



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

PABLO GÊA

*O VENTO NAS ÁRVORES:*  
LONGA DURAÇÃO CONTEMPORÂNEA E SUA CONDIÇÃO DE VISIONAMENTO

CAMPINAS  
2018

PABLO GÊA

*O VENTO NAS ÁRVORES:*  
LONGA DURAÇÃO CONTEMPORÂNEA E SUA CONDIÇÃO DE VISIONAMENTO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Multimeios.

ORIENTADOR: PROF. DR. PEDRO MACIEL GUIMARÃES JUNIOR

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO  
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO  
ALUNO PABLO GÊA, E ORIENTADO PELO  
PROF. DR. PEDRO MACIEL GUIMARÃES JUNIOR

CAMPINAS

2018

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** CAPES

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

G26v Gêa, Pablo, 1991-  
O vento nas árvores : longa duração contemporânea e sua condição de visionamento / Pablo Gêa. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Pedro Maciel Guimarães Junior.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Cinema - Estética. 2. Cinema - Montagem. 3. Cinematografia. 4. Cinema - Distribuição. I. Guimarães Junior, Pedro Maciel, 1975-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** The wind in the trees : contemporary long duration and its viewing condition

**Palavras-chave em inglês:**

Motion pictures - Aesthetics

Motion pictures - Editing

Cinematography

Motion pictures - Distribution

**Área de concentração:** Multimeios

**Titulação:** Mestre em Multimeios

**Banca examinadora:**

Pedro Maciel Guimarães Junior [Orientador]

Mariana Duccini Junqueira da Silva

Lúcia Ramos Monteiro

**Data de defesa:** 14-08-2018

**Programa de Pós-Graduação:** Multimeios

## **BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO**

PABLO GÊA

ORIENTADOR: PROF. DR. PEDRO MACIEL GUIMARÃES JUNIOR

### **MEMBROS:**

1. PROF. DR. PEDRO MACIEL GUIMARÃES JÚNIOR
2. PROFA. DRA. MARIANA DUCCINI JUNQUEIRA DA SILVA
3. PROFA. DRA. LÚCIA RAMOS MONTEIRO

Programa de Pós-Graduação em Multimeios, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA DA DEFESA: 14.08.2018

*Ao vô Irineu, em memórias;  
À vó Cida, minha segunda mãe;  
Ao vô Dyonisio, pelas histórias;  
À vó Ofélia, pelas bençãos;*

*Ao Cainan, meu irmão;  
E à Ana e Fábio, meu pais, a quem devo tudo. Minhas primeiras referências;*

*A todos vocês dedico, hoje e sempre, esse trabalho.*

## **Agradecimentos**

Não foi fácil chegar até aqui.

Enfrentei muitos demônios.

Ao fim, fui além de mim.

Acima de tudo, agradeço aos meus pais. Pelo apoio em todos os passos que dou em minha vida. Sou privilegiado pela família que tenho. Nada seria possível sem eles;

Agradeço muito ao meu orientador, Prof. Pedro Maciel Guimarães. Pelo incondicional apoio, mesmo nas horas mais sombrias desse processo.

Agradeço à Profa. Lucia Monteiro e Profa. Mariana Duccini, pela presença na qualificação e na defesa;

Agradeço à CAPES, pela bolsa-auxílio durante todo o processo de pós-graduação;

Agradeço aos meus amigos do Cordillera: Pedro, Tarcisio, Victor, Matheus e Moretti. Pelos incríveis momentos e por me mostrarem os novos caminhos;

Agradeço ao Lucas, Dominique, Diamila e Bibi, pela companhia de casa e amizade;

À Gabi, pela amizade, memes e conselhos;

À Flávia, pela amizade, amor e companhia. Pelos universos e estrelas que compartilhamos ontem, hoje e amanhã.

E agradeço à banda Radiohead, a trilha sonora de todo o final dessa dissertação.

*"Se você está fazendo algo na vida, tem de ser algo pessoal.  
Simplesmente escreva o que você assiste, o que você sente, qual é a sua percepção. [...]  
Então, escreva em sua tese o que você sente, coloque o que você realmente sente."  
- Béla Tarr*

*"Writing a novel is just a really, really slow way of thinking [...]  
And it's not the essence that's the point of the novel,  
it's the way to get there."  
- Karl Ove Knausgård*

*"And one day I'm gonna grow wings. A chemical reaction.  
Hysterical and useless"  
- "Let Down", Radiohead*

## Resumo

Esta pesquisa é dividida em duas partes, e busca dissertar sobre como uma tendência estilística contemporânea, presente em uma cinematografia geograficamente distinta, cria um modo de visualidade dependente da experiência da sala de cinema para operar completamente. Centrada nos usos extensivos do plano longo, narrativas desdramatizadas, representação de ações do cotidiano e composições que privilegiam uma imobilidade do quadro, a primeira parte dessa dissertação centra-se em desenvolver uma análise que mostre a presença essencial da duração nessas narrativas. A segunda parte vira-se para os modos de exibição da imagem em movimento, a fim de chegar-se a especificidade da sala de cinema.

**Palavras-chave:** slow cinema, plano sequência, plano longo, sala de cinema, béla tarr, tsai ming liang



## **Abstract**

This research is made in two parts, presenting how a contemporary stylistic tendency, found in films from many nationalities, creates a mode of spectatorship that requires the experience of the movie theater to fully operate. Centered in the extensive use of the long shot, undramatic narratives, representation of everyday actions and stillness in composition, the first part of this dissertation seeks to develop an analysis of this tendency, showing the role of duration in those narratives. The second part turns to ways of seeing of the moving image, looking to develop a specificity of the movie theater.

**Keywords:** slow cinema, sequence shot, long take, movie theater, béla tarr, tsai ming liang

# Sumário

<b>PREFÁCIO</b> .....	11
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>PARTE I UM CINEMA LENTO</b>	
1.1 <i>Encarando a lentidão</i> .....	18
1.2. <i>Processos de produção de sentido no Slow Cinema</i> .....	23
1.3. <i>Duração como forma fílmica</i> .....	30
1.4. <i>Espectador flutuante</i> .....	45
<b>PARTE II A MORTE DO CINEMA (?)</b>	
2.1. Surge a sala de cinema .....	49
2.2. O fim da hegemonia .....	53
2.3. Rebeldes do modelo tradicional .....	57
2.2. Ruínas da sala de cinema .....	64
<b>CONCLUSÃO</b> .....	70
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	74

## Prefácio

Essa pesquisa vem de uma sala de cinema.

Em uma pesquisa em cinema o visionamento de filmes, logicamente, é parte integrante do processo de composição do trabalho e a sala de cinema, como um local de exibição, é portanto local de gestação de muitos trabalhos desse intuito, não sendo assim uma exclusividade deste trabalho. Não somente a sala de cinema, mas os diversos modos e locais de exibição contemporâneos, que vão da sala tradicional à tela do celular, passando pelo ambiente doméstico, apesar de suas diferenças, são possíveis de acionarem a fagulha que desperta no analista uma hipótese, uma ideia ou uma imagem que lhe intriga. Se são os filmes primordialmente os objetos de nossa análise, haveria diferenças significativas se os assistimos na sala de cinema ou em nossas televisões no ambiente doméstico?

Se para um analista um filme deve ser assistido numerosas vezes, é de se glorificar o quanto, em nossa contemporaneidade, a capacidade de visionamento tornou-se fácil. Uma obra pode encontrar-se acessível em mídias físicas de fácil circulação, como DVDs e Blu-Rays, ou em arquivos digitais em nossos computadores. Em ambos, dispomos de acesso ilimitado. Podemos assistir quantas vezes desejarmos, podemos pausar, retroceder, avançar, fazer stills... Não há limites, e o filme ali coloca-se frente ao analista, que tem completa liberdade para dissecá-lo. O quão difícil seria se não pudéssemos contar com essas facilidades? Claro que nem todos os filmes estão disponíveis dessa maneira. Muitas vezes só podemos contar com cópias em arquivos, não digitalizadas ou com acesso restrito. Podemos depender de exibições agendadas, deslocamentos até os arquivos ou a cinematecas.

Durante uma sessão em sala de cinema não podemos pausar o filme, pedir para voltar algumas cenas, congelar a imagem... Não há dúvidas de que os mecanismos contemporâneos de exibição e difusão da imagem em movimento transformaram o trabalho do analista. Apesar das diferenças, seja nesses novos mecanismos, seja na tradicional sala de cinema, o filme irrompe-se para o mundo e para o espectador que ali está presente. E de tais operações o trabalho do analista

se coloca em prática. Qual o motivo, portanto, de se explicitar também o meio de exibição, e não somente o filme em específico ali sendo exibido, como a fagulha que deu início a essa pesquisa? Talvez a afirmação precise ser refeita:

Essa pesquisa nasceu a partir de uma experiência dentro de uma sala de cinema.

O filme em questão é a fagulha inicial que deu início à realização dessa pesquisa, a sala de cinema é a segunda. O processo inicia-se em 2013, ao final da sessão do filme *Cães Errantes* (Tsai Ming Liang, 2013). Filme de abertura da itinerância da 37ª Mostra Internacional de São Paulo, a sessão realizada na sala de cinema do Sesc da cidade de Sorocaba, interior de São Paulo, contou com público razoável. Celulares desligados, luzes se apagam e a sessão pontualmente se inicia, como qualquer outra. Aos que se aventuram no estudo do cinema e no trabalho de análise, como anos depois viria a aprender, conciliar o olhar clínico e afastado do analista com a capacidade de entregar-se totalmente ao filme e deixar-se impressionar em seu transcorrer é talvez a tarefa mais árdua do trabalho. Os filmes possuem essa capacidade de nos agarrar de numerosos jeitos, nos impressionar, nos afetar de maneiras íntimas. Essa é uma grande beleza da arte cinematográfica, que em sua duração consegue nos colocar em turbilhões de emoções que o olhar afastado e clínico exigido pela análise em diversos momentos acaba neutralizando. Não há resposta sobre como balancear esses dois lados, e a discussão pode variar de analista para analista. Hoje, baseando-me nessa experiência, diria que deixar-se levar pela sessão, manter o analista ali, mas deixá-lo em stand-by e permitir se impregnar pelo filme e seu transcorrer, de modo mais aberto nesse primeiro contato, talvez seja a melhor aproximação possível. Afinal, se hoje dispomos de tantos mecanismos de exibição e distribuição tão fáceis e acessíveis, ver novamente aquele filme não seria difícil, portanto aquela primeira sessão não seria a última.

Descrever essa sessão não é fácil, afinal, *Cão Errantes* não é um filme qualquer. Em seus aproximados 140 minutos, uma estética cinematográfica peculiar se impõe ao seu espectador. Na dominante ausência de uma narrativa teleológica de ação-reação, através da quase completa falta de diálogos e longos planos onde poderíamos afirmar, numa colocação inicial, “que nada acontece”, acompanhamos a narrativa de um pai com seus dois filhos por um bairro pobre de Taipei. Personagens andam, comem, deitam, observam... E ao final são com essas imagens que ficamos.

Não somente a ação em si, mas a duração delas. Nesses longos planos, acompanhamos tais personagens realizando essas banalidades cotidianas em sua completude durante um tempo excessivo e assim segue a narrativa. O clímax, se é que assim podemos chamar, está num penúltimo plano do filme, de aproximadamente 13 minutos de duração: Um primeiro plano estático de dois personagens, que permanecem imóveis, observando algo no fora de campo. Apenas por essa descrição, é possível pensar o quanto o filme parece ser uma receita para sessões que aos poucos vão se esvaziando, levando ao limite o espectador, que pode se perguntar qual o sentido daquilo, o que ele deveria estar assistindo ou inferindo ou qual o sentido de estar ali se “nada está acontecendo”. Ao final da sessão, uma senhora, conversando com sua colega ao lado, resumiu a inquietação de talvez vários espectadores: “Olha, eu já vi filmes lentos, mas esse... Esse é o pior!”. Estaria mentindo se dissesse que não concordo com ela, mas ao final da sessão, passado o catártico plano de 13 minutos, não era a indignação que percorria minha mente, mas sim o êxtase. O que foi esse filme e por quê, contra todas as expectativas, havia achado-o tão lindo? De onde vinha a beleza de um filme que, a experiência depois foi me mostrando, era rejeitado massivamente? O que talvez fosse um filme para se deixar de lado, ser apenas uma curiosidade cinematográfica, permaneceu como um grande dúvida e uma inquietação.

Alguns anos depois, na busca de uma tema para iniciar um projeto de pesquisa na área de cinema, essa sessão volta como uma assombração. Havia perguntas não respondidas, e o impacto daquele filme ainda permanecia. Uma pesquisa nasce não somente do olhar crítico e analítico sobre as teorias e nossos objetos de estudos, os filmes, mas também dessa personalidade, dessa capacidade do cinema de primeiro impressionar nossa percepção para além de uma explicação racional. A fagulha inicial estava lançada, e o tema estava mais que claro. O que torna esse filme, essa estética, tão atraentes e únicas se comparados às outras? É possível racionalizarmos onde está a beleza desse filme? E logo, o filme se expandiu. Tsai Ming Liang não estava sozinho, pois outros cineastas contemporâneos, apesar de geograficamente distintos, trabalhavam em suas obras uma estética similar. E assim o termo slow cinema entra em questão, tornando-se um tema atraente, pois as discussões em volta dessa nova terminologia tentavam dar conta justamente de filmes de certa maneira semelhantes à *Cães Errantes*.

Um projeto de pesquisa logo se formou. De maneira concisa e cabível dentro do tempo de um mestrado, como é preferível, a ideia centrou-se no estudo da filmografia de um cineasta, no caso, o húngaro Béla Tarr. Nome proeminente do Slow Cinema, além de possuir um número interessante de publicações sobre sua obra, além de sua filmografia ser relativamente fácil de ser acessa. E num bom casamento, para além de tais atributos facilitadores do processo de pesquisa, não há como negar uma escolha baseada também em um gosto pessoal.

No entanto, decorrido um ano de andamento da pesquisa, algo pareceu faltar. Todo o trabalho que vinha sendo produzido não chegava a lugar nenhum. Ou melhor, não chegava ao local que satisfaria o desejo de explicar, o mais próximo que fosse, os motivos que fizeram a sessão de *Cães Errantes* de alguns anos atrás tão marcante. O novo rumo da pesquisa viria da maneira mais banal possível. Como disse anteriormente, os meios de exibição e reprodução contemporâneos não nos limitam mais à tradicional sala de cinema. Como analista, rever os filmes numerosas vezes é parte do trabalho e tais tecnologias facilitam o processo, e também revolucionaram esse trabalho. No entanto, a segunda sessão não foi a mesma. Algo foi diferente, e não é consequência de já saber a narrativa do filme, seus planos já não serem uma novidade. Afinal, nesse filme, seria a narrativa de cunho teleológico relevante? Revisitando o filme, agora vendo-o no ambiente doméstico através de uma cópia digital, surge então a parte faltante para explicar o impacto da sessão de alguns anos antes. Em momentos do filme, entre um plano longo e outro, uma pausa. Seja para ir ao banheiro, responder alguma mensagem, anotar algo, comer alguma coisa... E logo depois, volta-se à sessão, exatamente de onde parou. Esse botão de pausar e continuar, esse simples ato foi o estopim para a realização da peça faltante. De alguma forma, o *Slow Cinema* e a sessão da sala de cinema estavam, de alguma maneira, intimamente ligados. Juntos formavam a situação que tanto impressionou, e que estaria ausente quando o filme transportou-se para outros meios de exibição. Uma espécie de simbiose entre tais filmes e a sala de cinema começou a fazer sentido.

O trabalho a seguir é uma tentativa de dizer algo sobre essa simbiose, qual o elo de ligação que torna tal situação especial, e que fez daquela sessão em 2013 tão impactante e irreproduzível, assim como outras sessões seguintes de tais filmes em salas de cinema.

## Introdução

Nas críticas e pesquisas acadêmicas da área de cinema produzidas no contemporâneo, o termo *Slow Cinema* tem conquistado um pequeno campo de protagonismo. Não constituindo uma escola, nem um movimento, como atesta Tiago De Luca (2016), a base da terminologia está no reconhecimento de uma estética em comum entre cineastas contemporâneos e de nacionalidades distintas. Nomes como Béla Tarr, Tsai Ming Liang, Lav Diaz, Pedro Costa, Jia Zhangke, Apichatpong Weerasethakul, Gus Van Sant, entre outros, são agrupados sob o termo *Slow Cinema* primordialmente pelo seu uso exacerbado da forma fílmica do plano sequência, tanto em quantidade quanto na duração de tais planos; por suas narrativas desdramatizadas, pouquíssimo atentas a situações de ação e reação; suas representações hiperrealistas; suas predileções por representações de paisagens e de modo geral, por narrativas onde impera uma profunda sensação de “lentidão”. Vindo daí a ideia do termo *Slow Cinema*, traduzido literalmente como Cinema Lento.

Trabalhos como o de Matthew Flanagan (2014), Çaglayan (2014), Ira Jaffe (2014), Tiago de Luca (2014; 2016), para citar alguns que compõem o corpo bibliográfico dessa pesquisa, tratam de explorar a terminologia, a estética que a compõem e seus cineastas. Herdeiros de um estilo associado a realizadores do período do cinema moderno, como Michelangelo Antonioni, Andrei Tarkovski, Chantal Akerman, além de cineastas do cinema experimental, como Andy Warhol e Michael Snow, o caráter duracional de tais obras surge como força motriz das análises desenvolvidas. No âmbito dessa pesquisa, uma defesa do termo, sua historicidade ou exaustivo olhar sob o maior número possível de ramificações que dele brotam através da bibliografia não são o objetivo da dissertação. Nos interessa, em primeiro momento, a estética a qual o *Slow Cinema* faz referência, e deixarmos o termo em si apenas como um ponto fácil de referência. Como citado, há um bom número de cineastas ligados a tal estilística, e apesar de assim estarem por compartilharem certos princípios comuns, cada um deles trabalha de maneira completamente distinta, sendo assim possíveis de receberem individualmente análises mais profundos sobre suas filmografias.

A Parte I desse pesquisa centra-se no torcer de algumas obras, com objetivo de extrair esse denominador comum dessa estética. Levando como espinha dorsal uma análise semiopragmática, procura inicialmente dissertar sobre o *Slow Cinema*, suas principais características, e chegar ao ponto de colocar a duração como uma forma fílmica, dotada de protagonismo na produção de sentido no texto fílmico da estética do *Slow*. Como forma de embasar tal afirmativa, o capítulo analisa alguns cenas de filmes como *Werckmeister Harmonies* (Béla Tar, 2001) e *Cães Errantes* (Tsai Ming Liang, 2013), procurando demonstrar através da ferramenta da análise, as operações nas estruturas de tais filmes. Tais análises delimitam também um tipo específico espectador, pautado em um modo de visualidade frente a tais filmes que valoriza um *inspeção sensorial* da imagem, que abdica de prazeres narrativos de causa e efeito, e se lança em uma contemplação da imagem cinematográfica. A pesquisa sugere, seguindo os moldes de trabalho da semiopragmática, a composição de *modo contemplativo*, atrelado à "*estética da lentidão*" do *Slow Cinema*, que operário no jogo de produção de sentido de maneira concomitante a outros modos previamente descritos pela semiopragmático, como o *modo ficcionalizante*. Contudo, ao final, fazemos seguimento à semiopragmática, e indaga-se a respeito do contexto do espectador e que tipo de influência, se houver, ele teria na questão do *modo contemplativo* no processo de produção de sentido.

A Parte II da pesquisa vem, justamente, percorrer o terreno dos modos de exibição, partindo desde o primeiro cinema e a consolidação das primeiras salas, até os dias atuais, de fragmentação dos modos de exibição e proliferação de múltiplas telas em nosso cotidiano. A partir dos anos 50, o espectador foi gradativamente ganhando autonomia na escolha de seu processo de visionamento de filmes, libertando-se de grades de programação, grades de horários e limitações físicas, com o adjeito de telas portáteis como as de celulares e computadores. A sala de cinema, resiste, como poderá ser visto, mas compete agora com essa multiplicidade de novos modos de exibição. No entanto, no torcer das diferenças, vemos que a sala de cinema se sobressai em ainda manter uma característica fundamental do processo de exibição: a incapacidade de se pausar o filme, que então transcorre até seu fim antevisto desde o início da sessão.

Em vias de uma conclusão, ao final da pesquisa, fazemos um sobrevoo pelas duas partes constituintes desse trabalho. Retorna-se à pergunta deixada ao



final da Parte I. Agora, após percorrido o caminho a respeito dos modos de exibição, tenta-se concluir se podemos ou não, assumir que o *modo contemplativo* estaria intimamente ligado a um contexto de exibição para se sobressair no processo de produção de sentido entre a relação filme/espectador. E quais consequências ou apontamentos podemos tirar dessa conclusão em nossa visão sobre a estética do *Slow Cinema*.

# PARTE I: UM CINEMA LENTO

*“Our life is happening in the space and in the time. It’s two very important dimensions.  
And you can’t ignore the time, most of the films are ignoring the time.  
They believe in this linear storytelling. Action-cut, action-cut.  
This is, for me, no way to get closer to life”  
- Béla Tarr*

## 1.1 Encarando a lentidão

Um espectador entra na sala de cinema e senta-se, esperando o início da sessão. Antes vazia, a sala logo vai sendo ocupada e o burburinho habitual desse momento instaura-se. Cochichos, celulares sendo desligados, risadas abafadas, cadeiras rangendo com seus ocupantes encontrando a posição mais confortável. Todos esperando o apagar lento das luzes, sinal do início do filme, quando todo e qualquer barulho cessa. Os olhos voltam-se à tela, agora impondo-se com o brilho da luz da projeção. Após os habituais avisos serem exibidos, os primeiros letreiros do filme aparecem e logo o primeiro plano irrompe para o espectador. Em um quarto de paredes escuras, uma mulher penteia os cabelos, sentada próxima a uma cama onde duas crianças dormem.



*Figura 1 - Cães Errantes*

Não há janelas nesse quarto, e as paredes são escuras e tingidas por um tom verde escuro, marcadas pelo que assemelham-se a numerosas ranhuras, linhas verticais que percorrem-nas. O espaço é pequeno e representado através de um plano fixo. É difícil medir quanto tempo demora-se para assimilar os elementos da imagem ali presente. Estipulemos que em 30 segundos tomamos conta de todos os elementos da imagem ali presentes e da situação que se desenvolve.

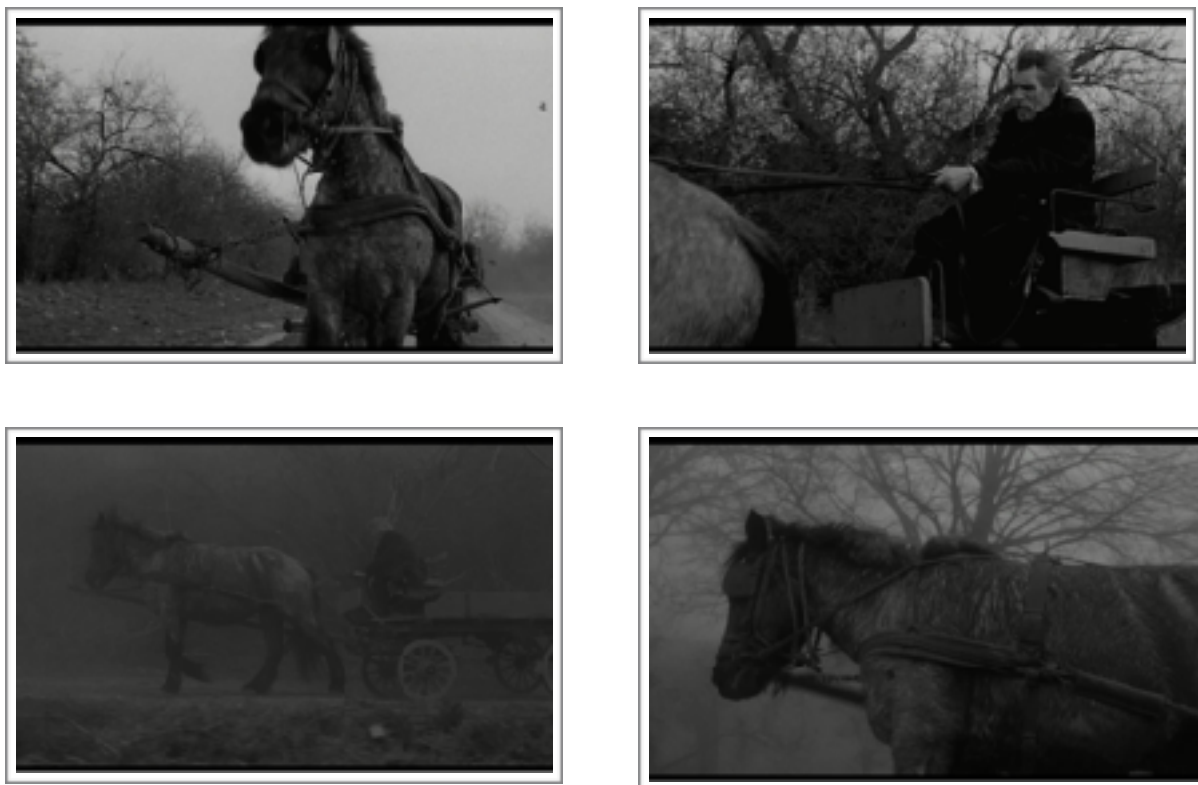
A mulher penteia os cabelos por alguns segundos, até eventualmente parar e assim permanecer. Espera-se então algo, algum elemento que perturbe essa imagem, alguma fala, algum barulho, alguma ação significativa (acordar as crianças, por exemplo). Mas essa expectativa não é cumprida. Escutamos o roçar dos cabelos, resultado do passar da escova, as crianças roncando ou eventualmente se mexendo enquanto dormem. Esses são majoritariamente os ruídos que dominam a paisagem sonora. A mulher permanece estática; após algum tempo, ela vira lentamente a cabeça, e vemos seu rosto. Ela deita seu olhar sobre as crianças e permanece. Novamente, espera-se algo e nada. Se nada diegéticamente irá perturbar essa cena, espera-se então o corte, seja para uma cena seguinte, ou para outro ângulo do quarto. Esperamos alguma coisa que de certa forma pareça avançar essa narrativa. O plano permanece fixo e, após certo tempo, um letreiro surge na tela em fade-in, sobrepondo-se ao plano. Temos ali escrito o nome do filme, que permanece alguns segundos e desaparece em fade out. Esperamos novamente o

corde ou alguma ação, mas o máximo que temos é a mulher que agora leva a mão aos cabelos, e torna seu olhar, lentamente, para outro canto do quarto e, novamente, assim permanece por alguns segundos. Até que, finalmente, o corte vem.

Em outra sessão, um plano diferente irá apresentar-se ao espectador. Após alguns segundos de créditos iniciais, em letras brancas e fundo preto, um voz grossa toma conta, narrando solenemente, ainda em fundo preto, um crônica relacionado ao filósofo Friedrich Nietzsche: Em Turim, no dia 3 de janeiro de 1889, o filósofo deixa sua residência. A fala narra o encontro do filósofo, em seu caminho, com um cocheiro e seu cavalo. O cocheiro, irritado pela teimosia do animal em empacar, decide chicoteá-lo como punição. Nietzsche apieda-se da situação, e atravessa a multidão que assiste à brutalidade, colocando um fim ao espetáculo que ali se dava. O filósofo abraça o pescoço do cavalo, soluçando. O evento, por motivos desconhecidos, teria abalado-o profundamente. Permanece por dois dias imóvel e silencioso em sua residência, até que ao final murmura suas últimas palavras: “Mãe, eu sou idiota”. Ao final, segundo o narrador, o filósofo ainda viveria por mais dez anos, em estado de demência, sob os cuidados da mãe e da irmã.

O destino do cavalo, segundo o narrador, é desconhecido.

A narração encerra-se e de forma monumental, o plano abre-se em fade in. Acompanhado de uma música de tom melancólica e em ostinato, que preenche todo o campo sonoro da imagem, o plano, em preto e branco contrastado, apresenta a figura de um cavalo, que sob a intempérie de um forte ventania, puxa com dificuldades uma carroça. Diferente do plano anterior, o martírio do animal, comandado pela carroceiro, é mostrado por uma câmera que, em certo paralelismo, é dotada de movimento e locomove-se com as mesmas dificuldades dos personagens. Seguindo homem e animal, a câmera mantém-se em movimento não apenas para não perdê-los de vista, mas aproxima-se, retarda-se, dando a ver diferentes vistas dessa locomoção, variando durante o movimento o enquadramento dos personagens. Toda a situação resume-se no simples acompanhar dessas figuras, e estende-se nessa forma de um único plano, com uma duração de mais de quatro minutos. O fim é marcado pela diminuição da trilha sonora, substituída gradualmente por um som diegético dos ruídos da carroça e a imagem lentamente esvai-se em fade out.



*Figura 2 - O Cavalo de Turim*

Acima são as primeiras impressões dos primeiros planos de *Cães Errantes* (Tsai Ming Liang, 2013) e *O Cavalo de Turim* (Béla Tarr, 2011), respectivamente. Dois filmes de realizadores de nacionalidades distintas: Tsai Ming Liang é malaio, Béla Tarr, húngaro. E que iniciaram suas carreiras com aproximadamente dez anos de diferença. Béla Tarr realizou seu primeiro filme ao final dos anos 70; Tsai Ming Liang estreou seu primeiro trabalho na TV ao final dos anos 80. E agora, em coincidente sincronia, parecem ter terminado suas carreiras juntos. Tsai Ming Liang declarou, na época de lançamento do filme, desejar que *Cães Errantes* fosse seu último filme para o cinema, querendo a partir de então dedicar-se a produzir trabalhos para galerias e museus. Béla Tarr também fez de *O Cavalo de Turim* seu canto do cisne, e da mesma forma que Tsai, na ocasião do

lançamento do filme, fez questão de anunciar sua aposentadoria, desejando a partir de então dedicar-se ao ensino do cinema<sup>1</sup>.

Salvaguardando suas diferenças temáticas, pelas próximas duas horas e meia, aproximadamente para cada filme, uma estética cinematográfica semelhante irá se impor ao espectador. Essa estilística contemporânea, essa *tendência*, como é definida, comumente podemos chamar de *Slow Cinema*, mas também é conhecida como *Estética da Lentidão*<sup>2</sup> ou *Cinema Contemplativo Contemporâneo*<sup>3</sup>.

No entanto, imaginemos que esse espectador tenha a expectativa de um filme de modelo clássico, operando um sistema de ações e reações, permitindo na narrativa um envolvimento empático na diegese ali construída, nos personagens e em suas trajetórias na trama. Claramente, ele se frustraria. É nesse tipo de espectador que o sentimento de “*nada acontece*”, fatalmente atribuído às sessões de filmes do *Slow*, materializa-se. Muito acontece, como podemos minimamente vislumbrar pelas descrições acima.

No entanto, não podemos atribuir um caráter negativista a tal acontecimento. No percurso da pesquisa, o espectador que sente tédio, em que predomina o sentimento de “*nada acontece*” ou deseja sair da sessão indignado pelo não cumprimento de uma expectativa (narrativa clássica de causa e efeito), faz parte do processo de produção de sentido desses filmes. Nesse ponto, o pensamento da semiopragmática proposto por Roger Odin (2005) é importante para delimitarmos o caminho a seguir. Para Odin (2005), a produção de sentidos e afetos entre filme e espectador não ocorre em uma via única. No caso, o sentido do filme não é dado como único e colocado diretamente ao espectador, que o absorveria passivamente. Esse processo funciona em duas vias, onde filme e espectador são agentes ativos na produção de sentidos. E no qual não há apenas um sentido único e imutável, mas há, por exemplo, tantos sentidos quanto possíveis públicos, dado as possibilidades de diferenças entre eles, em relação a questões de gênero, sexualidade, classe social, e afins. Um mesmo filme, nessa visão, poderia ter diferentes leituras de sentido, dado às diferenças de seu público que determinam seu processo de leitura.

---

<sup>2</sup> Flanagan, 2008, 2012

<sup>3</sup> Nomeação utilizada por Harry Tuttle, no blog Unspoken Cinema

Mas olhando, por hora, especificamente no texto fílmico, Odin propõe uma análise e combinatória de processos que resultam, no que ele denomina, diferentes *modos* de produção de sentidos e afetos. Tais processos podem responder à maneira de estruturação do espaço fílmico, ou a estruturação discursiva, por exemplo. O autor delimita diversos modos possíveis, como o *documentarizante*, *ficcionalizante*, *fabulizante*, *energético*, *privado*, entre outros. Assim, o texto fílmico estrutura-se de certa maneira à delimitar possíveis leituras de sentido, guia, de certa maneira, o processo de leitura feito por um espectador, mesmo que esse, como vimos, também traga ao jogo da produção de sentido suas próprias determinações.

Agora, se olharmos a definição do modo ficcionalizante, que propõe "ver um filme para vibrar ao ritmo dos acontecimentos fictícios narrados", podemos duvidar de sua adequação se atribuído aos filmes dessa estética do *Slow Cinema*. E ao mesmo tempo, entender o sentido de "nada acontece" do espectador anteriormente imaginado. Apesar de possuir os processos necessários a uma leitura de modo ficcionalizante, como a criação de um mundo pelo processo de diegese, a presença de personagens e minimamente uma trama narrativa, podemos gerar a hipótese de que, visto que os modos também podem se combinar, conforme atesta Odin, o modo ficcionalizante não é suficiente para dar conta dos processos do texto fílmico da estética do *Slow Cinema*. Podemos então, a partir de agora, tentar delimitar processos do texto fílmico que combinados poderiam compor um modo específico para essa "*estética da lentidão*"

## **1.2 Processos de produção de sentido do Slow Cinema**

*Slow Cinema*, traduzido literalmente como Cinema Lento, é um termo que causa confusão aos que o escutam pela primeira vez. Durante uma aula a alunos de graduação de primeiro ano, ao apresentar a terminologia, uma das alunas prontamente pergunta se *O Enigma de Kaspar Hauser* (1974), filme de Werner Herzog, poderia ser considerado um *Slow Cinema*. Curioso, mas já prevendo a resposta, indaguei-a de volta, querendo um motivo: "*Por que ele lento, devagar*".

Apesar de negar essa classificação ao filme (Werner Herzog não é um nome que figurou na bibliografia utilizada nessa pesquisa), não podia não dar

alguma razão a ela. Afinal, como já disse, o termo carrega uma confusão. Lúcia Nagib (2016) prontamente reflete como o lento é um qualidade de alto caráter subjetivo, e que percorre a história do cinema e seus filmes. Falar em um Cinema Lento, portanto, sem qualquer outra mediação ou conhecimento prévio, pode abarcar um número expressivo de filmes, geográficos e temporalmente distintos, e a mercê das predileções de cada espectador. É marcante nos textos publicados a respeito do termo, de forma generalizada, nomes como Yasujiro Ozu, Mizoguchi, Tarkovski, Antonioni, Chantal Akerman, Andy Warhol, Michael Snow, dos mais conhecidos, tidos como antecedentes dessa estilística. Suas obras são comumente adjetivadas como lentas, além de contarem com características formais e narrativas semelhantes aos filmes ditos do *Slow Cinema*, como veremos adiante. No entanto, devemos ter em mente como o adjetivo lento é complicado, pois o que é lento para um, pode não ser para outro. Isso não nega a sensação de lentidão ao assistirmos tais filmes, mas, no fim, basear um esboço de categorização em um sensação de natureza extremamente subjetiva torna-se sem sentido sem uma análise mais concreta. E *“apesar de que lentidão possa ser identificada como uma característica temporal de filmes, escolas e tradições anteriores, a noção ganhou valor crítico sem precedentes na última década”* (DE LUCA; JORGE, 2016, p. 1). É nesse “ganho” de lentidão nos últimos anos a que o termo slow cinema se refere. Mas indo além, devemos nos perguntar onde, na imagem, na narrativa cinematográfica, estão os atributos que modulados no transcorrer do filme fazem emergir essa sensação.

Antes de partirmos em começar a delimitar as formas nas geografias da imagem que pertecem a essa estética, vale uma pequena digressão para fora do ambiente fílmico. Há na literatura sobre o assunto comentários que colocam o termo em um campo mais amplo, ao lado de outros locais do contemporâneo que lidam com a sensação de lentidão ou à busca por tempos mais lentos. Ira Jaffe (2014), citando Agacinski, fala da aspiração, em nossas sociedades economicamente avançadas, *“de finalmente nos tornarmos disponíveis para o tempo, e não sermos continuamente privados dele.”* Jaffe cita movimentos como o Slow Food, criado na Itália nos anos 80, que foca-se no consumo de alimentos locais e naturais, em oposição a um mercado industrial e artificial de fast food. Assim como Slow Gardening, Slow Medice, Slow Design, Slow Cities, Slow Life... Todos movimentos que, segundo o autor, visam uma maior disponibilidade ao tempo e ritmos naturais



da vida. Há, inclusive, um *World Institute of Slowness*, na Noruega, assim como uma *Sociedade para a Desaceleração do Tempo*, na Austria.

*“Mais especificamente, o movimento Slow pode ser visto como uma tentativa não apenas de ir contra a compressão do tempo e espaço trazido pela tecnologia e outras mudanças, mas também como uma forma de diminuir a distância entre o global e o local sob a intensa velocidade da globalização.”* (LIM, 2016, p. 89)

A emergência de um culto da velocidade na virada do século XX molda nossa modernidade com as características as quais vivemos atualmente. Uma ideologia da velocidade, do instantâneo, da racionalização do tempo e valorização de um tempo sempre produtivo nos moldes capitalistas. É a sociedade 24/7, conforme descreve Jonathan Crary (2014), de estado de atenção constante, prontos para respondermos a qualquer estímulo que nos chega, de consumismo ininterrupto. Um tempo sem alterações, sem variação de ritmos. Nesse âmbito, o *Slow Cinema* é colocado como um movimento de contracorrente. No ambiente fílmico, sua estética centra-se, aos primeiros olhos, a uma clara antítese frente a uma estética hollywoodiana de narrativas rápidas e de montagem exacerbada. O que David Bordwell (2008) delimita como uma *“continuidade intensificada”*. Veremos mais adiante, aprofundadamente, essa questão.

Voltemos a uma conceituação histórica. Segundo Tiago de Luca (2016), a expressão *cinema of slowness* surge através do crítico francês Michel Ciment em 2003, porém apenas em 2010 o rótulo *Slow Cinema* tornou-se popular na crítica de cinema Anglo-Saxã, aparecendo em artigos e editoriais especializados. Nos últimos anos, o termo deslocou-se do ambiente da crítica e ganhou destaque também nos estudos acadêmicos. Annette Kuhn e Guy Westwell (2012), em seu *Dictionary of Film Studies*, já incluem o termo, estabelecendo a denominação *Slow Cinema* como relativamente recente, abarcando um conjunto de filmes dos anos 2000 em diante, que tiveram sucesso em diversos festivais de cinema e que apresentam características de estilo similares. Segundo Tiago de Luca:

*“[...] slow cinema is a fully fledged concept with its own detractors and advocates, the former condemning its ossified, apolitical, and “made for festivals” style, the latter praising its measured tempo and artistic depth.”* (DE LUCA, 2016, p. 24)

Em termos de publicações, há teses de doutorado, como a de Matthew Flanagan (2012) e Orhan Emre Çaglayan (2014), assim como a publicação de livros como os de Ira Jaffe, chamado *Slow Movies* (2014) e *Slow Cinema* (2016b), primeira publicação a compilar artigos sobre o assunto, editada por Tiago de Luca e Nuno Barradas Jorge. E recentemente, a “*A Longa Duração*” foi tema do dossiê da última edição da Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento. Além de presente em revistas sobre cinema e publicações acadêmicas, a discussão se faz presente também em fóruns e blogs na internet, como o site *The Art(s) of Slow Cinema* ou o blog *Unspoken Cinema*. Em suma, as publicações gravitam em torno de análises de nomes como como Béla Tarr, Tsai Ming Liang, Carlos Reygadas, Lisandro Alonso, Apitchatpong Weerasethakul, Ben Rivers, Lav Diaz, Jia Zhangke, Pedro Costa, Gus Van Sant, entre outros. Geograficamente distintos, importante ressaltarmos que tais realizadores não formam um movimento cinematográfico definido, com um manifesto ou algo similar, ou uma escola, mas, segundo Tiago de Luca (2016), baseiam-se num movimento não estruturado de filmes e práticas, conceituados como um grupo devido a essa estilística cinematográfica similar, com o uso de formas fílmicas e encenações semelhantes. Ira Jaffe (2014) e Matthew Flanagan (2012), por exemplo, centram-se em um período de trinta anos, identificando aí um início dessa estilística. Flanagan (2012) enfatiza a institucionalização dessa prática fílmica nos últimos anos, focando seu estudo na expansão dessa tendência, principalmente nas últimas duas décadas, e ao falar desse conjunto de filmes, delimita as seguintes características formais:

*“O rótulo ‘slow cinema’ refere-se a um modelo de filme de arte ou experimental que possui um rol de características distintas: uma ênfase em durações estendidas (em aspectos formais e temáticos); uma representação audiovisual de imobilidade e cotidiano; o uso do plano longo como dispositivo estrutural; uma lenta ou não-dramática forma de narração (se a narrativa estiver presente); e um modo ou intenção predominantemente realista (ou hiperrealista).”(Flanagan, 2012, p. 4)*

Ira Jaffe (2014) identifica uma trabalho de câmera que geralmente permanece fixa, e quando se move, move-se lentamente. Os filmes tendem a trabalhar pouco o uso do corte, tendo o planos longo como forma fílmica predominante. Em termos de *mise en scène*, criam uma certa austeridade, ao abrir mão de estilizações de cenário, luz ou cor. Nesses filmes, segundo o recorte do

autor, em meio a essas características formais, predomina uma resistência ao movimento e emoções. Há uma valorização da imobilidade, personagens que pouco agem, pouco falam, representados em ações cotidianos e banais e que pouco demonstram em termos de emoções ou reações. Narrativas baseadas em silêncios e vazios. Seu livro parte de análises de filmes de cineastas como Jim Jarmusch, Gus Van Sant, Aleksander Sokurov, Lisando Alonso, Abbas Kiarostami, Béla Tarr.

Tiago de Luca (2011), em sua análise, enquadra tal estilística dentro de uma terminologia de *realismo sensorio*. O autor identifica na tendência traços comuns já presentes em discussões, dentro do cinema, de uma teoria realista<sup>4</sup>: Predomínio de filmagens em locações externas, uso de atores não profissionais e planos em profundidade de campo. Seu salto está em identificar, nesses filmes do *Slow Cinema*, um uso *hiperbólico* do plano sequência. Nas narrativas contemporâneas, essa forma *hiperbólica* promove uma experiência contemplativa na fruição fílmica, ancorada em uma presença fenomenológica e na experiência da duração. “*Em outras palavras, esses são cinemas caracterizados por um modo sensorio baseado num modo prolongado de inspeção da realidade física*”. (DE LUCA, 2011, 9).

Harry Tuttle, em um post<sup>5</sup> de 2007 em seu blog *Unspoken Cinema*, delimita também algumas características. Apesar de não citar o termo *Slow Cinema*, trabalha como objeto de análise cineastas comuns a todos os outros já citados, dando-lhes a epítome da “contemplação” como definidora. Tuttle lista quatro critérios: *falta de trama, falta de diálogos, lentidão e alienação*.

Em “*falta de trama*”, abarca a falta de um conflito aparente, finais abertos, falta de motivos que avancem a trama, não-uso de recursos narrativos como flashback ou múltiplas linhas de ação, simplicidade, representações atmosféricas, distanciamento de personagens da ação em segundo plano, falta de forças externas pressionando o protagonista;

Em “*falta de diálogo*”, abarca interações lacônicas ou protagonistas silenciosos, falta de psicologia nos personagens, sem narração em voz over, som direto (sem trilha musical), linguagem corporal;

---

<sup>4</sup> Importante delimitar, como o próprio autor faz, que esse realismo não remete a uma transparência narrativa do cinema clássico.

<sup>5</sup> Para matéria completa: <http://unspokencinema.blogspot.com/2007/01/minimum-profile.html>

Em "*lentidão*", abarca planos longos, planos estáticos e lentos movimentos de câmera, ritmos lentos, banalidades, atividades filmadas em sua duração completa, pausas e esperas extremas, consciência do tempo;

Em "*alienação*", abarca solidão, derivas, distanciamento do protagonista em relação ao mundo e com outros personagens, planos vazios, distanciamento da câmera do sujeito, fatalismo, melancolia, depressão;

Podemos observar entrecruzamentos nas descrições acima. Antes de tudo, vemos ser o plano-sequência ou o plano longo a forma fílmica por excelência das narrativas do *Slow Cinema*. Em relação ao plano-sequência, como o próprio nome entrega, pode ser pensando por conter em sua unidade toda uma sequência de ações. Por exemplo, um personagem adentra um cômodo, busca algo em um armário, acha tal objeto, observa-o, faz uma ligação para alguém dizendo que o achou e então deixa o ambiente levando determinado objeto. Toda essa cena se desenvolveria em um único plano, seja estático ou em movimento. Um plano longo, se atribuirmos não serem definições semelhantes, não conteria uma sequência de ações de começo, meio e fim. Contentando-se em ser apenas, por exemplo, uma paisagem, um objeto, uma personagem observando algo, comendo, dormindo, chorando, andando. Uma ação que se fecha em si mesma e não se prolonga em outras... Agora, quanto tempo até podermos falar que um plano assim é longo? Diferentemente dessa definição de plano sequência, onde uma encenação que ocorre dentro da *mise en scène* serve como referência visual para determinarmos o começo, meio e fim de uma sequência completa, o quanto um plano deve durar para ser longo não tem necessariamente um conceito definido. Lucia Monteiro (2017), em seu artigo sobre o cineasta Lav Diaz, se faz a pergunta de como determinar a partir de qual ponto um plano pode ser considerado longo. A pesquisadora cita um método de duração média dos planos de um filme, como usualmente evocado em discussões como essa. Conhecido como *average shot lengths* (ASL), tal aferição é usada por Totaro (2001), em sua tese sobre *Tempo e o Plano Longo*, onde parte de dados retirados de outros pesquisadores, como David Bordwell e Kristin Thompson, e estabelece assim uma duração média entre 25 e 40 segundos para um plano ser considerado longo (e conseqüentemente todos acima dessa duração.). Estabelece então suas razões de por que tais planos tornam-se interessantes para serem estudados como planos longos;

“1) a ação contida dentro do quadro dá uma sensação de completude;  
 2) o plano possui “complexidade duracional” (brevemente explicado como a aparente discordância entre a duração de uma tomada e como o espectador pode estimar sua duração);  
 3) a presença de um “leve” determinismo formal/temático na tomada”;  
 (TOTARO, 2001, p. 8)

Seu primeiro ponto está em harmonia com o que refletimos sobre o plano sequência. Para Totoro (2001), a completude está um movimento físico através de um espaço e tempo, como atravessar um quarto e sentar-se numa cadeira. Nesse caso, ele engloba em seu pensamento sobre o plano longo o que definimos como um plano sequência, onde poderíamos ver a ideia do plano sequência anterior como uma subdivisão dentro dessa definição de plano longo.

Dando continuidade, o ponto de “complexidade duracional” é mais importante para a análise que desenvolveremos. Para Totoro (2001), esse momento pode ocorrer em um plano de baixa ação narrativa (pouco diálogo, pouco movimento) durante um longo período de tempo. Segundo o autor, é uma operação muito mais difícil de compreender ou descrever, mas altamente fascinante. Identifica um efeito quase hipnotizante<sup>6</sup> nessa operação, onde um plano parece menor, ou onde o tempo *parece suspenso*.

Já delimitamos diversas características que os autores que se debruçaram sobre o assunto estabeleceram a esse corpo de filmes, o qual vimos, é diverso. O intuito, no entanto, não é fazermos um exaustivo análise da terminologia *Slow Cinema*. Como vimos no prefácio e na introdução, a hipótese dessa pesquisa não centra-se especificamente em discutir a terminologia. Mas partimos da literatura sobre o assunto como referências fundamental para refletirmos sobre a hipótese proposta. Nosso recorte adiante será preciso. Foquemos nos dois realizadores que abriram esse texto: Tsai Ming Liang e Béla Tarr. Dois realizadores que largamente são citados nas referências anteriores como nomes proeminentes dessa estilística. São realizadores marcados pelo uso extensivos do plano longo, marco do que já foi definido sobre o *Slow Cinema*. *O Cavalo de Turim*, com seus 146 minutos de duração, por exemplo, possui em torno de 30 planos. Iremos, ao longo das análises, tomar liberdade de citar obras tais realizadores. Através das análises de alguns

---

<sup>6</sup> Totoro utiliza o adjetivo *mesmeric* para definir esse efeito, que pode ser traduzido como: “fazer você dar sua atenção completamente, pois assim você não consegue pensar em nada mais”.

planos dos filmes, vamos refletir sobre o uso do plano longo em suas narrativas, em como seu uso como principal mecanismo formal dá ao plano uma autonomia, carregando-o de uma *densidade*. No cinema, "*uma de suas principais propriedades é, claro, sua habilidade de reter o tempo e impor duração*" (DE LUCA; JORGE, 2016 p. 5). Nas análises desse *plano denso*, nosso objetivo será delimitar como suas imagens se modulam internamente, fazendo da *duração* uma forma fílmica que salta ao primeiro plano da imagem. Nesse processo de análise, pretende-se chegar a uma possibilidade de olhar esse processo de exaltação da duração como ponto fundamental para afirmarmos a possibilidade de um modo de produção de sentido específico no texto fílmico do *Slow Cinema*.

### 1.3 Duração como forma fílmica

Vejam os primeiros planos do filme *Werckmeister Harmonies* (2001), de Béla Tarr. O plano, com uma duração aproximada de 9 minutos e 30 segundos, é composto de uma sequência de ações de começo, meio e fim. János, personagem principal do filme, adentra o espaço de uma bar e é convidado por um dos homens que ali está a fazer uma demonstração. János diz ser uma explicação simples, que até homens como eles, simplórios, podem entender sobre imortalidade. Utilizando-se dos frequentadores do local, realiza uma demonstração do movimento dos planetas e de um eclipse. János movimenta os homens, que movimentam-se como os planetas e o Sol. Faz uma pequena narrativa desse movimento, narrando uma pequena história do surgimento do eclipse, que pausa todo o movimento, e logo depois de seu término, reinicia o movimento anterior. Essa dança é então interrompida pelo dono do bar, que expulsa János e todos do local, colocando fim à sequência. Similar ao primeiro plano de *O Cavalo de Turim* que falamos anteriormente, a câmera, durante toda a sequência, movimenta-se de maneira precisa, porém lentamente, passando por entre os homens, afastando-se e aproximando-se, fazendo parte da "dança dos planetas"

Podemos extrair desse único plano apontamentos teóricos que irão guiar nossas análises seguintes. Começamos pela capacidade intrínseca, como dissemos anteriormente, do cinema reter tempo e impor duração. Çaglayan (2014) traz uma categorização retirada da literatura, interessante e aplicável, como o próprio faz,

para pensarmos as relações entre tempo narrativo e tempo da história.<sup>7</sup> Brevemente, o *tempo narrativo* é o discurso, a duração do filme ou sequência que apresentam-se na tela. *Tempo da história* são as ações e eventos da própria história. :

*“Eu devo me concentrar na duração, que apesar de nela mesma ser autoexplicativa, pode grosseiramente ser definida como o tempo em que algo, que é tanto o ato de narração ou um unidade de ação da história, ocorre ou continua. De acordo com Genette, duração tem quatro grandes tipos: eclipse, sumário, cena e pausa descritiva”.* (ÇAGLAYAN, 2014 p. 69)

Segundo Çaglayan, sobre a eclipse (2014):

*“Eclipse se refere à ação da história omitida pelo discurso narrativo, em outras palavras, o tipo em que a ação da história continua, mas a narração para. Eclipse é usualmente percebida nos filmes quando o espectador se dá conta depois que um elemento significativo da história pode ter sido omitido”.* (ÇAGLAYAN, 2014 p. 69)

Sobre a cena:

*“A cena ocorre quando o tempo narrativo e o tempo da história são concorrentes, em outras palavras cenas com diálogos contínuos ou em um único plano longo que captura um interação ou situação realista pertencem a esse tipo.”* (ÇAGLAYAN, 2014 p. 70)

Podemos assumir que a eclipse está praticamente presente em todos os tipos de narrativas, afinal, as narrativas baseiam-se na condensação de fatos selecionados de uma dada história, como Çaglayan (2014) defende. No caso do plano inicial de *Werckmeister Harmonies*, temos justamente a figura da cena, onde o tempo narrativo é igual ao tempo da história. O uso do plano longo mantém a integridade espacial e temporal da ação que ali se desenvolve. Há um encadeamento de ações dentro do plano, rumo a uma resolução, como vimos. János apresenta a demonstração, termina-a e sai do bar, brevemente resumida. A resolução narrativa está centrada no plano, e por ser o plano inicial, não podemos relacioná-lo ao encadeamento narrativo que considera todo o restante do filme. Agora, retomemos o plano inicial de *O Cavalo de Turim* (2013), que descrevemos anteriormente. Novamente, como plano inicial, não podemos relacioná-lo ao todo da narrativa do filme que acaba de se iniciar Mas temos, novamente, seguindo o estilo

---

<sup>7</sup> *Narrative Time* e *Story Time*, respectivamente

de Béla Tarr, o plano longo não estático. No entanto, como unidade plano, temos um tipo de relação entre *tempo narrativo* e *tempo da história* diferente. Anteriormente, descrevemos o plano inicial de *O Cavalo de Turim*: Um cavalo puxando uma carroça, guiado pelo seu carroceiro. Como dissemos, o plano tem uma duração de mais de quatro minutos. Inicia-se com ambos em uma estrada, a câmera os segue, e termina com ambos ainda seguindo seu caminho. O que temos aqui é a característica que anteriormente delimitados, através da literatura, ser uma característica do *Slow Cinema*: Um processo de desdramatização:

*“No entanto, uma cena somente ocorre quando há ação narrativa envolvida: conforme argumento abaixo que em casos onde a ação da história é abandonada, nós precisamos para pausa descritiva como um marcador mais preciso [...] Portanto, a pausa descritiva é outro ponto extremo em que enquanto a narração continua, a ação da história pausa. Em outras palavras, a informação e fluxo da ação retém sua continuidade, enquanto andamento da trama ou eventos da história aparecem pausados.”* (ÇAGLAYAN, 2014 p. 70)

A narração, que vimos ser a duração da seqüência na tela, segue ininterrupta através do plano longo. A ação do cavalo e seu carroceiro segue adiante no fluxo da imagem, porém o tempo excessivo em que acompanhamos tal ação única, e que não se resolve ao final do plano, afinal, eles continuam seguindo seu caminho ao fim, dilata uma ação que não se prolonga em outra, aparentando a sensação da progressão da trama estar pausada. Cria-se uma ansiedade por uma necessidade de progressão da narrativa que não chega, portanto a *motivação diegética* do plano explode e dilata-se. O que sobra dessa explosão? Temos aqui a duração sentida a seu máximo, acima de qualquer motivação diegética. O que Çaglayan (2014) está nomeando como *pausa descritiva*, lembremos de Totaro (2001): Podemos aqui vislumbrar o plano de *complexidade duracional* falado anteriormente.

Como dito anteriormente, as características do estilo que a bibliografia observa em filmes do *Slow Cinema* são a antítese de uma cinematografia mainstream, associada principalmente com uma produção hollywoodiana. David Bordwell (2005), em seu livro *Figurações Traçadas na Luz - A encenação no cinema*, parte do problema que realizadores encontram ao se filmar cenas de jantar. Estabelece três esquemas, que são soluções estilísticas que os cineastas



desenvolveram para “o quebra cabeça” que é representar tais cenas. Fundados no princípio de continuidade espacial da filmagem clássica, temos a variante que se utiliza de planos únicos, ligada ao cinema mudo, outra de planos únicos e de conjunto, ligado ao clássico e sonoro, e outro contemporâneo, com o uso do travelling, como a cena de *Cães de Aluguel* (Quentin Tarantino, 1992), exemplo dado pelo próprio Bordwell. O autor americano, então, interessa-se por um outra via: a possibilidade de filmar-se a cena em um único plano fixo. Como toda escolha, há perdas e ganhos. Uma filmagem em único plano fixo elimina as outras alternativas, mas essa solução faz parte de uma importante tradição da *mise en scène* cinematográfica. Bordwell foca-se no estudo da operação da encenação dentro desses planos. A narrativa é orquestrada para nosso olhar pela encenação cinematográfica, que é construída para informar, manifestar ou simplesmente encantar visualmente. O plano denso que falamos anteriormente está intimamente ligado a análise da encenação cinematográfica nesse caso. Em como, dentro do plano único, a narrativa se desenvolve. Usualmente, há um modo de narrativa que ancora-se muito na montagem como forma de reconstrução do espaço e coincidentemente da cena, que é decomposta em uma escala de planos, e recomposta pela operação da montagem, visando uma preservação de um continuidade espacial da cena. Nesse esquema, muito presente no cinema comercial, “o interesse visual vem não de uma encenação complexa, e sim de técnicas de edição e trabalho de câmera”. (BORDWELL, 2005 p. 47). Claro que a *montagem analítica*, conforme descrevemos, não é exclusiva de um cinema comercial. No entanto, seu uso extensivo, criando narrativas com uma abundância de planos e cortes rápidos, principalmente no contemporâneo, é o que Bordwell chama de uma *continuidade intensificada*. A beleza da encenação está na orquestração dos elementos da *mise en scène dentro* da integridade do plano, em suas movimentações pelo espaço fílmico, onde todos os elementos mutuamente se influenciam. Bordwell cita Thierry Jousse, em que ele discorre sobre a boa estruturação de roteiros, onde depreende-se que paralelo à “*construção dramática da trama, que pode ser escrita, há toda uma técnica, ou melhor, uma arte, da impregnação, da direção dos corpos, da coreografia, da ocupação do espaço, do movimento natural que permanece irreduzível ao script.*” (JOUSSE abud

BORDWELL, 2008, p. 36). E ainda, para Bordwell, “a imagem da mise en scène por excelência é um plano-sequência em grande profundidade de campo”. (2008, p. 36).

Em suma, é sermos capazes de observar as sutilezas que ocorrem dentro da unidade plano e que compõe a tessitura da narrativa. O pensamento de Bordwell é interessante, pois para ele:

*“o estilo é a textura tangível do filme, a superfície percentual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento - e tudo mais que é importante para nós.”* (BORDWELL, 2005 p. 58)

Fica claro o motivo da ideia da encenação e seu estudo ser interessante em nossas análises, principalmente a importância da análise de estilo que Bordwell traz. A cena inicial de *Werckmeister Harmonies*, como vimos, possui um encadeamento de ações em direção a uma resolução, avançando uma narrativa que está se desenvolvendo ali dentro do plano, e que se resolve ao final. Filmadas através de um plano longo, Béla Tarr dá à cena uma integridade espacial e temporal. A ausência do corte, no entanto, não é um indicativo de uma ausência de montagem. Nas palavras do próprio Béla Tarr:

*“Não há montagem, como ela costumeiramente se passa... Apesar disso, não é verdade que não há montagem, pois um plano longo comporta em si a montagem. Quando a gente começa uma visão geral do conjunto, e depois viramos a câmera próximo a uma cista situada mais próxima, e depois movemos a câmera para uma outra visão do conjunto, é a montagem. Mas ela acontece na câmera e na cena, e não na mesa de montagem. As cenas tem um ritmo, ao menos eu espero.”* (TARR apud MAURY; ROLLER, 2016 p. 16)

Como foi descrito anteriormente, a câmera de Tarr não permanece estática. A densidade de seu plano é espacialmente fluida, diferentemente de muitos dos planos de Tsai Ming Liang, como veremos a seguir. A fluidez vem justamente do espaço que escoia através do movimento da câmera. Existe uma certa montagem analítica durante a cena, justamente na percepção dos diferentes enquadramentos que a câmera promove. O que Béla Tarr faz em sua estilística é colocar na *mise en scène* o trabalho da montagem, uma operação posterior à filmagem, diretamente no profílmico, conforme o próprio cineasta relata, mas há consequências nessa operação. Mais precisamente, na montagem analítica padrão, a câmera faz um salto

abrupto entre um enquadramento e outro. O corte é, na imagem, a marca desse salto violento. Na encenação de Tarr, para poder realizar a montagem dentro do plano, a câmera acaba entrando como um elemento da *mise en scène*. Na cena de inicial de *Werckmeister Harmonies*, vemos como o movimento de câmera em determinados momentos assume movimentos similares aos dos homens bêbados que ali estão. Quando János chega e vai iniciar sua demonstração, começa a afastar as cadeiras do centro do bar. Todos se afastam do centro, inclusive a câmera. E quando János começa a colocar os homens novamente no centro, a câmera vê-se convidada a ir também.

Há nessa cena um movimento da câmera particularmente interessante, que nos leva a um próximo aporte teórico importante nas análises. János relata a chegada do eclipse e suas consequências. Nesse momento, entra a trilha sonora composta por Mihály Víg. Vejamos a Figura 3:



Figura 3 - *Werckmeister Harmonies* (2001)

János faz sua fala e fica em silêncio. A câmera então vai se afastando até chegar no segundo enquadramento, um plano geral, que mostra a imobilidade de todos ali presentes no bar, representativo da “chegada do eclipse”, conforme vemos acima. Após alguns segundos, Janós dá continuidade à sua apresentação e a câmera volta a se deslocar, rumo ao centro do espaço, para “dançar” mais uma vez com os homens ali presentes. Esse movimento de câmera é interessante, se vemos que a continuidade da ação de János só ocorre após a câmera estabelecer o novo enquadramento. É necessário um tempo de espera, sujeito ao deslocamento da câmera, para que a progressão da trama continue. Esse espaço de tempo, podemos ver como uma ideia de *“tempo morto”*: um excesso, sobra, entre uma ação e outra. Esse tempo poderia facilmente se retirado com o uso do corte. Iria-se para o enquadramento geral, teríamos os segundos que já temos logo que ele se estabelece, e depois a volta da ação de János, onde poderíamos ter outro corte para um plano aproximado dele. O que torna esse espaço um *“tempo morto”* é observarmos que uma imobilidade da diegése, que só pode voltar a dar continuidade a suas ações quando a câmera se ajeita. É em totalidade um tempo de pura espera.

A narrativa cinematográfica, de acordo com Mary Ann Doane (2002), se desenvolve, em parte, como um modo de estruturar a presença do contingente na imagem em movimento. Doane parte da especificidade da câmera cinematográfica, mecanismo que possui essa capacidade de produzir uma imagem indexical do tempo. Nessa operação, segundo a autora, a imagem era marcada pelo desenrolar do aleatório, do fortuito, da contingência. No entanto, os códigos narrativos utilizados na imagem cinematográfica, no início do século XX, aos moldes dos processos da era industrial, lidaram com métodos de racionalizar esse tempo da imagem:

*“O cinema participa da racionalização do tempo, caracterizando a era industrial. ‘Economia’ é um valor fundamental da narrativa fílmica desenvolvida [...] Linearidade resoluta, eficiência, e economia são também valores cruciais da gestão científica em sua tentativa de dar ao corpo humano em trabalho com máxima redução de tempo perdido. ‘Tempo morto’ é, novamente, desprezado.” (DOANE, 2002 p. 162)*

As narrativas presentes em Béla Tarr são, então, marcadas pela emergência desses *tempos mortos*. Essa dinâmica que se estabelece dentro dos planos, entre um tempo narrativo e tempo da história que oscilam, com a

emergência em meio a ações desses momentos de *pausa descritiva*, serão os momentos onde a duração salta ao primeiro plano, onde rompe as amarras de uma narrativa, rompe as ansiedades de uma continuidade de ação/reação, e permeia toda a imagem que torna-se, portanto, *contemplativa*.

Vejamos outro plano, do próprio *Werckmeister Harmonies*. János e seu tio saem da casa e caminham pela rua



*Figura 4 - Werckmeister Harmonies (2001)*

O plano inicia-se nesse exato enquadramento. János conversa com o tio, Mr Eszter, falando que ele deve ir à praça ver a baleia em exibição. A conversa dos dois cessa. O plano, então, transcorre pelos próximos 2 minutos com os dois caminhando, em silêncio. O barulho dos passos na trilha sonora da cena criam um ritmo que embala o movimento de ambos. Após esse tempo de caminhada, chegam ao seu destino, onde encontram ali pela rua um grupo de senhores com quem conversam. Temos na encenação desse plano, de maneira ainda mais explícita, a emergência desse *“tempo morto”*. O tempo narrativo, durante os dois minutos em que ambos apenas caminham, dilata-se ao não dar direta continuidade ao progresso da trama. Ficamos nesse estado de contemplação, já que a linha puxante da narrativa torna-se frouxa, e só vai se esticar novamente quando eles chegam ao encontro dos senhores, e voltamos a ter um avanço da trama. As narrativas de Béla

Tarr são então atravessadas por esses momentos. Uma narrativa sempre oscilante, em que o movimento da duração em "escorregar" pelo plano é o que assume à frente, devido a um afrouxamento ou suspensão do mecanismo narrativo operante de causa e efeito. Mais que tudo, a contingência, o fortuito, se fazem o tecido de seus planos. Seus personagens e suas narrativas, antes de tudo, se fazem existentes não pelo encadeamento de ações, de um tempo da história, mas por seu atravessando no transcorrer do tempo que pesa em cada plano longo. Como Sylvia Rollet diz, a respeito da visão de mundo de Béla Tarr: "*Uma ciência da contemplação*". (2016. p. 126).

Até aqui, pensarmos a *duração* como um forma filmica não é sem sentido. Como vimos até aqui, processos de desdramatização, que são elemento fundamental na estética do *Slow Cinema*, ao fazerem o transcorrer do plano fazer-se sentir e suspender a operação de ação e reação e continuidade da trama, jogam a duração como uma forma essencial na composição da encenação do plano, assim como o enquadramento, movimentos de personagens, cenários, entre outros, O durar não mais é uma consequência de imagem em movimento, e que está subjugado aos movimentos dos elementos da diegese, por exemplo. A duração torna-se aquilo que principalmente se dá a ver (ou melhor, sentir) na imagem. Em Béla Tarr, nesses momentos de suspensão narrativa, vai a primeiro plano como elemento da encenação que opera e sente-se ao máximo no processo de construção de sentido do plano.

Seguindo os métodos teóricos que apontamos até o momento, podemos olhar também a obra de Tsai Ming Liang. É nítido no decorrer de sua filmografia um endurecimento dos aspectos formais associados a tendência do *Slow Cinema*, principalmente se compararmos *Rebeldes do Deus Neon* (1992), seu primeiro longa metragem, com *Cães Errantes* (2013). A duração vai paulatinamente assumindo maior importância em sua filmografia, sendo cada vez mais sentida, como analisamos em Béla Tarr.

Vamos aqui propor uma análise que ancora-se em um elemento de *mise en scène* recorrente em suas obras, o ator Lee Kang Sheng, e como sua relação com tal ator indica caminhos de como essa estilística, esse elogio ao plano longo, surge como elemento formal capaz de dar resposta às transformações de concepções de Tsai Ming Liang sobre seu próprio ato de fazer cinema.

Assim como Jean Pierre Léaud está ligado a François Truffaut, Lee Kang-Sheng está para Tsai Ming Liang. O rosto do ator é uma marca do cinema de Tsai, em uma relação que talvez ultrapasse apenas o favoritismo e chega, assim como Léaud e Truffaut, a um patamar de alter-egos. Presente em todos os longa metragens do diretor, Kang-Sheng é creditado, com exceção de *O Buraco* (1998) e *Adeus, Dragon Inn* (2003), interpretando o personagem Hsiao-Kang, indo de um jovem errante e delinquentente nas ruas de Taiwan a um pai de família de classe baixa, através dos vinte anos em que acompanhamos seu personagem.

Curiosamente, o acaso parece ter juntado ambos. Kang-Sheng nasceu em 1968, em uma família pobre que vivia dos benefícios de veterano de guerra de seu pai. Seu irmão anos depois frequentou uma escola de cinema, enquanto ele, devido a uma recusa de seus exames de ingresso à universidade, foi trabalhar em diversos empregos, como garçom, vendedor de seguros ou segurança em frente a um local ilegal de apostas. Vagante, assim como Hsiao-Kang, o ator foi visto pelo próprio Tsai nas ruas de Taipei, em 1989. Apesar de não ter qualquer experiência com atuação na época, aceitou um papel em um filme para a TV feito pelo diretor, chamado *All the Corners of the World* (1989). Um outro telefilme seguiu-se a esse, em 1991, para então chegarmos ao primeiro longa metragem e primeira aparição de Hsiao-Kang, em *Rebels of The Neon God* (1992). A partir daí, temos uma duradoura colaboração e é latente a impressão que Sheng-Kang possui na obra de Tsai.

Alain Bergala (2005), em sua análise do filme *Monika e o Desejo* (Ingmar Bergman, 1953), ressalta como o discurso teórico sempre renegou em suas análises os processos de fabricação dos filmes no quesito dos embates com suas criaturas, forma composta de pessoa real (ator/atriz) e pessoa imaginária (personagem). Escondendo-se através do que ele chama “enunciação”, termo que assume um posição neutra e inodora do criador (diretor) em sua obra, atribuindo-lhe posição meramente intelectual e lógica na composição de seu filme, a análise torna-se pobre ao ignorar as pulsões e emoções presentes nas relações entre esses pares (criador-criatura) que transbordam no processo de criação cinematográfica, sendo essa parte inseparável do tecido que compõe tais filmes. Relações essas que superam decisões lógicas e conscientes dentro da composição cinematográfica. A partir desse ótica, o parafilmmico torna-se elemento essencial na elaboração da análise, e não apenas mero dado de curiosidade biográfica. É essencial, ao analisar *Monika e*

o *Desejo*, reconhecer a relação amorosa entre Bergman e Herriet Andersson, atriz do filme, no momento da filmagem.

Em uma palestra realizada em 2009 no Asian Society's New York Center, por ocasião de uma mostra de alguns de seus filmes, Tsai Ming Liang e Lee Kang-Sheng estiveram juntos respondendo perguntas sobre a relação entre os dois. O diretor abertamente admitiu não ter planejado filmar Kang-Sheng em todos os seus filmes, porém a relação que os dois tiveram após a filmagem de seu primeiro longa os aproximou, e hoje admite que filmá-lo alterou sua maneira de fazer filmes, tornando-o mais flexível em relação ao que esperar de seus atores e atrizes. Tsai admite que a relação dele com seu ator chegou a tal ponto que ele não consegue conceber continuar filmando sem o rosto de Lee Kang-Sheng.

Temos um diretor obcecado por seu ator. Um criador obcecado pela criatura que concebeu em seu primeiro filme. No parafilmmico, temos a aberta declaração do cineasta de uma relação singular entre ambos. E no campo da composição imagética, como podemos detectar as pulsões e emoções dessa relação que transbordam na criação cinematográfica?

O personagem Hsiao-Kang, assim como Kang-Sheng ao conhecer Tsai, é um vagante. Foquemos nos três primeiros filmes de Tsai: *Rebeldes do Deus Neon* (1992), *Vive L'Amour* (1994) e *O Rio* (1997).

Em *Rebeldes do Deus Neon*, logo de início, o personagem está em uma cadeira, apenas olhando a chuva através da janela, movendo-se de maneira lenta, de costas para a câmera. Sua atenção é apenas pega pela entrada de uma barata em seu quarto. Seu corpo reage ao sair de sua posição inicial, seu rosto não esboça grandes reações, apenas percorre o chão com o olhar. Ele prega a barata em sua mesa, utilizando um compasso. Joga-a pela janela para depois, no plano seguinte, agora apenas deitado em sua cama, ter sua atenção novamente atraída pela barata, que agora encontra-se em sua janela, ao lado de fora. Seu corpo reage, levanta-se lentamente, novamente sem clara expressão facial, nem fala. Sua reação é bater com a mão na janela, de maneira quase ritmada, até que quebra-a com a mão, cortando-a.

Seu programa gestual, nos três filmes citados, permanece constante e similar a esse jogo descrito. Hsiao-Kang é um personagem que pouquíssimo fala e interage. Parece mais reagir de maneira contida às situações que lhe são impostas,



ao contrário de fazer uma ação ou reação singular e de vontade própria a algo. Ao interagir com personagens, muitas vezes não fala ou reluta em fazer, utilizando de gestos com a cabeça para dizer um sim ou um não. Utilizando de uma particularidade da língua portuguesa, seu personagem, desprovido de qualquer tentativa de profundidade psicológica dentro da narrativa, parece mais “estar” no plano, ou mais precisamente na *mise en scène*, reagindo minimamente ao que lhe é imposto nesse local e realizando poucas ações, do que “ser” um personagem ou agir segundo vontades próprias de uma consciência minimamente delimitada.

Tanto em *Rebeldes do Deus Neon*, quanto em *Vive L'Amour*, temos registros de atuação que se repetem constantemente: é notório sua condição de quase observador dentro da narrativa. Seja escutando a conversa de seus pais através da porta do banheiro, espiando o casal de *Vive L'Amour* fazendo sexo através da porta do quarto ou colocando-se embaixo da cama, espiando a personagem feminina do mesmo filme ao pé da escada, observando a dupla de amigos no fliperama, ou inclusive observando, da janela de um quarto, a reação de um dos personagens de *Rebeldes* ao ver sua moto completamente destruída. Muitas vezes, sua colocação como observador não se dá de maneira escondida. Em *Rebeldes*, seu pai, ao bater o carro, sai do veículo para discutir com outro personagem e Hsiao coloca-se ao fundo, quieto, observado a cena, fazendo movimentos leves com a cabeça, tentando acompanhar a discussão, mas sem falar ou esboçar grandes gestos. No segundo filme, em um plano conjunto, Hsiao entra em uma sala cheia de pessoas que gesticulam, e logo ele vai se posicionar no canto da sala, longe dos outros, observando a todos.

É presente nos três filmes, em muitos momentos, planos do personagem apenas comendo, seja o típico arroz ou uma fruta, por exemplo. Quase sempre posicionamento e gestos são muito similares, o olhar na comida e depois para frente, e um rosto pouco expressivo. Assim como é comum sua representação em diversos momentos apenas deitado, seja sozinho, ou observando algum outro personagem, com na cena em que beija ao final o personagem masculino de *Vive L'Amour*.

É nesse posicionamento de quase observador da narrativa que gostaria de destacar. Em *Rebeldes* temos uma variação da câmera. Temos muitas vezes uma câmera estática, outras uma câmera em movimento rápido, e um uso da

montagem paralela, ora alternando para o trio de personagens, ora para Hsiao-Kang. Assim como no segundo filme, temos o uso do recurso para alternar entre narrativas e personagens. Hsiao atua, em ambos os filmes, como um personagem quase secundário, que em seus próprios devaneios acaba esbarrando em momentos fortuitos às outras personagens da narrativa, ora observando-as, ora interagindo com elas. Condição que muda no terceiro filme, *O Rio*, quando este adquire mais protagonismo e perde esse estatuto de observador, para lidar, no restante da obra, com uma problema que lhe é imposto: uma severa dor no pescoço. Já no segundo filme, a câmera perde seus movimentos, torna-se mais estática e assume uma posição quase sempre distanciada da ação, muito contida em seus movimentos internos. Filmando quase sempre seus atores de corpo inteiro, realizando ações muitas vezes banais, como deitados em suas camas, observando o entorno, esperando por algo, realizando seus trabalhos do dia a dia, em uma narrativa que, em comparação ao filme anterior, parece povoada de poucas ações e ainda de mais incomunicabilidade entre seus personagens. Quase guiada por um silêncio que atravessa os planos.

Quais as possíveis causas disso? Em uma entrevista, Kang-Sheng dá como influência sua o que ele constata como uma diminuição de ritmo, ou melhor, um “lentidão” no cinema de Tsai, a partir de *Vive L'Amour*. Em um acontecimento durante um dos primeiros trabalhos entre os dois, o ator relata um embate com o diretor, que lhe pedia para agir mais naturalmente ao realizar um determinado movimento, porém Kang-Sheng lhe responde que para ele seu modo natural é agir e movimentar-se mais lento que a maioria. Tal epifania, se assim podemos dizer, fez com que Tsai mudasse sua própria concepção de relação com seus atores e como filmá-los em seu filme, ao constatar que o jogo gestual que dirigia a seus atores e atrizes muitas vezes estava atrelado a uma concepção apenas sua, que não respeitava os gestos vindos do persona do ator ou atriz.

Os estudos “atorais” colocam sob o holofote da análise fílmica a figura do ator, atribuindo a ele grande importância estética dentro da obra fílmica, não sendo apenas um elemento de submissão e acessório do diretor, mas um componente essencial na construção da *mise en scène*, com uma relevância que pode chegar em pés de igualdade com a figura máxima de decisão criativa: o próprio diretor. É uma forma fílmica, como várias outras que compõe a imagem cinematográfica. O

ator, portando, não é apenas um componente de construção da *mise en scène*, mas também pode ter uma instância criativa que altera-a, em um trabalho de criação que não se submete às vontades de um diretor, mas estabelece-se em uma relação lateral de criação. De acordo com Comolli (2008), não é possível conceber uma *mise en scène* que não seja alterada pelo sujeito colocado nela, pois esse sujeito traz consigo um conjunto de gestos e posturas já apreendidos, e tratando a *mise en scène* como uma via de dois sentidos, uma atividade orgânica, a imposição do olhar do diretor sob seu objeto retorna a ele, agora impregnado pelo próprio olhar de seu objeto, em uma dinâmica de *auto mise en scène*.

Hsiao-Kang não somente deixa de ser um observador dentro dos filmes para se tornar o objeto de predileção (obsessão) da câmera e da narrativa, mas o embate entre Tsai e Kang-Sheng, como dito anteriormente, ocasiona a mudança de toda a *mise en scène* de Tsai. Não somente aspectos biográficos do ator começam a transbordar para o personagem, como a dor no pescoço em *O Rio* (1997) e a morte do pai em *What Time is It There* (2001), mas sua abordagem sobre esse ator, e consequentemente dos outros, muda.

A resposta de Tsai parece ser de um profundo respeito ao jogo gestual próprio de seus atores. Fazendo um salto para *Cães Errantes*, percebemos que as mudanças estéticas se tornaram ainda mais radicais, onde o uso da montagem alternada é praticamente inexistente, a decupagem dos espaços já é praticamente mínima e uma duração exacerbada dos planos atinge um ápice.

O ator-autor, se assim podemos chamar Kang-Sheng, torna Tsai cada vez mais obcecado nos jogos gestuais próprios de seus intérpretes, sendo ele a obsessão maior de seu diretor. O interesse de Tsai, se observarmos uma evolução estética em seus filmes, está cada vez menos em construir uma narrativa para esses personagens - a narrativa pode até ser vista como um aditivo, segundo Flanagan (2012) - por mínima que seja, e focar na temporalidade do gesto de seus atores colocados em sua *mise en scène*. Realizam ali ações banais, mas é no gesto único de cada um ao estar ali, e o modo que esse gesto tem ao se inscrever no plano, que interessa ao diretor. O plano final de *Vive L'Amour* parece premonitório. Após um longo plano da atriz do filme andando em um parque, somos colocados frente a um plano, de aproximadamente sete minutos, em que a vemos chorar. O significado do choro da personagem dentro da narrativa parece a cada minuto se esvanecer, em

uma dinâmica que nos remete à observação já citada de Aumont (2015) sobre a longa duração do plano em relação a informação que ali contém, e somos ali tomados pela visualidade desse corpo que apenas realiza o gesto, a ascensão do choro, seu clímax, sua recaída. O gesto inscrito no tempo, e esse tempo que dura de maneira excessiva implode a narrativa ficcional, e temos novamente momentos das *pausas descritivas, tempos mortos*. Incrível perceber o quanto esse plano é premonitório do destino das imagens de Tsai. Vemos agora como o recorrente penúltimo plano de *Cães Errantes*, de certa maneira, espelha-se em tal plano. O primeiro plano de Kang-Sheng e da atriz do filme, de aproximadamente 13 minutos. Imóveis, olhando para o fora de campo. Somos abstraídos da narrativa, *contemplamos* cada parte do rosto, cada piscar e mínimo movimento da face de ambos, escancarados na tela.

Tsai Ming Liang, na mesma palestra ao Asian Society, declarou estar ansioso ao continuar filmando Kang-Sheng, agora com o rosto mais velho, marcado pela inscrição do tempo e mortalidade do corpo. E ao fim podemos nos perguntar: Quem determina o tempo do gesto nessa encenação? O ator ou o diretor com sua autoridade do corte? Tsai Ming Liang estaria apenas jogando seu olhar (*mise en scène*) sobre seus personagens e deixando sua câmera rodando o tempo necessário, capturando essa imersão e inscrição do gesto de cada um de seus atores em um tempo por eles determinado? Diretor e ator parecem, nessa perspectiva, uma instância de criação conjunta de mesma hierarquia, impossível de ser separada.

Podemos inferir de sua encenação não apenas a recorrência da forma fílmica do ator, mas esse trabalho em conjunto com um modo de duração que viemos analisando até aqui, que salta a primeiro plano e retira progressos narrativos, jogando Lee Kang Sheng e outros atores de Tsai em momentos onde os processos operantes são de favorecimento de um *contemplação* de corpos e gestos inscritos no espaço da diegese. Corpos que permanecem, que dormem, comem, choram. Essa operação faz da banalidade um processo de produção de sentido no texto fílmico de sua obra.

Aqui, chegamos ao momento de darmos um passo adiante. A análise e combinação de operações presentes no texto fílmico, como vimos no modelo semiopragmático, impõe certas determinações no processo de produção de sentidos

entre filme e espectador. As operações até aqui delimitadas irá compor um tipo de público específico, como veremos a seguir.

### 1.3 Espectador "Flutuante"

Em *"Two Years at Sea"* (Ben Rivers, 2011), um plano estático de sete minutos de duração mostra o personagem principal do filme, chamado Williams, em uma pequena balsa, feita de pedaços de madeira e galões de plástico. Nós o acompanhamos boiando em um rio, indo lentamente do meio do quadro até sua extremidade, para então começar a fazer o caminho inverso, em um movimento lento, quase "flutuando". A paisagem sonora é silenciosa, com apenas os ruídos da água e ocasionalmente algum canto breve de uma pássaro. A estabilidade da câmera dá esse aspecto de *tableau* ao plano. Fábio Andrade, em uma crítica ao filme para Revista Cinética, coloca essa "flutuação" como o estado por excelência do cinema contemporâneo<sup>8</sup>.

Essa "flutuação", mais do que literalmente representada em tela, devemos guiar o olhar não apenas aos filmes do *Slow Cinema* e seus personagens vagantes, mas sim para um tipo específico de espectadores delimitado pelas operações do texto fílmico de tais obras. Como veremos, a bibliografia que relaciona-se ao *Slow Cinema* desenha certas consequências ao visionamento fílmico dessa "estética da lentidão". Nesse caso, os escritos de André Bazin surgem como referência para iniciarmos esse caminho rumo a uma determinação de que tipo de visionamento e que tipo de espectador estamos falando.

Em sua leitura de Bazin, Fernão Ramos (2012) relata o cerne da teoria proposta pelo escritor francês, que toma a própria realidade vivenciada como ambígua, cabendo então à imagem em movimento, ancorada em seu caráter ontológico, fazer emergir essa ambiguidade. A relação espectral é então fundada respeitando o modo de ser da realidade, que abre-se de maneira indeterminada ao sujeito para com o espectador. A imagem cinematográfica, portanto, respeitando a liberdade do espectador para com a realidade que o cerca, não deveria moldar a forma que se apresenta de antemão ao espectador. É daí que Bazin extrai sua crítica à montagem clássica, que em sua operação analítica de espaço e tempo

---

<sup>8</sup> Para saber mais: <http://revistacinetica.com.br/home/two-years-at-sea-de-ben-rivers-reino-unido-2011/>

seria a responsável por dar uma forma prévia dessa realidade ao espectador. Seu elogio à profundidade de campo e conseqüentemente ao plano sequência, surgem como formas possíveis ao preservarem esses “*blocos de realidade*”, preservando a “*unidade espacial do acontecimento*” (BAZIN, 1991, p. 64) em seus aspectos espaciais e, principalmente, duracionais. Permitindo a liberdade de olhar do espectador para com os diversos elementos ali representados e, de certa maneira, emulando sua própria relação com uma realidade que o cerca. Importante notar como a teoria baziniana é fundada em uma relação espectral que prevê um espectador *ativo* no processo de visualização. No entanto, Bazin, segundo Fernão Ramos, ressalta como essa imagem de caráter ontológico, em sua aderência ao transcorrer do mundo, pode apresentar-se com carga dramática.. A teoria baziniana favorece aspectos que realcem o caráter ambíguo da realidade na imagem, porém enquanto em um a eficiência dramática é uma característica ressaltada, na estilística do Slow Cinema que vimos, a desdramatização é levada ao extremo e é característica fundamental, o processo narrativo de ação/reação é suspenso a partir do contingenciamento de ações na diegese e do alongamento do plano em sua duração frente ao baixo nível narrativo de seu conteúdo. Esse é possivelmente um grande aspecto diferenciador entre a teoria baziniana e o *Slow Cinema*.

A duração como forma filmica, que irrompe ao primeiro plano da imagem, é essencial para a análise de Tiago de Luca (2015). Como vimos anteriormente, essa estilística é caracterizada primordialmente pela aplicação *hiperbólica* do plano sequência. O caráter hiperbólico ressaltado por De Luca está justamente no uso do plano como forma de desgaste da motivação diegética de determinado plano, associando-se a certos procedimentos de encenação, como analisamos, e fazendo a duração saltar e ser sentida ao máximo. Longos planos de paisagens, de personagens realizando ações banais, como comendo ou dormindo. As imagens de Tsai Ming Liang e Béla Tarr, como vimos, dilatam a narrativa operante dentro de determinado plano, a ponto dela deixar de operar em um modo teleológico de ação e reação. Nessa operação estilística, segundo De Luca, a duração, quando vai a primeiro plano, joga-nos para um outro modo de visualização.

O *plano sequência hiperbólico*, aliado a essa encenação que analisamos anteriormente, “*promove uma experiência de visualização contemplativa ancorada na materialidade e na duração.*” (DE LUCA, 2015, p. 61). Esse modo de

visualização, também é diagnosticado por Jacques Aumont (2015), que afirma que diante de uma plano que dura para além da motivação diegético-narrativa em relação à informação que ele contém, torna a quebra de postura do espectador de ficção muito mais provável. O espectador passa a se interessar por outros elementos que não fazem parte do jogo ficcional, como “*o caráter documental da imagem, a filmagem por si própria, tudo aquilo que me lembra que a ficção é artificial, construída*”. (AUMONT, 2015, p. 175)

A narrativa opera muito mais num nível sensorial, abdicando de um encadeamento narrativo, exigindo então do espectador, diante dessas imagens, uma outra “*pedagogia do olhar e do sonoro*” (VIEIRA, 2015, p. 94), que se baseia na percepção de modulações de detalhes luminosos, cinéticos e sonoros, muito em um âmbito direcionado para a materialidade da imagem projetada, como meios de atingir o espectador, que a explora em todos os seus detalhes, como um mundo que se abre à sua percepção, no qual ele possui total liberdade do olhar para explorar. Eryl Vieira Jr. (2015) ressalta o tom de ambiguidade visual e textual que essa narrativa adquire. Nos planos de Tsai Ming Liang e Béla Tarr, seríamos então convidados a explorar elementos da imagem que vão além da funcionalidade narrativa que a *mise en scène* cria. No plano de Rivers que citamos acima, somos convidados a contemplar o movimento da água, da vegetação beira-rio, do sensível movimento da balsa no vai e vem dentro do plano, os insetos que não vemos, mas ouvimos através da composição sonora. Em Tsai Ming Liang, os menores movimentos faciais, a lágrima que escorre pelo rosto da mulher, a respiração de ambos os personagens, a luz que ilumina seus rostos; o roncar das crianças, a escova que passa pelo cabelo, ou simplesmente a imobilidade da personagem.

Esse modo de visionamento, de sensorialidades e inspeções do olhar na imagem, olhar que é livre de determinações narrativas e vaga pelo diegese proposta pelo quadro, é, como podemos ver, criado justamente pelas operações estruturantes que analisamos durante essa Parte I. Como falamos anteriormente, emprestando a definição do *modo ficcionalizante* já proposto por Odin (2005), tal modo, apesar de contemplar os filmes que analisamos e com certeza muitos outros de diretores e diretoras do *Slow Cinema*, parece insuficiente frente ao que discutimos a respeito dessa “*estética da lentidão*”. É justo então propormos que para além do *modo ficcionalizante*, a estilística do *Slow Cinema* cria um *modo contemplativo*, que opera

concomitante ao anterior, mas que consegue abarcar de maneira mais eficiente certas delimitações operacionalizadas em texto fílmico.

Em se falando do público, para a semiopragmática, o público “é *um conjunto de indivíduos reunidos pela construção de um sistema de modos de produção de sentido*” (ODIN, 2005, p. 37). Como vimos, o público de um filme nunca é apenas um, mas vários, devido a heterogeneidade do mesmo. Mais que as características de raça, gênero, sexualidade, entre outras, que determinam a leitura do público no processo de produção de sentido, os contextos em que tal encontro ocorre, entre filme e público, também são determinantes na construção do sistema de modos de produção de sentido. Seguindo um exemplo similar ao dado por Odin (2005): O filme “A Lista de Schindler” (Steven Spielberg, 1991), se visto ocasionalmente no ambiente da sala de cinema, pode ser maioritariamente experienciado através de um *modo ficcionalizante*. No entanto, se visto no ambiente de uma sala de aula, em uma aula de História, o modo *documentarizante* irá se sobressair, pois mais do que embalar-se nos acontecimentos da trama, o espectador estará atento ao filme como forma de obter informações sobre sua realidade de mundo, visto que o filme, em seu texto fílmico, deixa claro ser uma dramatização a respeito de um período histórico.

Se aceitamos, portanto, um *modo contemplativo* para a análise dos filmes pertencentes a essa estilística do *Slow Cinema*, podemos fazer exercício semelhante. Podemos determinar haver uma relação entre o *modo contemplativo* e o contexto de exibição, nos moldes propostos pela semiopragmática?



# PARTE II: A MORTE DO CINEMA (?)

*“Acredito que o que leva normalmente as pessoas ao cinema é o tempo:  
O tempo perdido, consumido, ainda não encontrado.”*  
- Andrei Tarkovski

*“Now, if you are playing the movie on a telephone  
You will never in a trillion years experience the film.  
You will think you have experienced it.  
But you will be cheated.  
It's such a sadness that you think you've seen a film on your fucking telephone.  
Get real!”*  
- David Lynch

## 2.1. Surge a sala de cinema

Em uma manhã, a primeira notificação do dia chega ao celular: o álbum *“Ordinary Corrupt Human Love”* (2018), da banda Deafheaven, marcada pelo belíssimo estilo que transita entre o black metal, shoegaze e post-rock<sup>9</sup>, já estava disponível na plataforma de streaming Apple Music. Como o álbum já estava salvo na biblioteca pessoal, a plataforma gentilmente avisou de sua disponibilidade no dia de seu lançamento. Agora, distante apenas por uma identificação biométrica e dois cliques na tela. Entre goles de café e as notícias diárias do mundo, entregues não pelo jornal impresso, mas diretamente pelo celular, logo pela manhã já podia ser

---

<sup>9</sup> Para saber mais: <https://www.rollingstone.com/music/music-features/deafheaven-on-trying-to-top-sunbather-and-prove-their-metal-70063/>

ouvido o novo trabalho da banda americana. Uma banalidade de um método de consumo contemporâneo de música e de informação, que comprime uma história de rupturas e formação de novos hábitos, que atualmente são catapultados pelo que chamamos de revolução digital e tecnológica.

Apple Music, Spotify, Deezer, Google Play... Serviços de streaming de música que, a partir do pagamento de uma mensalidade, oferecem ao usuário acesso irrestrito a uma gigantesco catálogo de música em constante expansão, contendo não só obras já antigas, mas os lançamentos. Podendo acessá-las em seus computadores pessoais ou gadgets, como celulares e tablets, de maneira instantânea.

O insofreável trem do desenvolvimento tecnológico nos levou do vinil ao CD, aos arquivos digitais e aos serviços de streaming. Um jovem do século XXI que visite a casa de seus avós, por exemplo, poderia facilmente ver as rastros de passagem desse trem. Em um gigantesco móvel que ocupa toda um das paredes da sala, veria uma fileira de discos de vinil de tamanho considerável, digamos uns 30 discos, posicionados ao lado do sistema do som, antigo, sim, porém já ali equipado para reproduzir fitas cassete e CDs. Em um compartimento localizado no mesmo gigante móvel, ao abri-lo encontraríamos algumas cassetes e CDs, em menor número. Escondidos, talvez demonstrem a preferência de seu dono pelo velho vinil. Para o senhor octagenário que ali reside, seu consumo de música se restringe ao seu catálogo pessoal. Ele escuta geralmente os discos inteiros, e ao fim, troca para um próximo. Ouvir uma música de cada disco seria um esforço dispendioso. E se quiser um novo disco, deverá se deslocar até uma loja. Mas nos dias atuais, como gosta de falar, está cada vez mais difícil de achar uma perto de sua residência, então prefere pedir a seus netos, tão agéis.

Se antes nos deslocávamos até uma loja para comprar os lançamentos, hoje os compramos pela internet em pré-venda, recebendo-os diretamente em nossa casa, ou melhor ainda: Hoje os temos instantaneamente disponíveis em nossos bolsos, acessíveis a partir de nossos celulares a partir de uma conexão com a internet. E se antes comprávamos o álbum completo do determinando artista, conseqüentemente adquirindo todas as suas músicas novas, hoje montamos nossas próprias playlists. Escolhemos a que mais gostamos, consumimos a música individualmente, e adicionamos a nossa biblioteca pessoal. Uma simples notificação

nos faz repensar o quanto nossos hábitos são constantemente alterados por esse trem sem limites.

O desenvolvimento tecnológico, claro, também alterou nosso encontro com a imagem em movimento.

Jacques Aumont (2004) admite ser os irmãos Lumière os inventores do cinema. Mas não por um pioneirismo tecnológico envolvendo o dispositivo da câmera ou da película, nem por um ineditismo pelo ato de dar movimento a uma imagem antes fixa. O desejo da imagem em movimento é antigo, e remonta ao período pré-histórico, como diz Flávia Cesarino Costa (2005). E a materialização dos dispositivos que possibilitaram a imagem em movimento, a partir de uma base fotossensível, passaram por diversas mãos durante o período ao final do século XIX, como Thomas Edison e os irmãos Skladanowsky. Não por um ineditismo da ideia, nem por um do dispositivo. Se o dia 28 de dezembro de 1895, no Grand Café, em Paris, pode ser visto como a projeção inaugural do cinema - o seu ponto de "origem" - é pela presença de uma sala, uma tela, a projeção das imagens em movimento filmadas em película fotossensível, da compra de ingressos e uma plateia que ali encontra-se para assistir tais imagens. É a partir dessa situação, do preenchimento dessas condições, que temos o que viemos a chamar de *cinema*. São os Lumière, para Aumont, que estabelecem pela primeira vez essas condições básicas. No entanto, ainda levaria alguns anos até que esse "*modelo clássico de transação cinematográfica*", assim chamado por André Gaudreault e Philippe Marion (2016 p. 135-136), se consolidasse.

Apesar das condições lançadas pelos irmãos Lumière logo de início, os primeiros filmes eram vagantes. A projeção dos primeiros filmes - que eram curtos, feitos em uma única tomada, muitos de pequenas vistas ou gags e pouco integrados em uma cadeia narrativa - perambulavam por espaços onde dividia sua atenção com outras formas de atração. Eram exibidos em circos, teatros de ilusionismo, parques de diversão, cafés e em todos os lugares onde houvessem espetáculos de variedades, de acordo com Flávia Cesarino Costa (2005, p. 40). Mas foram os chamados *vaudevilles*, surgidos a partir dos teatros de variedades, que se tornaram seu principal local de exibição. Locais presentes no mercado americano, que antes eram conhecidos por um espaço de caráter pervertido, de conotações exclusivamente eróticas, mas que alteraram seus ambientes e passaram então a

atrair uma audiência familiar, tornando-se um forma frequente de diversão popular. Eram os locais que mais usavam os filmes em suas apresentações. Sua estrutura de espetáculo formava-se de uma série de atos, de aproximadamente dez a vinte minutos, sem nenhuma conexão entre si. Podendo incluir apresentações com animais, apresentações de lanterna mágica, dança, declamação de poesia, e claro, filmes. Assim como as outras, o filme caracterizava-se por ser uma atração autônoma. Espremendo-se no meio de outras atrações, os primeiros filmes pediam licença para poder se apresentar.

Contudo, essa sua condição viria a ser superada a partir de um mudança no primeiro modo de produção inicialmente instaurado. Vejamos, como exemplo, o modelo criado pelas irmãs Lumière, que:

*"[...] ofereciam um esquema de marketing muito interessante para os vaudevilles, que eram seu alvo predileto no mercado. Eles forneciam os projetores, o suprimento de filmes e os operadores das máquinas, e se encaixavam nas programações locais." (COSTA, 2005, p. 43)*

Esse modo criava uma autonomia do exibidor de filmes. Como padrão na época, de acordo com Gaudreault e Marion (2016), o exibidor realizava o ato de compra dos filmes dos fabricantes, e os filmes que mostrava em suas apresentações nos teatros de variedade lhe pertenciam. Comprar um filme fazia parte do cotidiano do exibidor, que *"era o único mestre a bordo, na sua empresa, e mostrava o que queria, como queria, o fabricante não tinha voz sobre o desenrolar das situações"* (Gaudreault; Marion 2016, p 139). Durante o espetáculo, o exibidor tinha total liberdade de mostrar quais filmes e em qual ordem quisesse. O espetáculo utilizando a imagem em movimento, portanto, era único, pois não havia uma institucionalização e padronização do processo de exibição.

Com o aparecimento dos *nickelodeons*, primeiras salas dedicadas exclusivamente a exibição de filmes, entre 1905 e 1907, nos Estados Unidos, ocorre um mudança de valores nas relações espectador e exibidor, e entre exibidor e fabricante de filmes. Segundo Gaudreault e Marion (2016), o exibidor agora deixaria de ser nômade, perambulando pelos teatros de variedade. Administrador agora de um espaço exclusivo para a exibição de filmes, o *nickelodeon*, torna-se então necessário sua constante renovação de catálogo de filmes disponíveis, em vista de atrair sempre, semana após semanas, os espectadores. Essa passagem de um

nomadismo para uma posição sedentária representa uma mudança de paradigma que é possibilitada pela passagem da venda de filmes, conforme falou-se anteriormente, para sua locação.

Nessa nova relação, surge a figura conhecida do distribuidor ou do locador de filmes, personagem intermediário entre o fabricante de filmes e os exibidores. Se antes o exibidor era o *“mestre a bordo”*, detentor dos filmes e comandante dos atos de exibição, agora era lhe imposto um tempo limite de exibição dos filmes, e o fabricante passa a ter maior vigilância de seu produto sendo exibido. O novo paradigma estava diretamente ligado ao aparecimento das primeiras salas dedicadas ao cinema. E é essa nova estrutura que coloca as bases para a formação de seu processo de institucionalização. *“O cinema pôde começar a nascer, portanto, nasceu, no dia em que se colocaram filmes em locação, já que isso permitiu a emergência da sala permanente de cinema”*. (GAUDREAULT; MARION, 2016, p. 141). Se para Aumont, os Lumière inventam o cinema ao lançar as condições, o processo de locação de filmes e institucionalização consolidam tais condições na prática espectral.

A partir daí os filmes, antes espremido entre outras atrações, sem um lugar próprio para si, conquistam seu próprio local. *“Ir ao cinema”* vai se tornar uma atividade, e logo a ocorre a construção dos *movie palaces* dos anos 1910, que deixam para trás os pequenos e simples *nicklodeons*. Os filmes conquistam seu espaço próprio no mundo do espetáculo, atraindo agora os espectadores para sua própria sala, a *sala de cinema*.

## **2.2. O fim da hegemonia**

E de volta à sala, o jovem escuta de seu avô a história de quando jovem ele foi ao antigo cinema de rua, assistir ao novo filme do Chaplin. O cinema que descrevia já não existia, e a necessidade de levar sua própria cadeira para assistir ao filme também não. Escuta o avô, com sua voz baixa e ligeiramente rouca. Enquanto aquele senhor, de cabelos brancos meticulosamente bem penteados e profundos olhos azuis, termina de lhe contar com certo entusiasmo sobre a única maneira de assistirem aos filmes *“em sua época”*, o jovem olha em volta: o aparelho antigo de VHS, a TV de tela plana conectada a mais de 500 canais; coloca a mão no

bolso e sente o celular, com seu acesso à internet, aplicativos de streaming de filmes e acesso ao Youtube.

Não há dúvida que a época de reinado do “*modelo clássico de transação cinematográfica*” havia, já fazia algum tempo, se rompido.

Hoje assistimos aos filmes na sala de cinema, nas televisões através de canais abertos ou fechados, em nossos computadores, tablets e smartphones. Os filmes tornaram-se presentes no formato VHS, depois vieram os DVDs e os Blu Rays. E depois, passaram a habitar os ambientes online. Hoje podemos assistir aos filmes através dos serviços de streaming - Netflix, Amazon Prime, Mubi, Hulu - além de poder fazer o download dos mesmos em nossos computadores e celulares, de maneira legal ou ilegal, através de plataformas de compartilhamento como o BitTorrent.

O filme deixou o reinado da sala de cinema para fragmentar-se através das múltiplas telas que foram surgindo. Seu reinado durou, aproximadamente, entre os anos 1910 até 1950, sofrendo seu primeiro abalo com o surgimento da televisão. Esse percurso marca uma profunda redefinição de valores e relações, que relacionam-se os modos de produção e exibição e nossa relação como espectadores de cinema.

*“Eu marco minha experiência pessoal com o fim do cinema por volta de 1989. Foi em algum momento desse ano em que ao entrar na minha videolocadora local, em Hamden, Connecticut, eu vi que a obra completa do Pasolini estava disponível em videocassete. Cinco anos antes, eu talvez teria priorizado minha vida em volta de uma viagem para New York para assistir a um ou dois filmes de Pasolini que eu não tinha visto, ou para rever em conjunto um grupo de seus filmes. Pois quando eu teria a chance novamente? Aquela tarde, eu tenho certeza que passei o Pasolini e fui procurar outras coisas, pois oportunidade e tempo não eram mais commodities preciosas. Havia tempo”. (RODOWICK, 2007, p 26)*

A declaração de D.W. Rodowick não centra-se apenas na mera existência da disponibilidade dos filmes para além da sala de cinema. O peso de um “fim do cinema” está em mudança sua como espectador.

O advento da televisão tira os filmes da exclusividade da tela da sala de cinema, colocando-as agora diretamente no ambiente doméstico, na tela da televisão. E ao passar a ser uma janela a mais, ou melhor, uma tela a mais na

exibição de obras cinematográficas, inaugurou-se uma nova via de espectadorialidade para o público frequentador da sala de cinema:

*“Assim, no meio do século XX, a televisão veio oferecer, de forma radical, um novo modo de acesso aos filmes. Para seu consumo filmico, o espectador dispunha, a partir de então, de uma verdadeira escolha entre duas práticas sociais distintas: “ir ao cinema”, uma prática que entrou nos costumes ao longo dos anos 1910, ou “assistir a um filme na tevê”, uma prática que, por sua vez, integrou-se aos costumes durante os anos 1950” (GAUDREULT; MARION, 2016, p. 136)*

Apesar dessa mudança de espaço, afinal não mais seria preciso se deslocar de sua casa para ir a uma sala de cinema assistir a um filme, algumas relações se mantiveram. No fim, o espectador tinha *“uma escolha no seu menu, mas não tinha a escolha do menu” (GAUDREULT; MARION, 2016, p 136)*. A escolha do que passava, em ambas as telas, cinema ou televisão, ainda estava fora de seu controle. O menu ainda era delimitado por instituições comerciais, e o espectador mantinha certa passividade na escolha. Podia, é claro, decidir ver um determinado filme ao invés de outro, tanto no cinema quanto na TV, mas suas opções eram restritas e limitadas ao que tais instâncias lhe ofertavam em determinando período de tempo. O espectador, portanto, ainda estava preso a uma grade de horário. Em determinado dia, em determinada hora, podia escolher ver um filme na TV ou alguns dos filmes ofertados em alguma sala de cinema de sua cidade. Algumas horas depois, no entanto, essas janelas se fechavam.

Se a restrição espacial havia sido transposta com o aparato televisivo, a próxima seria a restrição temporal, vista na grade de oferecimento. A partir do aparecimento do gravador de vídeo, há aproximadamente 40 anos, pode-se:

*“[...] não somente gravar este ou aquele filme que passa na tevê (ou, aliás, determinado programa de tevê) como também - grande revolução - passá-lo quando quiser, à vontade e segundo um horário determinado por mim. Acabou a ditadura do horário socialmente determinado.” (GAUDREULT; MARION, 2016. p 137)*

O espectador vê-se liberto das imposições de uma grade de oferecimento. Agora, como concluem os autores franceses, uma terceira via de exibição se abre, onde sua escolha não mais é restrita pelo oferecimento naquele dia e horário de um determinado filme. O videocassete, e conseqüentemente suas mutações em dispositivos como o DVD e o Blu Ray, dá ao espectador a autonomia

de assistir aos filmes *quando* ele quisesse. Antes da introdução do videocassete ao final dos anos 1970, “*comprar um filme era uma frase que poucos espectadores comuns podiam utilizar.*” (p. 138). Porém, a introdução da nova tecnologia não somente possibilitava ao espectador gravar algum filme que fosse exibido pela grade televisiva, mas abria-se agora um mercado de compra e locação de filmes. O espectador podia assistir aos filmes quando quisesse, e agora também não mais presos a uma grade televisiva pré-determinada. A escolha do título que gostaria de assistir estava em suas mãos. Deslocando-se até uma loja ou uma locadora, podia livremente escolher qual título gostaria de assistir, estando restrito apenas às delimitações físicas dos espaços que comportavam as mídias físicas que fosse alugar ou comprar. É o estabelecimento do *home theater*:

“O espectador agora se tornou proativo e pode, e até deve, implicar-se na ação de assistir a um filme (assistir a um filme se tornou uma ação). Para satisfazer sua sede de filmes, ele deve agora prever certo número de intervenções: deve escolher o dispositivo no qual o “filme” será exibido (a “telona”, a “telinha” ou uma de suas “telas secundárias”); deve determinar o ambiente no qual a “leitura” acontecerá; deve decidir se a leitura será feita de uma única vez ou em vários segmentos, ou até esporadicamente, escolhendo seu modo de audiovisualização (tendo a intenção, por exemplo, de organizar uma noite dedicada a ver um filme ou consumi-lo - termo perfeitamente adaptado ao exemplo que segue - de passagem, como um viajante equipado com uma tela nômade, primeiro num aeroporto, depois, digamos, num avião e, finalmente, depois de ter chegando ao seu destino, num quarto de hotel?) (GAUDREULT, MARION, 2016, p. 138)

No testemunho de D.W. Rodowick, o choque, que o fez delimitar, pessoalmente, ser aquele o seu momento de encontro com uma “fim do cinema”, é o choque entre dois modos de espectadores que estamos até aqui delimitando. No mais, é o reconhecimento da passagem de um espectador do “*modelo clássico de transação cinematográfica*” - dependente da sala de cinema e restrito a janela de oportunidade e horário da oferta dos filmes - para um *espectador autônomo* - não mais preso a sala de cinema, não mais preso a uma grade de ofertas restrita e imposições de horários. Sua recusa de alugar toda a obra de Pasolini ali disponível, quando antigamente reorganizaria sua semana para uma viagem até outro estado para poder vê-los, é o reconhecimento desse momento. Havia tempo e disponibilidade para vê-los em algum outro momento.

Se seguirmos os anos, veremos que a flexibilidade do espectador com os filmes foi aumentando. O filme continuou se esfacelando através de outros



dispositivos. Agora em formato digital, disponível para download através de nossos computadores pessoais, e os atuais serviços de streaming, dão continuidade a satisfazer as necessidades desse espectador autônomo. Disponíveis online, retiraram qualquer necessidade de deslocamento físico do espectador. Se antes deveria ir até um loja ou locadora, agora ambas vem até ele, disponíveis na tela de sua televisão ou computador. O catálogo, agora, é livre de limitações físicas. E não só tela de cinema ou a televisão, como falamos até aqui. A multiplicidade de telas, sejam as do computador, dos tablets ou celulares, possibilitam ver os filmes não somente em nossos ambientes domésticos, mas em qualquer lugar. É o *consumo de passagem* descrito acima na citação de André Gaudreault e Philippe Marion.

São transformações "irredutíveis e irreversíveis", "*rupturas de continuidade*" (GAUDREULT; MARION, 2016, p. 141) na história do cinema, assim como foi a passagem da venda para a locação de filmes no início do século XX. Como podemos ver, o espectador autônomo, desde o fim do reinado da sala de cinema, somente se tornou cada vez mais... autônomo. Parece realmente não haver uma volta. O jovem, que termina de escutar a história do avô, se compadece. Ao final, a face do homem entusiasmado se desfaz em certa resignação, pois lhe diz que apesar de ter amado o filme do Chaplin, só conseguiu vê-lo uma vez. Era para ele uma distante, mas maravilhosa, lembrança. Preso à sala de cinema, diferentemente do neto. Este havia visto o filme repetidas vezes em seu aparelho DVD, a partir de uma cópia que comprou recentemente. E que, através de download, conseguiu baixar um cópia em arquivo digital do filme, retirar stills e trechos de determinado cenas em seu computador, para poder apresentar um trabalho escolar sobre o filme.

### **2.3. Rebeldes do modelo tradicional**

No 70º Festival de Cannes, realizado em 2017, os organizadores do festival viram-se sob uma polêmica logo de início. Conforme relata Gregorio Belinchón, em matéria ao portal El País<sup>10</sup> publicada no dia 11 de Maio de 2017, o caso gira em torno da escolha para a competição oficial, feita pela organização do

---

<sup>10</sup> Para saber mais: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/10/internacional/1494422968\\_126071.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/10/internacional/1494422968_126071.html)

festival, de dois filmes produzidos pela plataforma de streaming Netflix: *Okja*, do sul-coreano Bong Joon-ho, e *The Meyerowitz Stories*, de Noah Baumbach.

O caso envolvendo a gigante do streaming Netflix e o festival de Cannes pode ser brevemente conhecido através de algumas reportagens entre 2016 e 2018. Usemos como referência algumas publicadas nesse período pelo veículo El País<sup>1112</sup>.

Em retrospecto, a presença de filmes produzidos por serviços de streaming na programação do festival não é nova. Na edição anterior, em 2016, o Amazon Studios estreou cinco filmes na programação do festival: "*Café Society*", de Woody Allen; "*The Neon Demon*", de Nicolas Winding Refn; "*Paterson*" e "*Gimme Danger*", de Jim Jarmusch; e "*The Handmaiden*", de Park Chan-Wook. Segundo reportagem, o serviço de streaming foi coroado como o "*novo rei de Cannes*", e recebeu elogios de Thierry Frémaux, diretor do festival, que os considera "*muito cinéfilos*". Os motivos iam além da qualidade dos trabalhos financiados pela Amazon Studios: o serviço garantia a exibição dos filmes em salas de cinema, após sua estréia no festival, ao contrário da Netflix.

Na verdade, garantia a exibição dentro das normas da legislação francesa.

É protocolo da Netflix prioridade absoluta ao lançamento online de suas obras. Apesar de poucas ou quase inexistentes exibições em sala de cinema, o serviço já publicamente declarou não ter restrições ao seus lançamentos serem exibidos nas tradicionais salas. Inclusive, os dois filmes que concorriam em Cannes tiveram exibições em cinemas norte-americanos, principalmente para poderem se qualificar para o Oscar. A questão, no caso, está nas restrições impostas pela legislação francesa, que determina uma hierarquia rígida de *janelas de exibição*. Os filmes só poderiam ser disponibilizados na plataforma online 36 meses após sua estreia nas sala de cinema. A medida, segundo executivos, é completamente inviável para o modelo de negócios da empresa, onde exibições em salas de cinema são simultâneas ao lançamento online. Apesar de conversas entre o festival e a plataforma, tentando minimamente garantir uma exibição nas salas francesas, e não

---

<sup>11</sup> Para matéria completa: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/12/cultura/1523494926\\_419005.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/12/cultura/1523494926_419005.html)

<sup>12</sup> Para matéria completa: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/17/cultura/1495029211\\_021599.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/17/cultura/1495029211_021599.html)

apenas a disponibilização aos seus assinantes, nenhum acordo pôde ser feito. Segundo a reportagem do El País:

*"O festival lamenta não ter chegado a um acordo e, portanto, embora "tenha o prazer de dar as boas-vindas a um novo operador que decidiu investir no cinema", e como apoia "o tradicional modelo de exibição", decidiu adaptar suas regras: "Todo filme que deseje participar da competição" deverá se comprometer com sua distribuição nos cinemas franceses. A medida entrará em vigor a partir da edição de 2018. Depois de tomar conhecimento do comunicado, o CEO da Netflix, Reed Hastings, disse pelo Facebook: "O sistema cerra fileiras contra nós".*

A polêmica, então, estava instaurada. A medida estipulada pelo festival veio pela pressão do poderoso circuito exibidor francês. O caso trouxe a tona a discussão sobre a rigorosa e defasada, para uma parcela da crítica, legislação francesa, que mostra certa dissonância com o estado atual de produção e distribuição em tempo da entrada das empresas de streaming na produção de conteúdo próprio.

Como consequência, no ano seguinte, na 71ª edição do festival em 2018, a Netflix - com 100 milhões de assinantes pelo mundo, produtora e distribuidora de seus próprios filmes - retirou-se completamente do festival. Mesmo nas mostras paralelas, às quais o comunicado não faz tal restrição, a Netflix decidiu manter-se fora, já que o festival se manteve firme em sua nova condição. Ted Sarandos, diretor de conteúdo da Netflix, declarou: *"O festival optou por celebrar a distribuição em vez de celebrar a arte do cinema. Estamos 100% com a arte do cinema. E aliás, todos os outros festivais do mundo também"*. Sarandos faz alusão aos festivais de Berlin e Toronto, que não impuseram tais restrições às produções da companhia.

Importante termos no horizonte que, como podemos inferir pelas referências acima, o conflito não está em uma total negação da exibição em salas de cinema, mas sim no embate entre um já antigo sistema de exibição e distribuição, no caso francês, que não se adequa às políticas praticadas por essa nova personagem do cenário da produção cinematográfica. A declaração de Sarandos, por esse ponto de vista, é certa em esclarecer que a escolha de Cannes está mais em um protecionismo de um sistema de distribuição e exibição do que a qualidade ou procedência dos filmes apresentados pela Netflix. Na própria declaração do festival sobre os impasses de negociação com a empresa, como vimos acima, sua escolha está justamente no apoio a esse *"tradicional modelo de exibição"*.

Modelo esse que baseia-se nessa hierarquia de *janelas de exibição*, uma progressão ordenada da disponibilidade um determinando filme. Partindo do lançamento em sala de cinema, até sua distribuição em mídias físicas, TV a cabo e depois TV aberta, e assim por diante. Com o surgimento da televisão nos ambientes domésticos, e sua demanda por conteúdo, os distribuidores passaram a impor esse período de carência entre exibição em sala de cinema e televisão, e conseqüentemente foi se abrangendo para as outras mídias seguintes. O método visa proteger o faturamento do lançamento em sala de cinema. Segundo Tiago Afonso de André:

*"Mais significativo ainda do que o mercado de televisão foi o surgimento do home vídeo, lançado durante a década de 1970 e que cresceu vertiginosamente a partir da década de 1980, com a difusão do VHS para aluguel e compra, e depois com o DVD. A partir desse home vídeo, além da TV a cabo e do pay-per-view e mais recentemente do vídeo on-demand, as diversas janelas de distribuição foram se reafirmando e consolidando. Seu intuito é maximizar o lucro do distribuidor, preservando ao máximo a rentabilidade em cada meio, criando um intervalo de tempo entre a comercialização em cada meio de tal forma que o público não queira "esperar" até a distribuição no meio seguinte, e de preferência faça o consumo da obra em mais de uma das janelas. O filme é explorado primeiro nas salas de cinema para depois poder ser comercializado nos outros canais, geralmente seguindo a ordem de DVD/Blu-Ray, TVOD, pay-per-view, SVOD, TV fechada e TV aberta". (DE ANDRÉ, 2017. p. 66-67).*

As diferentes vias que abriram-se ao espectador, a partir de 1950, apesar de irem constantemente derrubando barreiras físicas e temporais para a realização da fruição fílmica, não se disponibilizavam de maneira simultânea nesse modelo tradicional de exibição. Quando já presente em mídias físicas, por exemplo, já não era possível vê-lo nos cinemas.

Na edição de agosto de 2016, a revista britânica *Sight and Sound* dedicou quatro artigos ao seguinte tema: *Ways of Seeing - The Changing Shape of Cinema Distribution*. Em seu artigo, Geoffrey Mcnab reflete sobre como esse modelo tradicional de distribuição nos dias de hoje parece estranho. Segundo o jornalista, a chamada geração *millennial*, determinada pelos nascidos entre 1980 e 2000, já é acostumada a consumir audiovisual e música quando e onde quiserem. Afetados pelo que o Bruno Icher, jornalista do *Libération*, citado por André Gaudreault e

Philippe Marion (2016), denomina Síndrome de *Atawad* (*anytime, anywhere, any device*)<sup>13</sup>.

*“[a síndrome] expressa a transportabilidade generalizada, que faz toda diferença, pois agora já não é apenas na espera pública que se assiste filmes (numa sala de cinema, por exemplo), nem mesmo apenas na sala de estar, mas onde quer que seja, na hora em que se quiser, do jeito que se quiser.”* (GAUDREULT, MARION 2016, p. 144)

*“[...] a síndrome Atawad resulta da convergência dos meios de comunicação, uma convergência que leva a outro tipo de convergência, ou seja, a convergência das interfaces (dos aparelhos, dos dispositivos). Esta constitui um fenômeno da maior importância, que decorre da digitalização de nossos meios de comunicação (de todos nossos meios de comunicação), da qual apenas começamos a medir as consequências.”* (GAUDREULT, MARION 2016, p. 145)

Como podemos inferir, *Atawad* parece ser a “síndrome” que define o *espectador autônomo* que falamos anteriormente. A Netflix, nesse cenário, atua com uma leitura cirúrgica do modo de consumo desse público, modo esse que, como vimos, vem progressivamente se desenhando desde os anos 1950, com o fim do “*modelo clássico de transação cinematográfica*”. Sarandos, citado por Geoffrey Mcnab: “*A janela da sala de cinema é a única janela que ainda existe. Toda outra forma de entretenimento está praticamente disponível para os consumidores onde e quando eles querem*”. Pensando que a possibilidade do espectador assistir a um filme quando e onde quiser já era presente antes das empresas de streaming - pensemos nas mídias físicas, pay-per-view e downloads ilegais - a ainda existência do método de janelas de exibição na distribuição de filmes parece anacrônico com um modo contemporâneo de consumo *instantâneo, fragmentado e simultâneo*, o qual estamos discutindo. Nesse sentido, a política de distribuição da Netflix acrescenta no processo de fruição fílmico não apenas a disponibilidade do produto filme através de diferentes dispositivos, mas apresenta-os também em caráter *simultâneo*.

Presente em mais de 190 países, e detentora, em 2016, de um orçamento de 6 bilhões de dólares para novas aquisições, a “rebelde” Netflix, segundo o artigo de Geoffrey Mcnab, está na dianteira de uma revolução na distribuição online. E com o seu tamanho dentro do mercado, sua influência não pode ser ignorada. Opiniões

---

<sup>13</sup> “Qualquer hora, qualquer lugar, qualquer dispositivo”

de produtores independentes e distribuidores ainda são ambivalentes, de acordo com a matéria. Alguns veem com bons olhos a entrada das gigantes digitais - Netflix e sua concorrente direta, Amazon Studios - no mercado, como competidores válidas na aquisição dos melhores filmes que percorrem os mais prestigiados festivais de cinema. De outro lado, há certo alarme em como a atuação de tais empresas altera o processo de distribuição e financiamento de filmes independentes. Como uma das formas de financiamento, as distribuidoras ao redor do mundo pré-compram os direitos de distribuição dos filmes, baseando-se em elenco e roteiro. Mas tais empresas atuam na compra de direitos globais, dificultando a concorrência com outras distribuidoras. Além de que, falando do mercado americano, um filme que tenha ido direto para distribuição online, sem passagem por salas de cinema, tem baixíssimas chances de ser adquirido por distribuidoras internacionais. Em acordo com TVs pagas, o desempenho de bilheteria é um fator determinante no valor da obra. Sem uma atuação em salas de cinema, o filme não vale nada.

O artigo de McNab apresenta pontos de discussão interessantes dessas mudanças de produção e mercado cinematográfico contemporâneos. Ao mesmo tempo que a receita de serviços de streaming cresce, também é o caso das bilheterias. No entanto, um mesmo Blockbuster atinge os recordes de bilheteria ao redor do mundo, como por exemplo o filme *Star Wars: The Force Awakens* (2015). No contexto britânico, segundo dados apresentados por McNab, apenas 12% do total de filmes exibidos são responsáveis por 90% da receita em bilheteria. A concorrência massiva de um pequeno grupo de filmes torna um consumo e distribuição online atraentes para filmes menores, principalmente se forem lançamentos simultâneos. E muitas distribuidoras independentes tem aceitado a iniciativa, como a Curzon, que realiza exhibições em salas e lançamento online ao mesmo tempo. Em um contexto de alta concorrência de lançamentos e escolhas, a presença de uma hierarquia de janelas de exibição tem ocasionado um gasto a mais para muitos filmes. Com desempenhos baixos em bilheterias, suas sobrevidas em distribuição online são prejudicadas, pois a carência entre a exibição em sala de cinema e disponibilidade online demanda, por exemplo, novos investimentos em marketing.

Os desdobramentos de mercado são complexos, e não é de nosso intuito esmiuçá-los a fundo. O importante é observarmos, a partir de tais referências, como

essas acontecimentos contemporâneos estão intimamente ligados a um processo de mais de 70 anos, como viemos descrevendo, de pulverização do filme através de diversos dispositivos, fim da hegemonia da sala de cinema e mudanças na maneira como espectadores consomem os filmes.

Pedro Almodóvar, presidente do júri da 70ª edição do festival de Cannes, ao fazer uma declaração na coletiva de imprensa sobre o embate com Cannes<sup>14</sup>:

*"No entanto, esta nova forma de consumo não pode tentar substituir as já existentes, como ir ao cinema, não pode alterar o hábito de espectadores, e acho que esse é o debate agora. Para mim, a solução é simples: as novas plataformas devem respeitar as regras atuais, tais como a existência de janelas de exibição, e cumprir as regras de investimento que já regulam as televisões. É a única maneira de coexistir. Parece um enorme paradoxo dar uma Palma de Ouro ou qualquer outro prêmio a um filme que não pode ser visto na tela grande. Respeito as novas tecnologias, mas enquanto continuar vivo vou defender algo que as novas gerações parecem não conhecer: a capacidade hipnótica de uma tela."*

Os hábitos dos espectadores já mudaram, e já faz alguns bons anos, como podemos concluir até aqui. Os novos dispositivos que foram surgindo ao longo dos anos, como televisão, mídias físicas de consumo doméstico, serviços de VOD e streaming, downloads digitais, computadores, tablets, celulares, todos, em diferentes graus, coexistem atualmente. E todos, paulatinamente, foram tornando-se alternativas a forma de consumo clássica de filmes: a sala de cinema. Com a revolução digital, modos de consumo vão se alterando. A Netflix adiciona mais um capítulo a essa história. A gigante do streaming pode não seguir as regras de um modelo já antigo de distribuição, mas segue as (novas) regras do modelo de consumo da síndrome de *Atawad*. O atrito é evidente. O embate Netflix-Cannes, e o depoimento de Almodóvar expõem publicamente um certo mal-estar, que não é necessariamente novo, mas persiste e parece se tornar cada vez mais incômodo. Já podíamos nos perguntar se assistir a um filme em nossas televisões, computadores ou celulares ainda é cinema. O filme, dentro de um modelo de distribuição tradicional de janelas de exibição, parece guardar certa identidade. Seu aparecimento primeiro dá-se na *sala de cinema*, e ali vive por um tempo, até ser expulso e fragmentar-se pelas múltiplas telas do contemporâneo. Mas antes e acima de tudo foi cinema pois, claro, estava primeiro e absoluto ali. A Netflix joga a possibilidade agora, e que

---

<sup>14</sup> Para matéria completa: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/17/cultura/1495029211\\_021599.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/17/cultura/1495029211_021599.html)

Cannes percebe e se retrai, de um filme já fragmentado desde o início. A sala de cinema desceria de seu pódio, e juntaria-se às outras telas em equidade. E nesse movimento, sua identidade primeira se esvanece. O que fica? Nos caminhos que fizemos até agora, é nesse quesito que temos nosso ponto crucial. Nesse mal estar que ronda o filme, o cinema. Em meio a esse cenário, parafraseamos a pergunta de Fernão Ramos (2016): "*Mas afinal, o que sobrou do cinema?*"

#### **2.4. Ruínas da sala de cinema**

O filme *Shirin* (2008), do diretor iraniano Abbas Kiarostami, é um espelho. Nele somos apresentados a atrizes iranianas (com participação da francesa Juliette Binoche) que assistem a um filme em uma sala de cinema. A partir de close-ups das atrizes, as acompanhamos durante 90 minutos, enquanto assistem a um filme, que é uma adaptação de uma lenda romântica persa. O filme a qual assistem, nós, como espectadores, apenas ouvimos na trilha sonora. Se assistirmos a esse filme em uma sala de cinema, não poderíamos deixar de traçar um certo paralelismo entre nossa condição como espectadores, sentados no escuro nas cadeiras de um cinema, observando na tela mulheres que, assim como nós, estão sentadas em uma sala de cinema assistindo a um filme.

Esse paralelismo se quebra se pensarmos nos modos de visualidade contemporâneos que estamos comentando desde o início. Podemos, com certa graça, fazer o exercício de adaptar essa *mise en scène* aos *hiperespectadores* de hoje. O primeiro plano do filme pode ser um close-up de pessoas em uma sala de cinema, semelhante a *Shirin*. Assistem a um filme, o qual só podemos ouvir. No entanto, o próximo plano não nos leva a algum outro espectador na sala. Mantendo a trilha sonora, que amarraria todos a partir dessa unidade do objeto a qual assiste, o próximo pode mostrar uma família de quatro indivíduos, assistindo ao filme no conforto de sua casa. O próximo de um senhor, assistindo-o no ônibus, em seu celular e com fones de ouvido, voltando para sua casa após um dia de trabalho. O próximo é um adolescente, que assiste-o sentando em seu quarto, através de seu computador. Ele mantém o olhar entre a tela do computador e o celular em sua mão, onde responde a uma mensagem. No próximo plano, um casal de namoradas assiste ao filme, deitadas em uma cama, até que uma delas decide ir a cozinha pegar mais pipoca e pausa o filme. A trilha sonora então é cortada, e temos agora



um som do ambiente do quarto. Ela sai do quarto e esperamos até sua volta. Retorna com um grande saco de pipoca. Aperta o botão play em seu controle remoto, e a trilha sonora então retorna, e elas continuam o filme. O próximo plano é um consultório médico, onde alguns pacientes aguardam na sala de espera. Apenas um parece interessado no filme, os outros olham seus celulares ou leem alguma revista...

As possibilidades são tão grandes quando nossa capacidade de imaginação. Nick Pinkerton, em uma matéria à revista *Sight and Sound*, pergunta-se o que faz um filme um filme em meio a essa variedade de dispositivos e modos de ver em que estamos imersos. Afinal, filme e cinema, em suma, seriam a mesma coisa? Assistir a um filme no celular, é também cinema?

Traçamos um caminho até aqui, a partir principalmente das reflexões de André Gaudreault e Philippe Marion, dos desdobramentos tecnológicos que foram surgindo a partir dos anos 50, e que romperam com o “*modelo clássico de transação cinematográfica*”. Percorremos nesse caminho algumas das “*mortes*” do cinema, conforme elencadas, de maneira pessoal, pelos dois autores.

Fernão Ramos (2016), em seu artigo “*Mas afinal, o que sobrou do cinema?*”, faz apontamentos interessantes a respeito do estatuto do cinema em nossa contemporaneidade. Logo de início, delimita partir da ideia de que o cinema não está em todo lugar, buscando então delinear a situação da arte cinematográfica no contemporâneo. O espectro da expressão realizada a partir de imagens em movimento e som é amplo, segundo Fernão, estando presente em diversos dispositivos e ambientes. O cinema, em meio a todos, é apenas mais um dispositivo dessa lista. Mas guardado de algum especificidade diante do objeto filme. Para Fernão:

*“[...] o cinema é filme, imagem articulada por montagem, que transcorre. É pela montagem/decupagem que o cinema deixa de ser apenas cinema, amontoado de tomadas, e dá um salto qualitativo. É pela articulação consecutiva na duração (que a montagem funda) que o filme é pensado para ‘passar’. É nela que se instaura a medida de seu fim (filme) e é composta sua particularidade no universo das artes e das imagens. Pois um filme, como uma sinfonia, passa em direção ao fim (passa em direção à morte) que já está dado a cada instante, a cada plano (como já via de modo preciso Pasolini). Fim que existe nele e é sua arte – à diferença de uma pintura ou foto na parede, por exemplo.” (RAMOS, 2016. p. 41)*

O filme tem intrinsecamente essa característica de um fim antevisto, sempre. *"Esta é a graça do cinema e ele sabe disso. É na possibilidade do espectador experimentá-lo como fim antevisto que sua arte começa."* (RAMOS, 2016, p. 42). O cinema é o dispositivo do filme, e o filme é o cinema em ação. Quando ambos se articulam, segundo Fernão, temos a sessão. O cinema como dispositivo permite ao filme transcorrer ao seu fim já antevisto desde seu primeiro plano. O ato da sessão, como esse modo de passar do filme, é tão característico para uma definição do filme que poderíamos, segundo Fernão, abandonar a tentativa de ver sua especificidade nas imagens em movimento. É nessa concepção que o filme oferece ao espectador um *"jogo jogado"*<sup>15</sup>:

*"[...] proposta de esticar e sacudir a matéria que não existe, pois é só para nós mesmos que ela é, pelo tempo. Pois o filme faz isso, ou ele pode nos fazer ver isso, e aí está sua particularidade. Ele é uma espécie de tanquinho que bate a matéria do tempo, o movimento, para poder fruí-la torcida, com emoção."* (RAMOS, 2016, p. 43)

O filme então carrega toda a brutalidade da duração nesse seu modo de transcorrer, que é em suma seu modo próprio de ser. Em sua experiência plena, o cinema-filme passa, transcorre, mas *"deve passar num absoluto sem 'gradação', sem 'degradação', duração que avança como trem (ou cachoeira) numa sala escura e com imagem gigante"* (RAMOS, 2016, p. 43). Para Fernão, experiência plena que se dá em um modo não "corrompido".

Mas o que seria isso?

Falamos anteriormente das *"mortes"* do cinema, as quais André Gaudreault e Philippe Marion (2016) estabelecem. Em nosso percurso anterior, do *"modelo clássico de transação cinematográfica"* ao espectador autônomo e a síndrome de Atawad, passamos pela quinta, sexta, sétima e oitava *"mortes"* do cinema. A quinta vem do aparecimento da TV, retirada da imagem cinematográfica da hegemonia da sala de cinema; a sexta é marcada pelo aparecimento do videocassete e da tecnologia portátil do vídeo; a sétima vem na banalização do controle remoto nos anos 80, criando esse modo espectral do de mudança entre

---

<sup>15</sup> Expressão usada por Fernão Ramos (2016)

canais<sup>16</sup>; a oitava, a atual, vem da proliferação da tecnologia digital e seus novos dispositivos.

Como vimos anteriormente, assistimos a filmes em TVs, tablets, celulares, computadores. São esses os modos “*corrompidos*”, pois são experiências análogas ao do cinema, pois oferecem situações de visionamento que fogem das condições da sessão. São dispositivos que, alguns mais outros menos, oferecem perturbações que rompem com o ambiente imersivo da sala escura, sem falar, é claro, da compactação da tela. Porém mais do que telas menores e ambientes de visualidade que fogem da imersão, mais do que uma fragmentação do filme através de dispositivos outros que a sala de cinema. A sétima morte, segundo Jacques Aumont, citado por Fernão (2016), é a grande inovação do automatismo cinematográfico: O botão “parar”. Afinal:

*“Não se pode parar um filme, como não se pode parar um trem, ou uma cachoeira. A sessão tem este modo de correr absoluto, torcendo o rabo do tempo pela duração que corre desabalada para seu fim.”* (RAMOS, 2016. p. 44)

Se vimos que é da natureza do cinema-filme o correr da duração a seu fim sempre antevisto, a capacidade do espectador parar um filme afeta violentamente contra sua existência. Em seu ganho de autonomia, o espectador não apenas ganha a possibilidade de ver o filme que quiser, a hora que quiser e onde quiser, mas também adquire a capacidade de controlar o fluxo da duração, o fluxo narrativo do filme. O filme deixa então de transcorrer ao seu fim, de seguir seu caminho que já é dado desde seu início. Torna-se, então, matéria morta.

Quando o filme deixa o cinema para estar presente em mídias como DVDs ou arquivos digitais, torna-se novamente capaz de ser possuído. O espectador torna-se um exibidor caseiro, capaz de realizar suas próprias sessões, com moldes similares aos primeiros exibidores de filmes que falamos anteriormente, que percorriam ambientes estranhos ao cinema para poder exibi-lo. André Gaudreault e Philippe Marion (2016) chegam também a essa relação. O espectador-exibidor realiza suas próprias sessões, faz sua programação de acordo com suas vontades, e os exibe onde quiser. A experiência do cinema como efêmera é perdida, pois o filme torna-se ali totalmente disponível. Para Laura Mulvey (2006), a antes

---

<sup>16</sup> Fernão (2016) utiliza o termo “zapear” para falar dessa ação.

elusiva imagem do cinema, difícil de ser perseguida, demandava que o espectador, em seu desejo de possuí-la, participasse repetidas vezes da sessão para poder, pelo breve período em que ela se tornava presente, poder apreciá-la. Como cinema-filme, como vimos anteriormente, a sessão não permitia paragens, o filme transcorria ao seu fim e o espectador apenas podia por breves momentos saciar seu desejo pela imagem. No entanto, de acordo com Laura Mulvey:

*“Com o visionamento eletrônico ou digital, a natureza da repetição compulsiva do cinema muda. Conforme o filme é retardado e fragmentando da narrativa linear em momentos ou cenas prediletos, o espectador é capaz de reter e possuir a imagem antes furtiva”.* (MULVEY, 2006. p. 161)

O filme, quando cinema, não pode ser parado. O filme parado é matéria morta, e coloca-se ali como cadáver. Não só espectadores comuns, mas analistas, pesquisadores, todos em certos momentos relacionam-se com o filme nesse seu estado cadavérico. A duração que transcorre a um fim anunciado faz parte da experiência plena do cinema. O filme fragmentado através outros dispositivos torna-se submisso. Na experiência plena do cinema, o espectador coloca-se em frente a algo que não depende de seus prazeres para tornar-se existente, É o espectador, nesse caso, quem é submisso. O filme, na sessão, chegará a seu fim independente das vontades de um espectador, pois como vimos, essa é a graça do cinema.

Ao final de *Cães Errantes*, após o catártico plano de 14 minutos que já citamos anteriormente, somos colocados diante do último plano do filme. Também, aos moldes de Tsai, um plano longo. O local em que os personagens estão já é conhecido, pois já apareceu anteriormente na narrativa. O plano é interessante, pois o espaço diegético assemelha-se muito a sala de cinema.

Porém, uma sala de cinema em ruínas.

Observemos a Figura 5. Como vemos no primeira seção do plano, o casal está em frente ao mural (tela de cinema), onde a luz da lanterna é direcionada, em semelhança a luz que sai da cabine e projeta o filme na tela. Em um momento posterior, a mulher sai, levando consigo a lanterna. É o fim da sessão, fim do filme. O personagem de Lee Kang Sheng permanece sozinho por mais algum tempo, até que também deixa o local, e ficamos ali, contemplando, nesse momento de *“tempo morto”* o espaço por mais alguns segundos até o fim da projeção. E, logo depois, o fim da segunda projeção, o próprio filme



*Figura 5 - Cães Errantes*

# CONCLUSÃO

*“Tempo não é dinheiro. Tempo é o tecido da nossa vida [...]*  
*Esse tempo pertence a meus afetos.*  
*É para amar a mulher que escolhi, para ser amado por ela.*  
*Para conviver com meus amigos, para ler Machado de Assis [...]*  
*A luta pela justiça social começa por uma reivindicação do tempo.”*  
*- Antônio Candido*

No fim da Parte I, propomos o estabelecimento de um *modo contemplativo*, a partir de bases da semiopragmática, que estaria intimamente ligado à estética atribuída aos filmes que compõem o termo crítico denominado *Slow Cinema*. Como vimos a partir de análises de algumas cenas dos filmes de Béla Tarr e Tsai Ming Liang, suas encenações utilizam certas operações que ressaltam a duração dos planos como principal forma de produção de sentido. Processos de desdramatização, como vimos, são característicos da “estética da lentidão, e a narrativa, ao perder uma linha de ação e reação, permanece em fluxo, estendendo-se longamente, produzindo o que denominamos “*tempos mortos*”. Momentos esses que podemos ver como “sobras”, espaços de narração que dentro de uma lógica de narrativa clássica são subtraídos da montagem, em prol de uma eficiência narrativa. Esses “*tempos mortos*”, momentos onde “*nada acontece*”, são fartos dentro do *Slow Cinema*. E nessas narrativas atingimos esses momentos de *contemplação*, onde a motivação diegética da imagem perde o fio da ação/reação e observamos a imagem livremente, sem amarras de uma trama. Imagem que estende-se por longas durações, permitindo um espectador que possa contemplar todos os elementos que ali se apresentam, nos mínimos detalhes. Flanagan (2012, p. 35) relata em seu trabalho uma citação de D.W. Griffith, muito repetida por Jean Marie-Straub, segundo ele, onde o diretor norte-americano atesta a perda da beleza, nos filmes

modernos, dos pequenos detalhes da imagem, como por exemplo, *o movimento do vento nas árvores*. Flanagan (2012), a partir da leitura do autor Barton Byg, traz a informação sobre uma reação das primeiras audiências do filme *Repas de Bébé* (Lumière, 1895), onde o público se fascinava ao ver o movimento das árvores ao fundo da imagem. O fascínio do público do primeiro cinema, em seus primeiros encontros com a imagem em movimento, parece retornar ao espectador do *Slow Cinema*. No caso, ao tipo de espectador específico que delimitamos, aquele onde a produção de sentido se dá justamente na operação no processo de visualização do *modo contemplativo*, construído pelo texto filmico. Os fundos da imagem, esses detalhes do contingência, são jogados a primeiro plano como o principal a ser observado.

Agora, devemos olhar a pergunta deixada ao final da Parte I, indagando se tal modo poderia estar intimamente associado a um contexto específico de visualização, que possibilitasse sua operação de forma mais expressiva. No percurso feito pela Parte II, vimos as mudanças, principalmente após os anos 50, que o modo de visualização de filmes sofre. Em um caminho progressivo que libertou cada vez mais o espectador de limitações de grade de oferecimento, grades de horários e espaços físicos, a visualização de filmes no contemporâneo se tornou completamente fragmentada. Assistimos aos filmes nas cinemas ainda, mas podemos vê-los na TV, em nossos computadores, celulares... E mais do que isso, não apenas é fragmentada a distribuição dos filmes através de múltiplos dispositivos e telas, mas o assistir ao filme em si se torna também um processo fragmentado, desde que o espectador ganhou também o grande artifício de poder parar o filme quando bem entender, e retornar a ele quando quiser. É nessa ruptura que enxergamos a principal força que ainda guarda a sala de cinema, que apesar de alguns movimentos institucionais e de mercado onde ainda prevalece uma certa hierarquia do local, tornou-se apenas mais uma tela em uma lista de muitas. Na sala de cinema, o filme não pode ser pausado pela vontade de seu espectador. Ele corre até seu fim anunciado, marca do filme quando cinema, segundo Fernão Ramos (2016). Para o autor, cinema é dispositivo, e não o filme.

Nessa particularidade da sala de cinema de promover, diferente das outras vias disponíveis, a capacidade de se visualizar um filme sem pausas, transcorrendo até seu fim independente das vontades do público, enxergamos uma

relação íntima com o proposto *modo contemplativo*. Quando o que temos a ver na imagem é justamente a capacidade de contemplar seus mínimos detalhes, em um modo sensório, de acordo com Tiago de Luca (2015), a habilidade pausar o filme dinamiza todo esse processo. O penúltimo plano de *Cães Errantes*, comentado anteriormente, tem sua força, claro, na narrativa dos personagens que ali estão e o qual acompanhamos durante o filme, mas mais que isso, está em permanecermos ali seus quase 14 minutos de duração contemplando tais personagens, sem qualquer expectativa de um fio de trama. Observando, contemplando a imagem livremente, pelo tempo que nos é dado.

Pausar o filme, independente de ser um que possa se considerar *Slow Cinema*, não seria parte do que poderíamos chamar de cinema, segundo Fernão (2016). O autor não faz distinção entre filmes em sua análise. Mas se podemos chegar a uma conclusão após essa pesquisa, é pensar justamente como os filmes do *Slow Cinema*, ou mais especificamente, os que podemos atrelar a um *modo contemplativo* de produção de sentido, parecem depender fortemente dessa capacidade do filme de durar até seu fim antevisto, sem qualquer interrupção. Pois como vimos, ao atribuímos a duração como uma forma fílmica, visto seu protagonismo como elemento produtor de sentido em um modo contemplativo, a pausa interromperia qualquer possibilidade desse modo estar operante como produtor de sentido entre espectador e filme.

Importante atestarmos que essa conclusão não é uma radical defesa da sala de cinema como único modo “verdadeiro” de se assistir aos filmes do *Slow Cinema*. Essa própria pesquisa, assim como inúmeras outras, jamais teria sido feita se não fossem as praticidades tecnológicas contemporâneas de visualização disponíveis. A possibilidade de possuir uma cópia do filme, de poder vê-lo quando e onde bem entender, quantas vezes quiser, poder pausá-lo, retomar determinada cena, tirar stills, entre outras facilidades. Inclusive, alguns filmes aqui analisados nunca foram vistos na sala de cinema.

Acredito, portanto, que chegamos a um ponto de constatação de diferenças. A sala de cinema, em comparação às outras telas, oferece uma *experiência* entre espectador e filme dificilmente reproduzível em outros dispositivos. Principalmente, de acordo com os objetivos dessa pesquisa, se foram filmes da “*estética da lentidão*”, presente em muitas obras atuais. E aí está sua grande



especificidade e grande força em meio ao contemporâneo de múltiplas telas. E aqui podemos voltar ao prefácio, e vislumbrar os motivos da sessão de *Cães Errantes* de 2013 ter sido tão impactante. Não por uma catarse de trama e personagens, mas talvez ali tenha sido a experiência, apenas presente naquele contexto, onde um *modo contemplativo* pôde atuar de maneira máxima, justamente pelas características propostas pela sala de cinema: a tela grande, a imersão na escuridão e principalmente, a capacidade do filme durar, ininterruptamente, até seu fim.

## Bibliografia

ASIAN SOCIETY. Tsai Ming Liang on Lee Kang Sheng. Disponível em: <http://asiasociety.org/tsai-ming-liang-lee-kang-sheng>

AUMONT, Jacques. Lumière: o último pintor impressionista. *In*: O olho interminável. 2004. p. 25- 46.

\_\_\_\_\_. Limites de La Fiction: Considerations actuelles sur l'état du cinéma. [s.l.] Bayard, 2014.

BAZIN, A. O Cinema - Ensaios. São Paulo. Editora Brasiliense, 1991. 326 p.

BERGALA, Alan. Monika de Ingmar Bergman. Paris: Yellow Now, 2005.

BLOG DA SALA DE CINEMA P.F. GASTAL. O Cinema de Béla Tarr. Disponível em: <http://salapfgastal.blogspot.com.br/2013/06/o-cinema-de-bela-tarr.html>. Acesso em: 25 de Outubro de 2015.

BORDWELL, D. Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema. Campinas: Papirus, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. "Carta de Marselha sobre a automise en scène". In Ver e Poder: a inocência perdida, cinema, televisão, ficção. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008

COSTA, F. O Primeiro Cinema: Espetaculo, Narração e Domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005

CRARY, J. 24/7. São Paulo: Cosac Naify, 2014

ÇAGLAYAN, O. E. Screening Boredom: The History and Aesthetics of Slow Cinema. 2014. 299 f. Tese. Department of Film Studies, University of Kent. 2014.

DE ANDRÉ, T. A. Cinema Digital: a recepção nas salas. Tese. Universidade de São Paulo, 2017.

DE LUCA, T. M. Realism of The Senses: A Tendency in Contemporary World Cinema. 2011. 323 f. Tese. School of Modern Languages and Cultures, University of Leeds, 2011. Disponível em: <http://etheses.whiterose.ac.uk/1760/>

\_\_\_\_\_.; JORGE, N. B. (Org). Slow Cinema. 1ª Edição. Inglaterra. Edinburgh University, 2016. 320 p. (Traditions in World Cinema Europe.)

\_\_\_\_\_. Realismo dos Sentidos: Uma tendência no cinema mundial contemporâneo. In: MELLO, C. (Org). Realismo Fantasmagórico. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, 2015. p. 61-91.

DOANE, M. A. The Emergence of Cinematic Time England: Harvard University Press, 2002.

FLANAGAN, M. Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film. 2012. 228 f. Tese. University of Exeter, 2012.

GAUDREAU, A.; MARION. P. O Fim do Cinema? Campinas-SP. Papyrus: 2016. 203 p.

GRONSTAD, A. Slow Cinema and the Ethics of Duration. In: DE LUCA, T.; JORGE, N. B. (Org). Slow Cinema. 1ª Edição. Inglaterra. Edinburgh University, 2015. p. 273-284.

HUMMEL, V. The Missing: An Interview with Lee Kang-Sheng. Disponível em: [http://sensesofcinema.com/2004/53rd-melbourne-international-film-festival/lee\\_kang\\_sheng/](http://sensesofcinema.com/2004/53rd-melbourne-international-film-festival/lee_kang_sheng/)

JAFFE, I. Slow Movies: Countering the Cinema of Action. Estados Unidos. Wallflower Press, 2014. 256 p.

JORGE, N. B. (Org). Slow Cinema. 1ª Edição. Inglaterra. Edinburgh University, 2015.

LIM, S. H. Temporal Aesthetics of Drifting: Tsai Ming Liang and a Cinema of Slowness. In: DE LUCA, T.; JORGE, N. B. (Org). Slow Cinema. 1ª Edição. Inglaterra. Edinburgh University, 2015.

KUHN, A.; WESTWELL, G. Dictionary of Film Studies. Reino Unido. Oxford University Press, 2012. 528p.

MAURY, C.; ROLLER, S. Béla Tarr: De la Colère au Tourment. França. Yellow Now, 2016. 168 p.

MULVEY, L. Death at 24x. London: Reaktion Books, 2006

NAGIB, L. The Politics of Slowness and The Traps of Modernity. In: In: DE LUCA, T.; ODIN, R. A questão do público: Uma abordagem semiopragmática. In: RAMOS, F. (Org). Teoria Contemporânea do Cinema, Volume II. São Paulo. Editora Senac, 2005.

RAMOS, F. A Imagem-câmera. Campinas-SP. Papyrus, 2012. 187 p.

\_\_\_\_\_. Mas afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim. *Galaxia* (São Paulo, *Online*), n. 32, p. 38-51, ago. 2016.

TOTARO, D. Time and the Long Take in *The Magnificent Amberson*, *Ugetsu* e *Stalker*

VIEIRA JR, E. Por uma exploração sensorial e afetiva do real: Esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. In: MELLO, C. (Org). *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, 2015. p. 93-111..