição dos planos e a forma como as personagens são enquadradas pelo espaço são, de certo modo, arquitectónicas, atendendo à estruturação dos elementos, ao mesmo tempo que são reveladoras do aprisionamento que o espaço inflige nas personagens. Em várias cenas, vemo-las confinadas em apartamentos acanhados, enquadradas por janelas ou túneis, que evidenciam o seu estado emocional (Lachman, 2019, s/p), tal como refere Justine Smith:

The *mise-en-scène* reflects characters and environments caught in a perpetual loop with little hope for escape. (...) The camera often comes close to the characters, suggesting a lack of bodily autonomy and freedom, acting like an invasive surveillance. It feels like a detective searching for answers to an impossible puzzle. (2019, s/p)

Consequentemente, a forma como a paisagem no filme é retratada, bem como a sua significação, estão visual e tematicamente ligadas ao cinema de Béla Tarr que, como já mencionámos, foi um dos mentores de Hu Bo. Se nos filmes do realizador húngaro os espaços desolados, as ruas enlameadas e a degradação dos edifícios manifestam aquilo que as personagens não são capazes de expressar, tornando o que as rodeia numa metáfora do seu estado interior, no filme de Hu Bo, “os edifícios, as estradas e o céu são registados numa luz anémica, quase como que aplanados, numa palidez pouco natural, como que para indicar a crueldade da passagem do tempo.” (Cheung 2019, s/p)

As ruas, por exemplo, surgem no filme como o espaço onde todo o tipo de lixo é depositado, sugerindo que um estado contínuo de decadência faz parte do quotidiano da população que habita esta cidade e caminha por elas: um pouco como Yu Cheng descreve a sua própria vida, que parece acumular lixo sem que seja possível ver-se livre dele, pois este volta sempre a aparecer. A cidade sofre, de forma literal, desse mesmo problema. As casas e a escola são edifícios que parecem inacabados, construções paradas no tempo que, contrariamente à sua função protectora, transmitem o sentimento oposto. Por exemplo, na escola parecem faltar portas nas salas, que são substituídas por uma espécie de colchas

que impedem a entrada de luz. Os prédios habitacionais são forrados a tijolo, em alguns casos, sem que nada os mantenha fixos e unidos, à semelhança da vida das personagens e da cidade, que parecem estar à beira da ruína.

Os comboios também são um elemento que compõe a paisagem, uma vez que o seu constante movimento está presente ao longo do filme. Contudo, a ferrovia, ao invés de representar um meio para a liberdade, no momento crucial, falha, revelando as limitações burocráticas, os horários não confiáveis e os frequentes esquemas²³. A promessa que Manzhoulí oferece parece contrastar com a incerteza crepitante da instabilidade económica que resulta em famílias, casas e corpos destruídos. Deste modo, “[t]odas as personagens parecem viver vidas que nunca teriam escolhido se tivessem tido outra opção, pois apenas seguem um trajecto que parece definido e inescapável como o de um comboio nas linhas férreas. Fugir ao destino não parece ser libertador, mas um desastre.” (Smith 2019, s/p)

Por sua vez, a forma como as personagens se deslocam no espaço, tendencialmente a pé e de forma deambulante, vai ao encontro da composição da maior parte dos filmes de Béla Tarr. Também em *An Elephant Sitting Still* a câmara segue o caminhar das personagens que não só observam a decadência desse lugar, como procuram uma forma de lhe escapar. A paisagem pode ser entendida como um elemento de dupla significação, uma vez que, pela forma como se apresenta, pode representar a estagnação, a desolação e a alienação das personagens. No entanto, também pode ser um retrato da própria sociedade, em particular da sociedade chinesa, em que são enfatizadas as rupturas geracionais e a incapacidade de proteger os seus cidadãos que, à partida, já se encontram condenados ao infortúnio.

Para além disso, a paisagem também é criada através das interações que nela acontecem e pelos eventos que envolvem as personagens, tal como nota Richard Brody:

Cell phones become intimate surveillance devices to be used for humiliation and extortion. Street fighting, casual insults, easy rudeness, and brazen scams and frauds among the local citizenry are matched by cavalier political power. The government assigns and demolishes schools with no consultation, shifts large sums and moves large populations with ruthless efficiency yet maintains neither a social safety net nor public facilities. The breakdown of

²³ Quando tenta comprar um bilhete para Manzhoulí, Wei Bu é enganado por um dos membros do *gang* de Yu Cheng, que mantém um esquema de venda de bilhetes de comboio falsos, oferecendo um valor mais baixo sem o incómodo das enormes filas de passageiros que se acumulam nas bilheteiras.

infrastructure, conveyed in shattered ruins serving as housing, garbage and industrial waste piled up in streets, or unreliable toilets flooding, subjects the movie's characters to daily degradations that pervade every scene. Attempts to gain a foothold of comfort and security, of a better future for children, come at the price of ruthlessly corrupt and corrupting arrangements. The overwhelming blankness of Hu's vision of no future finds, among his characters, a range of responses that include resignation, reconciliation, self-destructive behavior, even suicide. (2019, s/p)

An Elephant Sitting Still enquanto slow cinema

Para evidenciar a relação do espaço com as personagens, como já tivemos oportunidade de referir, a forma como é operada a câmara é fundamental e irá, por sua vez, possibilitar estabelecer relações entre o filme e o *slow cinema*. O filme é constituído por sucessivos longos planos-sequência que focam as deambulações das personagens pela cidade. Enquadrando a parte de trás da cabeça das personagens, a câmara segue os seus movimentos em modo “terceira pessoa” que invoca os planos usados nos jogos de vídeo de mundo aberto e que é conhecido popularmente no cinema como “plano Dardenne”²⁴. Essa perseguição quase obstinada das personagens parece feita através de um sistema de inteligência artificial, como se a câmara tivesse vida própria. Esta técnica tem vindo a ser utilizada por cineastas contemporâneos de Hu Bo, como por exemplo o realizador Bi Gan, também ele chinês, no filme *Diqiu zuihou de yewan (Long Day's Journey into Night, 2018)*. Todavia, enquanto o filme de Bi Gan mergulha na recursividade do passado, o filme de Hu Bo procura uma fuga para um lugar desconhecido ainda por descobrir (Duckworth 2019, s/p).

No entanto, para além de revelar o espaço em que as personagens se movimentam através deste género de plano, permitindo, desse modo, uma leitura da paisagem, a câmara tende a aproximar-se do rosto delas, por vezes transmitindo uma sensação de intimidade, outras vezes de sufoco, circundando-as através de um movimento contínuo,

²⁴ Também conhecido por “follow shot”, este plano caracteriza-se pela colocação da câmara atrás das personagens, enquadrando as suas costas e cabeça (as distâncias podem ser variáveis) à medida que se deslocam a pé. Como refere Jordan Schoning: “Increasingly popular in both Hollywood and global art cinema within the last twenty years, a ‘follow shot’ is a camera movement technique that follows a human figure on foot from behind.” (2018: s/p). Por sua vez, os irmãos Dardenne popularizaram o plano através da colocação da câmara directamente atrás da cabeça das personagens. O “follow shot” pode também ligar-se conceptualmente à paisagem. Se tivermos em conta, por exemplo, quadros de Caspar David Friedrich, tais como *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) ou *Kreidefelsen auf Rügen* (1818), as paisagens parecem ser “freeze-frames” de “follow shots”. Nos quadros de Friedrich, adoptamos o mesmo ponto de vista que as personagens.

naquilo que podemos chamar de *close-up* imersivo. Relativamente a esta forma de filmar, Fan Chao refere o seguinte:

So we had two plans from the beginning, and the long takes idea was just one of those original plans. We wanted to shoot it this way so that the audience developed an empathy for the characters in an immersive way. You're always seeing what the characters are going through and so always experiencing that with them. (2019, s/p)

Esta escolha formal, em que as personagens são fechadas no plano, faz transparecer uma ideia de confinamento a que estas estão sujeitas ao mesmo tempo que evidencia o seu carácter marginal, como se tudo o que as rodeasse (personagens e eventos), e que tendencialmente surge fora do foco, fosse uma pressão externa que as exclui daquele mundo que as rodeia.

Os tons que o filme apresenta e a própria iluminação também são relevantes para a criação de uma atmosfera sufocante, devido ao uso exclusivo de luz natural, que naquela zona específica assume tons cinzentos e opacos, tal como Fan Chao destaca:

We wanted the image of the film to have a realistic sensibility. The silhouettes we created by shooting against the light are already stylistic. If we had used more artificial lighting, it would have diminished the realism that we were going for. Plus, we had blocking that required 360-degree camera movements, so it was impossible to set up lights in the scene. We decided not to use any lights at all for the entire film in order to maintain a consistent visual tone. (Hunt e Fan 2019, s/p)

Manter a estética do real, que muito se relaciona com a própria concepção, de uma forma geral, do *slow cinema*, foi um dos factores para a escolha de um modo de filmar que mantém a continuidade da temporalidade e da acção. A extensão do filme, de cerca de quatro horas, também vai ao encontro desse mesmo objectivo estético. Aliás, a duração é também um elemento muito característico no *slow cinema*, sendo importante para a imersão do espectador no mundo representado. Dado o filme ter uma extensão considerável e atendendo às características formais utilizadas, o espectador é levado a sentir-se como parte daquele mundo, sendo-lhe concedido tempo para o observar livremente. Assim, quanto mais exposto estiver o espectador, mais facilmente este adere à

realidade que o filme pretende transmitir. Por outro lado, a utilização exclusiva de luz natural enfatiza essa ideia de real, como acrescenta ainda Richard Brody:

Though it's filmed in color, the movie seems often to be in black-and-white; the watery dimness of grimy and unadorned interiors is matched by the cold and impersonal bleakness of public spaces. Hu, a student of the Hungarian director Béla Tarr, adapts his teacher's carefully crafted and elaborately staged long takes to his own purposes. Most scenes in "An Elephant Sitting Still" are filmed in roving shots that prowl through corridors, along streets, into and out of elevators, from apartments to streets and back. Hu's method is no mere theatrical recording or efficient staging; he relies on the dashing, floating, pressing, retreating camera to construct the action and to analyze it dramatically. For Hu, the camera is as much a matter of exclusion from the frame as inclusion. The distance of characters from the camera—who's facing and who's not, who's in and who's out—is as crucial to the movie's emotional power as is its action. (2019, s/p)

Para além de tratar de uma forma específica a viagem e a paisagem, assim como a utilização de longos planos-sequência, existem ainda outras características que nos permitem associar o filme ao conceito de *slow cinema*, nomeadamente a condição marginal dos quatro protagonistas que vai ao encontro dos tropos temáticos do estilo, que geralmente se centra em figuras de acordo com a sua condição social. Yu Cheng é um criminoso que, pelos seus esquemas e estilo de vida, já se apresenta como alguém transgressor das regras e da lei, situando-se assim à margem da sociedade. A condição de Wei Bu e de Huang Ling é-lhes imposta pelas relações familiares e pelo sistema de ensino. Finalmente, Wang Jin acaba por ser colocado à parte devido à idade que tem, atendendo à sua inutilidade para a sociedade.

A própria China que aqui nos é apresentada é também ela marginal, no sentido em que não é retratada de forma imponente ao contrário de outros filmes promovidos pela indústria cinematográfica chinesa, como indica Aliza Ma:

Despite the mannered dialogue and the actors' affectedly somber, almost Bressonian line deliveries, *An Elephant Sitting Still's* expansive shots seem to dilate time into a lived reality that bears the unwieldy weight of life on the margins of an unforgiving urban hellscape, imprinting its architecture with the lumbering, burdensome existence of its nomadic characters. The modern China chronicled in *An Elephant Sitting Still* draws a radically dissonant national portrait—one of abasement, grit, and drudgery, trapped in a state of endlessly desperate, demoralizing Beckettian suspension—in contrast to the official national narratives of forwardmoving hyper-accelerated social

progress shown in that country's mainstream media and much of its commercial cinema. (2019, 50)

A cidade é exemplo dessa marginalidade, pois o espaço urbano aqui apresentado opõe-se aos arranha-céus que compõem a paisagem de cidades como Xangai e Pequim. Esta é uma China interior, deslocada dessa grandeza citadina e tecnológica e por isso também ela um pouco à margem. Estas personagens, que habitam esse lugar, ecoam o trabalho do realizador Jia Zhangke, também ele chinês e associado ao *slow cinema*, devido ao foco que é dado nos seus filmes às dificuldades individuais de personagens que o avanço económico da China deixa para trás. *An Elephant Sitting Still* lembra o filme *Unknown Pleasures* (Zhangke, 2002) devido às semelhanças no que diz respeito ao elenco de jovens descontentes e pequenos criminosos que vivem numa antiga e estagnada cidade industrial (Camia, 2018, s/p).

No que diz respeito ao som, ao contrário dos outros filmes analisados, *An Elephant Sitting Still* tem uma banda sonora instrumental que acentua a dramaticidade de algumas cenas. A atmosfera soturna do filme é acentuada, em certos momentos, por uma mistura de sons electrónicos minimalistas e repetitivos. Por estas características, a música é também ela um elemento que, em sintonia com as imagens, pode levar o espectador a um estado de imersão meditativo. Por sua vez, os sons diegéticos e o silêncio são trabalhados à semelhança de Béla Tarr: o silêncio, para além de fortalecer a experiência de visualização do filme, destaca a condição marginal e existencialista das personagens e a sua desconexão com esse mundo. Também em *An Elephant Sitting Still*, o silêncio expressa o que as personagens não conseguem, e assim pode ser entendido como um reflexo das suas interioridades. A ausência de som em articulação com o espaço urbano decadente e com a expressividade do rosto das personagens destacada pelos *close-ups* imersivos permite explorar o seu lado emocional. Assim, o silêncio revela-se enquanto representação da existência sem sentido e sem propósito das personagens, bem como um espelho da sua profundidade emocional. No final do filme, já longe da cidade que os aprisionava, o elefante, objectivo final de toda a viagem, não aparece no plano. Apenas o seu bramido é ouvido, como um grito de liberdade, enquanto as quatro personagens, em

silêncio, num dos poucos planos abertos do filme, jogam descontraidamente à peteca, sendo esse o único momento em que os vemos a ter algum tipo de diversão.

Epílogo

Procurámos olhar *An Elephant Sitting Still* sem que a tragicidade que o assombrou fora dos ecrãs fosse uma influência. Depois de concluir a montagem do filme, que gerou polémica com os produtores, uma vez que estes pretendiam que Hu Bo reduzisse para metade o tamanho do filme, o realizador pôs fim à sua própria vida. A propósito desta situação, Aliza Ma refere:

While it can be dangerous to give in to seductive narratives of artistic martyrdom, *An Elephant Sitting Still* can never be seen as extricable from the tragic biography of its maker. It is a halting, anguished cry of resistance against the all-pervasive decadence and smug, professional loftiness of our world, and a monolith to one of the purest, most devoted acts of filmmaking we've been fortunate enough to witness in our time. (2019, 51)

Após a sua morte, os direitos do filme foram restituídos à sua família que decidiu que a obra deveria ser mostrada de acordo com a vontade de Hu Bo. Na estreia do filme, no Festival de Cinema de Berlim, estas foram as palavras da mãe de Hu Bo: “I am both happy and pained to be here today. There is anguish because my son had died for an elephant. Happy because the elephant is here with you.” (apud, Tan 2019, s/p) Por sua vez, Béla Tarr, mentor de Hu Bo, fez o seguinte discurso no Festival Internacional de Cinema da Transilvânia, que nos elucida sobre a sensibilidade e o carácter de Hu Bo:

I'm deeply sorry I couldn't be at this screening with you and my “student”, my friend, my nearest and dearest. (...) Hundreds of Chinese filmmakers applied to work with me, but when I met him, I knew this was it. Without any doubt! He was full of dignity and amazing to work with. His eyes showed an uncommonly strong personality. Anyway, I don't want to talk about my feelings. I just wanted to tell you that I met a person with a broad vision of the world. During our last meeting in Wuhan he showed me his cast and locations and gave me his book. He wrote a dedication: “to my godfather”. Shit! I feel guilty I couldn't protect him properly. It's a shame. But how can one protect a person constantly surrounded by a storm? He wrote books, scripts, plays...Horrible...Without end...While working, however, he was very sensible and kind. He listened to everybody and paid attention to detail. He was constantly in a rush. Maybe he knew he didn't have much time. He

burned his candle at both ends. He wanted to have everything right now. He couldn't accept the world and the world couldn't accept him. Though we lost him, his movies will be with us forever. Please welcome Hu Bo's film and love him like I do. (2018, 8)

O filme, atendendo às suas características formais e às temáticas que apresenta, tal como tivemos oportunidade de verificar, é parte do *slow cinema*. Porém, é muito mais que isso, como refere Nadin Mai:

Milan Kundera wrote a book called *The Unbearable Lightness of Being*, later adapted to the big screen. The Unbearable Weight Of Being – this is what Hu Bo captures. The weight of living, of breathing, of surviving, or trying to. The weight of our times. Chantal Akerman always wanted us to feel time. Hu Bo wants us to feel the weight of it. The calculated stillness in numerous extended long-takes functions like the weight of an elephant, several tons that crush you underneath its feet. You fight, but what do you fight for if there is no alternative? (2019, s/p)

O pesar da vida parece ser algo que afectava profundamente Hu Bo e que está reflectido na condição marginal das personagens do seu filme. Atendendo a todos estes acontecimentos, o som do elefante pode ser entendido como um grito de revolta do próprio realizador contra aqueles que procuraram restringir a sua arte e a mensagem que queria transmitir, mas também como uma insurreição contra uma sociedade, em particular a chinesa, da qual Hu Bo fazia parte, que esconde constantemente a miséria dos seus cidadãos, ao mesmo tempo que compactua passivamente com o aumento da despreocupação cívica.

Conclusão:
No, the journey doesn't end here

Conclusão

O objectivo deste estudo foi tentar definir e apresentar uma ideia de *slow cinema* enquanto estilo a partir da sua génese, possibilitando uma mais fácil identificação daquilo que é a sua essência. Ao longo deste trabalho, foram também apontadas aquelas que são as suas principais características. Através da visão de vários críticos e especialistas que estudam *slow cinema*, foi possível perceber que a definição de *slow cinema* não é estanque e o mesmo se pode afirmar em relação às características e temas que os realizadores associados ao estilo tendem a explorar. Neste sentido, é seguro afirmar que o *slow cinema* é também caracterizado pelo seu carácter plástico, atendendo, por um lado, às várias ramificações que conduziram ao seu aparecimento, nomeadamente o Neorrealismo italiano, as teorizações cinematográficas de Bazin e Deleuze ou os filmes de estilo transcendental e, por outro, aos múltiplos meios formais e temas que os filmes *slow cinema* exploram.

É por apresentar essa plasticidade que a identificação de um filme enquanto *slow cinema* coloca uma série de obstáculos. As características que contribuem para a sua definição, tais como a utilização de longos planos-sequência, a forma específica como se ocupa do tempo e as particularidades do som, não se apresentam como uma base única de análise do *slow cinema*, pois estes elementos também variam de acordo com o objectivo estético de cada realizador. Para além disso, muitas destas características têm um carácter relativo, isto é, a sua definição e impacto no espectador varia de acordo com cada um. O plano-sequência e a sensação da passagem do tempo são exemplos paradigmáticos dessa disparidade. Por sua vez, aquilo em que consistem tematicamente os filmes deste estilo resulta de um enorme conjunto de características de outros géneros, influências e estéticas. Nas várias camadas de sentido que configuram o *slow cinema* estão incluídos o drama, o *road movie*, o *western* e os próprios elementos característicos do estilo interligam-se de forma coerente, possibilitando distintas análises que podem variar de acordo com o objectivo final.

As influências do *slow cinema* são fundamentais para compreender o contexto em que se insere e como se trata de um cinema que olha e reflecte sobre os problemas da contemporaneidade. É um cinema que olha para o mundo, em grande parte dos casos, procurando evidenciar determinadas realidades esquecidas e/ou marginalizadas que a

sociedade acelerada e capitalista tende a esquecer. O *slow cinema* contraria este modo de vida, pois o tempo mais lento deste estilo leva-nos a olhar e a aprender a olhar de outra forma.

Por isso, a viagem e a paisagem são dois elementos importantes para o *slow cinema*. A viagem, ao contrário das ideias de liberdade e exploração que o termo conota, é, em muitos dos casos, algo imposto aos protagonistas. O mundo torna-se um lugar hostil e impiedoso, apresentando dificuldades àqueles que, por uma série de motivos, são incapazes de acompanhar o seu ritmo e as suas exigências. Quando a fuga para um novo lugar parece ser a única forma de fazer renascer a esperança, o que o *slow cinema* nos mostra é um reflexo da incerteza do próprio mundo. O novo lugar, sinónimo de esperança, é representado também como lugar incerto que pode não garantir uma mudança positiva.

A representação da viagem, familiar no cinema devido ao imaginário dos *road movies*, é contrária às concepções de deslocação e de velocidade que o termo supõe. Apesar de existirem exemplos no *slow cinema* onde a viagem é efectivamente explorada, como por exemplo no filme *Las Acacias* (Pablo Giorgelli, 2011), os filmes do estilo tendem a focar-se nos momentos de paragem ou de preparação / idealização da viagem. Paralelamente, a viagem é importante no *slow cinema* porque também ela surge ligada à ideia de tempo: o tempo da viagem física e interior, o tempo da viagem no cinema e o tempo da viagem das imagens.

Por sua vez, a paisagem é também ela uma consequência do elemento central que é o tempo. A presença da paisagem só é notada, na maior parte dos casos, quando a velocidade dos planos é reduzida ou quando a imagem se torna estática. Não quer isto dizer que a sua presença só tem relevância quando um destes elementos está presente. Ao longo deste estudo foram dados exemplos de casos em que a paisagem é de igual modo relevante sem que haja uma necessidade de existirem elementos formais que associamos ao *slow cinema*. Contudo, e no contexto exclusivo do *slow cinema*, a sua relevância enquanto elemento narrativo da dimensão de uma personagem é evidenciada pelas opções formais que os realizadores do estilo adoptam.

No contexto temático, a sua importância é igualmente notória atendendo a uma procura em não mostrar exclusivamente o que é aprazível. O real, com tudo aquilo que o compõe, é a grande matéria-prima do *slow cinema*. São-no também os espaços esquecidos, onde nunca chegaram o desenvolvimento urbano e a prosperidade

económica, e que a velocidade do mundo contemporâneo deixou para trás, fazendo com que sejam lugares perdidos no tempo, como memórias de uma outra época, e os espaços que, contrariamente a estes primeiros, se tornaram vítimas dessa mesma velocidade, transformando-se em locais completamente diferentes. O filme *Still Life* (2006) de Jia Zhangke é exemplo deste último fenómeno. Deste modo, a análise da viagem e da paisagem tornaram-se centrais a este estudo: a primeira porque dita o tempo, a segunda porque o fixa.

Os três filmes escolhidos para análise, *Wendy and Lucy*, *Liverpool* e *An Elephant Sitting Still*, permitem-nos abordar uma série de questões, não só referentes à própria concepção do *slow cinema*, mas também no que diz respeito à viagem e à paisagem. Primeiramente, a escolha de filmes e realizadores de origens distintas permite a constatação da globalidade do *slow cinema* ao longo das duas últimas décadas. Além disso, possibilita a apresentação de certas realidades de acordo com a nacionalidade de cada realizador. Quando existem abordagens técnicas e exploração de temáticas distintas, aquilo que compõe o estilo mantém-se íntegro como temos vindo a provar ao longo deste estudo, até porque uma das possibilidades de definir o *slow cinema* é através daquilo que ele, efectivamente, não é.

Neste sentido, os três filmes representam a viagem de forma distinta. Partimos do conceito de *road movie* (ou de “counter-road movie”) por nos oferecer uma ligação entre os filmes escolhidos. Independentemente das várias representações de viagem que os filmes em análise abordam, os modos de exploração deste género são relevantes para as respectivas narrativas. Em *Wendy and Lucy* não existe uma representação efectiva da viagem. Ao longo do filme nunca vemos a personagem, por exemplo, a conduzir o carro. Pelo contrário, o filme é construído com base na impossibilidade de Wendy continuar os seus planos de viagem. No caso de *Liverpool*, a viagem surge noutra contexto. Na parte inicial, entendemos que viajar é parte do estilo de vida do protagonista devido ao seu trabalho. Contudo, a viagem que determina a narrativa é o regresso à sua aldeia natal. No caso deste filme, existe uma representação efectiva da deslocação de Farrel. A estrada e o carro em movimento são elementos que nos permitem aproximar o filme ao género *road movie*. Em *An Elephant Sitting Still* a fórmula é um tanto semelhante à de *Wendy and Lucy*: sufocados pela cidade em que vivem, as personagens procuram formas de concretizar a tão desejada viagem.

Em relação às motivações dos protagonistas para partir, nos três filmes existe uma diferença clara. Em *Wendy and Lucy*, Wendy procura emprego e uma nova vida no Alasca, sem que seja revelado se existe algo para além desses objectivos que a tenha levado a tomar essa decisão. O contexto dado pela realizadora e pelo conto que serve de base para o filme ajuda a desvendar os possíveis motivos. Em *Liverpool*, Farrel deixa claro desde o início que o seu regresso tem como propósito certificar-se de que a mãe ainda se encontra viva. Porém, quando chega ao seu destino, ficamos a saber que é um homem com um segredo, sendo este o possível catalisador do seu regresso. Em *An Elephant Sitting Still* a vida de cada uma das personagens está repleta de infelicidades que as levam a querer fugir daquela cidade. Por conseguinte, a cidade é também uma das razões para o seu desejo de viagem, pelo clima desolador e pela condenação que representa para o futuro dessas pessoas.

No que diz respeito à paisagem, nos filmes em análise, o seu papel é fundamental enquanto elemento narrativo. *Wendy and Lucy* e *An Elephant Sitting Still* representam um lado mais urbano através de duas cidades que, apesar de distintas em termos de dimensão e cultura, são análogas ao retratarem lugares em decadência e que não apresentam oportunidades para um futuro melhor para os protagonistas. Ambas expõem lugares periféricos, incapazes de competir com as oportunidades que as grandes cidades oferecem. Em *Liverpool* são colocadas as mesmas questões relativamente à periferia e falta de oportunidades, mas num espaço rural nos confins de um país. Para além disso, a paisagem nos três filmes é fundamental para o entendimento emocional das personagens, como é comum no *slow cinema*.

Relativamente aos elementos que permitem associar estes filmes ao *slow cinema*, vimos que a escolha dos mesmos não foi arbitrária. Os três filmes são exemplo das diferentes possibilidades a nível estético e formal que o estilo permite e de que, apesar das suas disparidades, partilham um modo de mostrar o mundo que os aproxima. Mais concretamente em relação às questões formais, todos eles apresentam três utilizações distintas do plano-sequência. Podemos afirmar que utilizam longos planos-sequência, mas a duração destes varia de filme para filme, não acrescentando nada ao objectivo final deste estudo descrever essa variação, uma vez que essa medição, conforme observámos, é relativa.

Do mesmo modo, a sensação da passagem do tempo e a própria condição estática das imagens é variada nos filmes apresentados, porém a sua existência é clara, sendo a

sua percepção também relativa e de acordo com a experiência e tolerância de cada um. O som é talvez o elemento que mais aproxima os três filmes. À excepção de *An Elephant Sitting Still*, que em determinados momentos faz uso de banda sonora, em todos eles o silêncio é importante para a construção narrativa, uma vez que acentua a carga dramática e faz subentender as emoções das personagens. É importante, contudo, mencionar que existem diferenças atendendo à quantidade de diálogo, que varia de filme para filme.

Em termos temáticos existem também muitos elementos convergentes, nomeadamente o foco dado a personagens isoladas ou com relações complicadas com a sociedade de que fazem parte. Assim, os três filmes integram personagens marginais que se encontram em lugares periféricos. Eles apresentam uma visão do mundo de teor pessimista que incita a reflexão e a introspecção, apesar de o fazerem de modos distintos e aplicada a culturas diversas, enquanto retratam os antagonismos que surgiram da modernidade.

Para o fazerem, representam sentimentos como a ansiedade, o desespero, a solidão, a monotonia e a alienação. Todos essas emoções se manifestam nas várias personagens analisadas, assim como na paisagem que os filmes exploram. Ao procurar representar estes sentimentos e essas paisagens, o *slow cinema* mostra a configuração actual da nossa sociedade. Por retratar locais periféricos e personagens marginais, tem um carácter fortemente político, no sentido em que destaca histórias de figuras que sofrem com as iniquidades e com as disparidades do mundo contemporâneo, composto por sistemas políticos corruptos e por entidades desumanamente capitalistas.

Wendy and Lucy, *Liverpool* e *An Elephant Sitting Still* são, por tudo isso, filmes *slow cinema*. Em contrapartida, também podem ser outras coisas para além disso. Esta liberdade que permite vários limites formais e temáticos, deixando de lado a necessidade de ir ao encontro de parâmetros concretos e definitivos, é talvez um dos elementos que mais enaltece o estilo. Talvez por isso o facto dos principais realizadores associados ao estilo continuarem a ter oportunidade de fazer filmes é um reflexo do espaço que o *slow cinema* ganhou no panorama do cinema contemporâneo.

Em 2019 e 2020, estrearam os últimos filmes de Kelly Reichardt, Tsai Ming-liang, Lav Diaz e Cristi Puiu: *First Cow* (2020), *Rizi (Days)* (2020), *Ang Hupa (The Halt)* (2019) e *Malmkrog* (2020), respectivamente. Lisandro Alonso, Apichatpong Weerasethakul, Lucrecia Martel e Wang Bing estão actualmente na fase de desenvolvimento dos seus próximos filmes. A continuação da exploração do estilo

comprova a sua relevância nos estudos filmicos, abrindo espaço para novas leituras. Assim, o *slow cinema* é ele próprio uma viagem lenta, de caminhos múltiplos e incertos. É um cinema que se detém para olhar a paisagem de um mundo em constante mudança, adaptando a sua realidade àquilo que vê.

Bibliografia

Bibliografia

- AGUILAR, Gonzalo. *New Argentine Film*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- ALONSO, Lisandro. "Interview with Lisandro Alonso, Director of *Liverpool*." Entrevista de R. Emmet Sweeney. *The Rumpus*, 9 Fevereiro 2009. <https://therumpus.net/2009/02/the-rumpus-interview-with-lisandro-alonso/>.
- ALONSO, Lisandro. "Cinema Beyond Words: An Interview with Lisandro Alonso." Entrevista de Dennis West e Joan M. West. *Cineaste*, vol. 36, no. 2: pp. 30-38, 2011.
- ALONSO, Lisandro. "Lisandro Alonso: "considero-me um observador, nada mais." Entrevista de João Lameira. *À pala de Walsh*, 21 Dezembro 2012. <http://www.apaladewalsh.com/2012/12/lisandro-alonso-considero-me-um-observador-nada-mais/>.
- AUMONT, Jacques e Michel Marie. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papyrus, 2006.
- BAUDRILLARD, Jean-François. *Screened Out*. Tradução de Chris Turner. London/New York: Verso, 2002.
- BETZ, Mark. "Beyond Europe: On Parametric Transcendence." *Global Art Cinema*, editado por Rosalind Galt e Karl Schoonover, 31–47. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. *The Infinite Conversation*. Tradução de Susan Hanson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- BO, Hu. "An Elephant Sitting Still." *Kimstim*, 2019. https://www.kimstim.com/p-content/uploads/2019/03/AESS-Presskit_KimStim.pdf.
- BORDEN, Iain. *Drive. Journeys Through Film, Cities and Landscapes*. London: Reaktion, 2013.
- BORDWELL, David. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- BORDWELL, David. "Beyond Asian Minimalism: Hong Sangsoo's Geometry Lesson." *Korean Film Directors: Hong Sangsoo*. Editado por Huh Moonyung, 19-29. Seoul: Seoul Selection and Korean Film Council, 2007.

- BRANDELLERO, Sara. *The Brazilian Road Movie. Journeys of (Self)Discovery*. Cardiff: University of Wales Press, 2013.
- BRIGNOLE, Francisco. “Reclaiming The Cinematic: Lisandro Alonso’s Aesthetics Of Excess in ‘Liverpool’.” *Chasqui*, vol. 45, no. 2: 45-56, Novembro 2016.
- BRODY, Richard. “‘An Elephant Sitting Still,’ Reviewed: A Young Chinese Filmmaker’s Masterly Portrait of Political and Intimate Despair.” *The New Yorker*, 6 de Março 2018. <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/an-elephant-sitting-still-reviewed-a-young-chinese-filmmakers-masterly-portrait-of-political-and-intimate-despair>.
- ÇAĞLAYAN, Emre. *Poetics of Slow Cinema*. Newcastle: Palgrave Macmillan, 2018.
- CAMIA, Giovanni Marchini. “*An Elephant Sitting Still* review: a shattering, soul-searching Chinese one-off.” *Sight & Sound*, 13 Dezembro 2018. <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/elephant-sitting-still-hu-bo-shattering-chinese-debut>.
- CAMITHERS, Lee. “M. Bazin et le Temps: Reclaiming the Timeliness of Cinematic time.” *Screen*, 52.1: 13-29, 2011.
- CAMPANY, David. *Photography and Cinema*. London: Reaktion Books Ltd, 2008.
- CAMPER, Fred. “Sound and Silence in Narrative and Nonnarrative Cinema.” *Film Sound: Theory and Practice*, editado por Elisabeth Weis e John Belton, 369–381. Columbia University Press, 1985.
- CARDOSO, Miguel. “Correlativo Objectivo (Correlative Objective).” em *E-Dicionário de Termos Literários*. <https://edtl.fesh.unl.pt/encyclopedia/correlativo-objectivo-correlative-objective/>.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: O Caminhar como Prática Estética*. São Paulo: G. Gili, 2013.
- CASEY, Edward S. *Representing Place. Landscape Painting and Maps*. Chicago: Minnesota University Press, 2002.
- CASTANHA, César de Siqueira. “Corpo, espaço e as políticas do movimento nos filmes de Kelly Reichardt.” *Aniki*, vol.7, n.º 1: 135-154, 2020.
- CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. Tradução de Pedro Bernardo. Lisboa: Edições 70, 2008.
- CAVALLINI, Roberto. “No way home: Silence, slowness and the problem of authenticity in the cinema of Lisandro Alonso.” *Aniki*, vol. 2, n.º 2: 184-200 2015.

- CELLULOID Liberation Front. “An Elephant Sitting Still (Hu Bo, China) — Discovery.” *Cinema Scope*, 2018. <https://cinema-scope.com/cinema-scope-online/an-elephant-sitting-still-hu-bo-china-discovery/>.
- CHAO, Fan. “At The Mercy Of The Sun: Cinematographer Fan Chao On Shooting An Elephant Sitting Still.” Entrevista de Aaron Hunt. *Filmmaker*, 8 Abril 2019. <https://filmmakermagazine.com/107340-at-the-mercy-of-the-sun-cinematographer-fan-chao-on-shooting-an-elephant-sitting-still/>.
- CHATMAN, Seymour. *Antonioni or the Surface of the World*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- CHEUNG, Ysabelle. “Antidisciplinary: Absurdism in ‘An Elephant Sitting Still’.” *ArtAsiaPacific*, 29 Novembro 2019. <http://artasiapacific.com/Blog/AntidisciplinaryAbsurdismInAnElephantSittingStill>
- CIMENT, Michael. “The State of Cinema.” *San Francisco International Film Festival*, 2003. <http://web.archive.org/web/20040325130014/http://www.sfiff.org/fest03/special/state.html>.
- COHAN, Steven, e Ina Rae Hark. *The Road Movie Book*. London & New York: Routledge, 1997.
- CORRIGAN, Timothy. *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1991.
- CORRIGAN, Timothy e Patricia White. *The Film Experience*. Bedford/St. Martin's, 2004.
- CORRIGAN, Timothy e José Duarte. “Introduction: From American Roads to Global Highways.” *The Global Road Movie: Alternative Journeys around the World*. Bristol/Chicago: Intellect Ltd, 2018.
- COSTA, António. “Landscape and Archive: Trips Around The World As Early Film Topic (1896–1914).” *Landscape and Film*, editado por Martin Lefebvre, 245-266. New York/London: Routledge, 2006.
- COSTA, Pedro. “I Have to Risk Each Shot.” Entrevista de Michael Guillén. 5 abril 2008. <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/04/i-have-to-risk-each-shot.html>.
- DAEMMRICH, Horst e Ingrid Daemmrich. *Themes & Motifs in Western Literature*. Berlin: Francke Verlag, 1987.

- DARGIS, Manohla e A. O. Scott. “In Defense of the Slow and the Boring.” *New York Times*, 3 Junho 2011. <https://www.nytimes.com/2011/06/05/movies/films-in-defense-of-slow-and-boring.html>.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: The Movement-Image*. Tradução de Hugh Tomlinson e Barbara Habberjam. London and New York: Continuum, 2005a
- . *Cinema 2: The Time-Image*. Tradução de Hugh Tomlinson e Robert Galeta. London and New York: Continuum, 2005b.
- DIAZ, Lav. “The Decade of Living Dangerously: A Chronicle from Lav Diaz.” Entrevista de Brandon Wee. *Senses of Cinema*, Fevereiro 2005. http://sensesofcinema.com/2005/filipino-cinema/lav_diaz/.
- DIAZ, Lav. “Entrevista com Lav Diaz.” Entrevista de Filipe Furtado. *Cinética*, Maio 2004. <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-lav-diaz/>.
- DIAZ, Lav. “Interview with Lav Diaz: ‘If you psychoanalyze the whole set-up of leadership in the world, there is psychosis everywhere.’” Entrevista de Rouven Linnarz. *Asian Movie Pulse*, 6 Outubro 2019. <https://asianmoviepulse.com/2019/10/interview-with-lav-diaz/>
- DIELEKE, Edgardo. “The Return of the Natural: Landscape, Nature and the Place of Fiction.” *New Argentine Film*, editado por Jens Andermann e Álvaro Fernández Bravo. Leuven: Palgrave Macmillan, 2008.
- DUARTE, José. “Like branches in a river: Viagens Estrada afora e Cidade adentro no Cinema Americano.” Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa, 2014.
- DUARTE, José e Timothy Corrigan. *The Global Road Movie: Alternative Journeys around the World*. Bristol/Chicago: Intellect Ltd, 2018.
- DUCKWORTH, Courtney. “Tusk Everlasting.” *Artforum*, 11 Março 2019. <https://www.artforum.com/film/courtney-duckworth-on-hu-bo-s-an-elephant-sitting-still-2019-78880>.
- EHRlich, David. “‘An Elephant Sitting Still’ Review: The First and Last Masterpiece of a Great Filmmaker Gone Too Soon.” *Indiewire*, 8 Março 2018. <https://www.indiewire.com/2019/03/an-elephant-sitting-still-review-1202049702/>.
- EISENSTEIN, Sergei M. *Nonindifferent Nature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- “ELBE” e Ari Shapiro. *Talk of The Nation*. National Public Radio, 6 Dezembro 2012.

- FALICOV, Tamara L. *The Cinematic Tango: Contemporary Argentine Film*. London: Wallflower Press, 2007.
- FIGGIS, Mike. "Silence: The Absence of Sound." *The School of Sound Lectures, 1998-2001*, editado por Larry Sider, Jerry Sider, e Diane Freeman. London: Wallflower, 2003.
- FLANAGAN, Matthew. "'Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film." Tese de Doutoramento, Universidade de Exeter, 2012.
- FLANAGAN, Matthew. "Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema." *16:9*, Novembro 2008. http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm.
- FRAMMARTINO, Michelangelo. "Michelangelo Frammartino." Entrevista de Andreas Wiseman. *Screen Daily*, Novembro 2010. <https://www.screendaily.com/michelangelo-frammartino-/5019999.article>.
- FREEBURG, Victor Oscar. *The Art of Photoplay Making*. New York: The Macmillan Company, 1918.
- FUSCO, Katherine e Nicole Seymour. *Kelly Reichardt*. Chicago: University of Illinois Press, 2017.
- GOTT, Michael. "The Slow Road To Europe: The Politics And Aesthetics Of Stalled Mobility In Hermakono And Morgen." *Slow Cinema*, editado por Tiago de Luca e Nuno Barradas Jorge. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.
- GORFINKEL, Elena. "Weariness, Waiting: Enduration and Art Cinema's Tired Bodies." *Discourse*, 34:2-3, 2012.
- DE GOURMONT, Rémy. "Epilogues: Cinématographe." *Mercure de France*, 124-127, Setembro 1907.
- GROSZ, Elizabeth. *The Nick of Time: Politics, Evolution, and the Untimely*. Durham: Duke University Press, 2004.
- GUNNING, Tom. "Attractions: How They Came into the World." *The Cinema of Attractions Reloaded*, editado por Wanda Strauven. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- HALL, E. Dawn. *ReFocus: The Films of Kelly Reichardt*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- HARPER, Graeme e Jonathan Rayner. *Cinema and Landscape*. Bristol e Chicago: Intellect, 2010.

- HASSAN, Robert. *Empires of Speed: Time and the Acceleration of Politics and Society*. Leiden: IDC, 2009.
- HASUMI, Shigehiko. "Adventure: An Essay on Pedro Costa." *Rouge*. 2005. http://www.rouge.com.au/10/costa_hasumi.html.
- HORNADAY, Ann. "Director Kelly Reichardt on *Meek's Cutoff* and Making Movies Her Way." *Washington Post*, 8 Maio 2011. http://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/director-kelly-reichardt-on-meeks-cutoff-and-making-movies-her-way/2011/05/08/AFOI0K7G_story.html.
- HOWELL, Peter. "Wendy and Lucy: A study in contained emotion." *The Star*, 6 Fevereiro 2019. https://www.thestar.com/news/2009/02/06/wendy_and_lucy_a_study_in_contained_emotion.html.
- HUNT Jr., Bishop C. "Travel Metaphors and the Problem of Knowledge." *Modern Language Studies*, vol. 6, no. 1, Spring: 44-47, 1976.
- JAFFE, Ira. *Slow Movies Countering the Cinema of Action*. London: Wallflower, 2014.
- . "Slow Cinema: Resistance to Motion & Emotion." *Four by Three Magazine*, Issue 1. <http://www.fourbythreemagazine.com/issue/time/slow-cinema>. (sem data).
- JAMES, Nick. "Passive-Aggressive." *Sight & Sound*, 20: 4: 5, 2010.
- JESUS, Sílvia. "A relação sujeito observador / paisagem em *The Mysteries of Udolpho* de Ann Radcliffe e na obra de Caspar David Friedrich." Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, 1998.
- KIAROSTAMI, Abbas. "*Shirin* as Described by Kiarostami." Entrevista de Khatereh Khodaei. *Offscreen*, vol. 13, no. 1, Janeiro 2009. https://offscreen.com/view/shirin_kiarostami.
- KIAROSTAMI, Abbas. "Five." 2004. https://web.archive.org/web/20051127014241/http://www.festival-cannes.com/films/fiche_film.php?langue=6002&id_film=4185304.
- KOEPNICK, Lutz. *The Long Take: Art Cinema and The Wondrous*. Chicago: University of Minnesota Press, 2017.
- KOIS, Dan. "Eating Your Cultural Vegetables." *The New York Times Magazine*, 29 Abril 2011. <https://www.nytimes.com/2011/05/01/magazine/mag-01Riff-t.html>.
- KRACAUER, Sigfried. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

- KUNDERA, Milan. *The Unbearable Lightness of Being*. Traduzido por Michael Henry. New York: Heim Harper Perennial Modern Classics, 2009.
- LACHMAN, Ed. “It’s Inspirational That He Creates a Language to Tell a Story That’s His Own’: Hu Bo’s An Elephant Sitting Still Discussed by DPs Ed Lachman and Philippe Rousselot and Critic Adriana Prodeus.” *Filmmaker*, 8 Março 2019. <https://filmmakermagazine.com/107089-its-inspirational-that-he-creates-a-language-to-tell-a-story-thats-his-own-hu-bos-an-elephant-sitting-still-discussed-by-dps-ed-lachman-and-philippe-rousselot-and-critic-adriana-prodeus/>.
- LADERMAN, David. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas Press, 2002.
- LANFRANCHI, Alessandro. “The Post-human Sound an Interview with Michelangelo Frammartino.” *Relations. Beyond Anthropocentrism*, vol. 4, no. 2: 211-215, 2016.
- LEFEBVRE, Martin. *Landscape and Film*. New York/London: Routledge, 2006.
- . “On Landscape in Narrative Cinema.” *Revue Canadienne d’Études cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*, vol. 20, no. 1: 61-78, 2011.
- LIE, Nadia. *The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity*. London: Palgrave Macmillan, 2017.
- LIM, Song Hwee. *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*. Honolulu: University of Hawai‘i Press, 2014.
- LITTMAN, Sam. “Reichardt, Kelly.” *Senses of Cinema*, Junho 2014. <http://sensesofcinema.com/2014/great-directors/kelly-reichardt/>.
- De LUCA, Tiago. *Realism of the Senses: A Tendency in Contemporary World Cinema*. New York/London, I.B.Tauris & Co, 2014.
- . Tiago. “Slow Time, Visible Cinema: Duration, Experience, and Spectatorship.” *Cinema Journal*, vol. 56, no. 1: 23-42, 2016.
- De LUCA, Tiago e Nuno Barradas Jorge. “Introduction: From Slow Cinema To Slow Cinemas.” *Slow Cinema*, editado por Tiago de Luca e Nuno Barradas Jorge, 1-21. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.
- MA, Aliza. “Ice Age.” *Film Comment*, 48–51, Março e Abril 2009.
- MACKENDRICK, Karmen. *Immemorial Silence*. Albany: State University of New York Press, 2001.

- MAI, Nadin. “An Elephant Sitting Still – Hu Bo (2018).” *Arts of The Slow Cinema*, 30 Janeiro 2019. <https://theartsofslowcinema.com/2019/01/30/an-elephant-sitting-still-hu-bo-2018/>.
- MAI, Nadin. “Landscape / Character.” *Arts of the Slow Cinema*, 2018. <https://theartsofslowcinema.com/2018/11/25/landscape-character/>.
- MARKENDORF, Márcio. “Road Movie: A Narrativa de Viagem Contemporânea.” *Revista Estação Literária Londrina*, vol. 10A: 221-236, Dezembro 2012. <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL10A-Art16.pdf>.
- MAZIERSKA, Ewa e Laura Rascaroli. *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*. London: Wallflower, 2006.
- MCCARTHY, Cormac. *All the Pretty Horses*. New York: Vintage, 1993.
- MILLS, Katie. *The Road Story and the Rebel: Moving Through Film, Fiction and Television*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2006.
- MONTEIRO, Lúcia Ramos. “O cinema existe e resiste. Longa duração, análise fílmica e espectadorialidade nos filmes de Lav Diaz.” *Aniki*, vol. 4, no. 2: 434-455, Julho 2017.
- MOSER, Walter. “Le road movie: un genre issu d’une constellation moderne de locomotion et de médiamotion.” *Revue d’Etudes Cinématographiques/Journal of Film Studies*, Special issue of Cinema “Le road movie intercultural.” 18: 9–30, 2008.
- MROZ, Matilda. “Performing Evolution: Immersion, Unfolding And Lucile Hadzihalilovic’s Innocence.” *Slow Cinema*, editado por Tiago de Luca e Nuno Barradas Jorge, 287-297. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.
- MULVEY, Laura. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books, 2006.
- NAGIB, Lúcia. “The Politics of Slowness and the Traps of Modernity.” *Slow Cinema*, editado por Tiago de Luca e Nuno Barradas Jorge, 25-46. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.
- NAYMAN, Adam and Violeta Kovacsics. “Shore Leave: Lisandro Alonso’s *Liverpool*.” *Cinema Scope*, 36: 8-11, 2008.
- NIXON, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011.

- NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema III Planificação e Montagem*. Covilhã: LabCom Books, 2010.
- ONFRAY, Michael. *Teoria da Viagem: Uma Poética da Geografia*. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre, L&PM, 2009.
- ORGERON, Devin. *Road Movies. From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*. New York & Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.
- OROPESA, Salvador. “Proxemics, homogenization, and diversity in Mexico’s Road Movies: *Por la libre* (2000), *Sin dejar huella* (2000), and *Y tu mamá también* (2001).” *Latin American Urban Cultural Production*, editado por David William Foster, 92–112, 2008.
- ORR, John. *Cinema and Modernity*. Chichester: Wiley, 1993.
- ORTNER, Sherry. *Not Hollywood: Independent Film at the Twilight of the American Dream*. Durham: Duke University Press, 2013.
- PETTMAN, Dominic. “Senseless Arabesques: *Wendy and Lucy*.” *Creaturely Love*, 92-96. Chicago: University of Minnesota Press, 2017.
- PORUMBOIU, Corneliu. “Language and Power: An Interview with Corneliu Porumboiu.” Entrevista de Richard Porton. *Cineaste*, vol. 35, no. 2: 26-29, 2010.
- QUANDT, James. “Ride Lonesome.” *Artforum*, 25 Novembro 2009. <https://www.artforum.com/film/james-quandt-on-the-films-of-lisandro-alonso-24258>.
- QUINTEIRO, Sílvia (2009) “A viagem como demanda *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, de Mary Shelley e em *Le Comte de Monte-Cristo*, de Dumas.” *Textos e Pretextos*, n.º 13: 52-61, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *Béla Tarr; O Tempo do Depois*. Tradução de Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.
- RAYMOND, Jonathan. *The Half-Life*. New York / London: Bloomsbury, 2005.
- . *Rain Dragon*. New York / London: Bloomsbury, 2012.
- REICHARDT, Kelly. “Kelly Reichardt – Certain Women Exclusive Interview.” *Get Into Film*, Fevereiro 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=TxUokIUGTU8&t=443s>
- . “In Conversation: Kelly Reichardt.” Entrevista de David Liu. *Kino Obscura*, 2012. <https://kino-obscura.com/post/30205580824/in-conversation-kelly-reichardt>.
- RITZER, George. *The McDonaldization of Society*. Newbury: Pine Forge Press, 1993.

- RIVIÈRE, Danièle, and Tsai Ming-liang. "Scouting." *Tsai Ming Liang*, editado por Jean-Pierre Rehm, Olivier Joyard e Danièle Rivière, 79–118. Paris: Dis Voir, 1999.
- ROBERSON, Susan L. *Defining Travel: Diverse Visions*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.
- ROMNEY, Jonathan. "In Search of Lost Time." *Sight and Sound*, 20: 2: 43–44, 2010.
- ROSÁRIO, Filipa. "In A Lonely Place: Para uma Leitura do Espaço do Road Movie a partir da Representação da Cidade Norte-americana." Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa, 2010.
- ROSÁRIO, Filipa e Iván Villarrea Álvarez. "Paisagem no cinema: imagens para pensar o tempo através do espaço." *Aniki*, vol. 4, n.º 1: 55-63, 2017.
- ROSENBAUM, Jonathan. "An Elephant Sitting Still + Werckmeister Harmonies." *Jonathan Rosenbaum*, 31 Dezembro 2019. <https://www.jonathanrosenbaum.net/2019/12/56554/>.
- RUSSELL, Andrew. "Slow cinema: what it is and why it's on a fast track to the mainstream in a frenetic world." *The Conversation*, 29 Abril 2019. <https://theconversation.com/slow-cinema-what-it-is-and-why-its-on-a-fast-track-to-the-mainstream-in-a-frenetic-world-114769>.
- SARGEANT, Jack e Stephanie Watson. *Lost Highways: An Illustrated History of Road Movies*. London: Creation Books, 1999.
- SCHONIG, Jordan. "The Follow Shot." *Journal of Videographic Film & Moving Image Studies*, 5.1, 2018.
- SCHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film*. Berkeley: University of California Press, [1972] 2018.
- SLOVIC, Spencer. "Slowness and Slow Cinema." *Film Matters Magazine*, 7 Maio 2018. <https://www.filmattersmagazine.com/2018/05/07/slowness-and-slow-cinema-by-spencer-slovic/>.
- SMITH, Justine. "An Elephant Sitting Still." *Roger Ebert*, 8 Março 2018. <https://www.rogerebert.com/reviews/an-elephant-sitting-still-2019>.
- SONTAG, Susan. *Styles of Radical Will*. London: Penguin, 2013.
- TAN, Sihan. "(How to) Suffer Well: Depression Sitting Still." *Guernica*, 24 Outubro 2018. <https://www.guernicamag.com/how-to-suffer-well-depression-sitting-still/>.
- TARKOVSKY, Andrei. *Sculpting in Time*. Austin: University of Texas Press, 1986.

- TARR, Béla. “Testimonies from Filmmakers.” *Kimstim*, 2018. https://www.kimstim.com/wp-content/uploads/2019/03/AESS-Presskit_KimStim.pdf.
- TARR, Béla. “*Man in the Well*.” *Kimstim*, 2017. <https://www.kimstim.com/film/man-in-the-well/>.
- TAYLOR, Greg. “Approaching the Cinema of Silence.” *Post Script*, vol. 26, no. 2: 52-71, 2007.
- THEROUX, Paul. *The Old Patagonian Express. By Train through the Americas*. London: Hamish Hamilton, 1980.
- TUTTLE, Harry. “(Technical) Minimum Profile.” *Unspoken Cinema*, 18 Janeiro, 2007. <http://unspokencinema.blogspot.co.uk/2007/01/minimumprofile.html>.
- VAN SANT, Gus. “Artists in Conversation: Kelly Reichardt.” *Bomb*, 105, 1 Outubro 2018. <http://bombmagazine.org/article/3182/kelly-reichardt>.
- VIGDOR, Jacob. “The Economic Aftermath of Hurricane Katrina.” *The Journal of Economic Perspectives*, vol. 22, no. 4, 2008.
- WALSH, Michael. “The First Durational Cinema And The Real of Time.” *Slow Cinema*, editado por Tiago de Luca e Nuno Barradas Jorge, 59-69. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.
- WARD, Sarah. “‘An Elephant Sitting Still’: Hong Kong Review.” *Screen Daily*, 25 Março 2018. <https://www.screendaily.com/reviews/an-elephant-sitting-still-hong-kong-review/5127911.article>.
- WEERASETHAKUL, Apichatpong. “Declaração do realizador no Museu do Filme na Áustria” 2009. <https://www.spiritualityandpractice.com/films/features/view/20854/qa-with-apichatpong-weerasethakul>.
- WEERASETHAKUL, Apichatpong. “Uncle Boonmee: Interview with Apichatpong Weerasethakul.” Entrevista de Virginie Sélavy. *Electric Sheep*, Novembro 2010. <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2010/11/13/uncle-boonmee-interview-with-apichatpong-weerasethakul/>.
- WENDERS, Wim. “*Pourquoi filmez-vous? 700 cinéastes du monde entier répondent.*” *Libération*, 1987. <https://leopardofilmes.com/noticias/wim-wenders-ao-correr-do-tempo-retrospectiva>.

WILLIAMS, Raymond. *The Country and the City*. Oxford: Oxford University Press, 1975.

WOLLEN, Peter. *Paris Hollywood: Writings on Film*. London/New York: Verso, 2002.

XUELI, Wang. "Cinephilia lives on in Taipei's cafes." *Taipei Times*, 4 Março 2016.

<http://www.taipeitimes.com/News/feat/archives/2016/03/04/2003640760/1>.

Filmografia Principal

- Da xiang xi di er zuo (An Elephant Sitting Still)*. Real. Hu Bo. Dongchun Films, 2018.
- Liverpool*. Real. Lisandro Alonso. 4L, Fortuna Films e Slot Machine, 2008.
- Wendy and Lucy*. Real. Kelly Reichard. Field Guide Films, Film Science, Glass Eye Pix e Washington Square Films, 2008.

Filmografia

- A torinói ló (The Turin Horse)*. Real. Belá Tarr. Motion Picture Public Foundation of Hungary, Vega Film, Zero Fiction Film, Fonds Eurimages du Conseil de l'Europe, TT Filmműhely, Werc Werk Works, Movie Partners In Motion Film e Medienboard Berlin-Brandenburg, 2011.
- Ang Hupa (The Halt)*. Real. Lav Diaz. Spring Films e Sine Olivia Pilipinas, 2019.
- At Sea*. Real. Peter B. Hutton, 2007.
- Blade Runner*. Real. Ridley Scott. Shaw Brothers, The Ladd Company e Warner Bros. Pictures, 1982.
- Bonnie and Clyde*. Real. Arthur Penn. Tatira-Hiller Productions e Warner Brothers-Seven Arts, 1967.
- Bú sà'n (Goodbye, Dragon Inn)*. Real. Tsai Ming-liang. Homegreen Films, 2003.
- Certain Women*. Real. Kelly Reichardt. Stage 6 Films e filmscience, 2016.
- Diqiu zuihou de yewan (Long Day's Journey into Night)*. Real. Bi Gan. Huace Film & TV, CG Cinéma, Tencent Pictures e YOUKU, 2018.
- Easy Rider*. Real. Dennis Hopper. Columbia Pictures, Raybert Productions e Pando Company Inc., 1969.
- Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino (Evolution of a Filipino Family)*. Real. Lav Diaz. Sine Olivia, Paul Tañedo Inc. e Ebolusyon Productions, 2004.
- Empire*. Real. Andy Warhol. Andy Warhol Films, 1965.
- Fátima*. Real. João Canijo. Midas Filmes e Les Films de l'Après-Midi, 2017.
- First Cow*. Real. Kelly Reichardt. Filmscience, 2019.
- Five Dedicated to Ozu*. Real. Abbas Kiarostami. Behnegar, NHK e MK2 Productions, 2003.
- Gerry*. Real. Gus Vant Sant. Epsilon Motion Pictures, Tango Films e My Cactus, 2002.

Hamaca paraguaya (Paraguayan Hammock). Real. Paz Encina. Wanda Visión, Black Forest Films, Slot Machine, CMW Films, Lita Stantic Producciones, Fortuna Film, Silencio Cine e ARTE France Cinéma, 2006.

Honor de cavalleria (Honour of the Knights). Real. Albert Serra. Eddie Saeta, Notro Films e Andergraun Films, 2006.

Il dono (The Gift). Real. Michelangelo Frammartino. Santamira Produzioni, 2003.

Into the Wild. Real. Sean Penn. River Road Entertainment, Paramount Vantage, Into the Wild, The Linson Company e Square One C.I.H., 2007.

Izgnanie (The Banishment). Real. Andrey Zvyagintsev. Ren-TV e Hélicotronc, 2007.

Jason Bourne. Real. Paul Greengrass. The Kennedy/Marshall Company, Captivate Entertainment, Pearl Street Films, Double Negative e Perfect World Pictures, 2016.

Jauja. Real. Lisandro Alonso. Mantarraya Producciones, Les films du Worso, Massive, 4L e Kamoli Films, 2014.

Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles. Real. Chantal Akerman. Paradise Films, Unité Trois e Ministère de la Culture Française de Belgique, 1975.

Jing li de ren (Man in the Well). Real. Hu Bo. First International Film Festival, 2016.

Kárhozat (Damnation). Real. Belá Tarr. Mokép, Hungarian Film Institute e Hungarian Television, 1988.

Kōhī Jikō (Café Lumière). Real. Hou Hsiao-hsien. Shochiku Co., Ltd., 2003.

L'Avventura (The Adventure). Real. Michelangelo Antonioni. Cino Del Duca, 1960.

L'Eclisse (Eclipse). Real. Michelangelo Antonioni. Interopa Film, Cineriz e Paris Film, 1962.

La Libertad (Freedom). Real. Lisandro Alonso., 2001.

La Notte (The Night). Real. Michelangelo Antonioni. Nepi Film, Sofitedip e Silver Film, 1961.

La Région Centrale. Real. Michael Snow, 1971.

Ladri di Bicicletta (Bicycle Thieves). Real. Vittorio De Sica. Produzioni De Sica, 1948.

Las Acacias. Real. Pablo Giorgelli. AireCine, 2011.

Le Quattro Volte (The Four Times). Real. Michelangelo Frammartino. Vivo Film, Essential Filmproduktion, Ventura Film e Invisible Film, 2010.

Le Repas De Bébé (Baby's Meal). Real. Louis Lumière. Lumière, 1895.

Les Enfants (The Children). Real. Marguerite Duras. Les Productions Berthemont, 1985.

Letter from an Unknown Woman. Real. Max Ophüls. Universal Pictures e Rampart Productions, 1948.

Los Muertos (The Dead). Real. Lisandro Alonso. Slot Machine, 4L e Fortuna Films Co., 2004.

Lost in America. Real. Albert Brooks. Marty Katz Productions e Geffen Pictures, 1985.

Lung Bunmi Raluek Chat (Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives). Real. Apichatpong Weerasethakul. Illuminations Films, Anna Sanders Films, Kick the Machine, The Match Factory, Geißendörfer Film- und Fernsehproduktion (GFF), Eddie Saeta, Fonds Sud Cinéma, Ministère de la Culture et de la Communication, Ministère des Affaires étrangères et du Développement International, World Cinema Fund, Hubert Bals Fund, Ministry of Culture Thailand, Office of the Contemporary Art and Culture (OCAC), ZDF/Arte, Haus der Kunst, Foundation for Art and Creative Technology (FACT) e Animate Projects Limited, 2010.

Malmkrog. Real. Cristi Puiu. Mandragora, Sense Production, Cinnamon Production, Bord Cadre, Doppelganger, Film i Väst, Production 2006 D.O.O. Sarajevo, Sisters e Brother Mitevski, 2020.

Man of the West. Real. Anthony Mann Ashton Productions, 1958.

Meek's Cutoff. Real. Kelly Reichardt. Oscilloscope, filmscience e Evenstar Films, 2010.

Melancholia. Real. Lav Diaz. Sine Olivia Pilipinas, 2008.

Night Moves. Real. Kelly Reichardt. RT Features, Maybach Film Productions, filmscience, Tipping Point Productions e DeLeon Productions, 2013.

Old Joy. Real. Kelly Reichardt. Washington Square Films, filmscience e Van Hoy/Knudsen Productions, 2006.

On the Road. Real. Walter Salles. SPAD Films, American Zoetrope, Jerry Leider Company, Vanguard Films, France 2 Cinéma, Ciné+, Videofilmes, K&S Films, Nomadic Pictures, MK2 Productions, Film4 Productions, Canal+ e France Télévisions, 2012.

Panorama of Gorge Railway. Real. James H. White. Edison Manufacturing Company, 1900.

Panoramic View of the Morecambe Sea Front. Real. Mitchell & Kenyon, 1901.

Paris, Texas. Real. Wim Wenders. Channel Four Films, Pro-ject Filmproduktion, Argos Films, Road Movies Filmproduktion, Wim Wenders Stiftung e Westdeutscher Rundfunk, 1984.

Pickpocket. Real. Robert Bresson. Lux Compagnie Cinématographique de France, 1959.

Polițist, adjectiv (Police, Adjective). Real. Corneliu Porumboiu. 42 Km Film, Periscop Film, Racova, Raza Studio e HBO, 2009.

Rain Man. Real. Barry Levinson. United Artists e Star Partners II Ltd., 1988.

Ren xiao yao (Unknown Pleasures). Real. Jia Zhangke. T-Mark, Hu Tong Communications, Lumen Films e Office Kitano, 2002.

River of Grass. Real. Kelly Reichard. Oscilloscope e Good Machine, 1994.

Rizi (Days). Real. Tsai Ming-liang. Taiwan Public Television Service Foundation e Homegreen Films, 2020.

Rope. Real. Alfred Hitchcock. Transatlantic Pictures e Warner Bros. Pictures, 1948.

Ruhr. Real. James Benning. ZDF, 2009.

Russkij Kovcheg (Russian Ark). Real. Aleksandr Sokurov. Ministry of Culture of the Russian Federation, Hermitage Bridge Studio, The State Hermitage Museum, Mitteldeutsche Medienförderung (MDM), WDR/Arte, Fora Film, Koppmedia, NHK, Danmarks Radio (DR), AST Studios, Mariinsky Theatre, Filmboard Berlin-Brandenburg (FBB), FilmFörderung Hamburg, Yle, Egoli Tossell Film e Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, 2002.

San xia hao ren (Still Life). Real. Jia Zhangke. Shanghai Film Studio e Xstream Pictures, 2006.

Sátántangó (Satantango). Real. Belá Tarr. Mozgókep Társulás es Alapítvány, Von Vietinghoff Filmproduktion e Vega Film, 1994.

Shirin. Real. Abbas Kiarostami. Abbas Kiarostami Productions, 2008.

Sleep. Real. Andy Warhol, 1964.

Something Wild. Real. Jonathan Demme. Orion Pictures e Religiosa Primitiva, 1986.

Star Spangled to Death. Real. Ken Jacobs, 2004.

Stellet Licht (Silent Light). Real. Carlos Reygadas. Mantarraya Producciones, No Dream Cinema, e Motel Films, 2007.

Ta'm-e gīlās (Taste of Cherry). Real. Abbas Kiarostami. Kanoon, Abbas Kiarostami Productions e CiBy 2000, 1997.

Ten. Real. Abbas Kiarostami. Abbas Kiarostami Productions, 2002.

The Bourne Identity. Real. Doug Liman. Universal Pictures, Hypnotic, Kalima Productions, GmbH & Co. KG, Stillking Films e The Kennedy/Marshall Company, 2002.

The Bourne Legacy. Real. Tony Gilroy. Universal Pictures, Relativity Media, Captivate Entertainment, DENTSU e The Kennedy/Marshall Company, 2012.

The Bourne Supremacy. Real. Paul Greengrass. Universal Pictures, The Kennedy/Marshall Company, Hypnotic, Motion Picture THETA Produktionsgesellschaft e Ludlum Entertainment, 2004.

The Bourne Ultimatum. Real. Paul Greengrass. Universal Pictures, The Kennedy/Marshall Company, Ludlum Entertainment, Motion Picture BETA Produktionsgesellschaft, Bourne Again, KanZaman Services, Peninsula Films e Studio Babelsberg, 2007.

The Day After Tomorrow. Real. Roland Emmerich. The Mark Gordon Company, Mel's Cite du Cinema, Lions Gate Films, Centropolis Entertainment e 20th Century Fox, 2004.

The Last Frontier. Real. Anthony Mann. Columbia Pictures, 1955.

The Magnificent Ambersons. Real. Orson Welles. Mercury Productions e RKO Radio Pictures, 1942.

The Man From Laramie. Real. Anthony Mann. William Goetz Productions e Columbia Pictures, 1955.

The Searchers. Real. John Ford. C.V. Whitney Pictures e Warner Bros. Pictures, 1956.

Thelma and Louise. Real. Ridley Scott. Star Partners III Ltd., Metro-Goldwyn-Mayer e Pathé Entertainment, 1991.

Tie Xi Qu: West of the Tracks. Real. Wang Bing. Wang Bing Film Workshop, 2002.

Tōkyō Monogatari (Tokyo Story). Real. Yasujirō Ozu. Shochiku Co., Ltd., 1953.

Touch of Evil. Real. Orson Welles. Universal International Pictures, 1958.

Victoria. Real. Sebastian Schipper. Westdeutscher Rundfunk, MonkeyBoy, RadicalMedia e ARTE, 2015.

Wavelength. Real. Michael Snow, 1967.

Werckmeister harmóniák (Werckmeister Harmonies). Real. Béla Tarr. Magyar Mozgókép Alapítvány, 13 Productions, ARTE, Fondazione Montecinemaverita e Goëss Film, 2000.