

**ESPAÇOS TEMPORAIS:**  
PAISAGEM, FOTOGRAFIA E DURAÇÃO EM *SUDOESTE*  
(EDUARDO NUNES, 2011) E *DRVO: A ÁRVORE* (ANDRÉ GIL  
MATA, 2018)

**Rayman Aluy Virmond Juk**

Dissertação para obtenção do grau de mestre em  
**Cinema**  
**(2º Ciclo de estudos)**

Orientador: Professor Doutor Paulo Manuel Ferreira da Cunha  
Co-orientadora: Professora Doutora Filipa Ribeiro do Rosário

**novembro de 2020**



# Agradecimentos

Ao Professor Doutor Paulo Cunha, pela orientação nesta dissertação, pelo apoio e conselhos de amigo durante o mestrado.

À Professora Doutora Filipa Rosário, pela co-orientação, pela dedicação e carinho neste trabalho, e pela inspiração nos estudos de paisagem e cinema.

Aos professores da UBI, especialmente à Professora Doutora Ana Catarina Pereira, Professora Doutora Manuela Penafria, Professor Doutor Luís Nogueira e Professor Doutor Francisco Paiva.

Ao Professor Doutor Iván Villarrea, pela ajuda, aconselhamento e partilha de conhecimento sobre cinema e paisagem e o Novo Cinema Galego.

À Professora Doutora Rita Sixto, e a todos do grupo de investigação Lasia, da UPV/EHU, por terem me acolhido durante o estágio profissional na Espanha.

Aos colegas do CEC, da FLUL.

Aos meus amigos da geografia, do cinema, da música, e de diversos meios científicos e artísticos, que mesmo distantes, sempre estiveram ao meu lado, de alguma forma.

À minha família, no geral.

Ao meu pai, Paulo Juk, por sempre enviar uma música na hora certa.

Ao meu irmão, Kaluan, parceiro de geociências, e à Ju, Frederico e Leila.

À minha mãe, Beatriz Virmond, melhor amiga, sábia, realizada, mulher forte e gentil, justa e verdadeira. Obrigado pelo apoio, por acreditar nos meus sonhos e por proporcionar tudo isso.

À minha companheira Ana Clara Pietroski, que me leva de uma conversa intelectual profunda a uma risada na velocidade da luz, que me trouxe leveza no árduo processo de escrita. Obrigado pela parceria, carinho e dedicação.



## Resumo

Nesta dissertação estabelecem-se relações entre o Cinema e a Geografia, tendo como fio condutor a paisagem. Considerando que este conceito pressupõe uma contemplação do espaço (fílmico e geográfico), este estudo tem como objetivo compreender de que formas a duração dos planos e a direção de fotografia influenciam na representação da paisagem cinemática em obras representativas do *Slow Cinema*, realizadas em Portugal e no Brasil entre 2011 e 2018. Para isso, propõe-se classificar, interpretar e analisar os ícones presentes na paisagem a partir de uma metodologia multidisciplinar, criativa e inovadora, contribuindo para discussões sobre o Cinema Contemporâneo e a Geografia Cultural. Oferece-se uma breve contextualização sobre o cinema contemporâneo português e brasileiro, assim como uma conceituação e explicação sobre a evolução do *Slow Cinema*, movimento artístico contemporâneo que tem na lentidão sua característica predominante. Para isso, propõe-se realizar um estado da arte sobre o assunto, apontando os aspectos estilísticos que agrupam as obras fílmicas representativas desta tendência. Com base nesta ideia, expõe-se ainda os principais realizadores contemporâneos que utilizam a lentidão como forma de apreciação, delimitando como estudo de caso os filmes *Sudoeste* (Eduardo Nunes, 2011) e *Drvo: A Árvore* (André Gil Mata, 2018). Abordam-se ainda as categorias de análise espacial do ponto de vista científico e artístico, revisando os conceitos de espaço, território, lugar e principalmente a paisagem, ampliando o discurso contemporâneo e transdisciplinar que norteia esta pesquisa. Percorre-se a evolução da paisagem enquanto ideia e conceito, evidenciando sua importância para diversos domínios científicos, notadamente a Geografia Cultural, a Filosofia da Paisagem e os Estudos Fílmicos. Propõe-se, então, a aplicação da metodologia de classificação da linguagem cinematográfica a partir da duração dos planos e da direção de fotografia, seguida de profunda análise fílmica. Classifica-se, analisa-se e interpreta-se então a paisagem a partir de sua iconografia, para a discussão dos resultados a partir de uma perspectiva comparada e transdisciplinar.

**Palavras-chave:** Cinema e paisagem; Cinema contemporâneo; Geografia Cultural; Slow Cinema.



# Abstract

The present dissertation aims to explore potential relations between Cinema and Geography, based on the landscape as a common element. Considering that the landscape as a concept implies a contemplation of the space (filmic and geographic), this study attempts to understand how the shot length and the direction of photography influence the cinematic landscape's representation in *Slow Cinema* performed in Portugal and Brazil films between 2011 and 2018. It is necessary to classify, interpret and analyze the icons depicted in the landscape through a multidisciplinary and innovative methodology, contributing to discussions on Contemporary Cinema and Cultural Geography. A brief contextualization about the Portuguese and Brazilian contemporary cinema will be offered, as well as an explanation about the evolution of *Slow Cinema*, a contemporary vanguard movement that finds in slowness its predominant characteristic. For such, the study provides a collection of scientific publications that debate the subject, to illustrate the aspects in which slow films are built. Based on this, artists and filmmakers that use the slowness as a matter of appreciation will be introduced, especially the selected films chosen as a case study: *Sudoeste* (Eduardo Nunes, 2011) and *Drvo: A Árvore* (André Gil Mata, 2018). Furthermore, spatial analysis categories will be reviewed through scientific and artistic perspectives, examining the concepts of space, territory, place and especially the landscape, expanding the multidisciplinary approach of this study. The term landscape will be inspected as an idea and as a concept, considering its relevance to different scientific domains such as Cultural Geography, Philosophy of Landscape and Film Studies. The methodology of film language classification will be used in order to provide a profound filmic analysis, considering the shot length and the direction of photography. The landscape will be interpreted and classified concerning its iconography. Thereby, the results will provide a relevant debate through a transdisciplinary and comparative approach.

**Keywords:** Landscape and film; Contemporary Cinema; Cultural geography; Slow Cinema





# Índice

Agradecimentos	3
Resumo	5
Abstract	7
Lista de Figuras	12
Lista de Tabelas	14
Lista de Acrônimos	16
Introdução	18
Tema Central	19
Hipóteses	20
Objetivos	21
Metodologia	21
Estrutura da Dissertação	22
<b>Capítulo I – Breve contextualização sobre o cinema da lentidão: Slow Cinema, Contemporary Contemplative Cinema e Cinema Contemporâneo brasileiro e português</b>	<b>25</b>
1.1. Como a lentidão se materializa nos filmes	29
1.2. Um oceano de distância? Aproximações e distanciamentos entre o cinema contemporâneo em português e brasileiro	32
<b>Capítulo II- Paisagem: espaço percebido</b>	<b>39</b>
<b>Capítulo III – Aplicação da Metodologia, Resultados e Discussões</b>	<b>49</b>
3. 1. Classificação da duração e da fotografia: Grelha Classificativa	49
3.2. Resultados e Discussões	62
3.2.1 Estudo de Caso: <i>Drvo: a Árvore</i> (André Gil Mata, 2018), Análise Fílmica	62
3.2.2. Estudo de Caso: <i>Sudoeste</i> (Eduardo Nunes, 2011): Análise Fílmica	71
3.3. Classificação da Iconografia da Paisagem	77
3.3.1. Estudo de caso: <i>Drvo: A Árvore</i> , Classificação da Paisagem	78
3.3.2. Estudo de caso: <i>Sudoeste</i> , Classificação da paisagem	80
3.4. Relações e Comparações	82

Considerações Finais	85
Referências e Bibliografia	87
Referências Bibliográficas	87
Filmografia	90
Anexos	91



# Lista de Figuras

Figura 1: Informações Drvo: A Árvore	63-64
Figura 2: Informações <i>Sudoeste</i>	71-72



# Lista de Tabelas

Grelha Classificativa <i>Drvo: A Árvore</i>	91
Grelha Classificativa <i>Sudoeste</i>	92



# **Lista de Acrônimos**

**CCC:** Contemporary Contemplative Cinema

**SC:** Slow Cinema

**AVS:** Average Shot Length





# Introdução

Esta dissertação busca dar continuidade aos estudos da paisagem no cinema iniciados durante minha graduação em Geografia, quando descobri neste conceito a convergência de meus interesses artísticos e científicos. Foi um caminho natural buscar aprofundar a investigação neste sentido durante o Mestrado em Cinema na Universidade da Beira Interior, motivado em estudar o cinema ibérico e latinoamericano a partir de uma perspectiva multidisciplinar. Também é interesse desta pesquisa marcar uma produção acadêmica voltada para movimentos e tendências artísticas distanciadas do cinema comercial, evidenciando o trabalho de realizadores e realizadoras muitas vezes com uma distribuição limitada a um circuito de festivais de cinema, como é o caso do *Slow Cinema*. Este trabalho é inédito ao propor estudar, desde uma perspectiva multidisciplinar, a duração dos planos e a direção de fotografia em filmes contemporâneos. A partir disso, busca compreender de que formas a linguagem cinematográfica permite concluir sobre a paisagem -em toda sua complexidade e polissemia-, nos filmes *Drvo: a Árvore* (André Gil Mata, Portugal/Bósnia, 2018) e *Sudoeste* (Eduardo Nunes, Brasil, 2011). Por uma questão de representatividade, fiz questão de selecionar filmes que representassem tanto minha origem latino-americana, quanto a região onde segui meus estudos. A escolha deste *corpus* fílmico justifica-se também por um interesse pessoal em filmes que explorem formas experimentais de apreciação, especificamente na forma como trabalham o espaço geográfico e o espaço fílmico.

O Slow Cinema (SC) e o Contemporary Contemplative Cinema (CCC) são movimentos cinematográficos que refletem uma tendência no panorama do cinema mundial, evidenciando filmes que trabalham principalmente a lentidão a partir de planos longos, e constroem a paisagem cinemática a partir de um cuidado estético apurado. Para a compreensão da paisagem no cinema, é essencial uma aproximação que considere o aspecto polissêmico e interdisciplinar inerente ao termo, considerando seus aspectos naturais e culturais. Neste sentido, a geografia oferece uma sólida base epistemológica na compreensão das categorias de análise espacial. O estudo dos conceitos de espaço, território, lugar e paisagem proporcionam uma aproximação entre a ciência geográfica e o cinema, permitindo aprofundar um discurso contemporâneo sobre os aspectos artísticos, culturais e naturais do espaço fílmico.

## **Tema Central**

A motivação para o desenvolvimento deste trabalho justifica-se pela vontade de relacionar os Estudos Fílmicos com a Geografia Cultural, tendo como fio condutor a paisagem. O objeto desta investigação são duas obras cinematográficas contemporâneas realizadas no Brasil e em Portugal, entre 2011 e 2018. Esse recorte propõe um debate contemporâneo e multidisciplinar, trazendo uma obra que reflete minha origem latinoamericana; e outra européia, representando meu interesse em estudar o cinema ibérico. Tenho interesse em difundir e aprofundar o conhecimento sobre filmes contemporâneos muito recentes e com divulgação por vezes limitada a um circuito de festivais, existindo portanto poucos estudos acadêmicos sobre estas obras.

Portanto, esta pesquisa busca dar continuidade aos estudos da paisagem no cinema contemporâneo, a partir de uma perspectiva multidisciplinar. Possui como tema central a duração do plano e a direção de fotografia na construção da paisagem no Contemporary Contemplative Cinema. Busca também debater sobre a construção do espaço fílmico no cinema português e brasileiro, através da análise e interpretação de representações iconográficas naturais e culturais.

O desenvolvimento deste trabalho centra-se na pergunta "De que forma os aspectos formais do plano – duração e fotografia – influem na construção da paisagem no Contemporary Contemplative Cinema?". A partir disso, surgem outras indagações, como "quais são os ícones culturais e naturais recorrentes na paisagem no CCC realizado no Brasil e em Portugal?". Tendo como ponto de partida estes problemas, estabeleceram-se objetivos na busca de uma resposta para esta questão, propondo o levantamento de metodologias que contemplassem os discursos científicos e artísticos necessários para a sequência do trabalho e a avaliação das hipóteses.

A partir de uma extensiva revisão bibliográfica e do visionamento meticuloso dos filmes, buscou-se ampliar os debates contemporâneos aplicando uma metodologia inovadora e criativa. Esta pesquisa pode, portanto, dar um importante contributo não só para os Estudos Fílmicos, mas também para os Estudos da Cultura e a Geografia Cultural, ampliando uma abordagem crítica, analítica e interpretativa sobre a representação da paisagem em objetos culturais contemporâneos.

## Hipóteses

A partir do problema levantado, foram levantadas cinco hipóteses que conduzem esta dissertação, apresentadas a seguir. A primeira hipótese está relacionada ao problema central desta investigação, relacionada portanto às formas com que a duração dos planos e a direção de fotografia afetam a representação da paisagem nos estudos de caso. A segunda e a terceira hipóteses são derivações objetivas da primeira, dizendo respeito à montagem e à fotografia, respectivamente. A terceira hipótese indica quais os prováveis ícones naturais e culturais recorrentes na paisagem no estudo de caso. Por fim, a quinta hipótese busca validar a aproximação entre a geografia e o cinema a partir do estudo das categorias de análise espacial.

**Hipótese 1:** Por tratarem-se de filmes lentos, obras representativas do CCC evidenciam a contemplação da paisagem ao utilizarem planos longos. Além disso, as estratégias da direção de fotografia contribuem para evidenciar a apreciação estética dos planos. Logo, um filme com planos muito lentos e plasticamente bem construídos vão potencializar a experiência de apreciação da paisagem cinematográfica (representada) e geográfica (real).

**Hipótese 2:** O valor da duração dos planos está diretamente ligado à lentidão e o ritmo de um filme. A partir da classificação, análise e interpretação da montagem de *Sudoeste* e *Drvo: A Árvore*, serão comparadas as técnicas da linguagem cinematográfica entre as obras.

**Hipótese 3:** O Tipo de Plano, a Escala e o Ângulo influenciam diretamente na percepção da paisagem cinematográfica. A análise e comparação da direção de fotografia das duas obras permite avaliar a influência deste aspecto da linguagem cinematográfica no ritmo de filmes representativos do CCC.

**Hipótese 4:** Uma das principais características do CCC é retratar o cotidiano, muitas vezes valorizando locações rurais, que por si só já reforçam uma ideia de um tempo dilatado. Nestes espaços pouco urbanizados, geralmente são encontrados com frequência elementos como a água (rios, lagos, cachoeiras, mar), estradas, bosques, plantações e vilas. Sendo assim, a paisagem cinematográfica do estudo de caso desta investigação trará uma recorrência de ícones relacionados a esses elementos.

**Hipótese 5:** a paisagem é um conceito que beneficia-se de uma abordagem multidisciplinar,

por ter em sua essência fundamentos artísticos, científicos, culturais e filosóficos. Portanto, a abordagem comparada da paisagem enquanto categoria de análise geográfica e artística oferece novos caminhos epistemológicos para os domínios científicos mencionados.

## **Objetivos**

O objetivo geral desta investigação é realizar uma análise fílmica a partir da comparação de estratégias formais da construção da paisagem em filmes contemporâneos realizados em Portugal e no Brasil. Para isto, busca, como objetivos específicos:

- analisar a duração dos planos em filmes representativos do Contemporary Contemplative Cinema;
- analisar a direção de fotografia em filmes representativos do Contemporary Contemplative Cinema;
- identificar, classificar, interpretar e analisar os ícones presentes na paisagem cinemática em filmes contemporâneos;
- concluir sobre (o tempo da) paisagem em filmes representativos do Contemporary Contemplative Cinema;
- relacionar categorias de análise espaciais no cinema e na geografia cultural;
- aproximar a geografia e o cinema em um debate contemporâneo;

## **Metodologia**

Para a realização do presente trabalho foi proposta a aplicação de uma metodologia que levou em consideração o caráter interdisciplinar da pesquisa, que consistiu nas seguintes etapas: revisão bibliográfica; visionamento dos filmes do estudo de caso; análise fílmica; classificação e interpretação iconográfica da paisagem; comparação de resultados. Num primeiro momento, foram identificadas as principais obras que tratam do SC e do CCC -buscando compreender a evolução e as principais características do movimento -, além de uma breve contextualização a respeito do cinema contemporâneo brasileiro e português. Em seguida, foi realizada uma revisão bibliográfica principalmente sobre a paisagem no cinema e a respeito das categorias de análise espacial para a geografia cultural, considerando a evolução e utilização do conceito de paisagem, buscando também referências na Filosofia da Paisagem. Como referencial teórico sobre os domínios científicos mencionados, foram

levantadas teses, dissertações, livros e artigos, além da consulta a websites e revistas sobre os temas, considerando as investigações mais relevantes para a sequência deste trabalho. Em seguida, foi realizado o visionamento minucioso e repetido dos filmes do estudo de caso, para a aplicação efetiva da metodologia de análise fílmica e de classificação da paisagem, que permitiram a discussão dos resultados.

A respeito da análise fílmica, foi utilizado o método proposto por Penafria no artigo "*Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)*", onde a autora sugere duas etapas: a decomposição e descrição do filme; e interpretação dos resultados (2009:1). Para a classificação e interpretação iconográfica da paisagem, foram utilizadas como base as abordagens metodológicas propostas por Villarrea no artigo "*Paisagens vividas, trabalhadas, truncadas: iconografia da periferia urbana no Cinema Ibérico da Austeridade*", onde o autor analisa os elementos iconográficos que permitem a visualização de pontos comuns e divergentes na representação da paisagem (2019). Os passos para a aplicação da metodologia consistem em: 1) visionamento dos filmes; 2) escolha de um elemento iconográfico relacionado à paisagem, comum entre as obras; 3) recolha de outros exemplos de representação deste mesmo elemento; 4) Análise do elemento iconográfico nas obras; 5) comparação dos casos. Durante a aplicação da metodologia, os filmes foram importados no software Adobe Premiere 2019, para facilitar o levantamento, análise e inserção dos dados inseridos na grelha classificativa no software Excel, classificando os planos a partir de sua duração e os aspectos relacionados à direção de fotografia. Posteriormente, os resultados foram interpretados, analisados e discutidos.

A aplicação desta metodologia foi relevante para este estudo pois permitiu visualizar aspectos relacionados à forma e à construção da paisagem cinematográfica, além de ter possibilitado a comparação entre os dois estudos de caso selecionados na pesquisa, levando em consideração a montagem e a direção de fotografia. Sendo assim, foi possível perceber pontos de contato e também diferenças no que tange aos elementos iconográficos representados nas obras, o que auxiliou na problematização das hipóteses deste trabalho.

## **Estrutura do Projeto**

Esta dissertação encontra-se dividida em três partes, buscando apresentar o estudo de forma organizada e objetiva. A estrutura segue uma lógica que parte da revisão teórica em direção a uma aplicação analítica da paisagem no estudo de caso selecionado, sob uma perspectiva comparada. O primeiro capítulo, *Breve contextualização sobre o cinema da lentidão: Slow*

*Cinema, Contemporary Contemplative Cinema e Cinema Contemporâneo brasileiro e portugueses*, propõe uma revisão sobre o cinema lento, bem como uma breve contextualização sobre os movimentos cinematográficos tratados e suas principais características. Além disso, nesta etapa busca-se também tratar brevemente sobre o cinema contemporâneo realizado no Brasil e em Portugal, fazendo uma breve apresentação sobre a carreira dos realizadores André Gil Mata e Eduardo Nunes.

O segundo capítulo, intitulado *Paisagem: o espaço percebido*, busca apresentar uma revisão teórica acerca das categorias de análise espacial nas artes e na ciência, considerando principalmente o aporte teórico sobre a ideia de paisagem, utilizando como base autores da Geografia Cultural, dos Estudos Fílmicos e da Filosofia da Paisagem. Aqui serão debatidas e aprofundadas as quatro categorias de análise espacial e artística: espaço; território; lugar; e paisagem, situando a pesquisa dentro de um debate multidisciplinar. Para uma melhor compreensão do caráter polissêmico dos conceitos, principalmente sobre a paisagem, serão discutidas as aproximações entre os domínios científicos, estabelecendo convergências epistemológicas essenciais para a aplicação da metodologia. Será realizada uma breve evolução histórica do conceito de paisagem, situando sua utilização na ciência e na arte, culminando no discurso contemporâneo e interdisciplinar onde situa-se esta investigação.

No terceiro capítulo é o momento onde será realizada efetivamente a aplicação da metodologia no estudo de caso, e a discussão dos resultados, consistindo em quatro etapas: classificação dos planos em relação à montagem e à fotografia; análise fílmica; classificação, interpretação e análise da iconografia da paisagem; e comparação de resultados. A análise fílmica proposta será baseada na metodologia de Penafria (2009), onde os filmes serão decompostos, descritos e interpretados. Será apresentada então uma grelha classificativa a partir dos principais elementos da linguagem cinematográfica que esta dissertação se propõe a estudar: a duração e a direção de fotografia. Sobre a duração, serão levados em consideração os seguintes parâmetros relacionados à montagem: duração dos planos, duração média dos planos e os tipos de corte. Já a respeito da direção de fotografia, a classificação será apresentada a partir das seguintes variáveis: tipo de plano, ângulo e movimento de câmera. Após a classificação, apresentar-se-à uma descrição analítica dos filmes, levando em consideração os dados apresentados. Depois desta etapa, será realizada uma classificação, análise e interpretação da iconografia da paisagem a partir da metodologia proposta por Villarmeia (2019), oferecendo uma ótima base para as discussões das hipóteses, no que tange principalmente a influência da duração e da fotografia na construção do espaço fílmico. Por último, será realizado um estudo comparado dos resultados, debatendo sobre

aspectos semelhantes e divergentes entre os filmes em toda sua complexidade, a partir das duas metodologias propostas.

Nas *Considerações Finais* será realizada uma revisão dos problemas colocados, utilizando como base todo o conteúdo trabalhado na dissertação. Também será o espaço para refletir sobre o processo de escrita da investigação e apontar intenções de continuidade da pesquisa em trabalhos futuros.



# **Capítulo I – Breve contextualização sobre o cinema da lentidão: Slow Cinema, Contemporary Contemplative Cinema e Cinema Contemporâneo brasileiro e português**

O Slow Cinema, como o próprio nome sugere, refere-se a filmes lentos, tanto com relação à duração dos planos quanto aos aspectos da narrativa. Esta investigação busca trazer uma breve contextualização a respeito dos termos Slow Cinema e Contemporary Contemplative Cinema a partir de uma revisão bibliográfica de teses de doutoramento, dissertações, artigos, artigos em revistas, críticas de cinema, além de consultas a blogs, websites e entrevistas com realizadores e críticos de cinema. Busca, então, compreender tanto a utilização dos termos SC e CCC -para uma melhor compreensão conceitual e contextual, apresentando realizadores que seguem esta tendência, no panorama mundial e regional de Portugal e Brasil-, quanto apresentar as principais características estéticas relacionadas à linguagem cinematográfica, por serem relevantes para a análise fílmica e o estudo da paisagem. Além disso, por conta da importância da duração para este trabalho, propõe a leitura de obras relevantes sobre o tempo no cinema, a partir da visão de teóricos, filósofos e realizadores, notadamente a partir da revisão dos livros: *Esculpir o Tempo*, do realizador Andrei Tarkovski (1998), que como o próprio título sugere, reflete sobre a temporalidade na obra do diretor, partindo de suas próprias experiências e divagações; e *A Imagem-tempo*, de Gilles Deleuze (2007), que propõe discussões sobre conceitos do cinema relacionando tempo, matéria e memória, de um ponto de vista filosófico. A revisão bibliográfica proposta neste capítulo visa, portanto, oferecer uma breve contextualização sobre a evolução da lentidão no cinema, com ênfase no cinema contemporâneo.

A vida moderna e o cinema comercial tornaram-se ainda mais rápidos com a virada do milênio (de Luca e Jorge, 2015). O movimento do SC surge como uma oposição ao ritmo mais frenético dos filmes comerciais, principalmente Hollywoodianos, que operam a partir de uma estética formal acelerada: montagem com planos curtos e cortes rápidos; fotografia com planos próximos ou fechados; narrativa com ação exagerada; elevado número de personagens; e continuidade intensificada (de Luca e Jorge, 2015). A utilização do termo surgiu com o crítico francês Michel Ciment, durante um discurso no Festival de Cinema de San Francisco, em 2003 (de Luca, Jorge, 2015:1; Çağlayan, 2017:6). Em 2008 Matthew Flanagan escreveu o artigo *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*, onde

analisa a estética dos filmes deste movimento a partir da dicotomia rapidez-lentidão, principalmente com relação à duração dos planos em relação à montagem. Em seguida, em 2010, Jonathan Romney escreveu o artigo *In Search of Lost Time* na revista britânica *Sight and Sound*, onde comenta sobre a tendência de obras representativas deste movimento em festivais de cinema, citando filmes que possuíam aspectos comuns, debatendo sobre algumas características do movimento e sobre o caráter contemplativo que possuem. Sobre a trajetória da utilização do termo, explicam de Luca e Jorge,

Somente em 2010, no entanto, o termo Slow Cinema se popularizou entre os críticos e cinéfilos de filmes anglo-saxões. Nas costas britânicas, isso foi desencadeado por alguns artigos da revista *Sight & Sound* (ver, por exemplo, Romney, 2010) e especialmente pelo editorial de abril '*Passive-Aggressive*', de Nick James, que questionou a validade crítica e a eficácia política dos 'filmes lentos', pois exigem 'grandes dedicação do nosso tempo. O editorial de James atuou como o principal catalisador de um debate público acalorado e polarizado que logo abrangeu outros meios de comunicação, críticos de cinema e até estudiosos de cinema, como Steven Shaviro, para quem o cinema lento era esteticamente retrógrado. Do outro lado do Atlântico, um debate semelhante sobre o valor da lentidão surgiria um ano depois nas páginas do *New York Times* e além. Estimulados por Dan Kois, que equiparou a lenta cinematografia de artistas como Kelly Reichardt (Estados Unidos) a vegetais culturais desagradáveis "(Kois, 2011), os críticos de cinema Manohla Dargis e A.O. Scott publicaram "*In Defense of the Slow and the Boring*" '(Dargis e Scott, 2011) nas páginas do mesmo jornal. '(de Luca e Jorge, 2015:2)

---

<sup>1</sup> Tradução livre de: "It was not until 2010, however, that the term slow cinema would become popularized among Anglo-Saxon film critics and cinephiles. On British shores, this was sparked chiefly by a few articles in the magazine *Sight & Sound* (see, for instance, Romney, 2010) and especially its April editorial '*Passive-Aggressive*', by Nick James, who called into question the critical validity and political efficacy of 'slow films' as they demand 'great swathes of our precious time' (James, 2010). James's piece acted as the major catalyst of a heated and polarised public debate that soon encompassed other media outlets, film critics and even film scholars, such as Steven Shaviro, for whom slow cinema was aesthetically retrograde (2010). 1 Across the Atlantic, a similar debate around the worthiness of slowness would emerge a year later in the pages of the *New York Times* and beyond. Spurred on by Dan Kois, who equated the slow cinematic fare of the likes of Kelly Reichardt (United States) with unpalatable cultural vegetables' (Kois, 2011), film critics Manohla Dargis and A. O. Scott Jumped '*In Defense of the Slow and the Boring*' (Dargis and Scott, 2011) in the pages of the same newspaper." (2015:2)

Com a popularização do SC pode-se dizer que o movimento ganhou destaque tanto entre os críticos quanto entre os próprios cineastas. Com isso, também passou a ser pesquisado no âmbito dos Estudos Fílmicos. Estes estudos oferecem uma expansão de investigações inovadoras sobre aspectos pouco explorados nos Estudos Fílmicos, como as relações entre a duração dos planos e a fotografia, e as relações do espectador com o cinema.

Apesar de ser um assunto recente com publicações acadêmicas limitadas, a revisão bibliográfica desta dissertação demonstra que existem publicações muito relevantes e de grande valor acadêmico sobre o SC. Os autores Tiago de Luca e Bruno Barradas Jorge editaram o livro *Slow Cinema* em 2015, que contém diversos textos que propiciam um aprofundamento sobre o conceito, fornecendo uma contextualização histórica e cultural, além da abordagem de aspectos estilísticos característicos das obras deste movimento, sendo até este momento um trabalho de referência na apresentação do tema. Na obra, os autores ainda citam a tese não publicada de Flanagan *Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film* (2012); e a publicação de três livros que exploram a lentidão no cinema, em 2014: *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. É relevante citar também o trabalho de Nadin Mai, que mantém um blog dedicado ao tema: *The Art(s) of Slow Cinema*<sup>2</sup>, onde são apresentados filmes, realizadores, ensaios sobre filmes, artigos científicos, teses e livros sobre o tema. Além do blog, a autora publicou também trabalhos acadêmicos, como os artigos *Introduction to Slow Cinemas* (2013) e *The Aesthetics of Slow Cinema* (2012), que debatem principalmente sobre as características estéticas do movimento, enfatizando a grande influência pictórica nos filmes. A tese *Screening Boredom: The History and Aesthetics of Slow Cinema* (2014), de Orhan Emre Çağlayan, examina a fundo características do movimento, apresentando um histórico dos filmes e principais realizadores. Outrossim, trabalhos publicados por de Luca, como a tese de doutoramento *Realism of the Senses in World Cinema* (2013) e o artigo *On Length: A Short History of Long Cinema* (2017) também oferecem uma base teórica sólida no assunto.

O prefixo slow primeiramente foi utilizado na Itália nos anos 80 por Carlo Petrini com o movimento Slow Food, sugerindo na lentidão uma forma de apreciação mais profunda da experiência (de Luca, Barradas Jorge 2015; Çağlayan 2017). A partir daí o termo passou a ser utilizado por vários movimentos que utilizam a desaceleração como forma de apreciação,

---

<sup>2</sup> <https://theartsofslowcinema.com/>

como uma resposta ao ritmo acelerado do mundo contemporâneo. A lentidão é expressada em movimentos variados como: *slow fashion*, *slow living*, 'slow travel', 'slow media', 'slow food', 'slow design', *slow cinema*, entre outros. No cinema, como já foi citado neste trabalho, o termo começou a ser utilizado na primeira década do século XXI.

De maneira geral, o termo SC sugere uma aplicação mais genérica, sendo relacionado a filmes que possuem um ritmo lento, sem necessariamente situá-los em um movimento ou contexto histórico. Por outro lado, *Contemporary Contemplative Cinema* (CCC), além da contemplação proporcionada pela lentidão, indica também um recorte histórico da contemporaneidade, agregando outros valores e significados. De qualquer forma, ambos os termos referem-se a filmes que exploram a lentidão e, em alguns casos, o tédio. Alguns autores, críticos e cinéfilos preferem o termo *Contemporary Contemplative Cinema* (CCC) para se referir aos filmes contemporâneos que exploram a contemplação. O acrônimo foi cunhado por Harry Tuttle em 2010, autor do blog *Unspoken Cinema*<sup>3</sup>. Segundo ele, o CCC "não é uma tendência estereotipada que apenas produz obras-primas. É uma forma alternativa de realizar filmes, um novo modo de narrativa, um ângulo diferente na narrativa, oferecendo uma nova perspectiva ao público<sup>4</sup> (Tuttle citado por Çağlayan, 2014:2-3). A vantagem da utilização do termo CCC ao invés de SC se deve ao fato de situar o movimento em um recorte temporal, além de diferenciar a produção cinematográfica de outras tendências genéricas que utilizam o prefixo *Slow*. De qualquer forma, a duração dos planos e a contemplação é o que destaca os filmes pertencentes a este movimento, sendo esta sua principal característica estilística.

Não existe um consenso sobre a definição do conceito *Slow Cinema*, já que seus critérios são baseados em experiências relativas e subjetivas. No entanto, é inegável que a principal característica deste movimento é o uso dos planos longos (Nadin Mai, 2013). A definição de um plano como longo é relativa, subjetiva e depende do contexto e momento histórico. Porém, é comumente aceito que um *long take* dura mais que 30 segundos (de Luca, Jorge, 2015:5). Os mesmos autores referem ainda que um método popular para avaliar e medir a lentidão de um filme é examinar seu *Average Shot Length* (ASL), uma análise quantitativa alcançada dividindo a duração total de um filme pelo número de planos (2015:5). Sobre este aspecto, acrescenta-se ainda que as características estéticas dos filmes *slow* incluem a utilização dos planos longos e uma ênfase resoluta no tempo morto das cenas. Ou seja,

---

<sup>3</sup> <https://unspokencinema.blogspot.com/>

<sup>4</sup> Tradução livre de: is not a formulaic trend that only produces masterpieces. It is an alternative way to make films, a new narrative mode, a different angle in storytelling, and it gives a new perspective to the audience. (Tuttle citado por Çağlayan, 2014:2-3)

momentos onde a narrativa apresenta pouca ou nenhuma ação, oferecendo, acima de tudo, uma experiência prolongada à contemplação (Doane citado por de Luca e Jorge, 2015:5).

Para Flanagan, o *Slow Cinema* deve ser compreendido a partir dos aspectos formais relacionados à estética da lentidão (2012). Além da duração dos planos, a maioria das obras deste movimento também são caracterizadas pelos seguintes aspectos: a utilização de planos observacionais e contemplativos; a pouca utilização de diálogos e trilha sonora na maioria das cenas; a predominância da representação de áreas rurais e a natureza; e na forma específica de enquadrar as personagens (Nadin Mai, 2013). O SC tende a valorizar o tempo real das ações, permitindo uma imersão na narrativa e induzindo a uma contemplação. Os autores de Luca e Jorge, ainda acrescentam como características marcantes: personagens errantes e observadores; estrutura narrativa elíptica e com pouca dramatização; mise en scène minimalista; e uma aplicação sustentada de dispositivos temporais alongados e auto-reflexivos nos planos longos (2015). Portanto, fica claro que apesar da falta de consenso a respeito de uma definição, todos os autores levantados neste estudo indicam a duração dos planos e a contemplação como aspectos recorrentes nas obras que se enquadram no movimento. A facilidade com que o conceito permeia diferentes movimentos cinematográficos, mídias e práticas é, para de Luca e Jorge, uma de suas maiores qualidades, por oferecer a oportunidade dos filmes serem debatidos por diversos ângulos e abrir espaço para discussões teóricas e aspectos pouco explorados sobre a temporalidade nos filmes (2015). O Slow Cinema pode então ser visto como um movimento cinematográfico desestruturado, composto por filmes díspares e práticas que são agrupadas graças ao seu estilo comparável (de Luca, Jorge, 2015). Portanto, para avaliar se um filme faz parte do movimento, é preciso observar suas características estéticas.

## **1.2. Como a lentidão se materializa nos filmes**

Desde os primórdios do cinema os realizadores trabalham e exploram a duração como mecanismo da linguagem cinematográfica. Portanto, uma das propriedades fundamentais do cinema é a sua habilidade em gravar o tempo e impor a duração (de Luca e Jorge, 2015:5). Muito antes do cinema contemporâneo já haviam realizadores que utilizavam planos longos e uma estética minimalista no enquadramento dos planos, ao invés de cortes rápidos e enredos com muita ação (Nadin Mai, 2013). Um dos cineastas que exploraram a temporalidade em sua obra foi Andrei Tarkovski, que em seu livro *Esculpir o Tempo* indaga:

Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como "esculpir o tempo". Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela — do mesmo modo o cineasta, a partir de um "bloco de tempo" constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica. (1998:72)

Fica clara aqui a importância do tempo na obra do cineasta, que coloca este aspecto no centro de sua obra e reflexão artística, influenciando muito a forma com que os cineastas passaram a pensar a duração. Sobre esta relação entre a temporalidade e a imagem, Deleuze reflete que

"a imagem-tempo não implica ausência de movimento (ainda que suponha o seu enrarecimento), mas sim implica a inversão da subordinação; já não é o tempo que está subordinado ao movimento, mas o movimento que se subordina ao tempo" (2007:97)

Esta ideia sobre a subordinação do movimento ao tempo está diretamente relacionada com a proposta de Tarkovski, que acrescenta a ideia de ritmo a essa discussão, explicando que

"O fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o ritmo, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma. A verdadeira passagem do tempo também se faz clara através do comportamento dos personagens, do tratamento visual e da trilha sonora". (1998:134)

Fica evidente, então, que além da duração expressa na montagem, outros aspectos da linguagem cinematográfica são relevantes para a utilização da lentidão como estratégia narrativa.

A relação entre a imagem e a duração é um dos aspectos centrais desta investigação, sendo também uma das características marcantes do movimento em questão. A origem do SC pode ser situada no cinema moderno do pós-guerra, incluindo uma filmografia variada e distinta, visto a subjetividade na classificação de obras e no fato do termo ter passado a ser utilizado na primeira década do século XXI. Foi somente nos anos 60 e 70 que este axioma estético

teve uma grande ascensão, a partir das tendências modernas e experimentais daquele momento histórico (de Luca e Barradas, 2015). De um lado, autores como Andrei Tarkovski, Michelangelo Antonioni, Yasujiro Ozu, Carl Dreyer e Robert Bresson, Theo Angelopoulos, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Chantal Akerman, entre outros, utilizaram-se da lentidão como forma de explorar o tempo e a contemplação em suas obras. De outro, realizadores mais ligados à arte contemporânea e ao cinema experimental, utilizando a duração como forma de realizar experimentos não-narrativos, como Andy Warhol, Michael Snow, Hollis Frampton e James Benning. Estes realizadores foram referência e uma grande inspiração para muitos cineastas que vieram a seguir, que preferiram explorar um ritmo menos comercial em seus filmes.

Nos anos 80 ocorre a consolidação de diversos diretores citados anteriormente, e a ascensão de outros, como Béla Tarr, um dos realizadores que mais se valeu da duração para explorar o cotidiano do pós guerra no Leste Europeu. Seus filmes exploram planos longos e contínuos onde o espectador segue personagens em seu cotidiano, por exemplo caminhando vagorosamente debaixo da chuva por mais de cinco minutos. A duração dos planos respeita o tempo real das ações.

O axioma estético chega nos anos 1990 e nos anos 2000 como um movimento maduro e presente numa escala global (de Luca e Jorge, 2015:9). Na década de 90, é imprescindível destacar os realizadores Gus Van Sant e Lars Von Trier, que já demonstravam em seus filmes um apreço por este dispositivo. Na primeira década do século XXI, com a utilização do termo SC por críticos, realizadores e acadêmicos, fica mais clara a tendência e as características estéticas utilizadas no movimento. É possível então agrupar os filmes a partir dos seus atributos estéticos, permitindo a identificação de cineastas que se interessam pela lentidão. Na Ásia, podem ser citados: Tsai Ming-liang (Taiwan), Abbas Kiarostami (Irã), Apichatpong Warataserul (Tailândia), Wang Bing (China), Lav Diaz (Filipinas) e Alexander Sokurov (Rússia). Na América do Norte, os realizadores Terrence Malick (EUA), Kelly Reichardt (EUA), Ben Russel (EUA), J.P. Sniadecki (EUA) e Joshua Bonnetta (Canadá) são considerados. Na América Latina, alguns cineastas que exploram a lentidão em suas obras são: Alfonso Cuarón (México), Alejandro Iñárritu (México), Silvana Camors (Uruguai), Laura Huertas Millán (Colômbia), e Rafael Ramírez (Cuba). Merece distinção ainda o argentino Lisandro Alonso, que é citado em diversos estudos sobre SC, além de outros realizadores do mesmo país como: Lucrecia Martel, Felipe Belloq, Fernando Zuber, Claudia Claremi, Cecilia

Belén Sandoval. No Brasil, Karim Ainouz, Cao Guimarães, Caroline Leone, Rafael Urban e, evidentemente, Eduardo Nunes.

Na Europa, de maneira geral, alguns realizadores que se enquadram no SC são: Sharunas Bartas (Lituânia), Jonathan Glazer (Reino Unido), Ben Rivers (Reino Unido), Claire Denis (França), Pat Collins (Irlanda) e Yorgos Lanthimos (Grécia). A península ibérica merece destaque nesta questão, tendo grande representatividade dentro do movimento. Na Espanha, é possível destacar as obras de: Albert Serra, Laida Lertxundi, Carlos Casas. Além disso, o movimento conhecido como Novo Cinema Galego possui uma ligação próxima com a arte contemporânea, facilitando a aproximação com o SC, tendo como principais realizadores: Lois Patiño, Carla Fernandez Andrade, Alberto Lobelle, Oliver Laxe, Eloy Enciso, entre outros. Em Portugal, mesmo nos anos 70, autores como Margarida Cordeiro e António Reis já exploravam a lentidão e o tempo da contemplação da paisagem, como por exemplo na obra *Trás-os-Montes*. Alguns nomes contemporâneos que possuem características em suas obras que permitem situá-los, em diferentes níveis, dentro do SC são: Pedro Costa, Sérgio da Costa, Manuel Mozos, Eduardo Brito, Salomé Lamas, Pedro Flores, Pedro Peralta, João Pedro Plácido, Joana Pimenta, João Salaviza, Luís Alves de Matos, André Príncipe, Sandro Aguilar, Leonor Telles, e, claro, André Gil Mata.

## **1.2. Um oceano de distância? Aproximações e distanciamentos entre o cinema contemporâneo em português e brasileiro**

Este trabalho propõe localizar e estudar obras do CCC na cinematografia portuguesa e brasileira. O cinema português contemporâneo, de acordo com Ribas, é fruto do novo contexto social, econômico, cultural e político, que possibilitou o apoio financeiro e criativo a partir de políticas públicas (2016:88). Propondo uma rápida revisão histórica sobre este aspecto, é importante destacar alguns pontos que marcaram essa reconfiguração: adesão de Portugal à então Comunidade Económica Européia, em 1986, propiciando o acesso a diversos fundos de investimento; criação dos canais privados de televisão (SIC e TVI), em 1993-94, impactando o mercado publicitário audiovisual; alteração do Instituto Português de Cinema (IPC), fundado em 1973, para Instituto de Cinema e Audiovisual (ICA), em 2007; realização de longa-metragens, na década de 90, por cineastas consagrados como Pedro Costa, Teresa Villaverde; e de curta-metragens por uma geração seguinte, com novas perspectivas sobre as transformações na sociedade portuguesa; produções audiovisuais diversificadas fora do formato do cinema, como vídeos institucionais, publicitários, musicais;



surgimento de diversas produtoras de filme; tentativa de descentralização da capital; consolidação de festivais de cinema de reconhecimento internacional (Ribas, 2016:90-92). Sobre as transformações no panorama do cinema português, principalmente na virada do século XX para o XXI, o mesmo autor afirma ainda que

Na primeira década deste século, o cinema português reconfigurou-se com o aparecimento de vários novos autores. Este novíssimo cinema português não é fruto do acaso, mas antes o resultado de várias transformações significativas que fora acontecendo progressivamente ao nível dos modos de produção e das novas opções temáticas e cinematográficas. Visualmente, o cinema português foi, lentamente, transformando-se e o panorama atual é, em muitos aspetos, diferente daquilo que, até há bem pouco tempo, era entendido como “cinema português”. (2015)

O cinema português contemporâneo pode ser definido a partir de uma reconfiguração marcada pelo contexto socioeconômico e as transformações políticas. Por um lado, o acesso a fundos de incentivo à cultura propicia a projeção do cinema português a nível mundial. E por outro, os novos formatos de distribuição, bem como a democratização à produção proporcionada pelo formato digital, oferecem novas oportunidades para os realizadores. De qualquer forma, o cinema português contemporâneo pode ser visto como um cinema nacional heterogêneo, que se consolida de características de um cinema de autor. Sobre este aspecto, é relevante destacar as transformações também em relação ao gênero dos realizadores, sendo uma transformação significativa num cenário predominantemente masculino. Historicamente, o cinema português foi marcado por nomes femininos muito relevantes, sendo que, como destaca Pereira:

"De uma perspectiva genealógica, recordamos que o primeiro filme (ficção de longametragem) realizado por uma mulher, em Portugal, data de 1946, tendo estreado a 30 de Agosto no Cine Ginásio, em Lisboa. Três dias sem Deus, de Bárbara Virgínia" (2014:169)

A autora ressalta ainda o nome de realizadoras como: Virgínia de Castro e Almeida, Maria Emília Castelo Branco, Maria Helena Matos, Maria Luísa Bivar, Teresa Olga, Margarida Gil, Monique Rutler, Noémia Delgado e Solveig Nordlund, Margarida Cardoso, Teresa Villaverde, Maria de Medeiros, entre outras. Pereira evidencia que o cinema português passou de um filme realizado por uma mulher, na década de 40; para duas décadas com ausência de obras

cinematográficas dirigidas por mulheres (50 e 60); passando novamente para um filme, na década de 70, sete na década de 80, doze na década de 90, e finalmente, dezenove na primeira década do século XXI (1979). Fica claro que as mudanças na sociedade portuguesa influenciam diretamente na produção artística, sendo que o aumento no número de produções realizadas por mulheres é um aspecto muito relevante na identificação do cinema português contemporâneo, marcado por nomes como: Cláudia Varejão, Salomé Lamas, Sofia Bost, Mariana Galvão, Susana de Sousa Dias, Raquel Freire, as já citadas Leonor Telles, Joana Pimenta e Salomé Lamas, entre outras.

Portanto, é possível afirmar que o cinema português contemporâneo acompanha as transformações culturais, econômicas, políticas e artísticas que se passam no século XXI. É neste contexto que ganha destaque André Gil Mata, cuja obra *Drvo: A Árvore* será analisada neste estudo, sendo representativa do CCC. O realizador nasceu em 1978 em São João da Madeira, Porto, Portugal<sup>5</sup>. Estudou matemática, e trabalha principalmente com fotografia, teatro e cinema. Terminou o mestrado em realização e argumento na ESTC em 2012, e concluiu o doutoramento em realização na *film.factory* em Sarajevo, sob a orientação de Béla Tarr, em 2016. Foi curador de 2001 a 2008 no Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira. Fundou o Laboratório de Fotografia e Cinema Átomo47 e a produtora de cinema “Bando à Parte”. Em 2010, foi selecionado para o Berlinale Talent Campus no Festival de Berlim. *Arca d'Água*, o seu primeiro filme como realizador, ganhou vários prémios e foi exibido em diversos festivais internacionais. “Casa”, o seu segundo filme, estreou no IndieLisboa'01. *O Coveiro* (2013), a sua terceira curta-metragem, ganhou o Mèlies d'Argent em 2013. *Cativeiro*, a sua primeira longa-metragem documental, venceu, entre outros, o DocAlliance Award (Cannes 2013). *How I Fell in Love with Eva Ras* (2016), sua primeira longa-metragem, estreou no FidMarseille e ganhou o prêmio de Menção Honrosa do júri da Competitiva Internacional, e foi exibido em numerosos festivais, como Viennale, Mar del Plata, Rotterdam IFF, Jeonju, First Look Film Festival do Museum of the Moving Image, NY. Sua última curta-metragem, *In a Snow Globe* (2017) foi premiada no IndieLisboa 2017. Sua última longa-metragem, *Drvo: A Árvore* (2018), estreou na 68th Berlinale, na secção Forum, e foi exibida em inúmeros festivais pelo mundo<sup>6</sup>. O filme foi rodado na Bósnia, durante o doutoramento em cinema sob tutela do consagrado diretor húngaro Béla Tarr. A obra não possui muitos diálogos, no entanto, é falado em Bósnio. Mesmo assim, trata-se de uma obra representativa do cinema português, já que um dos aspectos mais marcantes do filme é a sensação de solidão que é expressada. Trata-se então

---

<sup>5</sup> <http://www.cinept.ubi.pt/pt/pessoa/2143693349/Andr%C3%A9+Gil+Mata>

<sup>6</sup> <http://www.bistrikseven.com/andregilmata>

da percepção de um português, carregado de sua própria identidade nacional, em um país estrangeiro. O que fala mais alto na obra não é necessariamente o texto, e sim as imagens. O próprio realizador, em entrevista ao Observador<sup>7</sup>, reforça esta ideia, ao afirmar que

"Após ter chegado, durante algum tempo, não conseguia sequer pensar em filmar. A minha relação com aquele lugar não me permitia sequer pensar em filmar alguma coisa. Quando não conheço os espaços, ou não tenho uma relação afectiva com eles, torna-se muito difícil, para mim, filmar. Mas havia essa premissa de filmar e eu sentia essa pressão. Mas eu não conseguia, andava sempre com uma máquina fotográfica comigo mas também não conseguia tirar fotografias. Além das fotografias que tirava no quarto onde estava a viver, a primeira fotografia que tirei foi na periferia da cidade. O inverno era muito rigoroso, estava sempre a nevar, e fotografei uma árvore junto ao rio, uma árvore despida com um homem ao lado, não percebi bem o que ele estava a fazer, mas havia fumo que estava a sair de junto da árvore." (trecho retirado da entrevista ao Observador: Fonte: <https://observador.pt/2018/09/27/a-arvore-andre-gil-mata-filmou-a-guerra-a-que-todos-temos/>)

Portanto, fica claro que por mais que o país de realização não seja Portugal, a experiência do autor enquanto estrangeiro, marcado por sua cultura, acaba por reforçar a experiência sensorial e ressaltar um carácter de identificação por parte do espectador. Este aspecto é ampliado por conta do silêncio que impera durante o filme, tanto na ausência do diálogo, como na lentidão da narrativa e na escuridão proporcionada tanto pelo filme como pela experiência inerente ao ato de estar numa sala de cinema.

Paralelamente, do outro lado do Atlântico, o cinema brasileiro contemporâneo passava por transformações parecidas com o cinema português, pautadas também pelas mudanças sociais, políticas e econômicas. Como explica Autran, as décadas de 1980 e de 1990 marcaram um novo contexto cinematográfico, onde a Embrafilme, o Concine (Conselho Nacional de Cinema) e a Fundação do Cinema Brasileiro foram extintos (2009:121). Em 1993, é aprovada a Lei do Audiovisual, permitindo a realização de diversas longa-metragens a partir de projetos que trabalham a partir da iniciativa pública, mas também com empresas privadas e estatais. O autor aponta ainda a criação do GEDIC (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica), em 2000, que sugeriu a criação da ANCINE (Agência Nacional de

---

<sup>7</sup> <https://observador.pt/2018/09/27/a-arvore-andre-gil-mata-filmou-a-guerra-a-que-todos-temos/>

Cinema), hoje o principal órgão regulador da atividade cinematográfica no país, estando ligada ao Ministério da Cultura, principal responsável pela Secretaria do Audiovisual (Autran, 2009:123). Os dados apresentados pelo autor apontam um crescimento expressivo no número de longa-metragens brasileiros lançados, coincidindo com a evolução dos órgãos mencionados anteriormente. Outros fatores relevantes a respeito das transformações no cinema brasileiro contemporâneo são: a criação de cineclubes; a formação de realizadores através da criação de cursos de graduação em cinema, significando também uma produção científica expressiva; a organização de congressos e seminários; e a democratização proporcionada pelo formato digital. No entanto, a produção cinematográfica brasileira, apesar de expressiva, ainda é pouco consumida pelo próprio público. Sobre este aspecto, Autran destaca que

A década de 1990 e os primeiros anos do século XXI marcam importantes mudanças no setor, das quais destaco: a elitização do público que está atualmente concentrado nas faixas mais abastadas da população das grandes metrópoles, a elevação do preço do ingresso, a concentração das salas nos shoppings centers, o fechamento generalizado das salas de rua, a adoção do modelo multiplex, a tendência à homogeneização da programação e, principalmente, a entrada no Brasil a partir de 1997 de grandes grupos transnacionais do setor – com destaque para Cinemark e UCI. (2009:124)

Fica claro, então, que o cinema brasileiro contemporâneo é significativamente influenciado pelo contexto político e econômico, sendo ainda muito dependente das políticas públicas. É claramente possível traçar um paralelo com o cinema português contemporâneo, onde vimos a mesma necessidade para a viabilização de projetos. De qualquer forma, mesmo das crises econômicas, tanto o cinema brasileiro como o cinema português passam por um momento de aquecimento de mercado e expressão no panorama mundial. Apesar da lentidão e da necessidade de políticas que direcionem para um equilíbrio na produção entre homens e mulheres, assim como no cinema português, o cinema brasileiro tem sido marcado por uma ascensão de realizadoras de destaque internacional, por exemplo: Anna Muylaert, Carla Camurati, Helena Solberg, Suzana Amaral, Kátia Lund, Heloísa Passos, Laís Bodanzky, Viviane Ferreira, Adelia Sampaio, Daniela Thomas, Petra Costa, entre outras<sup>89</sup>. A respeito dos realizadores destacados no cinema contemporâneo brasileiro, é possível destacar o trabalho de: Walter Salles, João Moreira Salles, Fernando Meirelles, José Padilha, Adirley

---

<sup>8</sup> <https://agora.folha.uol.com.br/sao-paulo/2020/03/veja-filmes-brasileiros-dirigidos-por-mulheres.shtml>

<sup>9</sup> <https://naomekahlo.com/7-cineastas-brasileiras-que-merecem-mais-reconhecimento-por-suas-obras/>

Queirós, Kléber Mendonça Filho, Karim Ainouz, Daniel Rezende, Eduardo Coutinho, Hector Babenco, Cao Hamburger, e, entre outros<sup>10</sup>, Eduardo Nunes. O cineasta nasceu em 1969 em Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.<sup>11</sup> É formado em cinema pela Universidade Federal Fluminense. Trabalha como realizador e guionista e atua em diversas funções, como editor de som, diretor de produção, montador, roteirista e diretor de curtas, médias e longas-metragens. Seu primeiro filme, o curta-metragem *Sopro* (1994), co-dirigido com Flávio Zettel, foi exibido em festivais brasileiros e internacionais, tais como Berlim, Havana, Nova Iorque e Cidade do México<sup>12</sup>. Sua segunda curta-metragem, *Terral* (1995), recebeu 18 prêmios em festivais nacionais e internacionais. Também dirigiu diversos programas educativos para TV Bandeirantes, TV Cultura, TV Escola e TVE. Escreveu, em parceria com Lírío Ferreira, Hilton Lacerda e Sérgio Oliveira, o roteiro de *Árido movie* (2005). Estreou em longa-metragem com *Sudoeste* (2011), filme de encerramento do Festival de Gramado de 2011 e selecionado para a *Première Brasil* do Festival do Rio 2011, obra que é estudo de caso desta pesquisa. Sua segunda longa-metragem, *Unicórnio*, foi exibida no Festival de Berlim de 2018 na Mostra Generation, dedicada a títulos com temas ligados aos jovens, e teve sua estreia mundial na *Première Brasil* no Festival do Rio do ano passado, e exibição na 16ª Festa Literária Internacional de Paraty.<sup>13</sup>

O já mencionado *Sudoeste* (2011) foi rodado em Pontal do Massambaba, no Arraial do Cabo, Rio de Janeiro, em uma antiga vila de salineiros abandonada por mais de 40 anos. Sobre a locação, o realizador comenta em entrevista ao blog *Quadro Mágico*<sup>14</sup>

“Foi quase um milagre. O roteiro que eu e o Guilherme Sarmiento escrevemos se passa numa vila de pescadores que existia apenas em nossas cabeças. Como o filme tem um tom de fábula, era preciso encontrar uma locação que transmitisse essa ideia de abandono, do tempo atuando sobre as coisas e pessoas” (2011)

A temporalidade é, inclusive, um ponto de contato marcante entre a obra de Nunes e de Gil Mata, tanto com relação ao psicológico das personagens quanto à linguagem cinematográfica. Em *Drvo: A Árvore*, um senhor e uma criança compartilham a mesma memória debaixo de uma árvore, à beira de um rio. Não fica claro se os dois são o mesmo

---

<sup>10</sup> <https://www.avmakers.com.br/blog/inspire-se-7-cineastas-brasileiros-de-sucesso/>

<sup>11</sup> <http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor-montador-roteirista/eduardo-nunes>

<sup>12</sup> [https://3tabelafilmes.wordpress.com/quem\\_somos/quem-somos/os-socios/eduardo-nunes/](https://3tabelafilmes.wordpress.com/quem_somos/quem-somos/os-socios/eduardo-nunes/)

<sup>13</sup> <http://revistadecinema.com.br/2018/08/unicornio/>

<sup>14</sup> <http://quadro-magico.blogspot.com/2011/10/o-tempo-e-o-cinema-sudoeste-de-eduardo.html>

personagem em tempos diferentes, ou se encontram-se no presente: um pode ser o futuro e o passado do outro. Em *Sudoeste*, a personagem Clarice vive uma vida inteira, do nascimento à morte, num único dia. Esse ciclo se repete infinitamente, marcando um tempo circular, assim como na obra de André Gil Mata, onde a memória parece ser a ligação entre as personagens. Tarkovski debate sobre esta ideia, ao afirmar que "O tempo e a memória incorporam-se numa só entidade; são como os dois lados de uma medalha. E por demais óbvio que, sem o Tempo, a memória também não pode existir" (1998:64). O autor parece sugerir então uma fusão entre o tempo interno, da personagem; e o externo, do espaço, ideia também trabalhada por Deleuze, onde o autor explica que "O passado coexiste com o presente que ele foi; o passado se conserva em si, como o passado em geral (não-cronológico); o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva (DELEUZE, 2007, p. 103).

Fica claro que tanto *Sudoeste* quanto *Drvo: A Árvore* são obras representativas do CCC, apresentando muitas das características essenciais citadas pelos autores abordados neste capítulo, notadamente: a valorização do tempo real das ações; personagens errantes e observadores; a predominância da representação de áreas rurais e a natureza; estrutura narrativa elíptica e com pouca dramatização. O aprofundamento dos aspectos relacionados à duração dos planos e o enquadramento serão tratados de forma detalhada no capítulo 3, na aplicação da metodologia, assim como a comparação da edificação da paisagem cinemática nas obras.

## Capítulo II- Paisagem: espaço percebido

Nesta breve contextualização a respeito das acepções conceituais, serão apresentados os principais teóricos que discutem as categorias de análise espacial a partir de uma perspectiva multidisciplinar, considerando os estudos da Geografia, dos Estudos Fílmicos e da Filosofia da Paisagem. Dentro da perspectiva geográfica, em especial a Geografia Cultural, foram considerados nesta pesquisa principalmente a contribuição dos seguintes autores: Azevedo, debatendo as relações transdisciplinares entre a Geografia Cultural, os estudos culturais e os estudos fílmicos em sua tese de doutoramento *Geografia e cinema: representações culturais de espaço lugar e paisagem na cinematografia portuguesa* (2007); Buttimer, na compilação *The human experience of Space and Place* (1980), oferecendo uma abordagem crítica e analítica sobre os conceitos da geografia humanista; Cabral, discutindo acerca das principais categorias de análise espacial no artigo *Revisitando as noções de espaço, lugar, paisagem e território, sob uma perspectiva geográfica* (2007); Cosgrove, tratando sobre aspectos culturais e sociais da paisagem no livro *Social formation and symbolic landscape* (1984) e sobre a evolução do conceito de paisagem em *Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea* (1985); Holzer, a partir de sua tese de doutoramento *Um Estudo Fenomenológico da Paisagem e do Lugar* (1998); Relph, realizando um estudo interpretativo da experiência humana com o espaço, propondo uma revisão do conceito a partir de suas relações com o conceito de lugar; Rocha, no artigo *Geografia Humanista: Conceitos e o Uso da Paisagem Percebida como Perspectiva de Estudo* (2007); Sauer, com o livro *The Morphology of Landscape*, 1925, uma das obras mais influentes sobre a paisagem cultural, partindo de uma perspectiva fenomenológica; Santos, com a obra *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*, propondo uma teoria geral sobre o espaço humano; e Tuan, em sua obra *Space and Place: the perspective of experience* (1977), realizando uma reflexão filosófica sobre as categorias de espaço e lugar, fornecendo um estudo sobre as formas que os indivíduos pensam e sentem o espaço.

Com relação aos estudos de paisagem no cinema, serão utilizadas como referência principalmente o trabalho de: Gámir e Valdés (2007), autores do artigo *Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas* (2007); Lefebvre, autor do livro *On Landscape in Narrative Cinema* (2011); Melbye, escritor do livro *Landscape Allegory in Cinema* (2010); Rosário, autora da tese de doutoramento *In a Lonely Place: Para uma Leitura do Espaço do Road Movie a partir da Representação da Cidade Norte-americana*, de (2010), debatendo principalmente sobre a representação do

espaço urbano nos road movies realizados nos Estados Unidos da América, assim como o artigo *Convite à viagem, ou como o cinema português constrói as suas paisagens* (2017), relacionando as personagens à paisagem, em obras do cinema português realizadas entre 1963 e 2009; e Villarrea, a partir de sua tese de doutoramento *From Post-Industrial City to Postmetropolis. The Representation of Urban Change in Non-Fiction Film (1977-2010)*, tratando das transformações do espaço urbano em documentários, assim como os artigos *Paisagens Vividas, Trabalhadas, Truncadas. Iconografia da Periferia Urbana no Cinema Ibérico da Austeridade* (2020), *Blinking Spaces in Contemporary Psychogeographical Documentaries* (2018) e *A paisagem no cinema: imagens para pensar o tempo através do espaço* (2017), escrito em conjunto com Rosário. Somadas a essas discussões, a Filosofia da Paisagem oferece um referencial teórico relevante para este estudo, buscando a compreensão do termo como uma categoria do pensamento humano, discutindo-o a partir de uma abordagem estética que complementa os domínios científicos anteriormente citados. Para isso, será utilizado como base teórica principalmente o capítulo "Paisagem- Categoria em Transição", de Adriana Veríssimo Serrão (2012), onde a autora aborda as origens históricas do conceito, a partir de suas características estéticas.

A ciência geográfica busca compreender a complexa rede de relações entre o ser humano e a superfície terrestre, estudando as transformações sociais, culturais e ambientais no tempo e no espaço. O espaço geográfico compreende uma extensão material, fisicamente constituída, composta pela dialética entre as práticas socioculturais e ambientais (Gomes citado por Cabral, 144.145). É, portanto, a superfície onde ocorrem as interações entre a sociedade e a natureza, contemplando simultaneamente a forma, no sentido material, e o conteúdo, no sentido sociocultural. Milton Santos afirma ainda que “o espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá” (1997:51), ressaltando o caráter complexo, material e temporal desta categoria analítica. A esta definição complementa-se a de Buttimer, que atribui significado emocional ao espaço adicionando a ideia de espaço vivido, onde “cada pessoa está rodeada por camadas concêntricas de espaço vivido, da sala para o lar, para a vizinhança, cidade, região e para a nação” (1985:178). Já o espaço fílmico, segundo Gámir e Valdés, está ligado à direção e abordagem artística de um determinado autor, sendo essencialmente visual, fazendo com que o espectador foque sua atenção em um campo de visão muito mais reduzido e fisicamente limitado do que o raio da ação visual humana. Essa capacidade de estreitar o campo visual ajuda a reforçar a intensidade e proeminência das imagens, ao mesmo tempo



que ajuda a organizá-las (2007, p. 161). O espaço fílmico seria, então, o espaço delimitado pelo realizador para que a ação do filme ocorra. Está, portanto, relacionado às materialidades do cinema, sendo uma representação bidimensional de uma realidade tridimensional (2007: 162). Então pode-se afirmar que o espaço fílmico é o recorte onde ocorre a ação a partir das escolhas do realizador e da equipe de produção do filme, limitado pelo enquadramento e dotado de características artísticas expressas pela imagem e pelo som. Quanto às diferenças sobre o conceito de espaço entre os dois domínios científicos, vale destacar principalmente a dimensão. Enquanto o espaço geográfico é um espaço real e tridimensional, o espaço fílmico é uma representação bidimensional de um recorte da realidade. Pode-se afirmar que as duas áreas compreendem o espaço como um "palco" onde ocorrem as ações. No caso da geografia seriam as próprias interações entre a sociedade e a natureza, e no caso do cinema, a própria narrativa.

Para a geografia, o território está relacionado às relações de poder que ocorrem no espaço, sendo uma porção da superfície terrestre apropriada e ocupada por grupos sociais (Cabral, 151). É, portanto, um espaço hierárquico, obedecendo, como explica Cabral,

"tanto a perspectivas analíticas mais rígidas e simplistas, que se restringem à apropriação do espaço por grupos humanos ou privilegiam o poder em termos de Estado-nação, quanto a abordagens mais flexíveis e complexas, que, assumindo uma concepção de poder multidimensional, permitem tratar de territorialidades resultantes da coexistência de diferentes agentes, por vezes, ao mesmo tempo e numa mesma extensão do espaço físico" (2007:152)

Gámir e Valdés concordam com a afirmação do território enquanto espaço hierarquizado, atribuindo ao conceito um caráter político-administrativo (2007: 180). Os autores ressaltam ainda a riqueza na análise icônica proporcionada por esta categoria, possibilitando identificar nos filmes a recorrência de símbolos característicos de determinadas culturas, muitas vezes atrelados à ideia de Estado-nação.

Outra categoria geográfica relevante para este estudo é o lugar. Este conceito está relacionado à significação do espaço, levando em conta a percepção do indivíduo ou grupo. Seria então um fenômeno social que refere-se a uma sensação de pertencimento, sendo o espaço significado a partir da percepção de um indivíduo ou grupo social, carregado de elementos afetivos e culturais. Como afirma Tuan, "quando o espaço nos é inteiramente

familiar, torna-se lugar” (1983:83). Relph acrescenta ainda que, para estudar a relação do espaço com lugar a partir da perspectiva baseada na experiência, o espaço também deve ser explorado em termos de como as pessoas o vivenciam (1976). Ambos autores baseiam sua investigação na fenomenologia, buscando um estudo interpretativo da experiência humana. Portanto, enquanto o espaço é uma extensão material e física, fundada na superfície (exterior), o lugar é metafísico e abstrato, baseado no observador (interior). A respeito do lugar fílmico, Azevedo explica que sua construção “nutre-se de um ímpeto ou pulsão psico-geográfica que potencia a releitura e a reescrita dos sistemas de signos geográficos engendrados pelo cinema” (2006:20). Pode-se sugerir, então, que lugar para a geografia e para o cinema, é a união do espaço com a experiência. Dentre os conceitos apresentados até este momento, este é o que aponta-se uma subjetividade mais acentuada, possibilitando um contributo significativo para o estudo da paisagem, conceito-chave desta investigação.

Este termo possui um caráter interdisciplinar e polissêmico, sendo utilizado e debatido por diversos campos do conhecimento, especialmente os Estudos Artísticos, os Estudos Fílmicos, a Geografia, a Antropologia, a História da Arte, os Estudos Culturais, a Filosofia e a Arquitetura. Sobre esta abordagem transdisciplinar, Azevedo comenta que “mais do que um tema que funciona como arena de encontro dos mais diversos campos disciplinares, a paisagem emerge como problemática em redefinição que força uma aproximação transdisciplinar”. (13) Rosário e Villarmeia, no artigo *“A paisagem no cinema: imagens para pensar o tempo através do espaço”*, complementam ainda que:

“a paisagem é, desde a sua gênese, 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.”

Fica evidente que cada área do conhecimento pode utilizar-se do conceito para refletir sobre as próprias dimensões artísticas, estéticas, culturais, e científicas, operando a partir de noções epistemológicas particulares, além de permitir debates a partir de uma perspectiva comparada. Devido às potenciais relações entre os diversos domínios científicos possíveis, são estabelecidas para este estudo as noções de paisagem principalmente a partir da Geografia Cultural contemporânea e dos Estudos Fílmicos, por permitirem uma intersecção de abordagens essenciais na aplicação da metodologia. Refletindo acerca desta aproximação, Azevedo explica que:

"Embora aparentemente distanciados, a geografia e o cinema contam com uma fertilização mútua que remonta ao uso de material filmico por parte de geógrafos e exploradores com o objectivo de descrever e evocar as características factuais das localidades figuradas. Em certo sentido seguindo o percurso da pintura e da fotografia, o cinema vê-se inscrito na própria tradição geográfica, praticamente desde a génese do médium nos finais do século XIX. (2005:403)

Portanto, além de possível, esta aproximação é essencial para o aprofundamento das discussões conceituais entre as ciências geográficas e os Estudos Fílmicos, fornecendo assim ferramentas analíticas e críticas fundamentais para o desenvolvimento de uma investigação contemporânea sobre as espacialidades na arte e na ciência.

A relação entre o ser humano e a natureza a partir da paisagem em si remonta ao passado, tendo sido constantemente um agente significativo no imaginário. O termo paisagem começa a ser refletido, enquanto ideia, a partir de pensadores como Aristóteles, quando a humanidade passa a questionar o fato de que sem formas o mundo não existe, passando assim a conceber a Terra como um ambiente composto por elementos naturais e construídos (ROCHA, 23: 2007).

A respeito da origem do conceito de paisagem, Cosgrove (1984), Holzer (1992), Serrão (2012) e Azevedo (2005) concordam que trata-se de um conceito ocidental, surgido durante o Renascimento, definido neste período como “uma porção do espaço que pode ser observada com um golpe de vista” <sup>15</sup>, cultivado em um "momento propício a inovações tecnológicas, atrelado a um novo sistema de representação do espaço" (HOLZER, 51: 1992). A utilização do termo deu-se, então, em um momento de ruptura, onde a humanidade busca uma separação entre natureza e espírito, onde afirma Cosgrove que:

A paisagem primeiramente emergiu como um termo, uma ideia, ou melhor, ainda, um modo de ver o mundo no século quinze e em princípios de do século dezesseis. Isto foi, e ainda permanece, um termo visual, que surgiu inicialmente no humanismo da Renascença e de seus conceitos particulares e construtivos do espaço. Igualmente a paisagem foi, muito mais do que sua própria história, inserida nessa forma prática de apropriação do espaço.

---

<sup>15</sup> <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal14/Teoriaymetodo/Conceptuales/o8.pdf>

Como nós podemos verificar, foi a partir das conexões dessa nova forma de ver e “mapear” a paisagem que também se formaram e consolidaram-se os novos Estados comerciais, nas mãos de uma burguesia urbana nascente [...] (COSGROVE, 1984, p.46)

Neste sentido, é importante ressaltar que o conceito ganha importância em um contexto histórico de valorização estética, comprovando a forte influência da pintura na paisagem. Sobre este aspecto, Azevedo resalta ainda que:

O desenvolvimento desde o Renascimento das artes da paisagem foi materializando um imaginário geográfico responsável pela produção das modernas espacialidades, um imaginário nutrido pela ideia do Eu (ocidental) e do Outro (nãoocidental) que uma metanarrativa cultural legitimava. (2005:240)

O contexto foi marcado pela subida de Petrarca ao Mont Ventoux, no século XIV, quando a paisagem passou a carregar uma forte componente artística e estética. Posteriormente, houve uma bifurcação entre as ciências naturais e a apreciação estética, nos séculos XVII e XVIII; e, em seguida, a consolidação do espaço urbano como organização principal da sociedade, agregando um valor rural à ideia de paisagem, portanto alheia à civilização. Com efeito, a paisagem está associada à apreciação do que Serrão chama de "Natureza primeva", ou seja, dos espaços onde a paisagem natural prevalece sobre os símbolos e significados dos espaços urbanos. (2012: 319) Portanto, o conceito está relacionado então a uma natureza "pura", carregando um caráter dicotômico que separa o "eu" do "outro", o "natural" do "cultural", a sociedade do "selvagem". Azevedo discorre sobre esta ideia, explicando que:

Estruturando discursos e representações do mundo, esta ideia de natureza primordial enraizou-se na cultura ocidental durante o período moderno, estando associada aos processos de individualização dos núcleos urbanos relativamente a uma periferia não cultivada (...). À medida que se iam desenvolvendo os grandes aglomerados populacionais modernos, as paisagens periféricas e em “estado natural” (não habitadas) afirmavam-se em contraste com as anteriores. Activando mitologias do Eu e do Outro, estas paisagens funcionavam como fontes de inspiração a todo um universo de representações que exploravam um contraste radical entre natureza e sociedade. Associada a esta categorização do mundo, estava a construção da antítese rural e urbano, que tinha subjacente a primeira concepção de

natureza como todo orgânico, concepção até certo ponto divinizada de uma suposta ordem natural da qual estaria mais próxima a aldeia ou as imagens de vida campestre, classificadas como segunda natureza. Neste processo, a ambivalente valorização do natural, concebido em termos daquilo que é exterior ao ser humano e integrando a ideia de uma harmonia original do cosmos, promoveu uma separação entre natural e cultural. (2005: 210-211)

Sendo assim, fica claro que o surgimento do termo coincide com a consolidação da burguesia e do início do Mercantilismo, momento que evidencia profundas mudanças nas artes e na ciência. Estas transformações marcaram a forma que a sociedade se organizava, evidenciando mudanças na cultura e no pensamento.

Ao longo do tempo e da evolução na utilização do termo, a paisagem continuou a ter sua utilização associada à literatura e à pintura. Sobre a utilização do conceito a partir de uma perspectiva geográfica, Rocha explica que

"paralelamente a esse processo estava a Geografia, contrapondo-se ao subjetivismo exposto pelos artistas com uma preocupação científica de análise, tendo como pretensão a elaboração de conceitos generalizáveis. Mas deparava-se com uma grande dificuldade, pois a princípio não havia um reconhecimento da importância do fator cultural como modificador dos cenários. Nesse sentido, tem destaque na aplicação do termo paisagem como conceito geográfico Alexander Von Humboldt, que o introduz como definição central em seus estudos". (2007:19)

É evidente o caráter multidisciplinar e polissêmico que o conceito carrega, e com a evolução dos métodos e do próprio pensamento humano expresso nas artes e na ciência, sua associação continuou a evoluir. Além da literatura, da pintura e das ciências naturais, com o surgimento da fotografia e do cinema nos séculos XIX e XX, o termo continuou a ser aplicado e a acompanhar os novos formatos. Sobre estes avanços e transformações na utilização do termo, Azevedo complementa ainda que "como construção historicamente específica, a ideia de paisagem terá sofrido um processo massivo de acomodação com o advento das tecnologias de reprodução mecânica e muito especificamente pela ação da fotografia e do cinema".(2005: 409)

Por conta de seu aspecto interdisciplinar e abrangente, é uma tarefa complexa definir o conceito de paisagem. Etimologicamente, o termo possui diferentes significados dependendo da língua, possuindo significados diferentes em suas derivações do latim (por exemplo: paisagem, em português; *paysage*, em francês; *paesaggio*, em italiano; *paisaje*, em castelhano) e nos outros idiomas ocidentais. No entanto, o conceito surge de *landschaft*, que como explica Holzer, é uma palavra germânica que refere-se a

"uma associação entre sítio e os seus habitantes, ou se preferirmos, de uma associação morfológica e cultural. Talvez tenha surgido de *"Land schaffen"*, ou seja, criar a terra, produzir a terra. Esta palavra transmutada em *"Landscape"* chegou a geografia norte-americana pelas mãos de Sauer que, cuidadosamente, enfatizava que seu sentido continua sendo o mesmo: o de formatar (*land shape*) a terra, implicando numa associação das formas físicas e culturais. (1999: 152)

Mesmo considerando a polissemia e as diferenças culturais, históricas e linguísticas que o conceito pode carregar, parece ser um consenso entre as investigações utilizadas neste estudo que sua utilização compreende principalmente uma porção da superfície terrestre, delimitada por uma cena (Azevedo, Serrão, Holzer, Cosgrove, Rosário, Sauer, Villarmea). Sobre esta questão, Azevedo afirma ainda que é possível compreender a paisagem como o "resultado de um arranjo hierárquico numa 'vista' dos componentes físicos e simbólicos do território" (2006:206), considerando ainda aspectos morfológicos e culturais representados. Esta ideia se aproxima da paisagem para Sauer, que considera a cultura o agente central da paisagem, apresentando formas naturais e culturais associadas (SAUER: 1998).

Enquanto Cosgrove pensa a paisagem a partir de uma lógica estrutural e morfológica, para Sauer a paisagem está impregnada de símbolos (1998). As duas ideias aproximam-se do pensamento de Melby, que agrega os conceitos de paisagem e cultura, considerando-a uma interpretação coletiva do espaço, variando de uma cultura para outra (2010:2). De qualquer forma, as ideias dos autores deste estudo parecem convergir para uma questão central: a paisagem é o espaço percebido.

Sobre o aspecto cognitivo da apreensão da realidade, Serrão explica que a paisagem pressupõe a observação, sendo um "fenômeno psíquico, que ao mesmo tempo segmenta e sintetiza o espaço. Parte, portanto, da percepção de um indivíduo que contempla o exterior, homogeneizando o que foi compartimentado" (2012:318). A paisagem enquanto

contemplação é um aspecto central para este estudo, permitindo relacionar diretamente com os estudos fílmicos a partir de seus aspectos formais, isto é, a duração dos planos e o enquadramento. Rosário e Villarrea explicam que "no cinema, a paisagem surge quando a ação 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" (2017:56). Lefebvre corrobora com esta ideia, afirmando que a paisagem parece exigir uma forma de autonomia contemplativa, um corte de subserviência narrativa; adquirindo seu significado em relação à capacidade do espectador em absorver, enxergar e interpretar a narrativa. (2011:74)<sup>16</sup> Portanto, é possível perceber que a paisagem nos filmes está relacionada tanto à observação (espectador), quanto ao cenário (espaço), compondo então uma paisagem cinematográfica. Sobre esta relação entre as materialidades e as relações entre a morfologia do espaço e as dinâmicas culturais, Azevedo explica que:

Resultando de uma profunda interpenetração entre as artes visuais e as tecnologias da visão e da representação na cultura ocidental a paisagem cinematográfica constitui uma problemática de análise que permite a compreensão das dinâmicas culturais que emergem do envolvimento do ser humano com o mundo físico. (2005:397)

A paisagem cinematográfica propõe, então, uma abordagem transdisciplinar, podendo resultar numa análise das características naturais e culturais identificáveis em um espaço ao mesmo tempo material e representado. Sobre este aspecto, Sauer considera que existem dois modos distintos e correlacionados de se utilizar o termo paisagem. O primeiro seria a representação artística e literária do mundo visível, do cenário, visto pelo espectador. O outro seria uma verificação e análise empírica, através de métodos científicos, da integração de fenômenos naturais e humanos em uma porção delimitada da superfície terrestre. (Sauer citado por Holzer, 59) Para efeitos deste estudo, fica claro que a representação artística e estética proposta por Sauer podem ser diretamente relacionadas com a paisagem cinematográfica. Este trabalho busca, então, um cruzamento entre os aspectos geográficos e estéticos desta categoria de análise, , onde a "ideia de paisagem é a expressão mais significativa de uma tentativa histórica de associação entre imagem visual e mundo material" (Cosgrove citado por Azevedo, 2006:206). De qualquer forma, a paisagem é expressa tanto nos símbolos

---

<sup>16</sup> Tradução livre de: landscape seems to require a form of contemplative autonomy , a severing of narrative subservience, while on the other hand it seems to acquire its significance relative to our ability to immerse ourselves in it and to see it—or interpret it—as a representation of dwelling thanks, in no small measure, to narrative. (2011: 74)

culturais que marcam o espaço físico, quanto na percepção de quem a contempla. Seja na representação enquanto obra artística ou na própria morfologia do espaço. É possível afirmar, então, que tanto para a geografia quanto para o cinema a paisagem pressupõe um ato mental, onde uma cena da superfície terrestre é percebida por um observador (2012:317).

A partir do aporte teórico oferecido neste capítulo, é possível perceber diversos pontos de contato entre as categorias de análise espacial para a geografia e para os estudos fílmicos, oferecendo inúmeras contribuições entre as áreas e um aprofundamento do discurso. O espaço onde ocorre a narrativa fílmica está diretamente relacionado ao espaço onde ocorrem as interações sociais e ambientais para a geografia. O lugar fílmico e geográfico é relacionado aos sentimentos e experiências do espectador, enquanto o território carrega consigo um significado de domínio e poder. Tanto na geografia quanto no cinema, a paisagem pressupõe a percepção do espaço a partir de um espectador. A utilização do termo sugere também uma cena, delimitada por um enquadramento, sendo que no caso da geografia seriam as unidades morfológicas; e no caso do cinema, o próprio quadro delimitado pela câmera. É possível afirmar que a paisagem pode, em toda sua complexidade, "ocupar um estatuto unificador (...), salvaguardando articulações entre Natureza, Cultura e História, quer atendendo o lugar humano e do seu estar no mundo" (Serrão, 2003:317). A compreensão deste conceito polissêmico e interdisciplinar é essencial para a aplicação da metodologia deste trabalho, e na posterior discussão das hipóteses.



## Capítulo III – Aplicação da Metodologia, Resultados e Discussões

A respeito da metodologia aplicada nos estudos de caso, este trabalho divide-se nas seguintes abordagens: classificação dos planos e da montagem; classificação da paisagem; análise fílmica e comparação de resultados. Em um primeiro momento, é realizado um levantamento sobre os aspectos da linguagem cinematográfica (notadamente, da fotografia e da montagem), gerando uma grelha classificativa com os parâmetros determinados. Os planos são classificados a partir da escala, do Ângulo e do Movimento de Câmera. A classificação da montagem é feita em relação à duração e aos tipos de corte utilizados na edição dos filmes. Em seguida, é realizada uma análise fílmica a partir desta classificação. Penafria explica que "o objetivo da Análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação" (2009:1). Esta análise detalhada dos filmes leva em conta os resultados gerados pela Grelha Classificativa, aprofundando ainda aspectos estéticos dos planos em relação à montagem e à fotografia, além do formato, da cor, tom, iluminação, correção de cor, e também uma análise do som trabalhado nos filmes. Em seguida, é aplicada no estudo de caso a metodologia de classificação da paisagem proposta por Iván Villarme Álvarez no artigo *Paisagens Vividas, Truncadas, Trabalhadas* (2020), que analisa elementos iconográficos recorrentes nas representações da paisagem. Por fim, é realizado um estudo comparado entre os filmes a partir das duas metodologias propostas, estabelecendo pontos divergentes e semelhantes, fornecendo a fundamentação para as discussões das hipóteses. Sendo assim, este trabalho utiliza uma metodologia quantitativa para classificar os planos dos dois filmes, que fornece uma base de dados para a análise fílmica da linguagem cinematográfica utilizada nas obras. Também utiliza uma metodologia qualitativa para discutir aspectos dos elementos iconográficos recorrentes na paisagem, levando a um comparatismo dos aspectos discutidos nas abordagens mencionadas.

### 3. 1. Classificação da duração e da fotografia: Grelha Classificativa

Para propor uma classificação dos planos e da montagem, é importante inicialmente definir os conceitos aqui trabalhados. Não existe um consenso sobre a definição de plano, ou uma conceituação única e definitiva, devido a abrangência que o termo compreende. No entanto, Luís Nogueira explica que "a noção de plano por nós adoptada designa a unidade mínima da

linguagem cinematográfica, isto é, um segmento ininterrupto de tempo e espaço fílmico, ou seja, uma imagem contínua entre dois cortes ou duas transições" (Nogueira, 2010: 13). Então, um plano é convencionalmente a menor unidade filmada, dotado de uma duração e limitado por um enquadramento fixo ou móvel, uma escala e um ângulo. A duração de um plano está relacionada à montagem, sendo o trecho situado entre dois planos. Como explica Tarkovski, "a montagem, em última instância, nada mais é que a variante ideal da junção das tomadas, necessariamente contidas no material que foi colocado no rolo de película". (1998:136) Portanto, a montagem de um filme corresponde à ordenação de plano.

Pode-se afirmar, então, que os principais aspectos que constituem a análise de um plano são a duração, relacionada à montagem, e o enquadramento, relacionado à direção de fotografia, além da banda sonora que o compõe. A classificação e posterior análise destes aspectos é essencial para este trabalho, pois como explica Nogueira "A planificação e a montagem são duas diligências fundamentais daquilo que se poderá chamar de linguagem cinematográfica" (2010:1). Ou seja, a análise da linguagem cinematográfica permite compreender o "idioma" do filme, a linguagem única que o cinema possui, revelando aspectos profundos sobre a imagem, sobre as intenções do realizador, e também sobre tendências de filmes que se enquadram dentro de um subgênero do cinema, como é o caso do CCC. Nogueira explica ainda que

O domínio dos elementos essenciais da linguagem cinematográfica – plano, movimento de câmara e montagem – é seguramente um dos critérios que permite identificar e distinguir as capacidades artísticas de um realizador. É através desse domínio que se pode levar a cabo um trabalho criativo suficientemente sustentado, uma vez que cada um destes elementos terá implicações inevitáveis e decisivas na obra que se pretende realizar ( 2010: 3)

Portanto, fica claro que a linguagem cinematográfica está diretamente relacionada com a criação artística e as intenções dos autores. A partir da classificação e análise deste discurso, é possível concluir sobre questões pertinentes tanto sobre o tempo e a estética do filme, quanto sobre características que aproximam certas obras, integrando-as em um movimento tão heterogêneo quanto o CCC.

A planificação está impressa no filme, sendo relacionada às escolhas inicialmente pensadas na pré-produção do filme, colocadas em prática na produção, delimitadas e ordenadas na

pós-produção, no momento da montagem. Cada plano, com suas especificidades, carrega significados e intenções, como explica Nogueira:

Em princípio, trata-se aqui de pensar um plano na sua autonomia e valor próprios, por um lado, e na sua articulação com os demais planos e os seus significados latentes, por outro. Como método, de certa maneira, devemos começar por fazer corresponder cada plano a uma acção ou a uma ideia. Um plano tem sempre uma justificação, mesmo que esta seja aparentemente oculta. Ele resulta de uma ou várias escolhas, mesmo se inconscientes. Se se trata de uma obra narrativa, convém conhecer os momentos decisivos da história, perceber a importância da clareza e da continuidade do discurso, entender a relevância dramática de uma imagem. Se se trata de uma obra experimental, convém perceber as incidências formais do plano, a sua autonomia, o seu tempo, a sua densidade. (2010:1)

Portanto, fica claro que a compreensão do plano enquanto conceito é um aspecto central para o desenvolvimento desta investigação, considerando principalmente os aspectos estéticos trabalhados na fotografia, e os valores de duração utilizados na montagem.

Com relação à duração, serão abordados os parâmetros *length* (Duração do filme, em segundos), *shots* (Número de planos), *Average Shot Length* (Duração Média de Plano, em segundos), *Minimum Shot Length* (duração mínima de plano, em segundos) e *Maximum Shot Length* (Duração Máxima de Plano, em segundos), por serem os mais relevantes para o estudo do CCC. Com a aplicação desta metodologia e a consequente análise destes parâmetros, será possível visualizar uma anatomia da temporalidade nestas obras do cinema contemporâneo. Estes resultados permitirão relacionar a duração dos planos com a análise formal das obras, a respeito da discussão estética dos planos a que este estudo se propõe. A comparação destes dados da duração dos planos com a construção e representação da paisagem vai permitir amparar metodologicamente a hipótese deste trabalho.

A Classificação a respeito dos tipos de corte utilizados na montagem nos filmes segue a nomenclatura utilizada pelo montador André Sarti:<sup>17</sup> *Standart Cut, Jump Cut, Cutting on Action, Cutaway, Cross Cut, Match Cut, Invisible Cut, Fade In e Fade Out e J cut e L cut*. Os cortes são importantes para este estudo pois neles encontram-se os planos, permitindo uma análise profunda sobre este aspecto. Além disso, as técnicas de edição são essenciais para a

---

<sup>17</sup> <https://andresarti.com.br/melhore-sua-tecnica-de-edicao/>

fluidez e o ritmo da montagem de um filme. Sendo assim, a classificação dos Tipos de Corte é a seguinte:

### **Classificação por Tipos de corte:**

**Standard Cut:** É o tipo de corte mais comum na edição de vídeo. Também conhecido como hard cut ou corte seco, é um corte sem efeitos de transição. Usado quando se tem uma sucessão de imagens dentro do enredo.

**Jump Cut:** Jump cut é um corte seco feito em uma sequência de imagem do mesmo plano onde se avança no tempo. Serve para transmitir urgência ou criar a sensação de avanço no tempo.

**Cutting on Action:** corte de um plano para o outro centrado no ponto da ação, passando a impressão de continuidade. No "cutting on action", o personagem começa a ação em um plano e finaliza no outro.

**Cutaway:** O cutaway interrompe a ação principal e leva o espectador para longe dela, inserindo um objeto na cena, geralmente o traz de volta para a ação principal. É usado para dar contexto a cena e aumentar a dramaticidade.

**Cross cut:** também conhecido como edição paralela. É o corte intercalado entre duas cenas que acontecem em lugares diferentes e ao mesmo tempo. Pode aumentar a tensão e o suspense da cena.

**Match Cut:** O match cut é o tipo de corte que combina cenas diferentes mas com imagens semelhantes, transitando de um espaço para o outro sem perder a coerência e sem desorientar o espectador.

**Smash cut:** transição abrupta entre duas cenas com emoções ou narrativas completamente diferentes, um bom exemplo são as cenas de sonho quando o personagem acorda.

**Invisible cut:** O invisible cut é usado para dar continuidade no corte sem que o espectador perceba o corte, é obtido quando o final da primeira sequência e o início da próxima começa em um objeto totalmente preto, com pouca luz ou ainda com a mesma cor. O invisible cut

também pode ser obtido através do desfoque de um movimento rápido de câmera ou através de um objeto ou pessoas cortando a frente da câmera.

**Fade in e fade out:** No fade in a imagem surge a partir de uma transição suave da tela escura para a imagem, já no fade out a imagem desaparece a partir de uma transição suave da imagem para a tela escura.

**J cut e L cut:** O J cut e o L cut recebem este nome pela disposição e alinhamento dos cliques na timeline. São recursos muito usados no cinema. O L cut é um tipo de corte que acontece quando o áudio do primeiro corte se prolonga e é transferido para o segundo. Já o J cut é o contrário, ele acontece quando o áudio do segundo corte começa antes, ele é antecipado, o som chega para o espectador antes da imagem. Eles são usados de forma sutil e geram uma transição suave entre os planos sempre orientado pelo áudio.

Com a aplicação desta metodologia de classificação da duração dos planos e dos tipos de corte, seguida da análise destes parâmetros, será possível visualizar uma anatomia da temporalidade nestas obras do cinema contemporâneo, gerando uma Grelha Classificatória. Os resultados permitirão relacionar a duração dos planos com a análise formal das obras, a respeito da discussão estética a que este estudo se propõe.

Com relação à fotografia, os planos serão classificados a partir dos seguintes parâmetros: a Escala de Planos (EP), o Ângulo (A), e o Movimento de Câmara (MC), seguindo a proposta de Silva. A Escala de Planos está relacionada à distância da câmara ao assunto, como explicam Silva et al:

A distância da câmara ao assunto provoca visões próprias do personagem ou do objeto, às quais correspondem enquadramentos com designações diferentes e que determinam as características de cada plano. Deste modo um objeto ou personagem assume uma representação diferente em função de, no momento do registo ou gravação, a câmara estar mais próxima ou mais afastada dele. Se a câmara está muito próxima veremos o objeto ou o personagem enchendo todo o enquadramento, todo o quadro. Pelo contrário se a câmara está muito afastada, veremos não só o objeto ou personagem, como também o cenário e o ambiente que o rodeia. É em função da proximidade ou do afastamento do sujeito em relação à câmara que se forma a escala de planos, variando esta, entre o plano de pormenor - proximidade máxima do sujeito à câmara; até grande plano geral - afastamento máximo

do sujeito à câmara (Kulechov, 1956). Esta escala de planos divide os planos em três grandes grupos desempenhando cada um deles funções específicas que podem ser: descritivas, narrativas e expressivas. (2017:1)

Ou seja, a escolha dos planos influencia diretamente na forma que o filme constrói a paisagem, valorizando a narrativa, o espaço ou a atuação. Luís Nogueira explica sobre a importância da escala na classificação dos planos:

O primeiro critério normalmente utilizado para a classificação dos planos relaciona-se com a sua escala. Corresponde, se assim podemos afirmar, a um esforço de instituir uma categorização objectiva, tendencialmente geométrica, do plano. Se bem que a distância entre a câmara e um objecto possa ser infinita, existem algumas convenções de utilização e classificação dos planos no que respeita àquilo que designamos por escala. Com o objectivo de formalizar essas convenções, é normalmente tomada como referência a figura humana. (2010: 35)

Portanto, a classificação dos planos a partir da escala (tendo como referência o tamanho da figura humana em relação à distância da câmara e as objetivas utilizadas na filmagem) é de grande importância para este estudo, já que permite também uma visualização e quantificação da valorização do espaço fílmico, permitindo discutir sobre aspectos da contemplação da paisagem em filmes representativos do CCC. A Escala de Planos é dividida em três grandes grupos a partir das funções que os mesmos desempenham na construção do plano: Planos Descritivos (PD), Planos Narrativos (PN) e Planos Expressivos (PE). No Grupo 1, Planos Descritivos (PD), estão os planos que valorizam a paisagem e a ambientação, tendo a função de informar o espectador sobre onde acontece a ação, sendo portanto planos mais abertos (Silva et al, pg). No grupo 2, Planos Narrativos (PN), encontram-se os planos favoráveis à ação, destinados à informação do espectador a respeito da narrativa. Já no Grupo 3, Planos Expressivos (PE), encontram-se os planos favoráveis à fisionomia e a expressão, sendo planos mais aproximados, que revelam detalhes.

Sendo assim, a seguinte classificação será seguida:

### **Grupo 1 (PD):**

**Grande Plano Geral (GPG):** Enquadra uma ampla paisagem. O cenário é o protagonista. Personagens inexistentes. Este plano é favorável ao ambiente.

**Plano Geral (PG):** Predomina a paisagem e o cenário sobre o personagem. Personagens insignificantes na paisagem. Este plano é favorável ao ambiente.

### **Grupo 2 (PN):**

**Plano de Conjunto (PC):** Mostra o personagem em corpo inteiro inserido no cenário da ação. Enfatiza o movimento corporal do personagem inserido no ambiente. Figura inteira (pés à cabeça). Este plano é favorável à figura inteira.

**Plano Americano (PA):** Corta o personagem pelos joelhos. Realça as ações físicas do personagem e é suficientemente próximo que permite perceber os traços fisionômicos do rosto do personagem. Este plano é favorável à ação.

**Plano Médio (PM):** Corta o personagem pela cintura. Permite observar a atuação dos braços e das mãos e observar os traços fisionômicos do rosto do personagem. Este plano é favorável à ação.

**Plano Aproximado (PAP):** Corta o personagem pelos cotovelos. Plano institucional. Permite observar com clareza a expressão do personagem ainda que mantendo uma respeitosa distância. Este plano estabelece um equilíbrio entre a ação e a expressão.

### **Grupo 3 (PE):**

**Plano muito Aproximado (PMAP):** Corta o personagem pelo peito. Permite observar com maior clareza a expressão facial do personagem. Este plano é favorável à expressão.

**Primeiro Plano (PP):** Corta o personagem pelos ombros. Coloca-nos numa situação de proximidade e intimidade com o personagem. Evidencia o estado emotivo do personagem. Este plano é favorável à expressão.

**Grande Plano (GP):** Só o rosto do personagem. Plano expressivo por excelência. Evidencia com grande eficácia a expressão e a emoção do personagem, sublinhando e enfatizando os seus sentimentos através da expressão facial, dos olhos e da boca. Este plano é favorável à expressão e à fisionomia.

**Plano Pormenor (PPORM):** Enquadra um detalhe, um pormenor de um rosto: olhos, lábios, ou detalhes de um objeto

Além da questão formal da escala, a escolha por parte de um realizador de utilizar determinado plano geralmente é carregada de uma intenção e significado. Sobre este aspecto, Luís Nogueira, explica que:

- planos próximos permitem rápidas mudanças de imagens, pois o seu conteúdo é facilmente captado;
- planos mais afastados requerem um tempo de exposição mais longo para que se possa rastrear toda a informação;
- planos de mais longa duração criam um ritmo mais lento;
- planos de duração mais curta criam um ritmo mais rápido;
- a sucessão de planos cada vez mais breves pode sugerir tensão e dramatismo;
- a sucessão de planos cada vez mais longos sugere relaxamento ou serenidade. (2010:76)

Estas considerações estão diretamente relacionadas ao ritmo do filme, tanto a respeito da narrativa quanto da duração dos planos e da fotografia. Permite, portanto, levantar questões sobre as intenções dos realizadores e também da própria lentidão dos filmes, caráter principal dos filmes do CCC. Sendo assim, classificar a escala dos planos gerará uma anatomia do filme, das escolhas da fotografia e quais consequências isso traz para a obra. A classificação e análise destes parâmetros trarão dados sólidos para a discussão da



contemplanção da paisagem no objeto de estudo desta pesquisa, assim como os outros fatores a serem classificados.

O segundo fator que este trabalho se propõe a classificar nas obras é o Ângulo (A), relacionado à posição da câmara em relação ao objeto. Como explica Luís Nogueira, "Para além da escala, os planos podem também ser classificados através do ângulo. (...) Normalmente, o valor de um plano depende da narrativa ou da ideia que serve, ou seja, não é independente dos planos com que se relaciona" (2010:41). Portanto, fica claro que o ângulo está diretamente relacionado não só com a fotografia, mas também com a montagem e com a função narrativa que desempenha. A posição da câmara em relação ao assunto, ou seja, o Ângulo, pode ser: Normal (N), (P) Picado e Contra-picado (CP). O ângulo Normal (N) refere-se às filmagens frontais, na altura dos olhos, formando uma linha invisível (por convenção, a altura que compreende este plano é a média da altura humana, entre 1,40m e 1,80m) entre a câmara e a personagem. Este tipo de plano reflete neutralidade entre a câmara e o objeto, sem estabelecer uma hierarquia de poder, opressão ou submissão. Sobre este Ângulo, Nogueira explica que:

É o mais comum dos ângulos de enquadramento: a câmara é colocada sensivelmente ao nível dos olhos da personagem, de frente para ela. Podemos dizer, portanto, que se trata de um plano afectivamente asséptico, que dispensa qualquer valorização ou desvalorização da personagem, do objecto ou do acontecimento. A sua função é, portanto, mais descritiva do que crítica (2010: 41)

Portanto, a posição da câmara em relação ao assunto está diretamente relacionada a questões semióticas, de significados e sentimentos. Por exemplo, se a câmara "mergulha" de cima para baixo, acima desta linha virtual, o plano é Picado (P). Esta posição tende a criar uma sensação de diminuição no assunto, de submissão, que pode ser ainda mais evidenciada com a escolha da objectiva. Por outro lado, se a câmara filma de baixo para cima, abaixo da linha virtual, o plano é denominado Contra-Picado (CP). Este tipo de plano tende a engrandecer o assunto, a exaltá-lo, criando uma sensação de imponência (Silva et al; Nogueira). A respeito dos propósitos da utilização dos ângulos, Silva<sup>18</sup> explica que

Os personagens registados/gravados serão vistos de formas diferentes em função da posição da câmara: se se toma uma imagem de uma posição junto

---

<sup>18</sup> <https://parc.ipp.pt/index.php/elearning/Article1>

ao solo o personagem parecerá muito alto - designa-se “contra-picado” (psicologicamente aumenta a importância do personagem). Pelo contrário se se toma uma imagem de um ponto mais alto o personagem parecerá muito pequeno - designa-se “picado” (psicologicamente diminui a importância do objecto/personagem). (2018)

Fica claro que a escolha dos ângulos de filmagem trazem aspectos profundos sobre a percepção do espectador sobre os personagens, sendo uma ferramenta importantíssima na construção de um filme. A respeito da classificação, portanto, o Ângulo pode ser:

**Normal (N):** A câmara está colocada à altura dos olhos de uma pessoa

**Picado (P):** A câmara está colocada num ponto mais alto em relação aos personagens Tomada de cima para baixo.

**Contra-Picado (CP):** A câmara está colocada num ponto mais baixo em relação aos personagens – Tomada de baixo para cima.

O terceiro e último fator a ser considerado para a classificação dos planos a partir da direção de fotografia diz respeito aos movimentos de câmara. Conforme explica Nogueira

a utilização do movimento da câmara deve responder a propósitos discursivos que a justifique. Por isso, à semelhança do que acontece com os planos fixos, o bom uso dos movimentos de câmara deve ter em conta não só a competência técnica mas também a sua adequação narrativa, dramática, estética ou discursiva (saber quando, onde, como e porquê mover a câmara). (2010:83)

Portanto, assim como a Escala e o Ângulo, o Movimento de Câmara (ME) corresponde a um fator essencial da linguagem cinematográfica, estando sua utilização condicionada à intenção narrativa. Silva et al também dividem os movimentos de câmara em dois grupos: Panorâmicas e Travellings. As panorâmicas correspondem aos movimentos de câmara onde o eixo se mantém fixo, e a câmara realiza uma rotação para baixo, cima, esquerda ou direita. Como explicam Silva et al,

A panorâmica define-se como a rotação da câmara para todos os lados, acompanhando os movimentos dos personagens ou da ação. Produz-se quando a câmara gira (roda) sobre o seu ponto de apoio, podendo este

movimento ser horizontal, vertical ou oblíquo e pode ter por finalidade: o acompanhamento da ação, da personagem ou do objecto que se move; a exploração do espaço; mostrar a relação de distância entre diversos elementos; ou mudar de tipo de plano sem interromper a tomada de vistas (2018: núm pág).

Já no Travelling (T), a câmara desloca-se verticalmente, horizontalmente, ou até circularmente, acompanhando as personagens e a ação. Portanto, a posição da câmara é variável, movimentando-se para a frente, para trás, para cima, para baixo, para a esquerda e para a direita (Silva, Nogueira).

Ainda a respeito dos movimentos de câmara, há o zoom, que é o movimento óptico realizado pela distância focal da objetiva. Ou seja, a câmara mantém-se fixa, e a aproximação e afastamento provocados na imagem são gerados pelos processos internos das objetivas. É, portanto, um travelling óptico (Silva, Nogueira). Para este estudo, é relevante também adicionar na classificação mais dois fatores: Câmara na Mão (CM) e Câmara Fixa. A Câmara na Mão é um recurso utilizado para inserir o espectador na narrativa, muitas vezes acompanhando a ação num plano-sequência e realizado tecnicamente a partir de algum estabilizador de câmara. Já a Câmara Fixa refere-se à ausência de movimentos de câmara, sendo este um artifício muito utilizado no CCC. Sendo assim, a classificação a respeito do terceiro fator, Movimentos de Câmara, fica da seguinte forma:

**Câmara Fixa (CF):** Câmara totalmente estabilizada, ausência de movimento.

**Câmara na mão (CM):** Movimento de câmera livre, geralmente por steadicam (estabilizador de câmera) ou algum outro artifício de estabilização que não se encaixa nos outros movimentos mencionados.

**PAN Esquerda (PE):** A câmara roda para a esquerda segundo o seu eixo horizontal.

**PAN Direita (PD) :** A câmara roda para a direita segundo o seu eixo horizontal.

**PAN para Cima (PC):** A câmara roda para cima segundo o seu eixo vertical.

**PAN para Baixo (PB):** A câmara roda para baixo segundo o seu eixo vertical.

**Travelling à Frente/ Travelling In (TI):** A câmara avança para a frente.

**Travelling Atrás/ Travelling Out (TO):** A câmara recua.

**Travelling à Esquerda (TE):** A câmara desloca-se para a sua esquerda.

**Travelling à Direita (TD):** A câmara desloca-se para a sua direita.

**Grua para Cima (GC):** Deslocação da câmara para cima.

**Grua para Baixo (GB):** Deslocação da câmara para baixo.

**ZOOM Atrás/ZOOM OUT (ZO):** Efeito de afastamento do assunto.

**ZOOM à Frente/ZOOM IN (ZI):** Efeito de aproximação ao assunto.

A classificação dos planos a partir dos aspectos relacionados à fotografia refere-se aos três fatores tratados, sendo a Escala relacionada à distância da câmara ao objeto; o Ângulo com a posição da câmara em relação ao assunto; e ao movimento (ou sua ausência) com as características de movimentação ou fixação da câmara. A classificação dos planos a partir destes parâmetros revela aspectos relevantes a respeito da linguagem cinematográfica, permitindo visualizar intenções que vão da semiótica à estética. À esta classificação seguirá uma análise profunda da linguagem cinematográfica utilizada no corpus fílmico selecionado, permitindo aferir estratégias de realização entre os cineastas, bem como semelhanças e diferenças sobre diversos aspectos das obras. Sobre metodologia de análise fílmica, Penafria (2010:5-7) divide os tipos em:

**a) Análise Textual:** considera o filme como um texto, sendo decorrente da vertente estruturalista de inspiração linguística dos anos 60/70, tendo como objetivo decompor um filme a partir da estrutura do mesmo;

**b) Análise de Conteúdo:** considera o filme como um relato e tem apenas em conta o tema do filme;

**c) Análise Poética:** de autoria de Wilson Gomes (2004), entende o filme como uma

programação/criação de efeitos. Este tipo de análise pressupõe a seguinte metodologia: 1) enumerar os efeitos da experiência fílmica, ou seja, identificar as sensações, sentimentos e sentidos que um filme é capaz de produzir no momento em que é visionado; 2) a partir dos efeitos chegar à estratégia, ou seja, fazer o percurso inverso da criação de determinada obra dando conta do modo como esse efeito foi construído;

**d) Análise da Imagem e do Som:** entende o filme como um meio de expressão. Este tipo de análise pode ser designado como especificamente cinematográfico pois centra-se no espaço fílmico e nos aspectos da linguagem cinematográfica.

Para efeito da análise das obras representativas do CCC, a metodologia que mais se adequa é claramente a "d) Análise da Imagem e do Som", já que permite a compreensão do filme como um meio de expressão dentro de um movimento, concentrando as discussões nos aspectos formais da linguagem cinematográfica. A respeito deste tipo de análise, a autora destaca ainda os seguintes pontos (Penafria, 2010: 8):

### **1) Informações:**

Título (em português):

Título original:

Ano:

País:

Género:

Duração:

Ficha técnica:

Sinopse:

Tema(s) do filme:

**2) Dinâmica da narrativa:** consiste em decompor o filme em partes (sequências e/ou por cenas) a partir de um critério previamente definido.

**3) Pontos de vista:** pode ser trabalhada em três sentidos:

a) Sentido visual/sonoro, que consiste em fazer uma análise do filme nos seus aspectos visuais e sonoros recorrendo ou criando terminologia relativa à imagem e ao som)

b) Sentido narrativo, que refere-se a quem conta a história

c) Sentido ideológico, onde pretende-se verificar qual a posição/ideologia/mensagem

do filme/realizador em relação ao tema do filme

**4) Cena principal do filme:** decomposição plano a plano da cena principal do filme

**5) Conclusões:** Interpretação do valor cinematográfico, apresentando as características do espaço fílmico analisado e identificando o lugar do espectador

A análise da linguagem cinematográfica das obras a partir da grelha classificativa, levando em conta a metodologia proposta por Penafria (2010), vai permitir a comparação dos resultados e a discussão em conjunto com a metodologia de classificação da paisagem proposta por Villarme Álvarez (2019).

## **3. 2. Resultados e Discussões**

### **3.2.1 Estudo de Caso, *Drvo: a Árvore* (André Gil Mata, 2018), Análise Fílmica**

Para facilitar a decupagem dos planos para a análise dos parâmetros (Duração, Escala, Ângulo e Movimento de Câmara), o filme foi importado no software Premiere Pro CC 2019. Foram realizados cortes em cada plano, importando para uma tabela Excel os valores da duração do Timecode, e classificando-os a respeito da Escala, Ângulo e Movimento de Câmara. Também foi aumentada a exposição em 5 valores para facilitar a visualização, já que o filme é muito escuro. A partir da Grelha Classificativa, será realizada a Análise da Imagem e do Som, proposta por Penafria. De acordo com o ponto 2 da metodologia proposta por Penafria, para facilitar a análise e as discussões, o filme foi dividido já na Grelha Classificativa em 3 segmentos: o primeiro acompanha a jornada do senhor, o segundo acompanha a jornada da criança, e o terceiro momento é quando as duas personagens se encontram. Os planos de início de cada segmento estão indicados com a cor vermelha clara na primeira coluna, na numeração do plano. Na coluna Duração, estão marcados em cor azul clara os planos com duração maior que 30 segundos, que, como já foi apresentado anteriormente neste trabalho, é o valor de convenção que um plano começa a ser considerado longo. A respeito da Escala, na terceira coluna, foram indicados com cor roxa clara os planos Descritivos, por serem os que mais valorizam a paisagem. A Grelha Classificativa está disponível para consulta nos anexos deste trabalho.

Com base na metodologia proposta por Penafria, o filme será analisado a partir do critério d, "Análise da Imagem e do Som". No item 1, "Informações", são adicionados ainda os parâmetros que dizem respeito à duração e os tipos de corte utilizados no filme na edição: tipos de corte; timecode, duração do filme considerando somente os planos; número de planos; *Average Shot Length* (duração média de planos); *Minimum Shot Length* (duração mínima dos planos); *Maximum Shot Length* (duração máxima dos planos); e o número de planos. Este item está disponível para consulta na tabela a seguir (Figura 1).

<b>FICHA TÉCNICA   DRVO: A ÁRVORE</b>	
<b>Título (em português):</b>	Drvo: A Árvore
<b>Título original:</b>	Drvo: The Tree
<b>Ano:</b>	2018
<b>País:</b>	Portugal/Bósnia-Herzegovina
<b>Género:</b>	Ficção
<b>Duração (em minutos):</b>	104 minutos
<b>Apoio Financeiro:</b>	Fundação Calouste Gulbenkian; ICA - Instituto do Cinema e do Audiovisual
<b>Argumento:</b>	André Gil Mata
<b>Desenho de Produção:</b>	Sandra Neves
<b>Desenho de Som:</b>	Rafael Cardoso
<b>Direcção de Fotografia:</b>	João Ribeiro
<b>Montagem:</b>	Tomás Baltazar
<b>Produção:</b>	C.R.I.M.
<b>Produtor:</b>	Isabel Machado; Joana Ferreira
<b>Realização:</b>	André Gil Mata
<b>Som:</b>	António Pedro Figueiredo
<b>Elenco:</b>	Filip Živanović: criança; Petar Fradelić: senhor; Sanja Vrzić: Mãe
<b>Temas do filme:</b>	Guerra e Isolamento
<b>Tipos de corte:</b>	Standard Cut e Smash Cut
<b>Timecode:</b>	01:42:58:00
<b>Duração do filme (considerando os planos e o título):</b>	3651 segundos
<b>Duração do Filme (considerando somente os planos):</b>	3639 segundos
<b>Número de planos:</b>	26 planos
<b>Average Shot Length:</b>	139.96 segundos ou 2.33 minutos

<b>Minimum Shot Length:</b>	20.09 segundos
<b>Maximum Shot Length:</b>	15.04 minutos ou 902.4 segundos
<b>Sinopse:</b>	Um homem, uma criança, duas guerras, um rio, uma árvore. Um homem e uma criança encontram-se debaixo de uma árvore num banco de rio, compartilhando a mesma memória e um segredo. Encontram no outro a serenidade, o silêncio e o tempo que perderam nas correntes de água do rio. <sup>19</sup>

Figura 1: Informações Drvo: A Árvore

A respeito do item 2 da proposta de Penafria, "Dinâmica da narrativa", o filme foi decomposto em três segmentos, partindo do critério da narrativa. A própria dinâmica interna da obra possui três momentos bem definidos: senhor vaga solitário pela vila e rema pelo rio; criança vaga sozinha pelas casas destruídas pela guerra; os dois se encontram. O primeiro segmento (Plano 2 ao Plano 12) acompanha o senhor na jornada para buscar água no rio para encher os garrações de vidro, enquanto passeia pelas ruas desertas e as ruínas da Vila durante a guerra. O segundo segmento (Plano 13 ao Plano 21) inicia com a criança acordando assustada chamando pela mãe, após ter um sonho onde estava presente o senhor, evidenciando um Smash Cut. A partir daí o menino vaga por casas abandonadas e destruídas pela guerra. O terceiro segmento (Plano 22 ao Plano 26) compreende a cena onde as duas personagens do filme se encontram no bosque e tem o único diálogo da narrativa.

Os planos seguintes revelam o ofício do senhor, onde acompanhamos seu lento caminhar coletando garrações de vidro pelas ruas desertas da Vila, escoltado por seu cão, enquanto as bombas continuam a explodir ao fundo. Este percurso dura cerca de 21 minutos, onde são reveladas as paisagens da Vila: casas simples, ruas escuras, com muita neve, até chegar no Rio. Neste recorte do filme (do Plano 2 ao Plano 5), a respeito da Escala, predominam planos Narrativos, portanto favoráveis à apresentação da personagem, mostrando quem conduz a narrativa. A respeito do Ângulo, a maior parte dos planos é Normal, com apenas um sendo Picado (início do Plano 6). Os Movimentos de Câmara são diversos, desde travellings a CM, apresentando ainda dois planos onde a câmara é fixa em pelo menos algum momento (Plano 2 e Plano 4). Com relação à duração, são planos muito longos, com duração mínima de 2.16 minutos (Plano 4) e duração máxima de 9.53 minutos, em mais um longo plano-sequência (Plano 3).

<sup>19</sup> <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/10501/Drvo+%3D+A+%C3%81rvore>



No plano 6, o senhor coloca penosamente os garrafões dentro de um barco, na companhia do cão, e rema pela escuridão da noite gelada. Acompanhamos vagarosamente seu percurso pelo Rio, até que no Plano 9 (Figura) o senhor visualiza uma fogueira ao longe. No recorte do Plano 6 ao Plano 12, com relação à Escala, predominam planos mais abertos, principalmente os PG, e também alguns PC, revelando portanto que neste momento do filme o que é evidenciado é o espaço e não a figura humana, através de planos Descritivos. A respeito do Ângulo, todos os planos são classificados em Normal. Os movimentos de câmara são novamente muito variados, utilizando panorâmicas, travellings, câmaras fixas e câmeras na mão. Os planos são longos, tendo a maior duração de 8.08 minutos (Plano 7), e a menor duração 1.26 minutos (Plano 8). No plano 12, acompanhamos o senhor enchendo os garrafões com água, não ficando claro se ele recebe algum tipo de remuneração por isso ou se o faz simplesmente por vontade de ajudar a comunidade.

Ainda neste plano, a câmara em movimento revela o cachorro em frente ao bosque, enquanto a noite se transforma em dia, e a câmara desliza colina abaixo como se estivesse em cima de um trenó, onde uma mulher (a mãe) espera de braços abertos. Quando estão para se encontrar, o plano acaba subitamente, revelando no plano seguinte (Plano 13) a primeira fala do filme (Mãe!), onde o menino aparentemente acorda de um sonho, dentro de um celeiro abandonado (Figura). Este plano marca a transição para outra narrativa: a do menino. É como se o aconchego do abraço materno fosse uma lembrança, um sonho distante e inatingível, revelando a solidão extrema da criança enquanto acompanhamos por quase 30 minutos seu caminhar por casas abandonadas e campos nevados, compreendendo o recorte entre os Planos 13 e 19. Neste trecho, a duração máxima do plano é de 9.07 minutos (Plano 16), e a mínima de 1.01 minutos (Plano 14). A maioria dos planos possui filmagem a partir de um ângulo normal, com um plano apresentando um ângulo picado (Plano 13) e o único contra-picado do filme (Plano 14). Predominam os planos mais abertos e favoráveis ao ambiente, sendo o plano mais fechado um PM (Plano 13 e final do Plano 14), e os restantes são PG, PC ou GPG.

No Plano 19, ao dormir ao lado de uma fogueira, o menino acorda assustado ao perceber um barco se aproximando da margem. Neste momento, é revelada a perspectiva do menino do que foi visto no Plano 9. Ou seja, no Plano 9 temos o ponto de vista do senhor, que vê a fogueira na margem oposta; e no Plano 19 (Figura), ao dormir ao lado da fogueira, a criança acorda assustada ao ver o barco se aproximando com o senhor e o cachorro, e sai correndo. No plano seguinte, a criança tenta fugir do senhor bosque adentro, avançando

vagarosamente pela neve e entre as árvores, enquanto a câmera acompanha a ação em um longo TE. Neste plano ocorre a segunda fala do filme, quando o senhor tenta chamar a atenção do menino, gritando "Hey! Espere!" (Figura). Logo em seguida, a câmera acompanha o menino correndo do senhor, no plano de menor duração, com 20.08 segundos, enquanto o ancião pede por ajuda, explicando que não quer fazer mal ao menino. Inicia-se então o único diálogo do filme, já aos 92 minutos. A câmera movimenta-se livremente, girando em volta do menino, marcando um Plano/Contraplano (Figura). No plano a seguir, o menino vai criando confiança e se aproximando do senhor, até que os dois começam a ter uma conversa profunda e filosófica, frente-à-frente, por aproximadamente 5 minutos (Figura). Do Plano 20 ao Plano 23 predominam Planos Narrativos, ao passo que nos Planos 24 e 25 temos os dois planos com enquadramentos mais fechados do filme, no grupo dos Planos Expressivos. Não por coincidência, este é justamente o único momento de diálogo do filme, onde podemos conhecer mais a fundo as personagens e absorver além da Linguagem Cinematográfica conteúdo também da linguagem falada. Predominam as filmagens a partir de ângulo normal, e os movimentos de câmera na mão. O último plano (figura) inicia com o senhor, o menino e o cachorro juntos, na neve, terminando o diálogo, enquanto a câmera se distancia lentamente em direção à água.

### **3) Pontos de vista**

O ponto de vista trabalhado nesta análise diz respeito ao sentido visual e sonoro do filme, correspondendo ao item 1 da metodologia proposta por Penafria (2010), sendo realizado um ajuste acrescentando também à análise o parâmetro da duração, considerando a Grelha Classificativa. O primeiro aspecto a se considerar na análise da fotografia de *Drvo: A Árvore* é o *aspect ratio*, ou seja, o formato de exibição. Segundo Nogueira, o *aspect ratio* é "a proporção entre a altura e a largura do fotograma. A escolha do formato constitui o primeiro factor determinante para a imagem que iremos criar ou captar (2010: 52). Este fator limita e determina a imagem que será projetada, contendo em seu perímetro todos os aspectos relevantes sobre a linguagem cinematográfica. O filme possui um *aspect ratio* em uma proporção de 16:9, ou seja, apresenta um formato panorâmico. Este tipo de formato mais alargado já evidencia a paisagem, valorizando e deixando ainda mais espaço para a contemplação do espaço do que outros formatos, como 4:3 ou 3:2, por exemplo. Foi filmado em película colorida 16mm, o que também confere à imagem um aspecto rugoso na forma dos grãos, contribuindo para o tom noturno e frio que predomina na obra. Todo o filme é muito escuro, rodado em sua grande maioria durante a noite, tendo apenas uma cena

durante o dia, que dura apenas alguns segundos. Predominam no filme tons frios, tendo portanto uma baixa temperatura de cor, principalmente utilizando o azul e o branco. A cor reforça o sentimento de solidão, dor e isolamento que as personagens passam, assim como o próprio frio do inverno na Bósnia, durante a guerra. A pouca saturação e o pouco brilho também contribuem para a intenção que a fotografia carrega, e a iluminação segue uma lógica de luz natural com forte influência expressionista, evidenciando sombras e contrastes onde predominam as zonas escuras sobre as claras, com um desenho de luz bem definido. O tratamento de cor realça o *low key*, reforçando os tons escuros, principalmente as cores: azul escura, marrom escuro e preto. Pode-se dizer que todos os aspectos da fotografia contribuem para reforçar os sentimentos que o filme procura passar: isolamento, frio, escuridão, e principalmente, a lentidão, que é expressa a partir da fotografia e da montagem. Como foi mencionado anteriormente neste trabalho, convencionalmente são considerados planos longos aqueles com mais de 30 segundos. Ao analisar a tabela, fica claro que o filme possui vários planos muito longos. Ao todo, em 26 planos, apenas um tem menos de 30 segundos: o Plano 24, com 20.08 segundos. O filme tem ainda 6 planos com mais de cinco minutos. Ou seja, mesmo se tratando de filmes lentos, os números evidenciam que se trata de uma obra com um tempo muito dilatado. O filme tem ainda dois planos-sequência muito marcantes, que não por coincidência marcam os dois momentos mais importantes da narrativa: o Plano 1, a abertura do filme, que revela o espaço e as personagens; e o Plano 12, que tem início no senhor, para em seguida revelar a transformação da noite em dia, culminando em um súbito despertar da criança, marcando uma transição entre as duas histórias e os dois tempos psicológicos.

É relevante ainda analisar o som da obra de André Gil Mata, já que, como explica Nogueira ,

"um plano não é constituído apenas pela imagem. O som é, naturalmente, o outro aspecto fundamental do cinema. Em muitas circunstâncias, podemos mesmo afirmar que os elementos sonoros são, do ponto de vista estético e discursivo, absolutamente decisivos para assinalar o tom, a emoção, o dramatismo e o valor das imagens". (2010:78-79)

Portanto, a análise da paisagem sonora construída no filme é um aspecto muito relevante para este estudo. De forma geral, o filme é muito silencioso, limitando-se aos sons diegéticos (sons cuja origem se encontra na dimensão diegética do filme, são inerentes à ação) que acompanham a narrativa. Ou seja, a maioria dos sons são os sons da própria ação que ocorre na cena, e por ser um filme com um tempo tão dilatado, onde a duração do plano acompanha

o tempo "real" das ações, é possível perceber sons da água, de passos na neve, o som do remo na água ou batendo no barco. Ou seja, a dilatação do tempo acaba nos inserindo de forma intensa na narrativa. Não existe nenhum tipo de narração em voz-off. A primeira fala do filme ocorre apenas aos 59 minutos (sendo apenas falado: "Mãe!"), voltando aos sons diegéticos e ao silêncio das cenas por mais 32 minutos, quando no Plano 23 o senhor chama a atenção da criança. Inicia-se, então, o único diálogo do filme, em uma conversa entre as personagens, que dura cerca de 5 minutos.

A ausência de diálogos potencializa a sensação de solidão, enquanto acompanhamos por quase todo o filme os personagens caminhando sozinhos, sem terem outra pessoa para conversar. O silêncio é utilizado com maestria no filme, pois, nas palavras de Nogueira "não devemos nunca esquecer tanto a importância do silêncio enquanto elemento retoricamente decisivo nas mais diversas situações, capaz de funcionar como manifesto estético, político ou afectivo" (2010:79). Durante o filme não é possível perceber nenhum tipo de trilha sonora ou de efeitos, no entanto, um dos aspectos marcantes é justamente o contraste do silêncio com as explosões das bombas, que são verdadeiros "sustos" no espectador, representando aqui sons diegéticos off. A escolha de evidenciar as bombas nos sons de explosão (e nos "flashes" de luz, na imagem) confere um peso dramático muito maior do que se mostrasse de forma literal a origem da fonte sonora. A construção do som confere uma fluidez à montagem, como por exemplo no Plano 6, acompanhamos durante quase todo o plano o som diegético, com o senhor remando na água e batendo o remo na madeira do barco. No final do plano, o senhor sai de campo, e o contracampo marca a paisagem sonora, onde continuamos a escutar o som diegético off. Outro plano que possui uma paisagem sonora marcante é o Plano 4, onde é possível ouvir o som de água em curso, de um rio, em conjunto com o tilintar dos garrafões de vidro carregados pelo senhor, em contraste com o som das explosões. A duração do plano e a recorrência dos sons contribuem para o efeito dramático conferido. O Plano 14 representa um momento único no filme, novamente com o som diegético off: é possível perceber um som de pessoas marchando, enquanto o menino olha triste pela janela.

De maneira geral, os elementos sonoros de *Drvo: A Árvore* reforçam o discurso defendido na imagem, conferindo densidade à solidão e peso que a narrativa carrega. A obra trabalha muito com contrapontos de momentos de silêncio extremo com explosões repentinas, além de se valer da recorrência de sons marcantes, como o tilintar dos garrafões de vidro e o rio, para reforçar elementos trabalhados na imagem. Os diálogos ocorrem só nos momentos finais do filme, intensificando a solidão das personagens durante o resto da narrativa. Um

dos recursos mais utilizados ao longo do filme é o som diegético off, principalmente no som das explosões das bombas. A paisagem sonora do filme é construída com muita eficiência e expressa fortemente o psicológico dos personagens, e a ausência de trilha sonora reforça a lentidão do filme, já que este é geralmente um elemento que marca momentos de tensão na narrativa.

#### **4) Cena principal do filme**

Neste item, Penafria propõe uma decomposição plano a plano da cena principal do filme. Por se tratar de uma obra com um significativo número de plano longos, foi eleita como cena principal do filme a de abertura, que além de possuir uma construção minuciosa com relação a Movimentos de Câmara, Escala e Ângulo, também carrega o maior significado narrativo, apresentando as principais paisagens e todas as personagens. Logo após uma citação a Franz Kafka, o filme abre com um emblemático plano-sequência com duração de 15:04 minutos, que ocorre ainda antes do título do filme. Inicia com um GPG, um clássico plano de ambientação, revelando o espaço principal do filme: a vila nevada na Bósnia, em um contexto de conflito. O plano segue com um ZO contínuo até chegar a um lentíssimo TO, que mostra um menino desenhando com as mãos no vidro da janela embaçada. O movimento da câmara para trás continua, indicando a mãe da criança dentro da cozinha, que se aproxima do menino na janela. O interior revela um ambiente simples: um quarto que também é sala e cozinha, com uma mesa e poucos objetos. A câmara continua deslocando-se para trás, até chegar em uma parede de pedra, quando inicia-se um TD, revelando agora outro espaço: um quarto com um senhor deitado com um cachorro. Neste momento, o silêncio que imperava é quebrado apenas por barulhos de bombas explodindo ao fundo, que iluminam o quarto. A câmara se movimenta lentamente à frente, em TI, até chegar a uma janela, quando se inicia um lentíssimo ZI que revela outra perspectiva da Vila. Pode-se dizer que este plano condensa muitos aspectos trabalhados ao longo do filme, contendo elementos essenciais que são desenvolvidos na narrativa. Neste plano, são apresentados os seguintes espaços: uma vila na Bósnia, durante o inverno; o interior das casas simples e castigadas pela guerra. Aparece também um ícone importante para o filme: a água, presente na forma de neve, expressa na cor branca e na textura dos telhados. Em outro estado físico também está presente na neblina, que limita a visão a partir das janelas; e no vapor que sai a partir do calor da boca, permitindo desenhar na janela embaçada. São revelados os três únicos personagens humanos que aparecem ao longo do filme: o senhor, a criança e a mulher (mãe da criança), além do cachorro. Este plano também já evidencia a ideia de tempo cíclico, tanto nos

movimentos de câmara, que apresentam contrapontos (trás-frente), quanto no tempo das personagens, que representam as três fases da vida humana: infância, fase adulta e a velhice. Também aqui é evidenciada a lentidão explorada ao longo de todo o filme, tanto na linguagem cinematográfica quanto no tempo das personagens. É o plano de maior duração do filme todo, e o que condensa a maior diversidade a respeito da escala, sendo utilizados todos os tipos de planos utilizados na Grelha Classificativa (Tabela 1): Descritivos, Expressivos e Narrativos. Isso é possível graças aos lentos movimentos da câmara, que desloca-se para trás, à direita e à frente com extrema precisão e lentidão, potencializando a imersão no espaço e dilatando o tempo da cena. É intenso o sentimento de isolamento e solidão, reforçados pelo silêncio e escuridão que só são quebrados com as imprevisíveis bombas, que marcam a paisagem sonora com explosões e iluminam o quarto. O ciclo se fecha revelando outra perspectiva da Vila, não ficando claro se os espaços e tempos das personagens coexistem.

## **5) Conclusões**

A partir desta análise da imagem e do som, é possível concluir que um dos aspectos mais marcantes deste filme é justamente a duração, que dilata o tempo fílmico e insere o espectador na paisagem, de certa forma reforçando a contemplação do espaço fílmico. O fato dos planos levarem o tempo "real" das ações é um das características marcantes dos filmes do CCC, portanto este filme representa bem esse tipo de escolha. Pode-se comprovar que o filme realmente possui um ritmo muito lento, evidenciado tanto na duração dos planos quanto na presença de quatro planos-sequência de quase dez minutos, com lentos movimentos de câmara. A maioria dos planos segue um Ângulo normal, com a câmera posicionada na média da altura dos olhos; três planos são picados e apenas um contra-picado. A respeito dos movimentos de câmera, existe um equilíbrio entre a quantidade de planos fixos e com câmara em movimento. Quando a câmera se movimenta, a tendência são movimentos bem lentos, que corroboram para o ritmo arrastado do filme, para o aumento da sensação de solidão e melancolia que a narrativa carrega. Sobre a Escala, a grande maioria dos planos são Descritivos, o que reforça a importância da paisagem e do espaço na narrativa. Alguns planos são Narrativos, principalmente durante a apresentação das personagens, e poucos planos são Expressivos, sendo que estes aparecem não por coincidência no único momento de diálogo do filme. De acordo com o padrão convencional da duração de planos longos por 30 segundos, fica claro que, a respeito da duração, o ritmo deste filme é mesmo muito lento, tendo a grande maioria dos planos uma duração dez vezes

maior que o valor mais recorrente no cinema (30 segundos), e outros com duração quase cinquenta vezes maior, caso dos quatro planos-sequência. É possível concluir, portanto, que *Drvo: A Árvore* se enquadra plenamente no CCC, sendo exemplar na forma como utiliza a duração e a planificação para reforçar a lentidão e a contemplação da paisagem.

### 3.2.2. Estudo de Caso, *Sudoeste* (Eduardo Nunes, 2011): Análise Fílmica

Foi realizado o mesmo processo de classificação em *Sudoeste*: o filme foi importado no software Premiere Pro CC 2019, aplicando os cortes em cada plano, preenchendo em uma tabela Excel os valores da duração do Timecode, e classificando-os a respeito da escala, ângulo e movimento de câmera. A seguir será realizada a "Análise da Imagem e do Som", proposta por Penafria, a partir da Grelha Classificativa (Tabela 2), que considera os mesmos parâmetros: Duração, Escala, Ângulo e Movimentos de Câmara. Na tabela, o filme foi dividido em quatro segmentos, correspondentes às fases da vida de Clarice: fase bebê, infância, fase adulta e velhice. Os planos de início de cada segmento estão marcados com a cor vermelha clara na primeira coluna, na numeração do plano. Estão indicados em azul claro, na segunda coluna (Duração), os planos com duração maior que 30 segundos, informando os planos considerados longos. Na terceira coluna foram indicados na cor roxa clara os planos descritivos, por serem os que mais valorizam a paisagem, dizendo respeito à escala. Com base na metodologia proposta por Penafria, o filme também será analisado a partir do critério d, "Análise da Imagem e do Som". As informações sobre o filme, correspondentes ao Item 1, estão disponíveis na figura a seguir (Figura 2).

FICHA TÉCNICA   SUDOESTE	
<b>Título (em português):</b>	Sudoeste
<b>Título original:</b>	Southwest
<b>Ano:</b>	2011
<b>País:</b>	Brasil
<b>Gênero:</b>	Ficção
<b>Duração (em minutos):</b>	104 minutos
<b>Produção Executiva:</b>	Patrick Leblanc
<b>Guião:</b>	Guilherme Sarmiento; Eduardo Nunes
<b>Produção:</b>	Tropicalstorm Entertainment, Superfilmes e 3 Tabelas Filmes
<b>Som:</b>	Leandro Lima; Gabriel D'Angelo
<b>Direcção de Fotografia:</b>	Mauro Pinheiro Jr

<b>Montagem:</b>	Flávio Zettel
<b>Distribuição:</b>	Vitrine Filmes
<b>Direcção de Arte:</b>	André Weller
<b>Realização:</b>	Eduardo Nunes
<b>Figurino:</b>	Luciana Buarque
<b>Música:</b>	Cristiano de Abreu; Tiago Azevedo; Yuri Villar
<b>Elenco:</b>	Simone Spoladore; Raquel Bonfante; Julio Adrião; Victor Navega Motta; Dira Paes; Mariana Lima; Léa Garcia; Everaldo Pontes; Regina Bastos
<b>Temas do filme:</b>	Ciclo e Passagem do tempo
<b>Tipos de corte:</b>	Standard Cut, Fade In e Fade Out
<b>Timecode:</b>	02:06:54;02
<b>Duração do filme (considerando os planos e o título):</b>	7680 segundos ou 128 minutos
<b>Duração do Filme (considerando somente os planos):</b>	7192 segundos ou 119.87 minutos
<b>Número de planos:</b>	529 planos
<b>Average Shot Length:</b>	13.59 segundos
<b>Minimum Shot Length:</b>	1.01 segundos ou 0.016 minutos
<b>Maximum Shot Length:</b>	143.4 segundos ou 2.39 minutos
<b>Sinopse:</b>	Numa vila isolada do litoral brasileiro onde tudo parece imóvel, Clarice percebe a sua vida durante um único dia, em descompasso com as pessoas que ela encontra e que apenas vivem aquele dia como outro qualquer. Ela tenta entender a sua obscura realidade e o destino das pessoas a sua volta num tempo circular que assombra e desorienta. <sup>20</sup>

Figura 2: Informações *Sudoeste*

## 2) Dinâmica da narrativa

O filme foi decomposto em quatro segmentos, utilizando como critério as fases da vida da personagem principal, Clarice. No primeiro segmento (Plano 1 ao Plano 84) acompanhamos Clarice enquanto bebê, quando ela é levada por Dona Iraci até sua casa, situada no lago. Este momento representa a fase de maior inocência da personagem, na total dependência dos cuidados de um adulto. Com relação à duração, este segmento tem doze planos com duração maior que trinta segundos. Principalmente nos cinco primeiros planos, predominam planos

<sup>20</sup><https://3tabelafilmes.wordpress.com/producoes/longas/sudoeste/>



longos e mais descritivos, sobretudo PG, cumprindo a função de apresentar o espaço fílmico. Aproximadamente do meio deste segmento para o final, prevalecem planos Narrativos e alguns Expressivos, onde são apresentadas as personagens. A grande maioria dos planos são filmados a partir de um ângulo normal, porém há certa representatividade de planos picados. Sobre os movimentos de câmera, o filme inicia com um lento TD, e nos planos seguintes prevalecem os planos com câmera fixa. Neste segmento, o plano que apresenta a maior variabilidade de movimentos de câmara é o Plano 33, com TD + PB + TD + PC. Mais para o final do primeiro segmento, há uma presença recorrente de CF, quando no Plano 84 há uma transição na narrativa.

A transformação de Clarice de bebê em criança acontece fora de campo, quando a menina é revelada no Plano 85, dando início ao segundo segmento. Este período representa a descoberta, quando ela sai da palafita, rema em um barco pelo lago e vai em direção à vila. Neste espaço, ela conhece João, uma criança mais ou menos da sua idade, e eles iniciam uma bela amizade. Também conhece, neste período, Sebastião e Conceição, que estranham a chegada repentina da menina. Do Plano 85 ao Plano 315, há quinze planos que evidenciam a descrição do espaço, e dezenove planos com duração superior a trinta segundos. Novamente prevalecem os ângulos normais de filmagem, e a câmera na grande maioria dos planos permanece fixa, com alguma representatividade de panorâmicas para baixo e para a esquerda, principalmente. É o segmento com o maior número de planos do filme, marcando o momento da narrativa que revela o tom fantástico do filme: ao deitar-se à beira da árvore, Clarice adormece, e quando acorda, não é mais criança.

O terceiro segmento do filme (Plano 316 ao Plano 482) retrata a vida adulta de Clarice, onde ela é exposta às situações emocionalmente complexas e traumáticas. Retrata a fase da perda da inocência, refletindo sentimentos como amor, amizade, dor e perda. Há doze planos considerados longos, incluindo a maior sequência com planos com tempo dilatado no filme: do Plano 405 ao Plano 408 aparecem seguidos quatro planos longos. Prevalece neste segmento o Ângulo normal e a Câmera Fixa. A maioria dos planos são expressivos, evidenciando, portanto, a atuação e a fisionomia das personagens, aspecto coerente com o momento mais dramático da narrativa. Em um diálogo com Conceição, na troca de plano para contra-plano, Clarice transforma-se novamente, passando da idade adulta à velhice.

No último segmento do filme (Plano 483 ao Plano 529), acompanhamos a velhice de Clarice, quando ela retorna ao seu local de nascimento e confronta seu passado, tanto as coisas boas

quanto as ruínas. Neste trecho há oito planos longos, com um final marcado por uma sequência de dez PPORM, que representam o momento da morte da personagem, numa montagem rápida com planos muito curtos, inclusive o de menor duração do filme: Plano 525, com apenas 1.01 segundo. Os planos neste momento servem como devaneios, lembranças, onde reaparecem as memórias como se fossem flashes rápidos, culminando em dois planos em tela preta, intercalados por três planos muito curtos, quando ela relembra João ensinando a ela o que é a chuva. Há uma grande prevalência de planos de CF, com algumas panorâmicas e apenas um movimento de travelling. Merece destaque também a sequência de Planos Picados nos últimos planos, como se o espectador observasse Clarice de cima da cama, marcando o tempo cíclico de uma vida vivida em um dia.

### 3) Pontos de vista

Assim como em *Drvo: A Árvore*, esta análise considera o sentido visual e sonoro do filme, correspondendo ao item "a" da metodologia proposta por Penafria (2010), analisando também a duração a partir da Grelha Classificativa. O *aspect ratio* de Sudoeste é provavelmente o que mais chama a atenção num primeiro momento no que diz respeito à Linguagem Cinematográfica do filme, por ser um formato pouco utilizado. A proporção da tela é de 3.66:1, um formato anamórfico que potencializa a horizontalidade, valorizando o espaço fílmico. Em entrevista ao Diário de Pernambuco, o director de fotografia do filme explica de onde tiraram a ideia de filmar neste formato:

Antes de filmar, fotografamos a locação e no primeiro exercício de decupagem fiz recortes horizontais com o photoshop nas fotos de pesquisa do momento onde a garota sai da cabana e descobre o mundo. Imaginei um quadro que não tivesse o corpo humano como referência. O formato quadrado valoriza o corpo, encaixa o ser humano dentro dele. Nós tomamos não o corpo, mas o espaço como medida e o ser humano, se encaixando dentro desse espaço. Naquele momento, tivemos certeza de que buscaríamos a viabilidade daquele formato.<sup>21</sup>

Neste trecho, fica claro que a fotografia de *Sudoeste* tende a valorizar as paisagens, exibindo as linhas e formas que o relevo plano da região possui, efeito também potencializado pela dessaturação da imagem. O filme foi fotografado em preto e branco em película 16mm e convertido digitalmente para 35mm. A ausência da cor no filme evidencia o clima fantástico

---

<sup>21</sup> Fonte: <http://quadro-magico.blogspot.com/2011/10/o-tempo-e-o-cinema-sudoeste-de-eduardo.html>

da narrativa de tempo circular, conferindo um ar surreal às paisagens do litoral brasileiro. Na imagem, a areia fica branca, a água fica escura, as árvores pontiagudas contrastam com o céu cinza, passando uma sensação de atemporalidade. Além disso, são marcantes as mudanças entre as cenas diurnas e as noturnas no filme, em tom e em significado. As cenas diurnas se relacionam com os momentos de descoberta da personagem, de inocência e amadurecimento. Já as cenas noturnas retratam os momentos de perda, de dor, e da morte. Predomina no filme uma iluminação com luz natural, aproveitando belos recortes proporcionados pelas janelas, portas e sombras das árvores, em planos muito bem construídos. O tratamento de cor realça os tons médios, evidenciando os tons de cinza, o brilho é equilibrado e o contraste mais carregado, potencializando a ausência de cor. A fotografia é muito coerente com a narrativa do filme, contribuindo para reforçar os momentos dramáticos do guião.

A respeito da montagem, o filme de Eduardo Nunes utiliza em sua maioria Standard Cuts, também utilizando em algumas transições de planos o Dissolve, que mistura o plano anterior ao seguinte. Os planos são relativamente longos se considerarmos como comparativo o cinema comercial, mas, mesmo assim, o que confere mais lentidão à obra é a quantidade de diálogos. O filme tende a valorizar o cotidiano das pessoas e as ações, ao invés da linguagem oral, utilizando a paisagem como elemento narrativo. Os diálogos são bem posicionados dentro da narrativa, criando um ritmo e também um respiro para os longos silêncios para contemplação do espaço e das ações das personagens. Em alguns momentos da obra, predominam planos mais longos, com uma montagem mais lenta. E em outros a edição é muito rápida, contrastando imagens com a tela preta, como um dispositivo para emular um momento de perda de consciência, de sonho vs. realidade.

Com relação ao som, o filme trabalha muito bem os sons diegéticos, dando muita atenção para a paisagem sonora do próprio lugar, evidenciando o vento, a chuva, a água do lago, o remo na água, e as próprias ações das personagens, como por exemplo o momento da dança folclórica. A trilha sonora marca momentos específicos na narrativa, sublinhando as emoções, com destaque para o tema recorrente que caracteriza a relação de Clarice e João. O filme não possui nenhuma voz off, e a maioria dos diálogos ocorre dentro do campo da filmagem. Portanto, prevalecem os sons diegéticos in, com alguns poucos momentos de som diegético off, como por exemplo o som do moinho, presença recorrente na paisagem sonora.

A obra tem muitos momentos de silêncio e de contemplação, onde o espectador é convidado a mergulhar na paisagem sonora da vila de pescadores, acompanhando os sons diegéticos do cotidiano dos moradores. Esses momentos são contrastados com os diálogos, que aparecem em momentos certos e garantem densidade à narrativa. De maneira geral, o som é muito bem construído e alinhado à imagem, contribuindo para garantir o tom fabuloso e atemporal que o filme apresenta.

#### **4) Cena principal do filme**

A cena principal do filme a ser analisada é a final, quando Clarice termina a fase da velhice, reiniciando o ciclo da vida no período de um dia. O critério de escolha deste plano justifica-se pela relevância que possui na narrativa e na diversidade da Linguagem Cinematográfica utilizada na sequência. Esta cena tem início à 1h 52min e 58s de filme, no Plano 505, com um lento TD, que revela o espaço externo da casa onde Clarice nasceu, na manhã do mesmo dia. O plano seguinte é filmado a partir de um Ângulo muito elevado, Picado, mostrando a personagem entre as pás do moinho, que marcam a passagem do tempo como se fosse um relógio. A paisagem sonora reforça a ideia de circularidade, com o som diegético das pás do moinho contrastando com o silêncio da noite. Clarice entra no quarto e acende uma vela, num plano que inicia em total escuridão, revelando em seguida apenas a chama acesa. Esta é a cena mais escura do filme, com a sombra da personagem projetada na parede e grande parte do quadro sendo ocupada pela cor preta. O último movimento de câmera do filme é um lento PB, quando Clarice se senta na cama, no Plano 508. Ou seja, na cena final, só há dois movimentos de câmera: o TD que faz a transição entre as cenas, apresentando o espaço exterior à casa; e o lento PB quando ela se senta na cama. A partir daí todos os planos são de CF, contribuindo para o tempo arrastado e a melancolia do momento da narrativa. A grande maioria dos planos desta cena são filmados de cima, a partir de um Ângulo Picado, o que contribui para a sensação de uma observação voyeurística da personagem. A maior parte dos planos desta cena são Expressivos, com prevalência de PPORM. Durante a cena, só há um GP, destacado no Plano 513, ressaltando a intenção dramática proposta. Há ainda outros elementos marcantes sobre a temporalidade, como a parede descascada, que também simboliza uma cronologia, refletindo no espaço físico desgastado o estado do corpo da personagem, que sente o tempo passando rápido demais. Além disso, no moinho, as pás indicam a passagem do tempo, como se fosse um relógio, intenção reforçada no trabalho de som rítmico do mecanismo girando.

## 5) Conclusões

É possível concluir que no caso do filme de Eduardo Nunes, a partir da análise da imagem e do som, a fotografia contribui mais do que a montagem na sensação de lentidão e temporalidade explorada no filme. Isto se dá principalmente a partir do formato de exibição, que valoriza a paisagem e diminui a importância da figura humana no quadro. A grande maioria dos planos segue um Ângulo normal, com a câmera posicionada na média da altura dos olhos. Há ainda certa expressão de ângulos P, principalmente na cena final, e alguns poucos CP. A respeito dos movimentos de câmara, existe uma tendência à CF, contando ainda com diversos TE, TD e a utilização de ZI, equilíbrio entre a quantidade de planos fixos e com câmara em movimento. Com relação à Escala, a maioria dos planos também são Descritivos, o que reforça a importância da paisagem e do espaço na narrativa, aspecto reforçado pelo formato de exibição. Planos Narrativos tem também certa recorrência, principalmente durante os diálogos, e a predominância dos planos Expressivos se dá nos momentos de maior tensão dramática na narrativa.

O filme não possui um ritmo de montagem tão lento, o que é evidenciado até pelo grande número de planos que o filme possui (529 planos), havendo inclusive a presença de diversos cortes rápidos, com destaque para o Plano 525, que dura apenas 1 segundo. Ao todo, *Sudoeste* possui 54 planos longos de acordo com esta classificação, representando um número significativo porém relativamente baixo para um filme considerado lento. De maneira geral, é possível concluir que o filme de Eduardo Nunes apresenta um ritmo lento muito mais por conta da construção da fotografia do que por sua montagem.

### 3.3. Classificação da Iconografia da Paisagem

A metodologia proposta por Iván Villarrea Álvarez no artigo *Paisagens Vividas, Trabalhadas, Truncadas* (2019) oferece a base para a análise de elementos iconográficos deste estudo. No caso das obras mencionadas, permite a visualização de pontos comuns e divergentes na representação territorial, a partir dos motivos visuais. No artigo, o autor trabalha questões sobre os elementos iconográficos ligados à Grande Recessão (2008-2014) nos filmes realizados em Portugal e Espanha neste período, estabelecendo comparações e discussões. A metodologia proposta baseia-se nas quatro etapas já mencionadas: 1. Identificar o território geográfico que vai ser analisado; 2. Escolher um elemento

iconográfico significativo desse território; 3. Procurar exemplos da representação deste elemento iconográfico nas imagens filmadas nesse território; 4. Analisar a representação deste elemento iconográfico nos seus casos de estudo, estabelecendo ligações formais e conceituais entre eles, para construir uma argumentação que explique o sentido e o significado da aparição recorrente desse elemento iconográfico ao longo do tempo ou num momento específico da história; 5. Comparar os resultados.

### 3.3.1. Estudo de caso: *Drvo: A Árvore*, Classificação da Paisagem

O filme *Drvo: A Árvore* se passa em uma vila fictícia na Bósnia, não se situando em um período histórico específico, apesar da presença constante da guerra. Os três elementos iconográficos significativos deste território são: as **casas** da vila (Figura 3), a **água** (Figura 4), e a **árvore** (Figura 5). A vila onde se passa o filme é um elemento marcante na narrativa, com casas simples, abandonadas e em ruínas. É o principal espaço interior retratado no filme, para as duas personagens. Além disso, a presença da água é recorrente, tanto na forma de neve, em cima das casas e no relevo, quanto no Rio, que tem grande importância narrativa, na atividade de coleta da água nos garrafões de vidro, exercida pelo *senhor*, assim como o meio de transporte no qual ele acaba encontrando a *criança*. Por último, o Bosque, com suas árvores e sombras, onde acontece o único diálogo do filme, e também o ícone que dá nome ao filme.

Em relação aos exemplos da representação deste elemento iconográfico nas imagens filmadas nesse território, é realizado aqui um ajustamento da metodologia, levando em conta que a seleção do corpus fílmico foi uma escolha baseada em filmes representativos do CCC realizados em Portugal e no Brasil. Por este motivo, será considerada a recorrência destes elementos iconográficos nos dois filmes, para a análise no seguinte tópico.

No caso da análise da representação do elemento iconográfico em *Drvo: A Árvore*, a recorrência dos motivos visuais levantados no terceiro passo da metodologia inserem na paisagem significados que reforçam a narrativa. As **casas** da Vila na Bósnia provocam sentimentos de abandono, de solidão e de conflito (Figura 6). As personagens vagam por espaços assombrados pela memória da guerra, que aqui é potencializada principalmente através do tempo da paisagem. Não existem cenas de ação, de combate ou confrontos. É a própria paisagem que reflete a guerra, e as habitações simples (muitas vezes com apenas um

cômodo que atende todas as funções de moradia) ou até casas destruídas pela guerra são motivos visuais que aparecem de forma marcante no filme. Na primeira parte do filme, o senhor percorre as ruas da Vila, recolhendo os garrafões de vidro deixados nas portas das casas. Não há nenhuma interação humana, ele é acompanhado apenas por seu cão. O espaço da cidade em ruínas, silenciosa e fantasmagórica é justamente o que confere a dramaticidade ao filme. Mais adiante, as duas personagens se encontram, sendo que a transição entre os pontos de vista se dá através da metáfora do sonho, quando o menino acorda chamando a mãe, dentro de um celeiro abandonado, como se ele tivesse sonhado que era o ancião. Acompanhamos agora a jornada do menino, que vaga por celeiros abandonados e escuros, casas destruídas, escombros, reforçando o motivo visual das casas na paisagem fílmica.

Na segunda parte do filme, o senhor segue seu caminho até um rio, entra num barco e começa a coletar água nos garrafões de vidro antes recolhidos. Aqui a presença da **água** enquanto elemento iconográfico é marcante, tanto na forma da neve nas margens, quanto na escuridão do rio (Figura 7). Este motivo visual representa aqui a esperança e o altruísmo, onde a personagem devolve às casas um recurso essencial para a vida, num gesto de gentileza em um momento de conflito extremo. Também representa a fluidez e continuidade, já que é um meio de transporte por onde percorre o barco, e é o que permite que as duas personagens se encontrem.

Na última parte do filme ocorre o encontro entre as personagens. Ao remar no rio, o senhor avista uma grande árvore com uma fogueira ao lado, e tenta se aproximar. O menino se assusta com a presença e foge, já que impera a desconfiança em uma situação de guerra. Inicia-se então uma longa caminhada por bosques com árvores marcadas por sombras e formas agudas (Figura 8). O elemento iconográfico da árvore é claramente muito relevante para o filme, revelando diversos significados. Dá título à obra, e também é a imagem que inspirou o realizador a realizar o filme. Além disso, no início do filme, surge como epígrafe uma citação de Franz Kafka: "Pois somos como troncos de árvore na neve. Aparentemente eles jazem soltos e um pequeno impulso deveria ser suficiente para fazê-los rolar. Não, isso não é possível, porque estão firmemente atados ao chão. Mas veja, até isso é apenas aparência". Esta citação já evoca a imagem da árvore e da neve, motivos visuais recorrentes na obra. Além disso, provoca reflexão de significados a partir da comparação das raízes das árvores com o ser humano, gerando sentimentos existencialistas e solitários. Existencialistas no sentido de evocar a morte ao colocar que aparentemente soltos os troncos se desprendem do solo, e portanto a árvore morre, utilizando isso como uma metáfora ao criar a empatia no

início da citação ("Pois somos como troncos..."). Solitário por conta da árvore ser um ser vivo isolado, que nutre-se do mesmo solo que outras árvores, porém está eternamente condenada àquele mesmo ponto fixo. O encontro entre os dois personagens e o único momento de diálogo do filme se dá justamente num bosque, composto por um conjunto de árvores solitárias. Portanto, o elemento iconográfico da árvore reforça o sentimento de solidão mas também marca o encontro, e a sua recorrência no filme se dá não somente na paisagem, mas também no título e na citação.

A predominância dos três elementos iconográficos delimita também os três momentos mais marcantes da narrativa. As casas da Vila marcam os espaços assombrados, representando na paisagem ruínas físicas que refletem a destruição emocional das personagens, o que marca o primeiro momento do filme, onde acompanhamos a perspectiva solitária de cada uma das personagens. O segundo momento é marcado pela água, o elemento da fluidez e da esperança, que funciona como a transição, o caminho para o encontro. Já o terceiro momento inicia junto à árvore onde o menino dorme, e termina no bosque, onde os dois se encontram e se reconhecem um no outro, atenuando sua solidão.

### **3.3.2. Estudo de caso: *Sudoeste*, Classificação da paisagem**

Foi aplicada a mesma metodologia para o filme de Eduardo Nunes. O filme foi rodado em uma vila de pescadores no litoral brasileiro, sendo este o território identificado. A locação fica em Pontal do Massambaba, no Arraial do Cabo (RJ), em uma antiga vila de salineiros. Assim como em *Drvo: A Árvore*, os três elementos iconográficos significativos desse território são: as **casas** litorâneas, a **água**, e a **árvore** (Figura 9). A narrativa se desenrola em uma vila de pescadores, com casas simples características da cultura caiçara, havendo inclusive a presença de palafitas. Grande parte da ação decorre nestes espaços, tanto internos quanto externos, existindo representações culturais características da região. Por exemplo, é muito comum em regiões mais humildes, em povoados, as pessoas saírem das casas e conversarem no portão. Por ser uma vila de pescadores, a presença da água é também recorrente na paisagem, principalmente o lago de onde a população tira grande parte do sustento, assim como na forma da chuva, que é reforçada diversas vezes de forma poética no diálogo e representada também na paisagem sonora. A árvore também exerce um importante fator narrativo, sendo o símbolo que marca a transição da personagem da infância para a vida adulta, e também no momento final do filme, quando ela lembra das folhas da árvore, no final de sua vida.



Os motivos visuais representados são característicos daquele território geográfico: casas de construção simples, pequenas, muito próximas umas das outras e com uma vida social muito ativa, havendo um limite difuso quanto aos espaços privados (Figuras 10-11). Por conta do tempo circular do filme, onde acompanhamos a vida de Clarice do nascimento à morte, vivemos espaços que representam ao mesmo tempo o passado e o presente. É o que Iván Villarrea Álvarez chama de Espaços Intermitentes, no artigo *Blinking Spaces In Contemporary Psychogeographical Documentaries* (2018). A personagem principal vaga pela vila, interagindo com as pessoas, tanto nos espaços internos quanto nos espaços externos. O espaço da casa de Luzia e Sebastião (e na realidade, dela própria) é o mais recorrente na paisagem. No ambiente interno, é onde ocorre a maior parte dos diálogos do filme, conferindo uma grande importância narrativa e justificando a recorrência deste motivo visual na paisagem. A partir da janela da casa se vê o espaço externo, um gramado, onde ocorrem principalmente as interações de Clarice com João. A janela funciona como uma fronteira entre o espaço interno e externo, atuando como um símbolo de passagem em diversos momentos do filme. Ao mesmo tempo, a personagem se sente segura dentro de casa e impelida a sair, o que ocorre tanto na casa de Luzia, quando Clarice já é adulta, quanto na casa de Dona Iraci, quando Clarice ainda é criança. É também no espaço interno que ocorre o nascimento e a morte de Clarice, marcando este elemento iconográfico na paisagem como um Espaço Intermitente.

O segundo elemento iconográfico recorrente no filme é a água, principalmente através do lago (Figuras 12-13). É no lago que vive em uma palafita a Dona Iraci, que é quem salva Clarice e onde ela vive, enquanto bebê. O isolamento da casa na paisagem do lago é marcante, e revela a desconfiança de alguns habitantes da vila com Dona Iraci, por acreditarem que ela é uma bruxa. O lago representa ao mesmo tempo o sustento da Vila, através da pesca e da exploração das salinas do entorno, e também é o símbolo de ligação entre as fases da vida de Clarice. É na palafita que a personagem, em apenas uma manhã, se transforma de bebê em criança, e onde ela inicia sua jornada, partindo em um barco até a margem que dá acesso à Vila. A água também é presente na paisagem mental, quando João explica para Clarice o que é a chuva, gerando imagens de pingos de chuva através do monólogo, mesmo com a tela preta. A água representa no filme, então, um sentimento de passagem, de continuidade, tanto a respeito de meio de acesso à Vila, quanto da passagem das fases da vida.

A árvore é o terceiro elemento iconográfico recorrente em *Sudoeste* (Figura 14-15). Este ícone é recorrente principalmente nas interações entre Clarice e João, marcando também sua passagem da infância para a vida adulta. De certa forma, ela representa a pureza e inocência da infância, e marca também o primeiro momento "fantástico". Na passagem da fase de bebê para criança, isto ocorre fora de campo, dentro da palafita. Então é na árvore onde é perceptível que o tempo passa de forma diferente para ela, quando ela dorme criança e acorda adulta. Este motivo visual carrega aqui, portanto, um sentimento de descoberta, descontração e pureza, marcando os momentos mais felizes do filme.

Os “espaços intermitentes” representados através dos três elementos iconográficos marcam a paisagem com significados diversos, contribuindo para a construção do tempo cíclico que o filme propõe. Na casa decorrem os acontecimentos mais marcantes: nascimento, morte e violência. Já o lago representa a transição, a passagem, o caminho. As passagens fantasiosas entre as fases da vida ocorrem nos três motivos visuais: nascimento, maternidade, velhice e morte, na casa; fase bebê para infância, no lago e na casa, simultaneamente; e infância para idade adulta, na árvore. De qualquer forma, estes elementos iconográficos revelam o seu estatuto de “espaços intermitentes”, onde a personagem vive em um tempo diferente das outras pessoas, num espaço onde ela viveu, vive e viverá, num ciclo eterno.

### **3.4. Relações e Comparações**

A partir da análise fílmica e da identificação dos ícones da paisagem, é possível perceber semelhanças e divergências na forma que a paisagem é construída nos filmes deste estudo de caso. De maneira geral, o que torna *Sudoeste* um filme lento está relacionado principalmente com sua direção de fotografia, evidenciada principalmente pelo formato de exibição experimental de 3.66, derivado do 2.35. Este aspecto acaba por diminuir a importância da figura humana na paisagem, ao mesmo tempo que evidencia o espaço fílmico. Outro aspecto que reforça a lentidão a partir da fotografia neste mesmo filme é a ausência de cor, que contribui para uma atmosfera onírica.

Com relação ao som, os dois filmes valem-se de momentos de silêncio, marcados pelos *foleys*. O filme português é mais radical neste sentido, não havendo mesmo nenhum tipo de trilha sonora durante todo o filme, e considerando ainda que o único diálogo só ocorre nos minutos finais. Apesar de silencioso, o filme brasileiro utiliza-se da trilha sonora para marcar os momentos dramáticos. Entretanto, é evidente que sobre o aspecto sonoro, as duas obras

possuem características marcantes do CCC: poucos diálogos; longas pausas; ausência total ou parcial de trilha sonora; prevalência de sons diegéticos.

No caso de *Drvo: A Árvore*, a lentidão é expressada principalmente a partir da duração dos planos, o que pode ser facilmente comprovado ao compararmos a duração total dos filmes, o número de planos, o plano mais longo, o plano mais curto e seus respectivos ASL. O filme de Eduardo Nunes tem uma duração total de 7680 segundos; 529 planos; o plano mais curto dura 1.01 segundos; o mais longo 143.4 segundos; e tem um ASL de 13.59 segundos. Ao passo que o filme de André Gil Mata possui uma duração total de 3639 segundos; apenas 26 planos; o plano mais curto dura 20.08 segundos (sendo o único com valor inferior a 30 segundos); o plano mais longo tem uma duração de 902.4 segundos; e o ASL tem o valor de 139.96 segundos. Ou seja, com relação à duração dos planos, *Drvo: A Árvore* é mesmo expressivamente mais lento que *Sudoeste*. Mesmo assim, ambos os filmes são considerados filmes representativos do CCC, apenas sendo evidenciadas suas particularidades.

A aplicação das metodologias foi essencial para a validação deste estudo, podendo trabalhar as hipóteses levantadas a partir de evidências relacionadas à paisagem cinematográfica, à duração dos planos e à direção de fotografia. A metodologia de análise fílmica, que proporcionou uma classificação da duração dos planos e do ângulo, movimentos de câmera e escala, se mostrou fundamental principalmente na comparação entre os valores apresentados nos filmes e na adequação dos mesmos como parte do CCC. A análise, classificação e interpretação dos ícones culturais e naturais presentes na paisagem cinematográfica também proporcionou uma discussão valiosa acerca da contemplação da paisagem.

De certa forma, pode-se afirmar que através da análise quantitativa, qualitativa e comparativa este estudo pôde concluir que à respeito da principal hipótese, "Por tratarem-se de filmes lentos, obras representativas do CCC evidenciam a contemplação da paisagem ao utilizarem planos longos. Além disso, as estratégias da direção de fotografia contribuem para evidenciar a apreciação estética dos planos", a partir da aplicação da metodologia é possível afirmar que a recorrência de planos longos, evidenciada principalmente em *Drvo: A Árvore*, reforça a contemplação da paisagem cinematográfica (representada) e geográfica (real). Portanto, a duração dos planos dilata o tempo e evidencia a contemplação da paisagem. Considerando a fotografia, os valores levantados mostram que a construção dos planos a partir do ângulo, movimentos de câmera e escala, também reforçam a contemplação da paisagem. Foi possível concluir, ainda, que dentre estes aspectos, a escala é o atributo de maior importância no

estudo do CCC, evidência comprovada a partir da utilização das margens do quadro nos planos abertos no filme *Sudoeste*. Ou seja, sobre a Hipótese 1, em relação à montagem é possível dizer que a hipótese foi validada em relação aos dois filmes, já que há uma quantidade expressiva de planos considerados longos em ambos os filmes. A respeito da fotografia, pode-se afirmar que a hipótese também foi validada em ambas as obras. Portanto, é possível confirmar então que, dentro da análise dos filmes selecionados como estudo de caso nesta dissertação, a duração dos planos e a fotografia evidenciam e ampliam a contemplação da paisagem cinematográfica, confirmando também as hipóteses 2 e 3 levantadas no início deste trabalho.

Sobre a Hipótese 4, que refere-se à recorrência iconográfica relacionada a elementos naturais e culturais que evidenciam um espaço pouco urbanizado, a hipótese também foi confirmada. Como comprovou-se na aplicação da metodologia apresentada, há uma constante e recorrente presença de motivos visuais relacionados principalmente: à água (na forma da neve, neblina e rio, no caso de *Drvo: A Árvore*; ao lago e às salinas, em *Sudoeste*); à árvore; e as casas. Ficou validado então que a paisagem cinematográfica do estudo de caso desta investigação apresentou uma recorrência de ícones relacionados a esses elementos naturais e culturais.

A Hipótese 5 buscava validar ou não a eficácia de uma abordagem comparada da paisagem enquanto categoria de análise geográfica e artística. Sobre este aspecto, é possível afirmar que a interdisciplinaridade foi não só eficaz como essencial no cruzamento que partiu de uma aproximação teórica para uma aplicação prática da compreensão do espaço a partir da análise da paisagem do ponto de vista científico e artístico.

Portanto, é possível afirmar que todas as hipóteses levantadas neste estudo foram validadas, e todos os objetivos alcançados. O tempo da paisagem no CCC afirma uma temporalidade dilatada, evidenciada pela linguagem cinematográfica, aqui representada pela duração dos planos e a direção de fotografia. Este estudo mostrou que a escolha do *corpus* fílmico foi acertada, onde foi possível comparar estratégias distintas e complementares na forma de realizar filmes que exploram a lentidão e ampliam a contemplação à paisagem.

## Considerações Finais

Esta investigação buscou apresentar um estudo de caso sobre filmes representativos do CCC, a partir da análise fílmica em comparação com a classificação e interpretação de ícones na paisagem cinematográfica em obras contemporâneas realizadas no Brasil e em Portugal. A partir desta metodologia, foi possível concluir sobre o tempo da paisagem nas obras, assim como os aspectos formais relacionados à direção de fotografia. Sendo assim, é possível confirmar que a duração dos planos e a fotografia influenciam diretamente na apreciação da paisagem, em diferentes níveis. No caso de *Drvo: A Árvore*, a predominância de planos muito longos contribuiu muito para a lentidão do filme, inserindo o espectador de forma sensorial, na paisagem. Por outro lado, *Sudoeste* apresenta um espaço fílmico dilatado a partir da fotografia, passando a ideia de temporalidade mais a partir dos elementos formais. Comparando as duas obras, é possível afirmar que as duas inserem-se na tendência do CCC, sendo que a obra portuguesa é consideravelmente mais lenta, pois mesmo não apresentando um formato de exibição que exagera as margens do fotograma, também vale-se de uma fotografia que contribuiu para a imersão na paisagem. A análise da paisagem a partir de uma perspectiva geográfica e fílmica foi um aspecto marcante no projeto, sendo que esta escolha contribuiu muito para o desenvolvimento da investigação. A geografia e o cinema tem diversos pontos de convergência, tendo muito a ganhar ao propormos esse tipo de aproximação. Além disso, a análise e interpretação iconográfica é muito relevante para os estudos fílmicos, permitindo aprofundar discussões sobre a natureza e a cultura. Portanto, ao revisar as hipóteses, ficou claro que os objetivos desta investigação foram alcançados. Muitos questionamentos foram sanados ao longo do desenvolvimento do projeto, principalmente sobre a forma de relacionar os domínios do conhecimento.

Refletindo sobre o processo de escrita da dissertação, considero que o projeto foi exequível dentro da complexidade e maturidade investigadora que encontro-me neste momento. Foi um trabalho gratificante e prazeroso, onde pude aprimorar meus interesses interdisciplinares, e analisar filmes que tenho grande apreço. Considerando as adversidades e o complexo momento que vive o planeta neste ano 2020, necessitei da época especial para entregar o trabalho, atrasando um pouco o cronograma inicialmente previsto. No entanto, ainda assim consegui entregar a dissertação dentro dos prazos propostos pela universidade. Receber a orientação do Paulo Cunha e co-orientação da Filipa trouxe inúmeras contribuições para este projeto, assim como a utilização do trabalho acadêmico, como

referência, de outros professores e mentores que conheci ao longo destes dois anos de jornada no mestrado na UBI.

Com este trabalho, tive como intuito dar sequência aos estudos em paisagem e cinema que já tinha intenção de desenvolver antes mesmo de vir para o mestrado. Este estudo oferece, de certa forma, uma continuação à pesquisa em Geografia Cultural e Cinema, de Ana Francisca de Azevedo, adicionando outras problemáticas, e também um prosseguimento nas investigações realizadas pela Filipa Rosário e pelo Iván Villarnea, no campo da paisagem no cinema. Considero precioso o aprendizado adquirido durante esta pesquisa, e sinto-me motivado a dar sequência aos meus estudos em um programa de doutoramento onde eu possa aprimorar meu discurso multidisciplinar relacionando a geografia e o cinema.

# Referências e Bibliografia

## Referências Bibliográficas

- Álvarez, I. V. (2016). *From Post-Industrial City to Postmetropolis. The Representation of Urban Change in Non-Fiction Film (1977-2010)* (Tese de Doutorado). Universidad de Zaragoza, Zaragoza, Espanha. Recuperado de <https://zaguan.unizar.es/record/30646/files/TESIS-2015-007.pdf>
- Álvarez, I. V. (2016). Mudar de Perspetiva: A Dimensão Transnacional do Cinema Português Contemporâneo. *Aniki*, Vol. 3, n.º 1, pp. 101-120. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/297649741\\_Mudar\\_de\\_Perspetiva\\_A\\_Dimensao\\_Transnacional\\_do\\_Cinema\\_Portugues\\_Contemporaneo](https://www.researchgate.net/publication/297649741_Mudar_de_Perspetiva_A_Dimensao_Transnacional_do_Cinema_Portugues_Contemporaneo). doi:10.14591
- Álvarez, I. V. (2019). Blinking Spaces in Contemporary Psychogeographical Documentaries. In Rosário, F., Álvarez, I. V. (Eds.) *New Approaches to Cinematic Space*. New York and London: Routledge
- Álvarez, I. V. (2020). Paisagens Vividas, Trabalhadas, Truncadas: Iconografia da Periferia Urbana no Cinema Ibérico da Austeridade. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, Vol. 8, n.º 2, pp. 15-34
- Azevedo, A. F. (2006). *Geografia e cinema: representações culturais de espaço, lugar e paisagem na cinematografia portuguesa* (Tese de Doutorado). Universidade do Minho, Braga, Portugal. Recuperado de <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/6715>
- Buttimer, A. (1980). *For Space*. London: Croom Helm
- Buttimer, A., Seamon, D. (1980). *The human experience of Space and Place*. London: Routledge
- Cabral, L. O. (2007). Revisitando as noções de espaço, lugar, paisagem e território, sob uma perspectiva geográfica. *Revista de Ciências Humanas*, Vol. 41, n.º 1-2, pp. 141-155. Recuperado de <https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/15626/14158>
- Cosgrove, D. (1985). Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea. *Transactions of the Institute of British Geographers*, Vol. 10, n.º 1, pp. 45-62
- Deleuze, G. (2007). *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense
- de Luca, T. (2016). Slow Time, Visible Cinema: Duration, Experience, and Spectatorship. *Cinema Journal - University of Texas Press*, Vol. 56, n.º 1, pp. 23-42. Recuperado de <https://muse.jhu.edu/article/633406/pdf>
- de Luca, T. (2017). On Length: A Short History of Long Cinema. *Aniki*, Vol. 4, n.º 2, pp. 335-352, ISSN 2183-1750. Recuperado de [On Length: A Short History of Long Cinema1 Tiago de Luca2 - AIM](#)

- de Luca, T., Jorge, N. B. (2016). *Slow Cinema (Traditions in World Cinema)*. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Flanagan, M. (2008). Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema. *16:9*, Vol. 6, n.º 29. Recuperado de [http://www.16-9.dk/2008-11/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm)
- Gomes, P. C. C. (2002). *A condição urbana: ensaios de geopolítica da cidade*. Rio de Janeiro: Bertrand
- Holzer, W. (1998). *Um Estudo Fenomenológico da Paisagem e do Lugar* (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Recuperado de <https://geografiahumanista.files.wordpress.com/2009/12/tese-werther.pdf>
- Lefebvre, M. (2011). On Landscape in Narrative Cinema. *Canadian Journal of Film Studies*, Vol. 20, n.º 1, pp. 61-78. Recuperado de [https://www.academia.edu/824667/On\\_Landscape\\_in\\_Narrative\\_Cinema](https://www.academia.edu/824667/On_Landscape_in_Narrative_Cinema)
- Mai, N. (2012). The Aesthetics of Slow Cinema. *CMC RPG Conference*, University of Stirling, 4. Recuperado de [https://www.academia.edu/9728041/The\\_Aesthetics\\_of\\_Slow\\_Cinema](https://www.academia.edu/9728041/The_Aesthetics_of_Slow_Cinema).
- Massey, D. (2005). *For Space*. London: Sage Publications
- Melbye, D. (2010). *Landscape Allegor in Cinema - From Wilderness to Wasteland*. New York: Palgrave Macmillan
- Nogueira, L. (2010). *Manuais de Cinema III - Planificação e Montagem*. Covilhã: LabCom
- Penafria, M. (2009). Análise de filmes – conceitos e metodologia(s). *VI Congresso Sopcom*. Covilhã: BOCC. Recuperado de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>
- Relph, E. C. (1976). *Place and placelessness*. London: Pion
- Rocha, S. A. (2007). Geografia Humanista: história, conceitos e o uso da paisagem percebida como perspectiva de estudo. *Revista Raega*, n.º 13, p. 19-27
- Rosário, F. (2010). *In a Lonely Place. Para uma Leitura do Espaço do Road Movie a partir da Representação da Cidade Norte-americana* (Tese de Doutorado). Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal
- Rosário, F. (2017). Convite à viagem, ou como o cinema português constrói as suas paisagens, *Journal of Lusophone Studies*, Vol. 2, n.º 1, pp. 134-143. Recuperado de <https://jls.apsa.us/index.php/jls/article/view/158>
- Rosário, F. e Álvarez, I. V. (2017). A paisagem no cinema: imagens para pensar o tempo através do espaço. *Aniki*, Vol. 4, n.º 1, pp. 55-63, ISSN 2183-1750. Recuperado de <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/304/pdf>
- Santos, M. (2003). *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 3ª edição. São Paulo: Edusp (Editora da USP)
- Sauer, C. (1925). *The Morphology of Landscape*. Berkeley: University Press



- Serrão, A. V. (2013). *Filosofia e Arquitectura da Paisagem. Intervenções*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa
- Tarkovski, A. (1998). *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes
- Tuan, I. F. (1983). *Espaço e lugar: a perspectiva da Experiência*. (L. Oliveira, Trad.). São Paulo: Difel
- Valdés, C. M., Gámir, A. (2007). Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, n.º 45, pp. 157-190. Recuperado de [https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/828/Gamir\\_Manuel\\_Cine\\_Geografia\\_mayo\\_07.pdf](https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/828/Gamir_Manuel_Cine_Geografia_mayo_07.pdf)

## **Filmografia**

MATA, André Gil. *Drvo: A Árvore*. 2018

NUNES, Eduardo. *Sudoeste*. 2011

# Anexos

## Grelha Classificativa: Drvo: A Árvore

	Duração	Escala	Ângulo	Movimento de Câmara
<b>Plano 1</b>	15:04:06	GPG a PAP	Normal	ZO + TO + TD + TI+ ZI
<b>Plano 2</b>	03:36:11	PC	Normal	TD + CF
<b>Plano 3</b>	09:53:05	PP a PM	Normal	CM
<b>Plano 4</b>	02:16:06	PG a PM	Normal	CF
<b>Plano 5</b>	05:30:03	PP + PC	P + Normal	PC + CM
<b>Plano 6</b>	04:44:06	PG	Normal	PE
<b>Plano 7</b>	08:08:02	PG	Normal	TE + PE + CF
<b>Plano 8</b>	01:26:22	PG	Normal	CF + TD
<b>Plano 9</b>	01:48:00	PC	Normal	CF + CM
<b>Plano 10</b>	02:43:11	PG + PC	Normal	CF
<b>Plano 11</b>	02:01:15	PG	Normal	CF
<b>Plano 12</b>	02:32:05	PAP a PG	P + Normal	CF + CM
<b>Plano 13</b>	03:11:12	PM + PC	P + Normal	CM
<b>Plano 14</b>	01:01:22	GPG a PAP	CP	CF + ZI
<b>Plano 15</b>	01:25:10	GPG	Normal	CF
<b>Plano 16</b>	09:07:06	PC	Normal	CM
<b>Plano 17</b>	01:07:04	PM	Normal	CM
<b>Plano 18</b>	02:35:03	PA + PM	Normal	CM
<b>Plano 19</b>	05:37:18	PA + GPG	Normal	CF
<b>Plano 20</b>	03:06:08	PC + PG	Normal	CF + CM
<b>Plano 21</b>	02:12:06	PC	Normal	CF + TE
<b>Plano 22</b>	01:42:18	PC	Normal	CF
<b>Plano 23</b>	02:40:16	PG	Normal	CF + TE
<b>Plano 24</b>	00:20:08	PA + PAP	Normal	CM
<b>Plano 25</b>	04:19:17	PAP + PC + PMAP	Normal	CM
<b>Plano 26</b>	03:32:22	PC + PG	P + Normal	CM

## Grelha Classificativa: *Sudoeste*

	Duração	Tipo de Plano	Ângulo	Movimento de Câmara
Plano 1	02:09:29	PG	Normal	TD
Plano 2	00:33:09	PP	Normal	CF
Plano 3	00:17:21	PG	Normal	CF
Plano 4	00:44:18	PG	Normal	TE
Plano 5	00:09:18	GPG	CP	CF
Plano 6	00:26:09	PC	P	CF
Plano 7	01:16:00	PAP	Normal	TD+ZI
Plano 8	00:16:02	PC	P	CF
Plano 9	01:43:10	PM-PA	Normal	TO
Plano 10	00:08:04	PAP	Normal	CF
Plano 11	00:04:04	PPORM	CP	CF
Plano 12	00:04:04	PPORM	Normal	CF
Plano 13	00:11:24	PP	Normal	CM
Plano 14	00:33:23	PM-PC	Normal	CM
Plano 15	00:17:29	PC	P	CF
Plano 16	00:22:11	PAP	Normal	CF
Plano 17	00:13:01	PAP	Normal	CF
Plano 18	00:05:25	PAP	Normal	CF
Plano 19	00:07:21	PAP	Normal	CF
Plano 20	00:08:08	PAP	Normal	CF
Plano 21	00:18:07	PA-PAP	Normal	CF
Plano 22	00:44:09	PA	Normal	CF
Plano 23	00:22:23	PC	P	CF
Plano 24	00:11:05	PPORM	P	CF
Plano 25	00:39:13	PG	P	CF
Plano 26	00:42:01	PC	Normal	TE
Plano 27	00:16:16	PP	Normal	CF
Plano 28	00:06:12	PM	Normal	CF
Plano 29	00:17:29	PMAP	Normal	CM
Plano 30	00:22:26	PG	Normal	CF
Plano 31	00:48:00	PPORM	P	CF
Plano 32	00:11:01	PG	Normal	CF
Plano 33	01:10:26	PM-PC	Normal	TD+PB+TD+PC

Plano 34	00:27:00	PP	Normal	CF
Plano 35	00:05:27	PPORM	CP	CF
Plano 36	00:06:17	PMAP	Normal	CF
Plano 37	00:03:11	PPORM	CP	CF
Plano 38	00:05:16	PMAP	Normal	CF
Plano 39	00:05:25	PPORM	Normal	CF
Plano 40	00:05:14	PP	Normal	CM
Plano 41	00:11:28	PPORM	P	CM
Plano 42	00:08:25	PPORM-PAP	Normal-P	GB
Plano 43	00:03:25	PM	CP	CF
Plano 44	00:02:11	PAP	P	CF
Plano 45	00:02:23	PM	CP	CF
Plano 46	00:12:20	PAP	P	CM
Plano 47	00:10:06	PM	CP	CF
Plano 48	00:05:28	PAP	P	CF
Plano 49	00:09:24	PM	CP	CF
Plano 50	00:05:29	PP	P	CM
Plano 51	00:14:08	PM	CP	CF
Plano 52	00:12:28	PP	P	CF
Plano 53	00:30:10	PA-PAP	Normal	TI
Plano 54	00:06:17	PC	Normal	CF
Plano 55	00:05:27	PAP	Normal	CF
Plano 56	00:06:21	PAP	Normal	CF
Plano 57	00:05:02	PAP	Normal	CF
Plano 58	00:03:28	PAP	Normal	CF
Plano 59	00:08:29	PAP	Normal	CF
Plano 60	00:02:11	PAP	Normal	CF
Plano 61	00:02:13	PAP	Normal	CF
Plano 62	00:04:25	PPORM	Normal	CF
Plano 63	00:07:23	PC	Normal	CF
Plano 64	00:06:00	PAP	Normal	CF
Plano 65	00:02:17	PAP	Normal	CF
Plano 66	00:03:20	PPORM	P	CF
Plano 67	00:06:01	PAP	Normal	CF
Plano 68	00:04:22	PAP	Normal	CF
Plano 69	00:05:26	PMAP	Normal	CF
Plano 70	00:03:22	PAP	Normal	CF

Plano 71	00:03:16	PPORM	Normal	CF
Plano 72	00:02:29	PMAP	Normal	CF
Plano 73	00:03:04	PAP	Normal	CF
Plano 74	00:09:09	PM-PAP	Normal-CP	GC-ZO
Plano 75	00:03:22	PPORM	Normal	CF
Plano 76	00:04:23	PAP	Normal	CF
Plano 77	00:05:29	PAP-PM	CP	TO
Plano 78	00:04:00	PAP	Normal	CF
Plano 79	00:05:25	PM	CP	TO
Plano 80	00:03:00	PC	Normal	CF
Plano 81	00:13:08	PMAP	Normal	CF
Plano 82	00:18:14	PC	Normal	CF
Plano 83	00:16:07	PMAP	Normal	CM
Plano 84	00:04:24	PPORM	Normal	CF
Plano 85	00:16:27	PMAP	Normal	TO-GC
Plano 86	00:04:26	PPORM	Normal	CF
Plano 87	00:07:00	PMAP	Normal	CM
Plano 88	00:03:05	PPORM	P	CF
Plano 89	00:13:07	PC	Normal	CF
Plano 90	00:44:27	PMAP	Normal	TE
Plano 91	00:06:04	PM	Normal	CF
Plano 92	00:05:08	PPORM	P	CF
Plano 93	00:03:29	PM	Normal	CF
Plano 94	00:08:13	PM	Normal	CF
Plano 95	00:08:14	GP	Normal	CF
Plano 96	00:06:05	PMAP	Normal	CF
Plano 97	00:10:12	GP	Normal	CM
Plano 98	00:05:15	PMAP	Normal	CF
Plano 99	00:14:05	PP	Normal	CM
Plano 100	00:11:19	PC	Normal	CF
Plano 101	00:09:09	PPORM	CP	CF
Plano 102	00:04:03	PM	P	CF
Plano 103	00:02:19	PPORM	CP	CF
Plano 104	00:04:12	PAP	P	CF
Plano 105	00:06:05	GP	CP	CF
Plano 106	00:55:10	PC-PMAP-PAP	Normal	CM
Plano 107	00:56:18	PMAP	Normal	GB-CF

Plano 108	00:35:20	PC	Normal	TE
Plano 109	00:09:09	PMAP	Normal	CF
Plano 110	00:03:25	PC	Normal	CF
Plano 111	00:05:02	GPG	Normal	CF
Plano 112	00:13:26	PC	Normal	CF
Plano 113	00:10:05	GP	P	CF
Plano 114	00:04:23	GPG	CP	CF
Plano 115	00:29:14	PPORM	P	CF
Plano 116	00:44:01	PC	Normal	CF
Plano 117	00:09:13	PPORM-GP	P-Normal	CF-GC-CF
Plano 118	00:12:01	PM	CP	TO-CF
Plano 119	00:10:05	GP	Normal	CF
Plano 120	00:05:09	PPORM	P	CM
Plano 121	00:03:22	PP	Normal	CF
Plano 122	00:03:12	PA	Normal	CF
Plano 123	00:02:13	PMAP	Normal	CF
Plano 124	00:05:16	PPORM	P	CF
Plano 125	00:02:29	PP	P	CF
Plano 126	00:06:03	PP	CP	CF
Plano 127	00:15:19	PC	Normal	CF
Plano 128	00:14:04	PMAP	Normal	CF
Plano 129	00:13:07	PMAP	Normal	CF
Plano 130	00:07:21	PMAP	Normal	CF
Plano 131	00:10:08	PMAP	Normal	CF
Plano 132	00:03:19	PMAP	Normal	CF
Plano 133	00:02:24	PPORM	P	CF
Plano 134	00:23:20	PC	Normal	CF
Plano 135	00:02:00	PPORM	P	CF
Plano 136	00:05:16	PMAP	Normal	CF
Plano 137	00:06:10	PMAP	Normal	CF
Plano 138	00:06:24	PC	Normal	CF
Plano 139	00:03:07	PMAP	Normal	CF
Plano 140	00:10:25	PC	Normal	CF
Plano 141	00:08:18	PMAP	Normal	CF
Plano 142	00:05:06	GP	Normal	CF
Plano 143	00:26:25	PMAP	Normal	CF
Plano 144	00:08:24	PC	Normal	CF

Plano 145	00:05:05	GPG	Normal	CF
Plano 146	00:13:13	PC	Normal	TI-CF
Plano 147	00:10:04	PMAP	CP	CF
Plano 148	00:21:01	PG-PPORM	Normal-P	CF-Fade-CF
Plano 149	00:11:15	PMAP	Normal	CF
Plano 150	00:03:28	GPG	Normal	CF
Plano 151	00:04:26	PMAP	Normal	CF
Plano 152	00:12:16	PPORM	Normal	CF
Plano 153	00:11:18	PC	Normal	CF
Plano 154	00:16:19	PMAP	Normal	TE+PD
Plano 155	00:19:06	PC	Normal	CF
Plano 156	00:05:05	GPG	CP	CF
Plano 157	00:12:01	PMAP	P	PD
Plano 158	00:08:16	PPORM	CP	CF
Plano 159	00:12:17	PMAP	P	CF
Plano 160	00:00:24	PPORM	Normal	CF
Plano 161	00:00:27	PPORM	Normal	CF
Plano 162	00:00:15	PPORM	Normal	CF
Plano 163	00:05:03	PPORM	P	CF
Plano 164	00:02:10	PAP	Normal	CF
Plano 165	01:18:29	PC	Normal	CF
Plano 166	00:17:00	PG	Normal	CF
Plano 167	00:12:00	PPORM	Normal	CF
Plano 168	00:19:21	PC	Normal	PC
Plano 169	00:05:15	PPORM	Normal	CF
Plano 170	01:32:27	PM-PMAP	Normal	CF-ZI-CF
Plano 171	00:08:25	PMAP	Normal	CF
Plano 172	00:14:15	PMAP	Normal	CF
Plano 173	00:06:10	PMAP	Normal	CF
Plano 174	00:06:16	PMAP	Normal	CF
Plano 175	00:04:03	PMAP	Normal	CF
Plano 176	00:06:28	PMAP	Normal	CF
Plano 177	00:04:10	PMAP	Normal	CF
Plano 178	01:33:24	PM-PMAP-PA	Normal	CF-ZI-CF-ZO-CF
Plano 179	00:23:03	PC-PG	Normal	GB
Plano 180	00:04:24	PMAP	Normal	CF
Plano 181	00:03:01	PM	Normal	CF



Plano 182	00:02:12	PMAP	Normal	CF
Plano 183	00:02:23	PMAP	Normal	CF
Plano 184	00:02:14	PMAP	Normal	CF
Plano 185	00:16:09	PC	Normal	TE
Plano 186	00:04:04	PMAP	Normal	TD
Plano 187	00:13:13	PMAP	Normal	CF
Plano 188	00:36:14	PC-PMAP	Normal	CF-Fade-CF-TO
Plano 189	00:05:10	PG	Normal	CF
Plano 190	00:05:14	PG	Normal	CF
Plano 191	00:10:16	PMAP	Normal	CF
Plano 192	00:57:19	PG-PMAP	CP-Normal	TI-PB-PE-CF
Plano 193	00:02:09	PMAP	Normal	CF
Plano 194	00:05:08	PMAP	Normal	CF
Plano 195	00:03:23	PM	Normal	CF
Plano 196	00:03:28	PMAP	Normal	CF
Plano 197	00:22:27	PM	Normal	CF
Plano 198	00:03:09	PMAP	Normal	CF
Plano 199	00:08:26	PM	Normal	CF
Plano 200	00:03:24	PPORM	P	CF
Plano 201	00:07:23	PMAP	Normal	CF
Plano 202	00:01:26	PPORM	P	CF
Plano 203	01:21:11	PMAP	Normal	CF
Plano 204	00:18:00	PA-PMAP	Normal	CF-PC-PE
Plano 205	00:08:20	PM	Normal	CF
Plano 206	00:22:22	PMAP	Normal	CF
Plano 207	00:04:10	PM	Normal	CF
Plano 208	00:12:15	PMAP	Normal	CF
Plano 209	00:07:03	PPORM	P	CF
Plano 210	00:04:08	PPORM	Normal	CF
Plano 211	01:38:02	PC-PAP	Normal	TD-CF
Plano 212	00:03:29	PMAP	Normal	CF
Plano 213	00:01:15	PAP	Normal	CF
Plano 214	00:02:26	PMAP	Normal	CF
Plano 215	00:02:29	PAP	Normal	CF
Plano 216	00:04:20	PMAP	Normal	CF
Plano 217	00:02:18	PAP	Normal	CF
Plano 218	00:02:06	PMAP	Normal	CF

Plano 219	01:05:11	PAP	Normal	CF
Plano 220	00:07:25	PAP	Normal	CF
Plano 221	00:19:29	PAP	Normal	CF
Plano 222	00:33:01	PM-PC	Normal	CF-GB
Plano 223	00:42:24	PMAP-GP	Normal	ZI-PD
Plano 224	00:05:11	PC	Normal	TI
Plano 225	00:04:03	GP	Normal	PC
Plano 226	00:03:05	GP	Normal	PC
Plano 227	00:04:09	PC	P	CF
Plano 228	00:02:20	GP	Normal	CM
Plano 229	00:02:17	GP	Normal	CM
Plano 230	00:01:04	GP	Normal	CM
Plano 231	00:03:24	GP	Normal	CM
Plano 232	00:14:10	GP	Normal	CM
Plano 233	00:09:29	PC	Normal	CF
Plano 234	00:06:06	PPORM	P	CF
Plano 235	00:07:02	PAP	Normal	CF
Plano 236	02:39:07	PM-PMAP-PPORM	Normal	CF-GB-CF
Plano 237	00_29:06	PM	Normal	CF
Plano 238	00:10:29	PA	Normal	CF
Plano 239	00:08:05	PM	Normal	CF
Plano 240	00:04:28	PM	Normal	CF
Plano 241	00:11:28	PMAP	Normal	CF
Plano 242	00:16:01	PPORM	Normal	TI
Plano 243	00:03:25	PPORM	Normal	CF
Plano 244	00:03:19	PPORM	Normal	CF
Plano 245	00:02:22	PMAP	Normal	CF
Plano 246	00:05:27	PPORM	Normal	CF
Plano 247	00:05:08	PMAP	Normal	CF
Plano 248	00:02:27	PPORM	Normal	CF
Plano 249	01:02:02	PMAP-PPORM-PMAP	Normal-P-Normal	CF-PB-CF-PC-CF
Plano 250	00:26:18	PM	Normal	CF
Plano 251	00:02:10	PPORM	Normal	CF
Plano 252	00:51:23	PMAP	Normal	TO+PD-CF
Plano 253	00:12:14	PC	Normal	CF
Plano 254	00:07:26	GP	Normal	CF

Plano 255	00:02:20	PPORM	Normal	CF
Plano 256	00:02:05	GP	Normal	CF
Plano 257	00:04:06	PMAP	Normal	CF
Plano 258	00:03:10	PMAP	Normal	CF
Plano 259	00:06:05	PMAP	Normal	CF
Plano 260	00:06:28	PMAP	Normal	CF
Plano 261	00:03:24	PMAP	Normal	CF
Plano 262	00:05:00	PMAP	Normal	CF
Plano 263	00:01:06	PPORM	Normal	CF
Plano 264	00:28:22	PPORM	P	CF
Plano 265	01:15:19	PC	Normal	TO-CF
Plano 266	00:14:13	PM	Normal	CF
Plano 267	00:04:05	PPORM	Normal	CF
Plano 268	00:14:19	PAP	Normal	CF
Plano 269	00:03:09	PPORM	Normal	CF
Plano 270	00:05:04	PMAP	Normal	CF
Plano 271	00:04:13	PPORM	Normal	CF
Plano 272	00:06:11	PMAP	Normal	CF
Plano 273	00:03:03	PPORM	CP	CF
Plano 274	00:04:24	PMAP	Normal	PC
Plano 275	00:04:05	PPORM	CP	CF
Plano 276	00:03:19	PMAP	Normal	CF
Plano 277	00:05:04	PPORM	CP	CF
Plano 278	00:01:15	PMAP	Normal	CF
Plano 279	00:04:25	PPORM	Normal	CF
Plano 280	00:04:14	PMAP	Normal	CF
Plano 281	00:03:10	PPORM	Normal	CF
Plano 282	00:02:28	PMAP	Normal	CF
Plano 283	00:01:06	PPORM	Normal	CF
Plano 284	00:04:15	PAP	Normal	CF
Plano 285	00:04:20	PC	Normal	CF
Plano 286	00:03:24	PAP	Normal	TI-CF
Plano 287	00:02:23	PAP	P	CF
Plano 288	00:01:21	PMAP	Normal	CF
Plano 289	00:01:23	PMAP	Normal	CF
Plano 290	00:03:06	PAP	Normal	CF
Plano 291	00:12:13	PC	Normal	TE-CF

Plano 292	00:21:20	PMAP	Normal	CF
Plano 293	00:06:04	GP	Normal	CF
Plano 294	00:07:23	PMAP	Normal	CF
Plano 295	00:05:20	GP	Normal	CF
Plano 296	00:04:11	PMAP	Normal	CF
Plano 297	00:14:12	GP-PMAP	Normal-CP	PC-CF
Plano 298	00:02:11	PMAP	Normal	CF
Plano 299	00:09:24	PC	Normal	PB-PE
Plano 300	00:08:21	PMAP	Normal	CF
Plano 301	00:33:25	PC	Normal	CF
Plano 302	00:14:18	PC	Normal	CF
Plano 303	00:05:26	GP	Normal	CF
Plano 304	00:06:19	PPORM	CP	CF
Plano 305	00:04:05	GP	Normal	CF
Plano 306	00:05:06	PG	Normal	CF
Plano 307	00:04:22	PMAP	Normal	CF
Plano 308	00:06:05	PG	Normal	CF
Plano 309	00:05:09	GP	Normal	PB
Plano 310	00:06:25	PM	Normal	PB-PD
Plano 311	00:11:18	PMAP	Normal-P	PE-PB
Plano 312	00:05:18	PM	Normal	CM
Plano 313	00:17:15	GP	P	CF
Plano 314	00:06:04	PG	Normal	CF
Plano 315	00:06:10	PG	Normal	CF
Plano 316	00:21:05	GP	P	CF
Plano 317	00:03:16	PAP	Normal	CM
Plano 318	00:03:09	GP	P	CF
Plano 319	00:03:05	PPORM	CP	CF
Plano 320	00:04:23	GP	P	PB
Plano 321	00:05:19	PC	Normal	PB-CF
Plano 322	00:19:04	GP	Normal	GC+TD-CF
Plano 323	00:06:13	PG	Normal	CF
Plano 324	00:04:11	GP	Normal	CF
Plano 325	00:04:00	PC	Normal	TD-PC
Plano 326	00:11:05	PG	Normal	GC
Plano 327	00:16:14	GP	Normal	CF-PB-CF
Plano 328	00:03:06	PG	Normal	CF

Plano 329	00:04:09	PC	Normal	CF
Plano 330	00:18:13	PC-PMAP	Normal	TD-PB-PC-TD
Plano 331	00:06:16	PMAP	Normal	GC
Plano 332	00:08:15	PAP	Normal	PB
Plano 333	00:07:18	PMAP	Normal	TD-PB-PC
Plano 334	00:07:17	PM	Normal	CF
Plano 335	00:26:23	PC	Normal	TE
Plano 336	01:09:10	PC	Normal	TD
Plano 337	00:22:29	PM	Normal	PD-PE-PD
Plano 338	00:49:25	PC	Normal	PD-PE-CF
Plano 339	00:04:12	PM	Normal	CF
Plano 340	00:03:15	PM	Normal	CF
Plano 341	00:03:18	PM	Normal	CF
Plano 342	00:04:08	PM	Normal	CF
Plano 343	00:02:20	PM	Normal	CF
Plano 344	00:06:10	PM	Normal	CM
Plano 345	00:03:14	PM	Normal	CF
Plano 346	00:02:14	PM	Normal	CM
Plano 347	00:02:22	PM	Normal	PC
Plano 348	00:04:13	PM	Normal	CF
Plano 349	00:03:09	PM	Normal	PB
Plano 350	00:06:17	PM	Normal	TE
Plano 351	00:11:06	PM	Normal	TE+PD
Plano 352	00:04:15	PMAP	P	PB
Plano 353	00:02:13	PMAP	Normal	CF
Plano 354	00:02:01	PPORM	P	PB
Plano 355	00:12:13	PMAP	Normal	PB-PC
Plano 356	00:03:28	PMAP	Normal	CM
Plano 357	00:03:22	PAP	Normal	PC-CF
Plano 358	00:03:22	PMAP	Normal	CF
Plano 359	00:04:19	PAP	Normal	PB-CF
Plano 360	00:06:13	PAP	P	PB-PE
Plano 361	00:04:20	PAP	P	ZI
Plano 362	00:04:27	PAP	P	PC
Plano 363	00:16:04	GP	P	ZI+TE
Plano 364	00:50:28	PAP	Normal	TE-Fade-TE
Plano 365	00:07:07	PA	Normal	TE

Plano 366	00:06:17	PMAP	Normal	TE
Plano 367	00:08:25	PPORM	Normal	TE
Plano 368	00:06:28	PA	Normal	TE
Plano 369	00:07:11	PMAP	Normal	TE
Plano 370	00:06:18	PA	Normal	TE
Plano 371	00:08:03	PMAP	Normal	TE
Plano 372	00:07:18	PMAP	P	TE
Plano 373	00:04:01	PMAP	Normal	TE
Plano 374	00:14:13	PA	Normal	TE
Plano 375	00:04:14	PMAP	P	TE
Plano 376	00:03:03	PMAP	Normal	CF
Plano 377	00:01:20	PC	Normal	CF
Plano 378	00:02:25	PMAP	Normal	CF
Plano 379	00:02:14	PC	Normal	CF
Plano 380	00:07:21	PM	Normal	CF
Plano 381	00:11:24	PAP	P	CF
Plano 382	00:00:21	PPORM	Normal	CF
Plano 383	00:00:19	PPORM	Normal	CF
Plano 384	00:01:01	PPORM	Normal	CF
Plano 385	00:05:08	PPORM	Normal	CF
Plano 386	00:06:11	PM	Normal	CF
Plano 387	00:04:19	PPORM	Normal	CF
Plano 388	00:14:08	PM	Normal	CF-PC
Plano 389	00:04:23	PAP	Normal	CF
Plano 390	00:03:13	PAP	Normal	CF
Plano 391	00:03:26	PMAP	Normal	CF
Plano 392	00:04:06	PAP	Normal	CF
Plano 393	00:04:08	PMAP	Normal	CF
Plano 394	00:19:08	PAP	Normal	CF
Plano 395	00:03:09	PMAP	Normal	CF
Plano 396	00:13:08	PAP	Normal	CF
Plano 397	00:06:18	PMAP	Normal	CF
Plano 398	00:09:23	PAP	Normal	CF
Plano 399	00:03:03	PMAP	Normal	CF
Plano 400	00:03:10	PAP	Normal	CF
Plano 401	00:03:24	PPORM	P	CF
Plano 402	00:07:07	PAP	Normal	PB-CF

Plano 403	00:03:05	PM	Normal	CF
Plano 404	00:12:26	PM	Normal	CF
Plano 405	00:54:02	PC	Normal	CF
Plano 406	00:33:09	PMAP	Normal	CF
Plano 407	01:03:14	PM-PMAP	CP-Normal	TI+PB-TI+PE
Plano 408	00:30:29	PMAP	Normal	CF
Plano 409	00:17:04	PMAP	Normal	CF
Plano 410	00:05:24	PMAP	Normal	CF
Plano 411	00:03:16	PMAP	Normal	CF
Plano 412	00:17:08	PMAP	Normal	CF
Plano 413	00:05:21	PMAP	Normal	CF
Plano 414	00:16:11	PMAP	Normal	CF
Plano 415	00:08:24	PMAP	Normal	CF
Plano 416	00:12:18	PMAP	Normal	CF
Plano 417	00:14:27	PMAP	Normal	CF
Plano 418	00:08:29	PMAP	Normal	CF
Plano 419	00:09:19	PMAP	Normal	CF
Plano 420	00:05:20	PMAP	Normal	CF
Plano 421	00:44:05	PM	Normal-CP	TO+PC-CF
Plano 422	00:12:06	PAP	Normal	CF
Plano 423	00:04:18	PPORM	Normal	CF
Plano 424	02:31:26	PMAP	Normal-P-Normal	CF-PB-PE-PD-PC-CF
Plano 425	00:05:29	PPORM	Normal	CF
Plano 426	00:04:06	PMAP	Normal	CF
Plano 427	00:04:01	PM	Normal	CF
Plano 428	00:03:09	PMAP	Normal	CF
Plano 429	00:08:23	PM	Normal	CF
Plano 430	00:21:17	PG	Normal	CF
Plano 431	00:39:23	GP	Normal	GC-CF
Plano 432	00:14:04	PM	Normal	PD-CF
Plano 433	00:03:26	PMAP	Normal	CF
Plano 434	00:04:05	GPG	Normal	CF
Plano 435	00:03:19	PMAP	Normal	CF
Plano 436	00:06:21	PA	Normal	CF
Plano 437	00:03:06	PMAP	Normal	CF
Plano 438	00:09:29	PC	Normal	CF

Plano 439	00:02:23	PA	Normal	CF
Plano 440	00:03:00	PMAP	Normal	CF
Plano 441	00:06:14	PMAP	Normal	CF
Plano 442	00:03:25	PG	Normal	CF
Plano 443	00:06:24	PC	Normal	TD
Plano 444	00:02:22	PMAP	Normal	CF
Plano 445	00:04:23	PMAP	Normal	CF
Plano 446	00:12:18	PG	Normal	CF
Plano 447	00:04:27	PMAP	Normal	CF
Plano 448	00:10:10	PG	Normal	CF
Plano 449	00:05:00	PMAP	Normal	CF
Plano 450	00:23:19	PC	Normal	CF
Plano 451	00:08:16	PC	Normal	CF
Plano 452	01:10:16	PMAP-PPORM	Normal	CF-Fade-TD
Plano 453	00:18:05	PC	Normal	CF
Plano 454	02:19:27	PM	Normal	CF-PC-CF
Plano 455	00:15:29	PC	Normal	CF
Plano 456	00:50:12	PC	Normal	TO
Plano 457	00:10:11	PMAP	Normal	CF
Plano 458	00:01:14	PMAP	Normal	CF
Plano 459	00:02:06	PMAP	Normal	CF
Plano 460	00:03:04	PMAP	Normal	CF
Plano 461	00:04:19	PMAP	Normal	CF
Plano 462	00:03:10	PMAP	Normal	CF
Plano 463	00:02:04	PPORM	P	CF
Plano 464	00:01:06	PMAP	Normal	CF
Plano 465	00:02:10	PC	P	CF
Plano 466	00:02:00	PMAP	Normal	CF
Plano 467	00:00:26	PMAP	Normal	CF
Plano 468	00:01:01	PMAP	Normal	CF
Plano 469	00:01:08	PC	P	CF
Plano 470	00:00:14	PMAP	Normal	CF
Plano 471	00:00:16	PMAP	Normal	CF
Plano 472	00:00:20	PMAP	Normal	CF
Plano 473	00:00:20	PMAP	Normal	CF
Plano 474	00:01:07	PC	P	CF
Plano 475	00:01:09	PMAP	Normal	CF



Plano 476	00:00:18	PMAP	Normal	CF
Plano 477	00:00:29	PMAP	Normal	CF
Plano 478	00:02:02	PPORM	P	CF
Plano 479	00:32:01	PC	P	CF
Plano 480	00:56:05	PC	Normal	CF-PE-CF-PD-CF
Plano 481	00:06:24	PG	Normal	CF
Plano 482	01:44:08	PA	Normal	TE
Plano 483	00:20:09	PM+PMAP	CP	CF
Plano 484	00:16:12	PPORM	Normal	CM
Plano 485	00:04:11	GP	Normal	CF
Plano 486	00:07:25	GP	Normal	CF
Plano 487	00:05:03	GP	Normal	CF
Plano 488	00:05:00	GP	Normal	CF
Plano 489	00:12:22	GP	Normal	CF
Plano 490	00:14:25	PMAP	Normal	CF
Plano 491	00:24:09	PG	Normal	CF
Plano 492	01:00:23	PMAP	Normal	CF
Plano 493	00:12:03	PPORM	P	CF
Plano 494	00:10:24	PAP	CP	CF
Plano 495	00:55:19	PMAP	Normal	CF-PE-CF
Plano 496	00:15:18	PPORM-PMAP	P-Normal	CF-PC-CF
Plano 497	00:04:15	PMAP	Normal	CF
Plano 498	00:07:15	PMAP	Normal	CF
Plano 499	00:03:16	PMAP	Normal	CF
Plano 500	00:03:06	PMAP	Normal	CF
Plano 501	00:05:17	PMAP	Normal	CF
Plano 502	00:31:05	PMAP-PM	Normal	TO
Plano 503	00:59:13	PC-GPG	Normal	TD
Plano 504	00:18:05	PG	P-Normal	PC-CF
Plano 505	00:34:23	PMAP	Normal	TD-CF
Plano 506	00:22:12	PC	P	CF
Plano 507	00:12:20	PPORM	Normal	CF
Plano 508	00:24:13	PAP	Normal	PB-CF
Plano 509	00:04:09	PPORM	P	CF
Plano 510	00:37:00	PC	P	CF
Plano 511	00:17:19	PMAP	P	CF
Plano 512	00:11:09	PPORM	CP	CF

Plano 513	00:08:15	GP	P	CF
Plano 514	00:12:08	PPORM	CP	CF
Plano 515	00:23:10	PC	P	CF
Plano 516	00:45:23	PAP	Normal	CF
Plano 517	00:05:12	PPORM	Normal	CF
Plano 518	00:08:10	PPORM	P	CF
Plano 519	00:05:27	PPORM	P	CF
Plano 520	00:06:01	PPORM	CP	CF
Plano 521	00:03:28	PPORM	P	CF
Plano 522	00:04:14	PPORM	Normal	CF
Plano 523	00:04:26	PPORM	P	CF
Plano 524	00:04:18			
Plano 525	00:01:01	PPORM	P	CF
Plano 526	00:07:17	PPORM	CP	CF
Plano 527	00:09:01	PPORM	P	CF
Plano 528	00:40:15			
Plano 529	01:21:13	PC	Normal	TI-CF-Fade