

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
NÍVEL MESTRADO

LENNON PEREIRA MACEDO

O INTERVALO EXPRESSO NA PAISAGEM
descrição e narração no cinema de fluxo

Dissertação de Mestrado

Porto Alegre
Dezembro de 2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

O intervalo expresso na paisagem

descrição e narração no cinema de fluxo

Dissertação de mestrado apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS) como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Coorientador: Prof. Dr. Bruno Leites

Porto Alegre, dezembro de 2019

CIP - Catalogação na Publicação

Macedo, Lennon Pereira

O intervalo expresso na paisagem: descrição e
narração no cinema de fluxo / Lennon Pereira Macedo.

-- 2019.

118 f.

Orientador: Alexandre Rocha da Silva.

Coorientador: Bruno Leites.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação
e Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Cinema de Fluxo. 2. Descrição cinematográfica.
3. Intervalo. 4. Paisagem. 5. Semiótica. I. Silva,
Alexandre Rocha da, orient. II. Leites, Bruno,
coorient. III. Título.

O INTERVALO EXPRESSO NA PAISAGEM

Dissertação de mestrado apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS) como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Aprovado em: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva – UFRGS (Orientador)

Prof. Dr. Bruno Leites – UFRGS (Coorientador)

Prof^a. Dr^a. Cristiane Freitas Gutfreind – PUCRS

Prof. Dr. Felipe Maciel Xavier Diniz – UniRitter

Prof^a. Dr^a. Patrícia de Oliveira Iuva – UFSC

Prof^a. Dr^a. Nísia Martins do Rosário – UFRGS (Suplente)

AGRADECIMENTOS

A necessidade de fazer intervalo no tempo que nos arrebatava. Isto aprendi com os filmes e textos que aqui estudei e com as pessoas que compartilharam comigo suas velocidades; amigas e amigos que povoaram meus espaços, gente que acompanho no sonho de uma estranha e alegre comunidade. Com vocês é possível inventar um novo dia todos os dias.

Agradeço, primeiramente, a Alexandre Rocha da Silva. Força implacável do pensamento a apontar-me as direções mais tensas e potentes do meu raciocínio. Tive a sorte de caminhar ao seu lado pelos últimos seis anos e pisar no chão de pesquisa e afeto por ele criado. Agradeço também a Bruno Leites, coorientador de última hora, mas amigo presente e parceiro infinito deste trabalho. Sem eles essas páginas jamais seriam escritas.

Às professoras Cristiane Freitas e Patrícia Iuva, meus profundos agradecimentos. Não haveria banca mais precisa que esta para avaliar o presente texto, desde a qualificação até a defesa. Sou grato, também, ao professor Felipe Diniz, quem primeiro me orientou nos estudos do cinema de fluxo durante a graduação e hoje integra a banca final da dissertação.

Fazer da educação o tempo do possível é tarefa árdua, e por isto expresso minha admiração às professoras e professores que me formaram pesquisador nestes dois anos. Agradeço às servidoras e servidores do PPGCOM e da FABICO, pelo papel fundamental na manutenção do ensino público. A todos colegas da pós-graduação que tornaram a experiência do mestrado uma constante troca de afetos e ideias. À turma de Seminário de Cinema do semestre de 2018/2, comunidade linda que me formou professor. Agradeço, também, à CAPES pelo financiamento desta pesquisa.

Sou imensamente grato pelo mundo que habitei nas segundas-feiras destes últimos anos ao lado de colegas de GPESC/ZPESC. Junto dessas pessoas incríveis me encontrei aluno, professor, pesquisador e amigo, principalmente. Obrigado Alessandra Werlang, André Araújo, Bernardo Frota, Bruno Leites, Bruno Manganelli, Caio Ramos, Camila Prado, Cássio Lucas, Demétrio Pereira, Felipe Diniz, Giovana Colling, Guilherme da Luz, Guilherme Ferreira, Jacqueline Dal Bosco, Jamer Mello, João

Flores, Luís Abreu, Luíza Müller, Marcelo Conter, Mario Arruda, Márcio Telles, Renata Nunes, Sinara Sandri, Suelem Lopes, Suzani Pedroni e Taís Severo. Parafraçando o André, pesquisa de verdade a gente faz é no rolê.

Ao povo do cinema, crias que são das imagens e dos sons, agradeço pelos diálogos e pela oportunidade de pensar coletivamente os mais distantes intervalos. Agradeço em especial a Bruno Leites, Douglas Ostruca, Filipe Diniz, Gabriela Almeida, Guilherme Almeida, Guilherme da Luz, Igor Porto, Jamer Mello, Juliana Costa, Leonardo Bonfim e Patrícia Iuva pelas trocas. À galera do Making Off, muito obrigado pelo empenho em produzir as condições materiais que tornam a pesquisa em cinema possível no Brasil. À Cinemateca Capitólio, à CCMQ, ao Cinebancários, ao CineFarol, à antiga Sala P.F. Gastal, à Sala Redenção: a esses espaços que produzem um tempo outro em mim, minha mais profunda gratidão.

Agradeço, por fim, a Bruna, Cássio, Demétrio, Gabriel, Júlia, Laura e Renata, por terem partilhado comigo o ritmo doce da rotina. A João Pedro, a Guilherme e Laura, a Gabriel e Vitória, por me mostrarem que as distâncias produzem relações as mais vivas. A Henrique, Pedro e Renan, meus primeiros colegas de estudo do cinema. Vocês são a paisagem e a memória destas páginas.

À minha família, pelo amor incomensurável. Aos meus pais, Eduardo e Irleni; vocês são minha terra firme, para onde retorno e me abrigo.

À Bruna O'Donnell, minha companheira, meu continente.

*Beira-mar. Luzes brancas, esmagadas.
Velhos calçamentos nublados de umidade tropical.
Escadinhas descendo para a areia
preta; com papéis, dejetos.
Um silêncio como nas cidades do Norte.
Aí estão jovens de jeans cor de carniça
e malhinhos brancos, aderentes,
sujos, caminhando rente à balaustrada
– como argelinos condenados à morte.
Uns mais longe na sombra quente
contra outras balaustradas. E o barulho do mar,
que não deixa pensar... Atrás do largo
de uma calçada gasta (rumo ao cais),
rapazes mais novos; varas; caixas
de madeira; uma toalha estendida na areia preta.
Estão ali, deitados; depois dois se levantam;
olham a calçada oposta,
as luzes do bar com varandas de madeira podre
(lembrança de Calcutá... de Nairóbi...)
(Uma música dançante, distante,
num bar de hotel, de onde chega
apenas um zunzum profundo, e lamentos
candentes de frases musicais do Oriente.)
Entram num boteco, todo aberto...
tanto mais cheio de luz quanto mais pobre,
sem um metal, um vidro... Tornam a sair,
tornam a descer. Comem, em silêncio,
contra o mar que não se vê,
as coisas que compraram. Um deles,
sentado na toalha, não se move; fuma,
com a mão no colo. Ninguém
olha quem os olha (como ciganos,
perdidos em seu sonho).*

Pier Paolo Pasolini, *Poesia em forma de rosa*

RESUMO

Dispersos pelo cinema contemporâneo (1990-hoje), alguns filmes identificados como cinema de fluxo apresentam uma singular construção da paisagem e de sua relação com a narrativa. Essa operação cinematográfica liberta certos elementos fílmicos de uma mera função narrativa para estabelecê-los como significações autônomas: nomeamos essa construção ou operação de intervalo. Para o estudo dos processos de significação do intervalo, nos aprofundamos em textos-chave da semiótica do cinema, principalmente nos de Christian Metz (1980b, 2014), Pier Paolo Pasolini (1982) e Gilles Deleuze (1990, 2018). Com isso, obstinamos associar as teorias do cinema de fluxo à perspectiva semiótica – em especial, com a releitura das teses sobre o sintagma e a escrita fílmica, de Metz. Também traçamos um conceito de intervalo a partir do debate em torno da descrição e da narração, especialmente nos textos de Metz (2014) e Deleuze (1990). E articulamos o conceito de intervalo com a ideia de autonomia da paisagem, trabalhando sobre os textos de Dziga Vertov (1983b), Serguei Eisenstein (1987), Ernst Gombrich (1990) e Jacques Aumont (2004). Dos 21 filmes levantados em nosso estado da arte, destacamos 21 sintagmas nos quais reconhecemos a operação do intervalo na paisagem. Por fim, distribuímos os sintagmas conforme uma diacronia de intensidade da ideia de intervalo, identificando três categorias: intervalos que se submetem à narrativa; intervalos que tensionam a narrativa; e intervalos que explodem a narrativa. Por meio dessa análise descobrimos que há uma tendência singular no cinema de fluxo rumo a uma autonomia da descrição que deixa a narrativa em ruínas.

Palavras-chave: intervalo; descrição cinematográfica; paisagem; cinema de fluxo; semiótica.

ABSTRACT

Scattered around contemporary cinema (1990-today), some films identified as flow cinema show a unique construction of landscape and its relation with narrative. This cinematic operation releases certain filmic elements from being a mere narrative function and establishes them with autonomous meaning: we name this construction or operation as interval. To study the interval's meaning processes, we sank deep in key texts on film semiotics, mostly Christian Metz's (1980b, 2014), Pier Paolo Pasolini's (1982) and Gilles Deleuze's (1990, 2018). Thereby we obstinately associated flow cinema theory and the semiotic perspective – specially along with the rereading of Metz's theses on syntagm and film writing. We also drew a concept of interval starting from the debate on description and narration, specially as written by Metz (2014) and Deleuze (1990). And we mingled the concept of interval with the idea of landscape autonomy, working with texts by Dziga Vertov (1983b), Sergei Eisenstein (1987), Hans Gombrich (1990) and Jacques Aumont (2004). Out of 21 films raised by our state of art, we highlighted 21 syntagms in which we recognized the interval operating in the landscape. Finally we distribute the syntagms according to a diachrony of intensity of the idea of interval, identifying three categories: intervals that submit to narrative; intervals that tense the narrative; and intervals that explode narrative. We found out through this analysis that there is a singular trend in flow cinema towards the autonomy of description that leaves narrative in ruins.

Keywords: interval; cinematic description; landscape; flow cinema; semiotics.

LISTA DE FIGURAS E SINTAGMAS

Sintagma 1: Conhecendo Iguatu em <i>O céu de Suely</i> [03:02~03:37].....	56
Sintagma 2: O atropelamento estopim de <i>A mulher sem cabeça</i> [04:21~07:32].....	58
Sintagma 3: A paisagem mental do assassino de <i>Sombra</i> [33:27~34:45].....	59
Sintagma 4: O primeiro céu de <i>Elefante</i> [00:06~01:14].....	60
Sintagma 5: O último céu de <i>Elefante</i> [01:14:29~01:15:14].....	60
Sintagma 6: Conversa franca, plano aberto em <i>Juventude em marcha</i> [25:34~35:48]..	61
Sintagma 7: A permanência das ruínas em <i>Juventude em marcha</i> [06:44~07:02].....	62
Sintagma 8: Ecos de um fim trágico em <i>Amor à flor da pele</i> [1:31:21~1:33:21].....	63
Sintagma 9: Na estrada à noite sozinho em <i>Mal dos trópicos</i> [53:12~55:06].....	64
Sintagma 10: O deserto, a morte e o deserto de <i>Gerry</i> [1:26:56~1:30:24].....	66
Sintagma 11: O deserto é tão vasto em <i>Gerry</i> [16:02~17:08].....	67
Sintagma 12: Reflexo opaco em <i>Últimos dias</i> [37:12~40:06].....	68
Sintagma 13: O conflito distante em <i>Mal dos trópicos</i> [26:50~28:22].....	69
Sintagma 14: O sertão e a voz off de <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i> [01:15~06:03].....	70
Sintagma 15: Solidão do olhar em <i>Brown Bunny</i> [38:31~41:14].....	71
Sintagma 16: As contemplações ociosas de <i>Eternamente sua</i> [1:55:31~2:00:30].....	72
Sintagma 17: Perambulando em meio à multidão de <i>Café Lumière</i> [01:27:21~01:39:34].....	73
Sintagma 18: A paisagem musicada de <i>Últimos dias</i> [47:42~52:36].....	75
Sintagma 19: Uma nova vida no mundo: <i>Shara</i> [01:30:59~01:39:06].....	76
Figuras 1 e 2: Corpos doentes, espaços em ruínas; a Taipei de Tsai Ming-Liang.....	79
Figuras 3 e 4: A longa duração do rosto e as imagens de encerramento.....	80
Sintagma 20: <i>A Jornada ao oeste</i>	81
Figuras 5 e 6: A lata e o besouro.....	84
Sintagma 21: Os cinco planos de <i>Cinco</i>	87

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 Estado da arte.....	12
2 A SIGNIFICAÇÃO NO CINEMA	16
2.1 Da linguagem à grande sintagmática.....	19
2.2 Da (im)propriedade do signo no cinema.....	26
2.3 A escrita fílmica e a questão do código.....	31
3 INTERVALOS EM FLUXO	36
3.1 Cinema de fluxo e o problema da significação.....	36
3.2 Da descrição: submissão, tensão e explosão da narrativa.....	40
3.3 Teorias dos intervalos.....	45
3.3.1 Paisagem e intervalo.....	48
4 OS SINTAGMAS INTERVALARES NO CINEMA DE FLUXO	53
4.1 Metodologia.....	53
4.2 O intervalo e a submissão à narrativa.....	56
4.3 O intervalo e o tensionamento da narrativa.....	66
4.4 O intervalo e a explosão da narrativa.....	77
5 ENCAMINHAMENTOS FINAIS	90
BIBLIOGRAFIA	94
FILMOGRAFIA	97
ANEXO I: TABELAS DE DELIMITAÇÃO DO CORPUS	99
ANEXO II: FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES ANALISADOS	104

1 INTRODUÇÃO

Há uma verve importante da teoria e da crítica de cinema que vê nos filmes contemporâneos¹ um paradigma contemplativo das imagens, em que a produção de sentido deve estar necessariamente submissa à produção de afetos e buscar sensibilizar o espectador para ver as imagens, ouvir os sons e, daí, mais do que extrair uma moral ou uma ideia, viver uma experiência. Com isso, o cinema se aproxima da arte contemporânea na instalação de ambientes e atmosferas, fazendo da narrativa algo muitas vezes supérfluo. “Contemplar”, “experienciar”, “deixar-se afetar” tornam-se mais importantes do que “compreender” ou “interpretar” a imagem que se apresenta.

Porém, para compreender o cinema como uma linguagem minimamente articulada, como matéria formada semioticamente, torna-se necessário problematizar esse posicionamento frente à produção de imagens e de sua relação com o espectador. Todo cinema é produção que se dá em um agenciamento de variadas formas e matérias. Matérias, sim, mas também formas. A assignificação absoluta da imagem pode ser um horizonte de criação, mas nunca um dado efetivo da mensagem fílmica. Isso nos leva a reavaliar esse cinema dos afetos² sob outro prisma. A intensa busca do não sentido no âmbito da imagem, nos parece, traz consigo restos de significação, sobras de sentido, estilhaços de narrativa.

Em pesquisa anterior acerca do mesmo tema, *O cinema de Hou Hsiao-Hsien: espaços quaisquer em fluxo* (MACEDO, 2016), produzimos uma breve articulação entre tal cinema das afecções ou, conforme certa corrente teórica o identifica, cinema de fluxo (OLIVEIRA JR., 2013), e a taxonomia das imagens elaborada por Gilles Deleuze (1990, 2018). Neste primeiro confronto com as imagens desse cinema, várias pontas permaneceram soltas em nossa análise, pontas que nos assombraram desde então. O exemplo mais gritante: por mais que adotemos uma perspectiva semiótica, nada dissemos acerca das frequentes afirmações por parte de certas pesquisas de que tais

¹ Chamamos de *contemporâneo* porque, embora a estética que estudamos tenha iniciado nos anos 1980 e atingido seu apogeu na primeira década do novo milênio, ainda hoje sentimos seus efeitos e influências (no Novíssimo Cinema Brasileiro, por exemplo). Dito isso, todos os filmes que compõem o *corpus* deste trabalho se situam entre 2000 e 2009, com a exceção de *Sombras* (1998) e *Jornada ao Oeste* (2014). Mais detalhes no item 4.1 deste texto.

² Patricia T Clough (2010) identifica uma *virada afetiva* nos estudos das humanidades desde os anos 1990, em que perspectivas pós-estruturalistas e estudos culturais são rearranjadas e combinadas. Coincidentemente ou não, os filmes de fluxo datam da mesma época, assim como as críticas que os marcam com o signo do sensorial, do sensível, do afeto. No Brasil, importantes pesquisas acerca dos afetos no cinema são realizadas por Denilson Lopes (2010, 2016). Para uma abordagem semiótica da problemática afetiva, ver Conter, Telles e Silva (2017).

filmes são repletos de cenas *insignificantes* e de que os afetos produzidos pela imagem são antes recortes de um real do que formas significantes.

A tarefa do cineasta do fluxo consistiria não em organizar uma forma discursiva, mas em “intensificar zonas do real”, resguardando do mundo um estatuto aleatório, indeciso, movente. A câmera se dedicaria, sobretudo, a atualizar certas potências [...]. O cinema de fluxo se constrói na mistura, na indistinção, em último grau na própria insignificância das coisas. (OLIVEIRA JR., 2013, p. 144)

Foi justamente esse enaltecimento – apressado, conforme pretendemos evidenciar – da insignificância no cinema de fluxo que nos levou a pesquisar o seu oposto, a procurar conhecer o funcionamento concreto da significação no cinema. Foi, então, que nos aproximamos da obra de Christian Metz, muitas vezes esquecida. A busca por Metz deu-se justamente em colocar contra uma iconicidade ingênua do cinema o projeto estruturalista de uma semiologia geral, testando e experimentando o método e as noções semiológicas no confronto com as imagens audiovisuais.

Contudo, a teoria metziana do cinema sofreu várias críticas ao longo de sua recepção. Dentre as mais contundentes, encontramos os textos de Pier Paolo Pasolini (1982) e de Deleuze (1990) – este último, especialmente, aponta vários problemas oriundos da tradição semiológica, que toma a língua como molde para qualquer linguagem outra, incluindo a linguagem cinematográfica. Inclusive o próprio conceito de linguagem em Deleuze é deixado de lado por sua semelhança com a linguagem verbal, dando maior evidência ao conceito de semiótica. Frente a este ferramental teórico, o filósofo irá preferir a semiótica peirceana para estudar as imagens e os signos do cinema, refugando Metz e sua pesquisa. Ainda assim, pensamos que há certa injustiça no escanteamento da obra metziana, já que, principalmente no que tange ao fenômeno da significação cinematográfica, sua obra traz conceitos interessantes que, longe de metaforizar funcionamentos linguísticos, jogam luz sobre o campo dos signos audiovisuais. Dentre estes, os conceitos de sintagma, descrição (METZ, 2014), código e escrita fílmica (METZ, 1980) nos levam a repensar a relação entre os códigos cinematográficos e a pluralidade dos textos fílmicos no interior do cinema de fluxo.

Foi somente a partir da revisão teórica e da reconstrução de um certo estruturalismo cinematográfico que foi possível pensar o cinema de fluxo em termos semiológicos – desta vez, críticos. Desde a perspectiva da semiótica do cinema, ao traçar os códigos narrativos e descritivos, conseguimos encontrar nos filmes de fluxo

uma relação sintagmática que caracteriza esses momentos de suposta insignificância. Batizamos esta relação específica com o nome do *intervalo*. É como se os filmes nos convidassem a saborear uma porção de tempo e espaço que se instala entre os momentos de ação narrativa, um segmento imagético que se permite significar outras coisas não subordinadas a um sentido global da narração. É uma semiologia das sobras, dos excessos, enfim, dos intervalos que propomos neste trabalho.

Esses intervalos, nós os veremos principalmente nas paisagens descritas pelo cinema de fluxo. O modo com que a paisagem foi pensada desde a pintura renascentista até o cinema mudo aponta uma tendência dessa forma espacial de emancipar-se das relações narrativas. Assim costumam-se nossos níveis de análise: no interior dos filmes do *cinema de fluxo*, traçaremos a ideia de *intervalo* a partir de suas distintas atualizações *sintagmáticas* nas *paisagens*. Eis nosso problema de pesquisa: quais são as formas com que a ideia de intervalo se atualiza nas paisagens do cinema de fluxo? Como as descrições de paisagens se relacionam com a narratividade nos filmes? A dizer, que operações sintagmáticas estão postas a partir dessas imagens e sons? E que implicações trazem tais intervalos para o pensamento semiótico acerca do cinema?

O objetivo geral deste trabalho é analisar como as operações sintagmáticas das paisagens do cinema de fluxo constituem distintas atualizações da ideia de intervalo. Para tanto, será necessário revisitar a obra de Christian Metz a fim de estabelecer uma semiologia crítica dos processos de significação na linguagem cinematográfica, tendo em vista seus conceitos de sintagma, código e escrita fílmica. Também objetivamos confrontar as teorias do cinema de fluxo com a perspectiva semiótica, principalmente no que tange à significação. Iremos, ainda, definir o conceito de intervalo no cinema de fluxo como uma relação entre descrição e narração que se atualiza em paisagens. Por fim, analisaremos os filmes do cinema de fluxo a partir da distribuição de sintagmas segundo uma diacronia da intensidade da ideia de intervalo.

1.1 Estado da arte

O cinema de fluxo é uma estética que se consolidou no universo das imagens principalmente a partir dos festivais internacionais de cinema, em que os cineastas ditos “de fluxo” foram amplamente premiados e legitimados pela crítica cinematográfica.

Dentre os nomes elencados pelos teóricos deste cinema constam Hou Hsiao-Hsien, Claire Denis, Apichatpong Weerasethakul e vários outros. Este cinema, porém, conforme nosso levantamento bibliográfico, ainda não foi estudado sob o prisma da semiótica. Parte da importância deste trabalho está no confronto deste cinema, tão avesso a significações conforme seus teóricos, com as teorias próprias da significação.

Parece-nos, também, de suma importância para os objetivos deste trabalho rever a obra de Christian Metz à maneira de uma Semiótica Crítica. Suas elaborações sobre uma semiologia da linguagem cinematográfica são incontornáveis para o campo da semiótica do cinema, mas carecem de revisão e de deslocamentos críticos.

Em pesquisa no Banco de Teses e Dissertações da Capes, encontramos dois trabalhos que tratam diretamente sobre o cinema de fluxo como tema central: as dissertações de Oliveira Jr. (2013) e Cunha (2014), referências importantes para nosso trabalho. Também mapeamos outros dois trabalhos que não tratam diretamente sobre o cinema de fluxo, mas o perpassam: as dissertações de Silva (2010), Arthuso (2016) e Orsini (2017), e as teses de Diniz (2018) e Vieira Jr. (2012). Além destes, nos defrontamos com algumas teses e dissertações que se debruçam sobre os filmes e cineastas que o conceito de cinema de fluxo aglutina, dentre os quais as pesquisas de Bezerra (2013), Toledo (2013) e Silva (2015).

Da tese de Felipe Diniz (2018), *Desenquadramentos no novíssimo cinema brasileiro*, e das dissertações de Emiliano Cunha (2014), *Cinema de Fluxo no Brasil: Filmes que pensam o sensível*, e de Raul Arthuso (2016), *Cinema independente e radicalismo acanhado: ensaio sobre o novíssimo cinema brasileiro*, nos interessa a influência que a estética de fluxo tem sobre os filmes nacionais contemporâneos, especialmente sobre os que integram o chamado Novíssimo Cinema Brasileiro (IKEDA, 2012). Arthuso aponta, contudo, que há uma diferença entre um cinema internacional de fluxo hermético e excessivamente formalista e um cinema nacional que trabalha a matéria sensorial com direcionamentos políticos:

Sem dúvida, os filmes incorporam aspectos formais do cinema de fluxo: os planos se alongam, a montagem fica mais solta, a narrativa perde densidade e os sentidos da obra se vaporizam. Mas a “exploração da matéria sensorial” não se cumpre na desordem ou experiência formal extrema e sim na construção de imagens de resistência ao poderoso movimento do mundo rumo ao fracasso, ocupando-se com sua própria sensibilidade frente ao corpo social. Os conflitos entre corpo e mundo, interior e exterior, subjetividade e

objetividade são cruciais para entender esse cinema do afeto (ARTHUSO, 2016, p. 17).

Essa citação nos mostra que em algumas pesquisas há uma querela com uma suposta despolitização por parte do cinema de fluxo, como se este perdesse de vista o corpo-a-corpo com o mundo social para delirar numa espécie de formalismo sensorial. Esta cisão imprópria entre o sensorial e o racional político já estava em germe em um dos primeiros trabalhos brasileiros sobre o tema, *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*, de Luis Carlos Oliveira Jr. (2013). Referência importante para nosso trabalho, a dissertação de Oliveira Jr. foi o primeiro livro publicado sobre o tema no Brasil, além de ser um amplo traçado sobre o debate a respeito do cinema de fluxo na crítica de cinema francesa.

A tese de Erly Vieira Jr. (2012), *Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo*, traz questões de extrema importância para o nosso trabalho. Além de uma interessante descrição das características desse cinema, a proposta de um realismo sensório como novo conceito operador destes filmes merece ser citada e problematizada pelo viés construtivista da semiótica. Por último, destacamos a dissertação de Camila da Silva (2010), *O sensível da imagem: sensorialidade, corpo e narrativa no cinema contemporâneo da Ásia*, em que a autora traça um pioneiro paralelo entre a estética de fluxo e a semiologia metziana – tomada, aqui, pelas críticas de André Parente (2000) ao pensamento estrutural.

Este estado da arte nos revela algo curioso: como os mesmos filmes podem ser nomeados, por um lado, como um exercício hermético e demasiadamente formalista e, por outro, como um novo tipo de realismo, como um retrato real dos afetos de uma dada paisagem transcultural (LOPES, 2012)? Não pretendemos cair em um binarismo entre real e abstrato, pois percebemos que todo filme é matéria semioticamente formada e é conforme os processos de significação cinematográfica que pretendemos trabalhar nesta pesquisa.

É na tentativa de elucidarmos essas questões que iniciamos nosso percurso por textos fundamentais da semiótica do cinema, configurando o segundo capítulo. Nele discutimos como se dá o processo de significação no cinema, que relações a semiótica articula entre as imagens e os signos e como operam os sintagmas na escrita fílmica. Dispomos das obras de Christian Metz (1980b, 2014), Pier Paolo Pasolini (1982) e Gilles Deleuze (1990, 2018) para ancorar nossos conceitos e perspectivas.

No terceiro capítulo, objetivamos identificar o que chamamos de intervalo. Começamos por evidenciar o problema da significação como um não-dito no interior das teorias do cinema de fluxo. A partir disso, tecemos nossa definição do intervalo como uma pausa da narrativa sensório-motora, como uma operação distinta do encadeamento de estímulos e respostas que caracteriza a ação narrativa – ou ainda, como um procedimento *descritivo* que se coloca *entre* momentos narrativos. Por fim, abordamos a teoria soviética da montagem para compreender de que modo o intervalo atualiza-se em elementos presentes no filme – no caso desta pesquisa, nas paisagens.

Por fim, no capítulo 4, traçamos nossa metodologia e nossa análise: selecionamos filmes a partir de tabelas realizadas com informações de nosso estado da arte e desmontamos os filmes em sintagmas paisagísticos que atualizam a ideia de intervalo. Reconhecendo as regularidades e as singularidades destes sintagmas, nós organizamo-los conforme um percurso diacrônico que identifique as diferenças de intensidade da ideia de intervalo: intervalos submissos à narração sensório-motora; intervalos que tensionam a narração; e, por fim, intervalos que explodem a narração, resultando em descrições puras.

2 A SIGNIFICAÇÃO NO CINEMA

A mulher japonesa espera o seu trem. Uma vez dentro dele, observa a cidade de Tóquio pela janela. Ou observa seu reflexo. Ou apenas perde-se em devaneios com o olhar vadiando pelo vidro da janela. O trem chega a uma estação, a mulher japonesa desce e toma outro trem. A mulher japonesa já está cochilando no seu novo trem quando seu amigo Hajime a encontra. O amigo Hajime tem nas mãos um microfone de mão e, nos ouvidos, um fone de ouvido. Eles descem do trem e o amigo Hajime acompanha os ruídos à sua volta com seu microfone. Às voltas do amigo Hajime está a mulher japonesa, que o acompanha sem um ruído sequer. A cidade de Tóquio vista de cima é cheia de trens e de ferrovias.

Assim se encerram os últimos doze minutos de *Café Lumière* (2003), longa-metragem dirigido por Hou Hsiao-Hsien. São oito planos em que a personagem principal caminha a esmo pelos trens e ruas e plataformas de Tóquio. Este grupo de planos – a dizer, este *sintagma*, conforme veremos adiante – aponta para uma estética bastante singular no cinema contemporâneo. Nada de arroubos melodramáticos, nada de *plot twists* marcantes, nada de tiros e perseguições alucinantes. Mas também nada de verborragias militantes ou metalinguísticas. Tomemos estas três citações a respeito desse cinema como exemplos triviais:

Mas há também aquelas paisagens onde *nada se pode ver de interessante* [...] (SILVA, 2010, p. 99, grifos nossos);

O corpo da senhora sai de quadro, à esquerda, e depois retorna com uma pequena cesta nas mãos. Até sua volta, *não há nada para se ver ou acompanhar*, apenas o movimento caótico da chama da lamparina [...] (CUNHA, 2014, p. 10, grifos nossos);

Ao mesmo tempo em que (*aparentemente*) *nada de “importante” ocorre*, diversos microeventos acontecem, cada qual produzindo um tipo de afetos excessivos [...] (VIEIRA JR., 2012, p. 63, grifos nossos);

Ainda que possamos argumentar que esses trechos grifados não são mais do que ferramentas retóricas, frases desse tipo se proliferam nos escritos a respeito desse cinema, formando um sentimento comum de que são filmes cheios de vazios – como se fosse uma estética marcada mais por uma ausência constitutiva do que por operações positivas e concretas. Bom, em termos semióticos, é impossível que num segmento fílmico *nada aconteça*, pois o incognoscível é uma hipótese lógica impossível. Todo filme é matéria semioticamente formada. No campo dos signos audiovisuais algo está

sempre acontecendo e produzindo sentido, do contrário não conseguiríamos sequer descrevê-lo.

Ao filme que comentamos e a mais um punhado de outros foi dada a alcunha de *cinema de fluxo*. Este cinema é permeado por momentos como esse de *Café Lumière*, em que os corpos erram pela cena, os dramas são esquecidos nas ruas e as paisagens esperam o tempo passar. Esses momentos são muitas vezes reportados pela literatura especializada ao campo do *afetivo* (LOPES, 2016), do *sensível* (SILVA, 2010; CUNHA, 2014), do *realismo sensorio* (VIEIRA JR., 2012) e até mesmo do *insignificante* (OLIVEIRA JR., 2013). Nós, por outra via, compreendemos essas inscrições fílmicas como uma espécie de *intervalo*, como um plano ou conjunto de planos que configuram um *entre*, uma parte que se insubordina perante o todo narrativo.

Mas, antes de adentrarmos nos meandros desse intervalo, será necessário compreender como funciona a significação no cinema, quais as ferramentas que podemos utilizar para compreendê-la e como um cinema imbuído com a alcunha da insignificância pode ser compreendido como um fenômeno sógnico, que nega tal insignificância. Para tanto, vamos realizar um mergulho em alguns textos da semiótica do cinema para buscar neles a chave de leitura necessária para compreender os processos de significação do cinema de fluxo.

A semiótica é a ciência que estuda os signos e os processos de significação nos mais diversos campos: da antropologia à linguística, da literatura à psicanálise – e em vários desses espaços ela obteve papel fundamental para o desenvolvimento das ciências no século XX, principalmente a partir de sua vertente estruturalista (DOSSE, 1993). Contudo, no campo dos estudos em cinema, parece sobreviver certo apelo aos dados sensoriais imediatos como objeto de estudo teórico, especialmente no que se refere ao cinema de fluxo. Parece que esse conjunto de filmes suscita por parte de vários especialistas uma ideia de que não há mediação entre a matéria do mundo e o corpo do espectador. Esse tipo de pensamento foi alvo de questões por parte da semiótica do cinema do século passado e motivou discussões várias acerca da relação entre as imagens, os signos e a vida social.

No que é de nosso interesse, o debate no campo dos estudos semióticos ou semiológicos do cinema deu-se entre Christian Metz, Pier Paolo Pasolini e Gilles Deleuze. Os dois primeiros participaram ao mesmo tempo da aventura semiológica dos

anos 1960 propondo caminhos diferentes: Metz, de formação e vinculação universitária, foi mais rapidamente legitimado no debate científico francês, influenciando fortemente outros estudos de semiologia do cinema, como a pesquisa de Peter Wollen (1984) e a narratologia audiovisual de François Jost e André Gaudreault (2009); Pasolini, por outro lado, artista e intelectual, foi diversas vezes acusado de ingenuidade científica³ ao longo de sua vida, ainda que muito prestigiado enquanto poeta e cineasta.

Vejamos como esse debate tomou forma conceitual. Para tanto, nos é interessante diferenciar três fases na semiologia de Christian Metz a fim de testemunhar com rigor o diálogo entre os autores. Num primeiro momento, Metz tecerá uma semiologia bastante refém de um sentido narrativo do cinema. Suas formulações a respeito da linguagem e dos sintagmas cinematográficos são ainda fortemente marcadas pela linguística estrutural e se tornarão alvo das críticas mais ferozes de Pasolini e de Deleuze. Desta fase de sua obra, foi traduzido para o português⁴ o primeiro tomo de seus ensaios em *A significação no cinema* (2014 [1968]) e alguns artigos em coletâneas sobre cinema e linguagem. Num segundo momento, o semiólogo dá uma guinada rumo aos códigos articulando-se com as teorias do texto e da escrita, refazendo vários passos de sua semiologia em prol de uma escrita fílmica⁵. Este momento de sua bibliografia é marcado por sua tese de doutorado, *Linguagem e cinema* (1980b [1971]). Na terceira e última fase de sua empreitada semiológica, Metz (1980c) envereda pelo campo da psicanálise, deslocando-se dos textos fílmicos para a pesquisa da enunciação e da espectadorialidade cinematográfica. De seus últimos escritos, tem relevância no Brasil o livro *O significante imaginário* (1980c [1977]). Para o presente trabalho, nos interessam exclusivamente os dois primeiros respiros de sua semiologia, em que a análise da significação no cinema permeia os filmes e suas relações formais.

³ Umberto Eco e Emilio Garroni não pouparam palavras para criticar uma suposta ingenuidade de Pasolini ao fazer coincidir “artefato cultural e realidade natural” (STAM, 2013, p. 133). Pasolini responde – não sem ironia – às críticas de Eco no texto “O código dos códigos” (PASOLINI, 1982, pp. 231-237).

⁴ Metz publicou ao todo seis livros na França, mas só três encontram-se traduzidos em português. O segundo tomo do *Essais sur la signification au cinema* (1973), a coletânea *Essais sémiotiques* (1977) e o ensaio *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film* (1991) não foram traduzidos até então. Fizemos um breve estado da arte acerca do impacto da obra de Metz nos estudos de cinema brasileiros contemporâneos em Macedo (2019).

⁵ No livro *New Vocabularies in Film Semiotics* (BURGOYNE, FLITTERMAN-LEWIS, STAM, 1993, p. 53), os autores comentam que na tese de doutorado de Metz há uma tensão entre um estruturalismo mais estático dos sistemas textuais e um pós-estruturalismo mais dinâmico do texto como deslocamento dos códigos: “There exists a clear tension in *Language and Cinema*, consequently, between a static, taxonomic, structuralist-Formalist view of textual systems, and a more dynamic post-structuralist Barthesian-Kristevan view of text as productivity, “displacement”, and “écriture””. Não vamos tão longe a ponto de marcar a teoria do texto metziana com a etiqueta do pós-estruturalismo, mas com certeza sua descrição da escrita fílmica é de grande relevância para os estudos semióticos do cinema.

2.1 Da linguagem à grande sintagmática

A respeito da obra de Christian Metz, no estudo de seus primeiros escritos – notadamente, o livro *A significação no cinema* (2014) – surgiram vários pontos passíveis de crítica e vários recursos produtivos para se pensar o cinema de fluxo. Em termos gerais, Metz é quem inaugura a pesquisa semiológica no campo do cinema e, para isso, faz uma intensa recuperação da literatura estruturalista. É notável seu empenho em reunir diversas noções e procedimentos metodológicos das várias áreas da linguística – mas também da antropologia e da literatura – pelas quais o estruturalismo deixou sua marca. Por isso o nome do autor se confunde com o próprio empreendimento do estruturalismo no cinema.

No campo do cinema, o autor busca combater em duas frentes: por um lado, fazer a crítica do que certos teóricos do cinema clássico compreenderam como a “cine-língua” (METZ, 2014, p. 58) – termo este criado por Dziga Vertov, mas que sintetiza boa parte das ideias correntes da época acerca do funcionamento das imagens no cinema –, em que as imagens funcionam como palavras, as sequências como frases e a montagem como a grande articuladora do sentido no filme; por outro lado, se opor ao impressionismo de uma crítica de cinema dos anos 1960 que acreditava que o objeto *falava por si* e que o estudo do cinema não haveria de ser mais do que a apresentação de seus elementos internos – tornando qualquer sistematização ou teorização filosófica a respeito dos filmes uma tentativa de sufocar seus devires. Resumindo: nem uma noção ingênua acerca da linguagem cinematográfica, pensada excessivamente pelo prisma do verbal e perdendo de vista a sua especificidade enquanto imagem, nem uma noção ingênua da relação entre cinema e teoria, esquecendo o construtivismo inerente a qualquer atividade científica ou filosófica.

Contudo, nesta primeira semiologia Metz ainda traz fortes influências da fenomenologia⁶, notadamente a de André Bazin. O crítico de cinema traça a problemática estilística do cinema na aproximação fenomenológica com o real. Por seu

⁶ Metz (1980a) reconhece a importância da fenomenologia para a semiologia do cinema como um primeiro passo para o estudo sistêmico. Para o autor, o estudo do fenômeno a partir do estrato do manifesto é apenas o ponto de partida: “Obviously, I spoke of senses, of pertinent optical traits, etc., that is to say, of elements whose nature is to have no lived existence and which are on the contrary - on the contrary or for that very reason? - the conditions of possibility of the lived, the structures of production which create the lived and are abolished in it, which simultaneously find in it the site of their manifestation and their negation: the objective determinants of subjective feeling. To concentrate interest on this latent stratum, besides the fact that it has its own reality, authorizing potential or completed studies, is the only stratum available to us in the beginning, even though we soon leave it behind” (METZ, 1980a, p. 32).

apelo perceptivo, o cinema – o “cinema puro” (BAZIN, 2016, p. 90) – beneficia caracteres realistas na concepção imagética. Tal realismo, diz Bazin, pouco faz referência a uma verdade transcendental do *isto foi* ou a um imediatismo na relação entre cinema e mundo, mas baseia-se necessariamente num critério de *veracidade*. Acerca de *A grande ilusão* (1937), de Jean Renoir, escreve o crítico:

os guardiães alemães, simples soldados, suboficiais e oficiais, são desenhados com, não digamos mais verdade, o que é ainda relativo à experiência de cada um, mas com uma veracidade desconcertante. Este realismo não é o da cópia, mas uma reinvenção da exatidão sabendo dar, fora de toda convenção, o detalhe ao mesmo tempo documentário e significativo. [...] Com efeito, é de invenção que é necessário falar aqui, e não de uma simples reprodução documental. A exatidão do detalhe é, em Renoir, tanto um fato da imaginação quanto observação da realidade, pois ele sabe sempre resgatar o fato significativo mas não convencional (BAZIN, 2016, p. 90).

O primeiro Metz (2014) trabalha sobre a noção baziniana de realismo como um sentido natural a ser buscado pelo cinema para pensar uma *impressão de realidade*, um efeito perceptivo e afetivo que se instala no espectador a partir da indicialidade própria dos materiais. Tal impressão seria própria a qualquer filme, ““realistas” e “irrealistas”” (METZ, 2014, p. 17), posto que é com a realidade do *movimento* que a familiaridade do receptor fílmico reside. Essa noção será revista posteriormente, indicando que a impressão de realidade e o critério de veracidade são produções ideológicas, códigos que agem conforme certa economia capitalista do desejo (METZ, 1980c).

Ainda assim, Metz reconhece que em Bazin e outros de sua época há uma vontade de pensar o cinema em termos de uma linguagem diversa daquela teorizada pelos soviéticos. Uma linguagem que não se guiasse apenas por operações de montagem, de distribuição das cine-frases, mas que privilegiasse o plano-sequência e a profundidade de campo tal como vista nos filmes recém-lançados de Renoir, Rossellini e Welles. Contudo, essa ideia fenomenológica de um “significante coextensivo ao conjunto do significado” (METZ, 2014, p. 59) por vezes apontava para um desejo de equivaler cinema e vida, minimizando o caráter construtivista que Eisenstein, Vertov e outros tomavam como o principal motor estilístico do cinema. É diante dessas considerações que Metz elabora seu conceito preliminar de *linguagem*⁷. Primeiramente,

A palavra linguagem tem diversos sentidos, restritos e menos restritos, e todos são de alguma forma justificados. Essa abundância

⁷ Tais definições de linguagem serão revistas pelo próprio Metz (1980b) e por nós no subcapítulo 2.3.

polissêmica se verifica em duas direções: certos sistemas (e até os mais inumanos) serão denominados “linguagens” se sua estrutura formal assemelhar-se à de nossas línguas: tais como a linguagem do xadrez (que interessava tanto a Saussure), a linguagem binária usada pelas máquinas. No outro polo, tudo aquilo que fala do homem ao homem (nem que seja do modo menos organizado e menos linguístico possível) é intuído como “linguagem”: trata-se então da linguagem das flores, da pintura, e até do silêncio. [...] Ora, é na linguagem, no sentido mais restrito que possa haver, (a linguagem fônica humana) que se originam estes dois vetores da expansão metafórica: a linguagem verbal serve para os homens se comunicarem; é fortemente organizada.” (METZ, 2014, p. 82).

Neste primeiro momento, a linguagem, em Metz, traz em sua compreensão resquícios da linguagem verbal e seu funcionamento enquanto linguagem cinematográfica será colocado em termos de discurso:

O cinema, sem dúvida nenhuma, não é uma língua, [...] mas pode ser considerado como uma linguagem, na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas, diferentes daquelas praticadas pelos nossos idiomas, e que tampouco decalcam os conjuntos perceptivos oferecidos pela realidade (esta última não conta estórias contínuas). A manipulação fílmica transforma em discurso o que poderia não ter sido senão o decalque visual da realidade. (METZ, 2014, pp. 126-127)

O estudo da linguagem cinematográfica, portanto, dá-se a partir de três modulações dessa linguagem: seu caráter analógico, seu caráter discursivo e seu caráter narrativo. A aliança discurso-narração será o par definidor desta primeira semiologia metziana em que a analogia se apresenta como um obstáculo: “para os casos precisos em que a significação se baseia nela (= especialmente a significação de cada “motivo” tomado *isoladamente*), não se tem qualquer codificação *especificamente cinematográfica*” (METZ, 2014, p. 132, grifo do autor). Assim, a significação fílmica deve ser procurada a partir de “códigos particulares de conotação [...] ou ainda códigos de denotação-conotação relativos à organização discursiva dos grupos de imagens” (METZ, 2014, p. 132). Em outro estudo, o semiólogo retira a analogia do gueto que lhe tinha sido destinada, interpretando-a não como um obstáculo, mas como um meio de transferir códigos. Ainda assim, resta a ela um mero papel de trazer à tona códigos não cinematográficos, residindo, portanto, fora da mirada desta primeira semiologia do cinema:

O analógico e o codificado não se opõem de maneira simples. O analógico, entre outras coisas, é um meio de transferir códigos: dizer que uma imagem se parece com seu objeto “real” é afirmar que, graças a esta própria semelhança, o deciframento da imagem poderá

beneficiar códigos que intervinham no deciframento do objeto: sob a capa da iconicidade, no seio da iconicidade, a mensagem analógica vai obter os códigos mais diversos (METZ, 1974, pp. 9-10).

As justificativas do autor quanto à dedicação da semiologia do cinema exclusivamente aos filmes narrativos nos parecem questionáveis. A primeira corresponde a um mero fator histórico: o “longa-metragem de ficção romanesca” (METZ, 2014, p. 113) se tornou socialmente e numericamente mais relevante do que outros tipos de cinema, como os documentários, filmes técnicos, curta-metragens e filmes de vanguarda, dentre outros. A segunda justificativa, igualmente histórica, apenas aparentemente traz algum fator de linguagem: o cinema, em seu nascimento, não era uma linguagem específica, mas um mero “processo mecânico de registro, de conservação e de reprodução dos espetáculos visuais móveis” (METZ, 2014, p. 114), e foi apenas através da sua ramificação narrativa (notadamente a via de Griffith) que o cinema passou a elaborar processos significantes específicos⁸.

Tal afirmação exclui, de imediato, qualquer potência de significação no cinema de Louis Lumière, cinema este que vem sendo recuperado desde os anos 1960 e pensado não apenas como mero uso científico do cinematógrafo, mas como um procedimento estético. Henri Langlois fala em entrevista para Éric Rohmer no filme *Louis Lumière* (1968) que os operadores de câmera de Lumière não filmavam a realidade histórica, a história, mas a vida em uma determinada época, e dessa vida é possível intuir a arte, a filosofia e o pensamento de tal época. É curioso que o cinema de fluxo objetiva justamente esse fluir da vida marcada nos corpos e nos espaços (a partir de diferentes estratégias, claro). Ainda assim, essa captura da vida é de difícil concepção semiótica. Não só Metz, mas o próprio Deleuze só compreende o cinema da imagem-movimento a partir de Griffith.

Um terceiro ponto da justificativa acerca da centralidade do filme narrativo no empreendimento semiológico afirma justamente que não há diferença formal entre os filmes narrativos e os não narrativos:

os filmes não narrativos distinguem-se dos “verdadeiros” filmes, basicamente, pela sua finalidade social e pelo conteúdo substancial mais do que pelos “processos de linguagem”. As grandes figuras fundamentais da semiologia do cinema – montagem, movimento de

⁸ Metz chega a afirmar que a vontade conotativa deste primeiro cinema narrativo era a de evitar o “fluxo icônico monótono” (METZ, 2014, p. 215). A coincidência de usar o termo fluxo para delimitar justamente o fora do cinema narrativo merece ser pontuada.

câmera, escala dos planos, relações da imagem com a palavra, sequências e outras unidades de grande sintagmática... – são mais do que semelhantes nos “pequenos” filmes como nos “grandes”. Nada indica que uma semiologia autônoma nos diversos gêneros não narrativos seja possível senão como uma série de anotações descontínuas assinalando as diferenças em relação aos filmes “habituais”. Abordar os filmes de ficção é portanto ir mais depressa e mais direto ao cerne do problema (METZ, 2014, p. 113).

Insistimos tanto no que tange à ligação entre linguagem e narrativa pois supomos ser um nó central para se pensar a significação no cinema de fluxo. Este, conforme dito antes, parte da premissa de uma diluição narrativa, uma narrativa que de tão fragmentária (e aqui o fragmento é não apenas dispersão, mas também pequenez residual) acaba por se submeter a outros estratos da mensagem fílmica. Enquanto a significação no cinema for um luxo exclusivo do filme narrativo de ficção, cabe ao cinema de fluxo uma significação igualmente diluída e fragmentária.

Para além do método semiológico, Metz se apoia bastante nas noções da semiologia geral para estabelecer paralelos com o cinema⁹. O que nos interessa nesse arranjo é o que Metz chama de paradigma de sintagmas ou grande sintagmática. A sintagmática é o que delimita propriamente o campo de análise semiológica no cinema nesta primeira fase da pesquisa metziana. Ela analisa os sintagmas (relações de elementos presentes) audiovisuais, mas tais sintagmas se dão sempre em relação à narrativa fílmica, e o próprio autor admite que

é difícil saber se a grande sintagmática do filme diz respeito ao *cinema* ou à *narração* cinematográfica. Pois todas as unidades que levantamos podem ser identificadas *no* filme mas *em relação* ao enredo. Este vaivém constante entre a instância da tela (significante) e a instância diegética (significada) deve ser aceito e até mesmo erguido em princípio metodológico, pois só ele possibilita a comutação e portanto a identificação das unidades (= aqui, dos segmentos autônomos) (METZ, 2014, p. 166).

Nesta primeira fase da semiologia do cinema, nem mesmo o advento do cinema moderno e dos teóricos do cinema moderno altera a grande sintagmática. Para Metz, o cinema moderno não se volta contra a narrativa, ele a enriquece. O cinema moderno não

⁹ “Não se deverá, entretanto, sob quaisquer destes pretextos, perder de vista a distinção que se impõe entre, por um lado, noções como fonema, morfema, palavra, dupla articulação, sufixo, transformação-afixo, transformação singular, grau de abertura, etc. (que são propriamente lingüísticas por sua própria definição), e por outro lado, conceitos como sintagma, paradigma, derivação, engendramento, plano da expressão, plano do conteúdo, forma, substância, unidade significativa, unidade distintiva, etc., que se integram sem esforço e de pleno direito numa semiologia geral: quer tenham sido de pronto concebidos numa tal perspectiva (*signo* em Saussure ou em Peirce, *conteúdo/expressão* em Hjelmslev, etc.), quer, num primeiro momento, tenham sido definidos em relação à língua, mas num movimento de pensamento suficientemente amplo para que possam se aplicar (sem distorção) a outros objetos significantes.” (METZ, 1974, pp. 10-11, grifos do autor).

foge da estrutura “desde que os filmes fiquem compreensíveis, como é quase sempre o caso” (METZ, 2014, p. 199).

Dentre as críticas a essa inaugural semiologia do cinema, algumas das mais categóricas vieram dos textos de Gilles Deleuze. Se no primeiro Metz a narração é constitutiva da organização das imagens, para o filósofo a narração é posterior, é uma consequência das imagens que possuem existência sensível enquanto tais, com suas próprias definições que não necessariamente obedecem a uma ordem estrutural narrativa. Para Deleuze, tal problema de ordem da narrativa se dá por uma dupla transformação: “por um lado, a redução da imagem a um signo que pertença a um enunciado; por outro, a codificação desses signos para descobrir a estrutura da linguagem (não analógica) subjacente aos enunciados” (DELEUZE, 1990, p. 39).

A linguagem cinematográfica metziana opera, aqui, no nível do significante, tanto que, conforme já mencionado por Deleuze (1990, p. 38), “a própria noção de signo tende a desaparecer dessa semiologia. Ela desaparece, evidentemente, em favor do significante”. Os significados circulam em torno do significante por seu viés narrativo-discursivo, nunca por seu viés analógico em relação ao mundo. O significante é a tela e o significado é a diegese, mas a diegese sempre como articulação narrativa.

Com isso, Deleuze irá criticar a formulação do cinema como linguagem, identificando esta como imbuída de vestígios do verbal e dos métodos linguísticos. À linguagem dos enunciados se opõe o cinema como semiótica do enunciável. Isso remonta à diferença entre Metz e Deleuze no que tange à leitura da linguística de Louis Hjelmslev. Deleuze critica Metz por não reconhecer (assim como o próprio Hjelmslev não reconhece) que na articulação entre matéria, forma e substância, a matéria não é semioticamente¹⁰ amorfa. Para o filósofo francês, a matéria de expressão cinematográfica já é, em si, formada em imagens e signos pré-linguísticos.

Não é uma enunciação, não são enunciados. É um enunciável. Queremos dizer que, quando a linguagem se apodera dessa matéria (e ela o faz, necessariamente), dá então lugar a enunciados que vêm dominar ou mesmo substituir as imagens e os signos, e remetem por sua conta a traços pertinentes da língua, sintagmas e paradigmas, bem

¹⁰ Deleuze (1990, p. 42) diz em nota: “O linguista Hjelmslev chama precisamente de “matéria” esse elemento não linguisticamente formado, embora perfeitamente formado sob outros pontos de vista. Ele diz “não semioticamente formado”, porque identifica a função semiótica com a função linguística. Por isso Metz tende a excluir esta matéria na interpretação que faz de Hjelmslev. [...] Mas a sua especificidade como matéria sinalética está, ainda assim, pressuposta pela linguagem”.

diferentes daqueles de que havíamos partido. (DELEUZE, 1990, pp. 42-43)

Contudo, a crítica de Deleuze merece um breve contraponto. Ainda que Metz prefira analisar o cinema a partir do código e de suas articulações sistêmicas, principalmente a partir de sua tese de doutorado, *Linguagem e cinema* (1980b), publicada originalmente em 1971, ele reconhece que há, “com relação a cada código, traços pertinentes da matéria do significante” (METZ, 1980b, p. 263). Esses traços já indicam instâncias formais em meio a uma matéria de expressão suposta amorfa por muitos linguistas. Conforme veremos mais adiante, em seus estudos, Metz (1980b) concede pertinência a esses traços principalmente para distinguir a linguagem cinematográfica de outras linguagens e para pressupor códigos que se efetuem isomorficamente em diferentes linguagens. A concepção deleuzeana de que a matéria de expressão cinematográfica se diferencie de si a partir de traços pré-códicos que se apresentam atualizados em diferentes filmes passa ao largo da primeira semiologia do cinema.

A singularidade de tais traços na taxonomia deleuzeana acarreta, na releitura desta primeira sintagmática metziana, especialmente, uma crítica necessária. Tomemos um sintagma alternado, exemplo tão ao gosto do semiólogo, que se traduz por uma alternância das imagens (eixo do significante) em relação a uma simultaneidade dos fatos (eixo do significado). Nos sintagmas elencados por Metz, pouco importam os chamados “motivos”, os pedaços de mundo filmado, na elaboração de um sintagma específico, apenas sua organização narrativo-discursiva em pares de significantes e significados. Em Deleuze (1990), as imagens e os signos articulam-se justamente na continuidade entre mundo e imagem anteriores a um agenciamento linguístico; portanto, a singularidade da imagem está na correlação específica entre expressão e conteúdo. Os pedaços de mundo particulares não estão fora de uma estrutura estável que os arranjará narrativo-discursivamente, mas a própria matéria do mundo é agenciada nas imagens conforme formas de conteúdo e de expressão: a tela dividida dos filmes de Brian De Palma ou as perseguições dos clássicos de Alfred Hitchcock não são meros exemplos de uma forma narrativo-discursiva – o sintagma alternado –, mas rearranjam a relação alternância+simultaneidade singularmente. Porém, na grande sintagmática metziana, os sintagmas estão dados desde Griffith, portanto, desde o surgimento da linguagem cinematográfica. Em relação a isso, é bastante curioso o modo como, subitamente, Metz

apresenta um novo sintagma no cinema moderno ao discutir *O demônio das onze horas* (1965), de Jean-Luc Godard. O tal “sintagma potencial” (METZ, 2014, p. 208) surge de um agenciamento imagético específico, e ali ele funciona claramente, ele produz novos possíveis, abre o tempo cronológico para uma coexistência de passados possíveis, à maneira de um Borges ou um Bergson. Parece-nos muito mais produtivo analisar as articulações sintagmáticas neste nível, no nível do específico, do local, do histórico e geográfico, como nos parece evidenciar o próprio Saussure (2006). Posteriormente, num segundo momento de seu pensamento, Metz (1980b) irá entender a necessidade da retroalimentação entre a significação de um filme qualquer e a significação de um filme específico: quanto mais se conhece o específico, maiores as possibilidades acerca de um filme qualquer. Partir do geral de largada não nos parece muito eficaz.

Outro aspecto que merece atenção crítica é quanto à leitura metziana de certos conceitos centrais da pesquisa semiológica. Metz (2014, p. 93) afirma que, se a língua é um “sistema de signos destinado à intercomunicação”, o cinema “é apenas parcialmente um sistema”, é “muito mais um meio de expressão que de comunicação” e “raramente emprega signos verdadeiros”. Isso porque Metz ainda compreende os signos verdadeiros como os simbólicos, arbitrários. Nota-se que seus apontamentos iniciais sobre a não-codificação da analogia só se legitimam se o signo linguístico arbitrário for circunscrito como padrão. Nosso esforço, no presente trabalho, está também em repensar as formas codificáveis da analogia, uma guinada em direção aos traços distintivos da matéria de expressão cinematográfica que antecedem os enunciados. Veremos a seguir como Pasolini e Deleuze repensam a relação entre as imagens e os signos a partir de uma continuidade metonímica entre matéria do mundo e matéria cinematográfica.

2.2 Da (im)propriedade do signo no cinema

É de um jeito contundente e apaixonado que Pier Paolo Pasolini aterrissa no debate semiológico. O autor almejava que a semiótica se tornasse de fato a ciência descritiva da realidade, mostrando-se insatisfeito com a limitação dos objetos estudados até então: das línguas às tribos indígenas, Pasolini (1982, p. 162) entendia que nenhuma delas fornecia uma dimensão da própria realidade, da *pragma*, a dizer, da “ação humana sobre a realidade como primeira e principal linguagem dos seres humanos”.

Para dar conta deste estudo, o poeta e semiólogo elenca o cinema como objeto de pesquisa privilegiado, definindo-o como a “língua escrita da realidade” (PASOLINI, 1982, p. 161), dotada de dupla articulação como qualquer outra língua:

Parafrazeando sempre Martinet, que representa o momento final e característico da linguística saussuriana, poderíamos então concluir estas primeiras observações, com a seguinte definição da língua do cinema: “A língua do cinema é um instrumento de comunicação segundo o qual se analisa – de maneira idêntica nas diversas comunidades – a experiência humana, em unidades reproduzindo o conteúdo semântico e dotadas de uma expressão audiovisual, os monemas (ou planos); a expressão audiovisual articula-se por sua vez em unidades distintas e sucessivas, os *cinemas*¹¹, ou objetos, formas e atos da realidade, que permanecem, reproduzidos no sistema linguístico – unidades que são discretas, em número ilimitado e únicas para todos os homens, seja qual for sua nacionalidade.” (PASOLINI, 1982, p. 166, grifo nosso).

Dessa forma, a língua escrita universal que é o cinema se mobiliza a partir dessas duas unidades: monema e *cinema* – este último, em analogia com fonema, refere-se às unidades cinéticas da língua.

É necessário levantar algumas questões acerca do conceito de *signo*. Pasolini reconhece que qualquer coisa que se apresente à cognição toma a forma de um signo, seja no cinema seja na vida social. Ainda assim, em alguns momentos o autor cria distinções entre signo e figura e entre signo e símbolo. Como aqui, por exemplo, ao discutir a especificidade da linguagem do comportamento:

A partir dos vários cerimoniais vivos da linguagem do comportamento específico, chegamos, insensivelmente, aos vários cerimoniais conscientes: dos mágicos e arcaicos aos estabelecidos pelas normas da boa educação da civilização burguesa contemporânea. Até chegarmos, em seguida, sempre insensivelmente, às várias linguagens humanas simbólicas, mas não sígnicas¹²: as linguagens em que o homem, para se expressar, emprega o próprio corpo, a própria presença. As representações religiosas, as mímicas, as danças, os espetáculos teatrais pertencem a ESTES TIPOS DE LINGUAGENS FIGURAS E VIVAS. Tal como também o cinema (PASOLINI, 1982, p. 198).

O problema da atribuição de língua da realidade, dotada de dupla articulação, recai por vezes em igualar signo e signo verbal, tanto que ele irá requisitar um prefixo para descrever o *im-signo* ou imagem-signo, o signo propriamente cinematográfico que

¹¹ Utilizaremos o termo *cinema* em itálico toda vez que nos referirmos ao conceito pasoliniano.

¹² Termos como *signo* e *símbolo* não serão consenso no interior da pesquisa semiológica. O que aparece como *símbolo* em Pasolini, por exemplo, se assemelha muito à categoria do *icone* em Charles Peirce, no sentido de um signo que remete a significação à sua própria relação qualitativa com o objeto. Para detalhes acerca das diferentes acepções, ver Barthes (1971, p. 40).

se expressa pelos monemas e *cinemas*. Não obstante, Pasolini ainda avança mais que o primeiro Metz na compreensão da relação entre o cinema e o real, pois entende que “os signos das línguas escrito-faladas não fazem mais do que *traduzir* os signos da Linguagem da Realidade” (PASOLINI, 1982, p. 218, grifo nosso). A relação entre os filmes e a vida social tem como base uma instância tradutória que produz tanto imagem quanto mundo enquanto signos. E a tradução não se dá em via de mão única: o escritor compreende, inclusive, que o mundo faz cinema tanto quanto o cinema faz mundo: “Na realidade, o cinema fazemo-lo vivendo, quer dizer existindo praticamente, quer dizer agindo. A vida toda no conjunto das suas ações é um cinema natural e vivo” (PASOLINI, 1982, p. 167).

O que o autor nos traz de mais interessante é essa compreensão de que o estudo do cinema é também uma espécie de “semiologia da “culturalização” definitiva da natureza” (PASOLINI, 1982, p. 233), de que compreender a realidade como linguagem é vacinar-se contra qualquer ingenuidade estética e política acerca do mundo, é conceber que há forças constantemente produzindo a realidade em torno de nós – e organizá-la enquanto linguagem é uma forma de mapear essas forças, esses fluxos.

Não sei se haverá alguma coisa de monstruoso, de irracionalista e de pragmático neste referir-me a uma “língua total da ação”, da qual as línguas escrito-faladas não são mais do que uma integração, enquanto seu símbolo instrumental: e da qual a língua cinematográfica seria o equivalente escrito ou reproduzido, que a respeitaria na íntegra, é verdade, mas também no seu mistério ontológico, na sua indiferenciação natural, etc.: uma espécie de memória que reproduzisse sem interpretar. É certo que pode dar-se o caso de eu estar aqui a obedecer tão só a uma necessidade delirante do mundo contemporâneo, que tende exatamente a retirar da língua a sua natureza expressiva e filosófica e a destronar da liderança linguística as línguas das superestruturas para lá colocar as das infraestruturas, pobres, convencionais e práticas: elas sim, pura e simples integração da ação do ser vivo! Mas seja como for, estas ideias vieram-me ao pensamento e tenho que as dizer (PASOLINI, 1982, p. 168).

Aqui reside a principal diferença entre o primeiro Metz e Pasolini, segundo Gilles Deleuze (1990). Este irá frisar que o italiano se preocupa com as condições de direito do cinema, de modo a compreender que são essas as condições mesmas da realidade. Esta língua escrita faz dos objetos reais os *cinemas* da imagem, assim como faz da imagem o monema da realidade. Não é com base em uma impressão de realidade, numa relação entre um objeto referencial e uma imagem analógica que o cinema se

constitui. Metz (2014), como vimos, traz a questão de direito do cinema como uma linguagem atrelada à narrativa, mas responde com meros fatos históricos¹³.

A amizade entre o filósofo e o poeta se dá justamente por estabelecerem a discussão da significação ao nível das condições de direito. Essa semiótica que articula os signos cinematográficos no estrato da realidade, da *matéria*, irá percorrer toda a obra deleuzeana dedicada ao cinema. Esta, segundo o próprio, é não mais do que uma classificação de imagens e signos à maneira da história natural na biologia, uma *taxonomia* (DELEUZE, 2018) que especifica e distribui seus conteúdos.

No que diz respeito a esta taxonomia erigida por Deleuze, há dois regimes que marcam o cinema: o regime orgânico da imagem-movimento e o regime cristalino da imagem-tempo. No primeiro, o tempo está subjugado ao movimento, preso a um esquema sensório-motor que tem como produto uma devida ação ou reação. No cinema da imagem-tempo, a ação não é possível de ser concretizada, tornando fracas as ligações sensório-motoras e fazendo com que o movimento fique à mercê do tempo. Neste regime do tempo, as personagens não são mais actantes tal como na imagem-movimento, mas videntes, pois, se estão privadas de ação sobre o mundo, só lhes resta acompanhar as situações com seus olhos e ouvidos. Tais situações, portanto, não seriam mais objeto ou resultado de uma ação, mas situações óticas e sonoras puras que se oferecem a uma dada personagem e, concomitantemente, ao espectador (igualmente vidente) do filme.

O cinema do regime orgânico constrói-se a partir de conexões lógico-causais, dando a ver uma narração em que as personagens percebem uma dada situação, deixam-se afetar e agem sobre ela. Uma narração que aspira à verdade das relações. Já o cinema do regime cristalino apresenta uma narração falsificante, segundo a qual, rompido o esquema sensório-motor, as relações tornam-se indiscerníveis e a verdade de uma situação já não é mais motivo de busca, pois basta às personagens ver e ouvir o que se passa.

Para delimitar um conceito próprio de signo, Deleuze (1990) irá tomar como ponto de partida a semiótica peirceana, uma semiótica que concebe os signos partindo

¹³ Em nota, Deleuze (1990, p. 41) afirma que “se uma comparação filosófica pudesse valer, diríamos que Pasolini é pós-kantiano (as condições de direito são as condições da própria realidade), enquanto Metz e seus discípulos permanecem kantianos (o direito se rebate sobre o fato)”.

das imagens e de suas combinações, uma ciência cujo umbral se dá na imagem enquanto aquilo que aparece. Daí o conceito de signo peirceano na leitura do filósofo francês:

Dito isto, o signo aparece em Peirce como combinando três tipos de imagens, mas não de qualquer maneira: o signo é uma imagem que vale por outra imagem (seu objeto), com referência a uma terceira imagem que constitui “o interpretante” dele, sendo este, por sua vez, um signo, ao infinito. [...] Se perguntarmos qual é a função do signo em relação à imagem, parece ser uma função cognitiva: não que o signo faça conhecer seu objeto; ele pressupõe, ao contrário, o conhecimento do objeto em outro signo, mas lhe acrescenta novos conhecimentos em função do interpretante. São como dois processos ao infinito (DELEUZE, 1990, p. 44).

O signo, portanto, é um caso da imagem. A imagem é o principal operador conceitual da taxonomia deleuzeana – taxonomia de *imagens*, não de signos. Isso o levará a conceber um conceito de signo sensivelmente diferente daquele citado: “Entendemos, pois, o termo “signo” num sentido bem diferente de Peirce: é uma imagem particular que remete a um tipo de imagem, seja do ponto de vista de sua composição bipolar, seja do ponto de vista de sua gênese” (DELEUZE, 1990, p. 46).

Contudo, este conceito de signo é um conceito que funciona unicamente no regime da imagem-movimento. Os signos de composição e os de gênese serão descritos conforme os tipos de imagem-movimento (DELEUZE, 2018), mas o autor não explicita como ele chega a esses dois tipos de signos. No regime da imagem-tempo vão surgir os opsignos e sonsignos que são “apresentações diretas do tempo” (DELEUZE, 1990, p. 55), assim como os cronosignos, os noosignos e os lektosignos, cada um deles correspondente a um tipo de imagem do novo regime.

O que o filósofo parece nos dizer é que entre os dois regimes não há apenas uma variação de grau, um novo arranjo dos mesmos elementos fílmicos, mas uma mudança de natureza da própria relação entre imagem e signo (ou entre as imagens, já que o signo deleuzeano não se diferencia delas). Deleuze parece levar ao limite a tese pasoliniana de que o cinema e a realidade estão sempre em mútua construção: não basta que o cinema produza mundos, mas que produza as próprias condições de produção desse mundo. Dito isso, julgamos que o próprio conceito de signo é um tanto frágil na teoria deleuzeana do cinema, sendo ele nada mais do que um dos nomes da imagem.

O que Pasolini e Deleuze nos ajudam a compreender, portanto, é a ontologia das imagens e dos signos, é o modo de ser desses elementos que organizam a significação cinematográfica. O que desenvolveremos no próximo capítulo é como os arranjos de sentido no cinema tomam a forma de uma *escrita fílmica*.

2.3 A escrita fílmica e a questão do código

É curiosa a guinada que Metz dá em sua tese de doutorado, *Linguagem e cinema* (1980b). Uma espécie de esforço de autocrítica perpassa o texto, revisando sua própria obra, especialmente problemas fundamentais para a configuração da linguagem cinematográfica em relação aos filmes. Apesar de não promover nenhuma análise, Metz produz uma abertura em seu sistema para pensar o cinema a partir de uma pluralidade de códigos que são mobilizados numa escrita fílmica. A atribuição do termo *escrita* aos filmes também cria paralelos com outras teorias da escrita e do texto na pesquisa semiológica – inclusive o próprio Pasolini, que já tratava do cinema como uma escrita:

Além disso, Metz, para abandonar a sua rígida definição do cinema como simples *langage d'art*, poderia fazer o esforço de considerar o cinema como um enorme depósito de “língua escrita” cuja correspondente oral se tivesse dissolvido: “língua escrita” composta sobretudo de textos de narrativa, de poesia e de ensaística documentária. (PASOLINI, 1982, p. 163).

O movimento em direção à escrita fílmica leva consigo a necessidade de visitar alguns tópicos e fazer a crítica do sistema esboçado anteriormente. Um primeiro e importante gesto é a centralidade dada ao conceito de código. Este termo emprestado das teorias da informação do início do século XX é operacionalizado na semiologia estrutural como uma limitação nas possibilidades de uma mensagem produzir sentido (ECO, 1997). O código é um construto utilizado para aprofundar a inteligibilidade de um fenômeno, para restringir a multiplicidade própria ao processo de significação a partir da especificação de um arranjo entre formas.

Se bem que os códigos, no atual estado da pesquisa semiológica, não sejam todos (pois faltam) modelos formais no sentido preciso e pleno que a lógica moderna dá a esta noção, são todos, pelo menos, unidade de aspiração à formalização. Sua homogeneidade não é sensorial, mas da ordem da coerência lógica, do poder explicativo, do esclarecimento, da capacidade generativa. Se um código é um código, é porque apresenta um campo unitário de comutações, isto é, um

"domínio" (reconstruído) dentro do qual variações do significante correspondem a variações do significado, dentro do qual determinadas unidades adquirem seu sentido umas com relações às outras (METZ, 1980b, p. 31).

O código é, portanto, uma entidade lógica, uma forma com que a análise reúne a diversidade fílmica sob determinado aspecto. Dessa maneira, é ele também fruto de uma operação metodológica, posto que só é possível encontrar as regularidades cinematográficas de um *corpus* demarcado a partir do traçado de um código, de uma relação específica entre unidades formais.

A diferença deve-se ao fato de que o filme é uma mensagem, ao passo que o que o cinema tem de próprio é um conjunto de códigos. A análise não deve estabelecer o teor literal do fílmico, deve, ao contrário, construir peça por peça o cinematográfico. Para o semiólogo, a mensagem é um ponto de partida, o código um ponto de chegada: não faz o filme, já o encontra feito pelo cineasta; por outro lado, pode-se dizer que, de certa maneira, ele "faz" os códigos do cinema: deve elucidá-los, levá-los ao estado explícito, constituí-los como objetos, enquanto que, em estado natural, eles permanecem escondidos nos filmes, os únicos a serem primeiramente objetos; deve, se não inventá-los, pelo menos descobri-los (com toda a força do termo): deve "construí-los", e significa, em certo sentido, fazê-los (METZ, 1980b, pp. 55-56).

O autor diferencia os fatos *cinematográficos* dos fatos *fílmicos*. Isso o leva a pensar o código conforme dois tipos, os códigos *específicos* à linguagem cinematográfica e os *não-específicos*. Ambos os tipos podem ser encontrados (construídos) nos sistemas singulares de cada filme: quando uma personagem pronuncia uma frase em português ela está mobilizando não só códigos cinematográficos (como códigos documentais de entrevista, por exemplo), mas também o próprio código da língua portuguesa que pode ser encontrado em outras instâncias além do cinema. Um filme possui, enquanto texto, um sistema próprio que mobiliza códigos internos e externos à linguagem cinematográfica, e, portanto, a relação pertinente entre o filme e o cinema se dá por alguns e não todos os traços significantes mapeáveis numa textualidade fílmica.

Esta via dos códigos específicos leva o semiólogo a conceber a existência de traços distintivos ao nível da matéria de expressão cinematográfica. Metz irá reconhecer – ao contrário do que Deleuze diz em suas críticas – que a matéria de expressão hjelmsleviana é, já, semioticamente codificada. Primeiro, por uma necessidade de

diferenciar o cinema de outras artes, sejam elas narrativas, icônicas, derivadas de meios de reprodução técnica etc.: há certos códigos que operam no cinema e que não se repetem da mesma forma nas outras artes¹⁴. Isso leva Metz (1980b, p. 263) a pensar que pode existir, “com relação a cada código, traços pertinentes da matéria do significante”. Em segundo lugar, esta descoberta implica diferenciar os códigos que operam ao nível da matéria cinematográfica conforme traços distintivos desta: “códigos geralmente icônicos, códigos da imagem mecânica, códigos da imagem sequenciada, códigos da imagem móvel, códigos de composição sonora, códigos de composição visual-sonora” (METZ, 1980b, p. 281).

Tomemos nota que o primeiro dos códigos citados refere-se à iconicidade. Na escrita fílmica, a analogia deixa de ser um mero meio de transferência de códigos não-cinematográficos para tornar-se ela mesma codificada.

A esta primeira categoria de códigos, a que se liga a iconicidade visual, pertencem ainda (ou melhor: pertencem primeiramente) diferentes sistemas de uma grande importância antropológica, que nomearemos os “códigos da analogia” os que são responsáveis pela própria analogia, que operam com vistas à “semelhança”, que fazem com que o objeto semelhante seja percebido como tal; a analogia não é o contrário da codificação, ela própria é codificada, embora seus códigos tenham a característica própria de serem sentidos como naturais pelo usuário social; trata-se de todo um conjunto de montagens psicofisiológicas, integradas à própria atividade perceptual, e cujas modalidades variam muito de uma cultura para outra (METZ, 1980b, p. 271).

A analogia se torna, portanto, uma junção de códigos perceptivos, códigos de juízo de semelhança e códigos de nomeações icônicas. Tal concepção de códigos da analogia vai acarretar numa crítica de um dos pontos fracos da primeira semiologia metziana, a *impressão de realidade*. Metz (1980b, p. 330) comenta que desde 1968 – poderíamos especificar: pós-maio – entrou em voga uma série de discussões que mostram que a impressão de realidade é “em si mesma uma ideologia”. O semiólogo cita as revistas *Cinétiq*ue e *Collectif Quazar*, mas podemos falar da própria *Cahiers du Cinéma*, que alimentou em seu período maoísta uma série de querelas contra a

¹⁴ De certo modo, o ponto de vista do código aproxima Metz de um pensamento intersemiótico que beneficia o entrecruzamento de diferentes linguagens a partir da materialização de arranjos formais nas mais variadas matérias de expressão. Em última medida, seria possível, através da forte estruturação formal do código, reconhecer alguns devires que correm entre as artes. Uma performance ou um texto verbal que consiga mobilizar códigos de iconicidade, de sequenciamento, de movimento etc. não estará distante de um devir-cinema. Inclusive, neste ponto, Metz concordaria com Pasolini quando este diz que o mundo faz cinema tanto quanto o cinema faz mundo, pois entre a linguagem cinematográfica e a linguagem da práxis serão operacionalizados códigos similares. Mas essa é uma hipótese a ser desenvolvida em outro lugar.

verossimilhança, a impressão de realidade e a lógica da transparência do dispositivo (DANEY, 2007). É tudo uma questão de compreender que a analogia é codificada e a realidade é muito mais próxima de uma *construção* ou *codificação* do que de uma impressão.

O que se chama de realidade – isto é, os diversos elementos profílmicos – nada mais é que um conjunto de códigos: o conjunto dos códigos sem os quais esta realidade não seria acessível ou inteligível, de modo que não se poderia dizer nada a respeito dela, e nem mesmo que ela é a realidade. Se o filme é “invenção” ou “criação”, é unicamente na medida em que é operação, na medida em que acrescenta algo aos códigos preexistentes, na medida em que traz consigo configurações estruturais que nenhum deles previa. Por isso, o próprio acréscimo (o coeficiente de modificação e de trabalho que é próprio do texto) não intervém com relação a uma realidade bruta, nem com relação a certo nada que, estranhamente, trouxesse consigo a promessa de uma futura e infalível criatividade, mas com relação a códigos. Eis por que o momento do código parece conservar toda a sua importância: não apenas porque o estudo dos códigos, fora de qualquer sistema fílmico, é, para a pesquisa semiológica, um objetivo em si (embora não o único), mas porque os próprios sistemas fílmicos, enquanto movimentos ativos de deslocamento, só são inteligíveis se se tem alguma ideia do que foi deslocado (METZ, 1980b, p. 124).

A realidade é composta por códigos, assim como o cinema. Mas a escrita fílmica não é a mera atualização desses códigos, não é por repetição ou reprodução que o código se instala num sistema textual: o texto fílmico é justamente a singularidade que “desloca os códigos” (METZ, 1980b, p. 123), que joga os códigos uns contra os outros, que os põe em relação, que os contamina cada um com as formas dos outros. O filme, portanto, não pode nunca ser o espaço sobre o qual se aplica um código, mas sim o elemento produtivo e diferenciador dos códigos: é cena a cena, filme a filme que os códigos são construídos, criticados, remodelados, desviados.

É por isso que a grande sintagmática das primeiras pesquisas metzianas já não cabe mais aqui. Além de não evidenciar concretamente quais os elementos cinematográficos necessários para reconhecer os sintagmas (o som, o ponto de vista, a encenação etc.), aquela sintagmática era excessivamente tingida com as cores do cinema narrativo. Era uma disposição de sintagmas fortemente marcada no tempo e no espaço, a dizer, o cinema clássico ocidental entre os anos 1920 e 1940, principalmente o estadunidense.

Metz irá delimitar, portanto, os sintagmas de modo mais abrangente: eles se organizarão segundo dois eixos: o consecutivo, que compreende a duração da projeção;

e o simultâneo, que corresponde à organização das co-presenças espaciais, estejam elas inscritas no retângulo da tela ou arranjadas em elementos que se apresentam sincronicamente à percepção visual e auditiva. Dito isso, é necessário eliminar uma impressão que a grande sintagmática deixava de que o sintagmático se confunde com o consecutivo, relegando ao único sintagma simultâneo (o *descritivo*; retornaremos a ele mais adiante) uma aparência de fora da narrativa – e, no limite imposto por aquela sintagmática, beirando o fora da significação. O sintagmático se define pela “noção de co-atualização dentro de um mesmo discurso” (METZ, 1980b, p. 207): pelo arranjo de elementos fílmicos no interior de um ou mais planos.

Ainda sobre o signo, Metz entende que afastar-se deste conceito é distanciar-se de uma série de problemas: o conceito de signo faz com que pesquisadores busquem no cinema unidades assemelhadas ao signo linguístico, recaindo em definições superficiais de signo (ele é pequeno, ele é segmental, ele se assemelha ao signo linguístico); no debate externo, a principal crítica à pesquisa semiológica reside na incompatibilidade entre o cinema e o signo linguístico. “Uma vez eliminadas estas representações-parasitas, não há inconveniente em considerar um movimento de câmera como um signo [por exemplo]” (METZ, 1980b, p. 245). Apesar disso, o conceito de signo não se revela como um elemento necessário para constituir uma pesquisa semiológica, já que “um sistema de significação não é apenas um sistema de signos” (METZ, 1980b, p. 246). Para o autor, o conceito de signo não garante em si, ou de forma solitária e exclusiva, o princípio de significação de um sistema.

Estabelecido nosso ferramental teórico, sigamos nossa investigação. A semiótica do cinema parece abarcar de forma interessante nosso debate acerca de uma produção de sentido que se inscreve a partir de segmentos específicos de filme, de intervalos delimitados no tempo e no espaço. Além disso, os textos semióticos nos ajudam a compreender as singulares relações formais entre o cinema e o mundo, entre o filme e a realidade.

3 INTERVALOS EM FLUXO

A mulher japonesa espera o seu trem.

Conforme vimos no capítulo anterior, nossa pesquisa busca compreender os filmes a partir dos processos de codificação e seus deslocamentos. Dito isso, algo há de ser escrito a respeito da perambulação de Yoko pela cidade de Tóquio. Compreendemos que no interior do cinema de fluxo desenvolveu-se uma operação estética a que nomeamos *intervalo*: essas cenas, que pouco parecem dizer do ponto de vista narrativo, são elas mesmas os intervalos dessa narrativa. Para tanto, dedicamos este capítulo a configurar o intervalo como um problema semiótico no interior do cinema de fluxo.

Primeiro faremos uma releitura de nosso estado da arte para pensar como a questão da significação ronda as teorias do cinema de fluxo como um espectro, ainda que nenhuma pesquisa até então tenha buscado enfrentá-la em termos semióticos. Em segundo lugar, traçaremos a forma semiótica com que entendemos o intervalo nesse cinema a partir da discussão em torno da descrição e da narração realizada por Christian Metz (2014) e Gilles Deleuze (1990). Em terceiro, apontaremos o modo com que a ideia de intervalo foi entendida pelos teóricos soviéticos da montagem, especificamente Dziga Vertov (1983b) e Serguei Eisenstein (1987) – sendo que, este último principalmente, ajuda-nos a pensar o intervalo atualizado na forma sintagmática da paisagem. Conforme esse encadeamento, será possível investigar os sintagmas de paisagem nos filmes de fluxo a fim de apreender distintas atualizações da forma do intervalo.

3.1 Cinema de fluxo e o problema da significação

Há duas vertentes na fortuna teórico-crítica acerca dos filmes que estamos estudando: uma descreve esses filmes como exercícios formais – quase herméticos – acerca de componentes da matéria de expressão cinematográfica: a luz, a cor, os corpos, os ruídos etc.: esta corrente dá o nome de *cinema de fluxo* (OLIVEIRA JR., 2013) a essa série de filmes; a outra vertente identifica neste cinema uma espécie de relação afetiva com o mundo, um mapa de sensações que busca representar o cotidiano e os afetos de um dado local, de uma dada realidade: os filmes, então, são agrupados enquanto *realismo sensorio* (VIEIRA JR., 2012). É no mínimo curioso como um mesmo grupo de

obras pode ser descrito enquanto um abstracionismo formalista e um realismo historicamente localizado. O que une esses dois modos descritivos é que ambos priorizam o estudo do sensorial, do *sensível*, relegando à significação um papel irrisório – ou até mesmo inexistente. Vamos compreender e problematizar esses vieses.

O cinema de fluxo foi inicialmente criado enquanto conceito por dois críticos da *Cahiers du Cinéma* - Stéphane Bouquet e Jean-Marc Lalanne - em 2002. Portanto, o cinema de fluxo não é um movimento autoconstruído, tal como o foi o Cinema Novo brasileiro; tampouco seria um gênero cinematográfico, com leis formais ou temas privilegiados. O cinema de fluxo não é, também, um movimento nacional, já que seus filmes e cineastas surgem das mais diversas partes do mundo: Argentina (Lucrécia Martel), EUA (Gus Van Sant), França (Claire Denis), Japão (Naomi Kawase), Tailândia (Apichatpong Weerasethakul), Taiwan (Hou Hsiao-Hsien e Tsai Ming-Liang) e outros¹⁵.

Ao tentar inserir o cinema de fluxo na história do cinema, Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013) recupera a história da *mise en scène* enquanto principal ferramenta da crítica, comentando sobre seu apogeu no cinema clássico e sua crise no cinema moderno e contemporâneo. Se no período clássico a *mise en scène* funcionava como a rigorosa organização do espaço da cena a fim de explorar materialmente uma ideia, no período moderno a construção formal da cena funciona principalmente como uma operação de desconstrução da linguagem estabelecida. "ainda que continue a ser uma encenação, já não o é no modo do cálculo, mas da aventura (no sentido literal do termo: aquilo que advém)" (AUMONT *apud* OLIVEIRA JR., 2013, p. 121). É no final dos 1960 que uma segunda geração de cineastas modernos, cientes que vieram depois, passam a buscar outras formas de lidar com o passado do cinema. Na famigerada frase de Jacques Aumont, a partir do final dos anos 1960 "já não há encenação inocente" (*apud* OLIVEIRA JR., 2013, p. 89).

Essa crise daria origem a duas tendências: "uma busca pelas formas de encenação mais brutas e imediatas" (OLIVEIRA JR., 2013, p. 90) e a um maneirismo que se define pela "ultracomplexificação das técnicas de *mise en scène*" (OLIVEIRA JR., 2013, p. 90). Na primeira, a preocupação é com o inesperado da cena e o imprevisto

¹⁵ A seleção dos filmes e cineastas não é unânime entre os críticos e pesquisadores. No subcapítulo 4.1, comentamos alguns aspectos dessa pluralidade e indicamos como definimos nosso *corpus*. Também inserimos duas tabelas em anexo para documentar as recorrências de filmes e cineastas entre os trabalhos acadêmicos que mapeamos durante a fase de revisão de literatura.

– e aqui podemos destacar John Cassavetes, Jean Eustache, Maurice Pialat e os primeiros filmes de Philippe Garrel. Já na segunda, o que vemos são exercícios de austeridade e engenhosidade, verdadeiros labirintos repletos de referências à história do cinema - os nomes são vários, como, por exemplo, Brian De Palma, Rainer Werner Fassbinder, Raúl Ruiz e Wim Wenders.

Em todos esses casos, a *mise en scène* se achará fermentada ou minimizada, exaltada ou retraída, acentuada para cima ou para baixo, nunca equilibrada e invisível, como nos autores clássicos, nem desimpedida e livre, como na primeira geração do cinema moderno. A *mise en scène* se complica" (OLIVEIRA JR., 2013, pp. 121-122).

Segundo Oliveira Jr., o cinema de fluxo teve sua gênese no final dos anos 1980, inspirado por improvisos e encenações brutas e se opondo ao momento maneirista do cinema moderno que abandona as formas do mundo pelo mundo das formas cinematográficas. Em vez de corroborar da ideia de Wim Wenders de que, "não tendo mais história para contar, ele [o cinema] tomaria a si próprio por objeto e só poderia contar sua própria história" (DELEUZE, 1990, p. 97), o cinema de fluxo parte de um retraimento da *mise en scène*, convidando o espectador para uma suposta contemplação assignificante do mundo.

Precisamos reiterar aqui que não concordamos com tal acepção acerca do cinema de fluxo. É logicamente impossível que uma encenação possa ser imediata e baseada em improvisos, pois todo filme é construído por signos, e, portanto, o acaso só pode ser reconhecível enquanto tal uma vez que esteja inserido em uma cadeia de significação. E a ideia de imediação não pode ser configurada nem em termos extrafílmicos, pois vimos com a semiótica do cinema que a realidade é ela também permeada por um conjunto de forças tradutórias que produzem o mundo como um conjunto de signos.

Em nossa pesquisa anterior, *O cinema de Hou Hsiao-Hsien*, havíamos escolhido conceituar o *fluxo* a partir do pensamento bergsoniano, relacionando a fluidez com a categoria do *movente* (BERGSON, 2006), de modo a qualificar esse cinema como uma particular estética da duração. Hoje, não julgamos necessário conceituar o fluxo nesses termos. O nome de cinema de fluxo foi dedicado a uma série de filmes e cineastas, e a eles nos ateremos. Vincular o cinema de fluxo à duração excluiria uma série de estéticas que trabalham, elas também, com planos de tempo estendido – por exemplo: a estética do plano-fluxo cunhada por Orsini (2017), que abrange filmes compostos por um único

plano, não nos parece ter uma relação específica com o cinema de fluxo tal como o reconhecemos neste trabalho. E, ainda, vimos com Deleuze (2018) que o cinema é a própria arte da duração e do movimento; portanto, não faria sentido conceder ao cinema de fluxo a exclusividade da duração. Nem fluxo da vida, nem fluxo da duração, preferimos manter o nome sem contextualização etimológica.

Adentrando o mesmo cenário com outros nomes, a segunda vertente de estudos do cinema de fluxo se baseia na ligação desta estética transnacional com as ideias do multiculturalismo, em que seu apelo sensorial permite ao espectador globalizado experienciar os afetos locais de cada território. Por isso a importância da temática do *cotidiano* para tais autores, pois é pela realidade do dia a dia que se torna possível mapear as diferentes paisagens transculturais (LOPES, 2012). É principalmente na tese de Erly Vieira Jr. (2012) que esse *realismo sensorio* toma corpo.

Segundo Vieira Jr., essa estética tem como premissa um regime afetivo do cinema, sobrevalorizando as sensações em prol dos encadeamentos lógicos: é "uma nova relação do olhar que convida primeiramente a sentir, para apenas depois racionalizar" (VIEIRA JR., 2012, p. 15). O cinema procederia, então, a partir de uma série de mecanismos, tais como a experiência do tempo como duração, produzindo "eternos presentes" (VIEIRA JR., 2012, p. 37) a cada plano; uma articulação das ações dos personagens que não mais reagem aos obstáculos do mundo, mas, em suas ações cotidianas, "desencadeiam afetos" (VIEIRA JR., 2012, p. 37); e também uma certa "ambiguidade" (VIEIRA JR., 2012, p. 37) visual e narrativa, elaborando elipses temporais que embaralham nossa compreensão da passagem de tempo e criando espaços abstratos que revelam mais potências do que formalizações. Esses três vetores apontados por Vieira Jr., 'duração e experiência de eternos presentes', 'desencadeamento de afetos' e 'ambiguidade visual e narrativa através de elipses' são atravessados, produzindo e sendo produzidos por uma diluição narrativa e por uma banalidade cotidiana (VIEIRA JR., 2012).

É de se questionar se tal dissociação entre o sentir e o raciocinar é proveitosa para o estudo do cinema. O cinema é constituído pela realidade tanto quanto a realidade constitui o cinema, pois ambos são conjuntos de signos. Dito isso, esses afetos que mobilizam o "sentir" não são menos signos do que qualquer signo linguístico arbitrário, ou qualquer outro signo que afete o "raciocinar". E ainda: um filme parece pouco eficaz

se o que se objetiva é a experiência dos afetos (sígnicos) de um dado território, já que – como vimos anteriormente – o texto fílmico não é um espaço de reconstituição dos códigos, mas de *deslocamento* destes: o filme é uma singularidade que instala uma necessária diferença entre os afetos expressos em sua duração e os afetos expressos em um dado cotidiano. Não é um realismo, mas um *construcionismo sensório* que o cinema de fluxo supõe.

Trataremos de agora em diante de repensar essas situações banais, essas imagens do sensório, esses momentos em que nada acontece como *intervalos*. O intervalo que nós reconhecemos no cinema de fluxo opera como uma rítmica de duração entre descrição e narração no interior do filme.

3.2 Da descrição: submissão, tensão e explosão da narrativa

Neste item faremos uma discussão acerca da relação entre descrição e narração na semiologia metziana, na narratologia do cinema e na taxonomia deleuzeana. A ideia, aqui, é pensar na descrição como uma espécie de intervalo que faz o filme variar conforme sua relação com a narração.

Palavra amplamente utilizada e pouco definida, a descrição requer de nossa parte uma formalização conceitual. No campo da semiologia da literatura, a operação é inicialmente identificada como proeminente no romance do século XIX, de viés realista, em que a descrição é traçada como uma escrita do excesso de detalhes que escapa à significação estrutural narrativa (BARTHES, 1971)¹⁶. A descrição, portanto, é pertencente à prosa literária na sua insurgência contra a narrativa: uma relação primeira de oposição.

Na semiologia do cinema, igualmente, a descrição é mapeada dentre os muitos tipos sintagmáticos que constituem os códigos do cinema narrativo clássico (METZ, 2014). Se a sintagmática metziana não tem caráter conclusivo quanto à quantidade de sintagmas, ainda assim está intimamente ligada com o caráter narrativo do cinema. Em

¹⁶ Jacques Rancière (2010) irá criticar a formulação barthesiana acerca dos detalhes que escapam à estrutura de significação narrativa, estabelecendo a multiplicação dos detalhes como uma nova política da ficção em que são redistribuídos os papéis de quem pode ver, falar e agir na narrativa. Rancière diz que, para Barthes, a descrição “aparece como um excesso que cobre uma falta” (RANCIÈRE, 2010, p. 76), ou seja, como uma escrita de detalhes que não se subordinam a um todo narrativo e, portanto, denotam uma falta de significação. Não pretendemos adotar a perspectiva de Rancière para o estudo da literatura e do cinema, mas tampouco nos filiamos ao paradigma da falta que permeia o ensaio de Roland Barthes acerca da descrição.

meio a essa tipologia, identificamos no *sintagma descritivo* um primeiro ponto de abordagem semiótica da descrição no cinema. Este tipo sintagmático é o único em que as relações temporais não apresentam consecução, apenas simultaneidade. “No sintagma descritivo, a única relação inteligível de coexistência entre os objetos que as imagens apresentam é uma relação de coexistência espacial” (METZ, 2014, p. 150). E, por não apresentar relação de consecução entre os enunciados postos, este sintagma termina por ser o único segmento cronológico não narrativo (METZ, 2014).

A oposição entre descrição e narração é importante para o semiólogo. Metz (2014, p. 41) define a narrativa como um “discurso fechado que irrealiza uma sequência temporal de acontecimentos”, e é quanto à definição de sequência temporal que aquela se opõe à descrição. Há, na narração, dois tempos engendrados: o tempo da narração (tempo do significante) e o tempo do narrado (tempo do significado). A narração se dá, portanto, numa transformação temporal, em que um tempo (significado) é operacionalizado por outro tempo (significante). Já a descrição, diferentemente, traduz temporalmente (significante) um instantâneo espacial (significado). Uma traduz um tempo para um outro tempo, a outra traduz um espaço para um tempo; uma opera um tempo cronológico, a outra um tempo de simultaneidades.

No seio de uma narração, o momento descritivo denuncia-se imediatamente: é o único no interior do qual a sucessão temporal dos elementos significantes – sucessão que permanece – deixa de se referir a quaisquer relações temporais (consecutivas ou outras) entre os significados correspondentes, e designa entre estes mesmos significados apenas relações de coexistência espacial (isto é, relações tidas como constantes em qualquer momento que se queira). Passa-se do narrativo ao descritivo por uma mudança de inteligibilidade, no sentido em que se fala em mudança de marcha num carro (METZ, 2014, p. 33).

Assim, a descrição é apresentada como submissa à narração, como uma espécie de “momento”, tendo em conta que “grandes quantidades de narrações encerram descrições, a ponto de que não seja pacífico haver descrições que não estejam encaixadas em narrações” (METZ, 2014, p. 32). Embora com funcionamentos diferentes, há uma clara hierarquia na semiologia metziana no que tange à relação entre narrativa e “momento descritivo”. Na linha de Metz, a narratologia de Jost e Gaudreault (2009, p. 149) irá qualificar esse momento como *pausa*, em que “a uma duração determinada da narrativa não corresponde nenhuma duração diegética (da história)”.

Essa *pausa* no fluxo da diegese narrativa remonta à definição do sintagma descritivo, como simultaneidade sem consecução, um instantâneo de tempo diegético que adquire duração ao nível do significante. Portanto, é à maneira de um repouso, de um intervalo que se pensa a descrição na pesquisa semiológica do cinema. Ainda assim, é importante frisar que, para o primeiro Metz, não há juízo sobre a descrição ser mais ou menos capaz de significar, apenas que toda descrição está a serviço de uma narração.

Acerca da taxonomia deleuzeana, o debate em torno da relação entre descrição e narração ganha texturas diferentes. Posto que “não há narração (nem descrição) que seja um “dado” das imagens” (DELEUZE, 1990, p. 167), tampouco há uma narratividade¹⁷ *a priori* no cinema à qual irão se encaixar humildemente alguns momentos descritivos. Narração e descrição são igualmente consequência das imagens cinematográficas, e, portanto, desempenham diferentes funções conforme as imagens agenciadas. Deleuze irá tratar de dois regimes da imagem: regime orgânico e regime cristalino.

No regime orgânico, a descrição pressupõe independência da paisagem ou do objeto descrito, ou seja, faz valer a crença numa realidade preexistente. Essa realidade que preexiste ao ato descritivo torna a descrição uma mera qualificação de um espaço que a excede. Reencontramos aqui a função semiológica da descrição: é um momento subserviente à narração que qualifica algo que será posto em movimento pela ação narrativa. A narração, no regime orgânico, é o desenvolvimento do que Deleuze (1990, p. 157) irá caracterizar como esquemas sensório-motores, “segundo os quais as personagens reagem a situações, ou então agem de modo a desvendar a situação”. A descrição qualifica a paisagem no qual se narram as situações sensório-motoras.

Contudo, é importante afirmar que tais descrições orgânicas não configuram uma *pausa* no sentido que a narratologia o define. Tal *pausa* implica uma duração X do significante correlacionada a uma duração nula do significado, que devém da estruturação das imagens pelo par opositor tela/diegese narrativa. No regime orgânico

¹⁷ Em tese de doutoramento orientada por Gilles Deleuze, o pesquisador brasileiro André Parente (2000) busca reformular as teses deleuzeanas sobre o cinema reforçando o conceito de *narrativa*. Enquanto Deleuze assume a narrativa como uma consequência do arranjo semiótico entre as imagens, Parente irá elaborar a teoria dos processos narrativo-imagéticos, em que as modulações da matéria imagética situam-se em um mesmo nível ontológico que a narração dos acontecimentos. Para tanto, o autor irá diferenciar seu conceito de narrativa daquele concebido por Christian Metz em seus primeiros escritos, realizando (na esteira de Deleuze) críticas duras à obra do semiólogo. Para Parente (2000, p. 14), o cinema envolve processos narrativos na medida em que “as imagens são acontecimento” e o passar de uma imagem à outra, ou seja, a ordenação dos acontecimentos é no que consiste a narração. No entanto, nenhuma importância dá Parente ao procedimento descritivo no interior de sua pesquisa; de todo modo, não nos parece interessante tomar a narração (seja ela nos termos dos primeiros textos de Metz, seja pelo viés de Parente) como um fundamento das imagens cinematográficas.

deleuzeano, as imagens estão sempre em movimento. Elas são movimento, as próprias imagens-movimento. E como as descrições são consequências das imagens-movimento, elas nada pausam, pelo contrário, elas têm como funcionalidade manter, reafirmar, qualificar o movimento. Se na rítmica da narratologia a descrição é uma parada da melodia narrativa, no regime orgânico o momento descritivo é um falso repouso, é um intervalo que dita o ritmo do movimento, é um catalisador da narração.

Já no regime cristalino da imagem, as descrições passam a valer por si. Elas criam a paisagem. Elas substituem o objeto. Ou, dito de outra forma, as paisagens e os objetos nada mais são do que suas descrições. Se as descrições se autonomizam, a narração cristalina se dá justamente pela quebra do esquema sensório-motor, pois as personagens já não agem sobre o meio, não reagem aos objetos. Surgem situações ótico-sonoras puras que envolvem as personagens, personagens em crise de ação. Os termos narrativos, aqui, são o de um “cinema de vidente, não mais de actante” (DELEUZE, 1990, p. 156). Se a narração que antes conduzia o movimento já não age sobre as descrições, estas impõem ao movimento uma descrição puramente ótica e sonora de um espaço, de um objeto, ou mesmo de uma personagem.

Voltemos à *pausa* narratológica. Parece-nos que é no regime cristalino que se pode encontrar um correlato para esta *pausa*, ainda que a equação opere de forma distinta. Há uma parada no regime cristalino, mas não é o tempo (narrativo ou não) que interrompe seu curso. Pelo contrário, é o movimento que se vê em crise, é o esquema sensório-motor que não mais liga uma percepção a uma ação. Da crise do movimento surge uma apresentação direta do tempo, uma imagem-tempo. Se no regime orgânico a descrição é um intervalo, quando esta se autonomiza é justamente o intervalo que adquire duração, emancipando-se das inações narrativas que nada mais fazem do que qualificar sua duração.

É preciso ter cuidado, porém, para não criar novos pares opostos correlacionais com narração/descrição e movimento/tempo. A descrição atua sobre as imagens-movimento tanto quanto sobre as imagens-tempo, e a narração da mesma forma. O que muda é a função de cada uma de acordo com o regime.

A partir do regime cristalino podemos pensar a relação entre descrição e narração sem cairmos na hierarquia metziana em que a descrição só existe contida na narração. Tampouco, porém, é a inversão da hierarquia que o regime cristalino da

imagem produz. A descrição só dura em relação a uma inação narrativa. A narração só rompe o esquema sensório-motor em relação a uma descrição puramente ótico-sonora de uma paisagem ou de um objeto.

[Nas imagens ótico-sonoras puras,] o que entraria em relação seria algo real e imaginário, físico e mental, objetivo e subjetivo, descrição e narração, atual e virtual... O essencial, de todo modo, é que os dois termos em relação diferem em natureza, mas, no entanto, “correm um atrás do outro”, refletem-se sem que se possa dizer qual é o primeiro, e tendem, em última análise, a se confundir caindo num mesmo ponto de indiscernibilidade (DELEUZE, 1990, p. 61).

Essa indiscernibilidade entre descrição e narração parece um ponto de chegada teórico da filosofia deleuzeana do cinema. Seria possível pensar que o intervalo presente no cinema de fluxo é na verdade a expressão dessa indeterminação? À semiótica cabe não a indistinção dos elementos, mas evidenciar justamente suas distinções, reconhecer as regularidades e as singularidades das relações.

Se voltarmos ao trecho de *Café Lumière* mencionado anteriormente, como as operações de descrição e narração se articulam nesse segmento fílmico? É possível depreender da perambulação da protagonista pelas ruas e plataformas de trem uma situação ótico-sonora, em que a personagem, silenciosa, apenas caminha sem destino pela capital japonesa. Contudo, anterior a este trecho, temos uma situação dramática, marcadamente sensório-motora, em que Yoko e seus pais discutem sobre sua gravidez. Como conciliar, portanto, um filme que é atravessado pelos dois regimes de imagem?

É aqui que entra nosso conceito de *intervalo*. Nesses filmes de fluxo (notaremos alguns casos nas análises do capítulo 4) encontramos alguns momentos de proeminência da descrição (e, portanto, proeminência cristalina da duração) que acontecem *entre* situações sensório-motoras. Em nossas análises será possível perceber como o intervalo descritivo desses filmes predominantemente narrativos vai aos poucos se libertando das amarras sensório-motoras. Parece-nos que esses intervalos criam uma comunicação entre os dois regimes da imagem, tornando possível a intrusão de uma temporalidade intensiva no seio do tempo cronológico e consecutivo do encadeamento sensório-motor.

3.3 Teorias dos intervalos

A palavra *intervalo* tem lá sua história nas teorias do cinema. Por seu caráter de situar-se *entre* dois elementos, de produzir distância entre uma coisa e outra, a ideia de intervalo foi privilegiada pelos estudos de montagem, especialmente pelas teorias soviéticas do início do século passado. Delas, nos interessam especialmente a formulação de Vertov (1983b) a respeito do intervalo no interior da imagem e a caracterização rítmica da paisagem como pontuação da narrativa realizada por Eisenstein (1987). Ao configurarmos nosso intervalo como uma ideia que acontece no interior das imagens de paisagem, será possível compreender com especificidade as formas intervalares que povoam o cinema de fluxo.

O problema levantado por Dziga Vertov mantém familiaridade com as questões que circundam os teóricos do cinema de fluxo. No início do século XX, o cineasta buscava reinventar o documentário na recém proclamada União Soviética através de um modo de filmar que conseguisse capturar a “vida como ela é” (PETRIC, 1991, p. 7, tradução nossa¹⁸) e transformá-la em fatos de cinema. É o *cine-olho* (VERTOV, 1983a), então, que passa a ser o horizonte criativo da teoria e do cinema vertoviano, um cinema novo para a nova sociedade insurgente.

No limiar das fraquezas do olho humano. Nós professamos o cine-olho, que revela no caos do movimento a resultante do movimento límpido; nós professamos o cine-olho e sua mensuração do tempo e do espaço, o cine-olho que se eleva como força e possibilidade, até a afirmação de si próprio. (VERTOV, 1983a, p. 254)

Não se trata de atualidades “Pathé” ou “Gaumont” (atualidades jornalísticas), nem mesmo da Kinopravda (atualidades políticas), mas de verdadeiras atualidades Kinoks, de um mergulho vertiginoso de acontecimentos visuais decifrados pela câmera, pedaços de energia autêntica (distingo esta da do teatro) reunidos nos intervalos numa soma cumuladora (VERTOV, 1983a, p. 258).

A prática do cine-olho, contudo, está ancorada num paradoxo. Primeiramente, Vertov entende que os fatos da vida são obtidos através de uma observação descritiva (PETRIC, 1978) dos espaços, dos objetos e das personagens em movimento, mas também da observação do *tema* que abrange os espaços e objetos independentemente destes, como “água e pão, pai e filho, cidades e vilarejos, lágrimas e risos” (VERTOV apud PETRIC, 1978, p. 33, tradução nossa¹⁹) etc. Tal ideia de *tema* atua como uma

¹⁸ “life as it is” (PETRIC, 1991, p. 7).

¹⁹ “water and bread, father and son, cities and villages, tears and laughter” (PETRIC, 1978, p. 33).

espécie de sentido narrativo ou dramático, apesar de o cineasta relegar termos como *narração* aos filmes de ficção e à literatura, artes das quais escolhe distanciar-se. Ainda assim, esses produtos da observação, uma vez inscritos na película e montados, deixam de ser fatos de vida para se tornarem fatos de cinema.

A distinção entre fatos de vida e fatos de cinema levará Vertov a conceber o seu dilema: ao mesmo tempo em que o Cine-Olho parece deter o poder de auxiliar o espectador a observar a matéria do mundo com maior alcance, o mesmo Cine-Olho estiliza a percepção costumeira deste espectador. Os fatos de cinema contribuem para que os fatos de vida sejam percebidos, mas tal percepção já não é a mesma, fazendo com que o cinema transforme o mundo que objetivava apenas representar. Eis a questão vertoviana: Como conciliar a observação do mundo tal como se apresenta e a produção comunista do novo homem e da nova sociedade?

A capacidade cinematográfica de incidir uma nova percepção sobre o mundo, para o teórico-cineasta, encontra-se no que denominou *intervalos*:

Vertov acreditava que o poder dos “intervalos” não apenas afeta a percepção do espectador, mas também “estiliza” seu jeito de perceber a realidade: a “explosão óptica” que resulta da “batalha da montagem” ocorrida entre planos adjacentes ajuda o espectador a penetrar além da aparência ordinária do referente. [...] Ele [Vertov] e seus “kinoks” entenderam que o poder dos “intervalos” afeta o referente fotografado com um resultado paradoxal: quanto mais ênfase nos “intervalos”, maior a distorção do aspecto representacional da imagem projetada na tela. Por mais paradoxal que seja, esta natureza dialética da estrutura de montagem é o ponto crucial do dilema teórico de Vertov: como conciliar a verdade tal como capturada pela câmera com a verdade alcançada pela “visão da montagem”? (PETRIC, 1991, p. 9, tradução nossa²⁰).

A produção cinematográfica do mundo, aqui, dá-se em termos de montagem. Em sua teoria dos intervalos, Vertov (1983b, p. 264) o define como o “movimento entre as imagens”, ou seja, como aquilo que corre entre as imagens, que as distancia ao mesmo tempo em que as une, ou seja, é uma *correlação* das imagens. Essa correlação define-se a partir de sua transição, ou seja, é na passagem de uma imagem a outra, no movimento entre as imagens que se encontra o intervalo.

²⁰ “Vertov believed that the power of “intervals” not only affects the viewer's perception, but also “shatters” his/her customary way of perceiving reality: the “optical explosion” resulting from the “montage battle” occurring between the adjacent shots helps the viewer penetrate beneath the ordinary appearance of the referent. [...] He and his “kinoks” realized the power of “intervals” affects the photographed referent with a paradoxical outcome: the more emphasis on “intervals”, the greater distortion of the representational aspect of the image projected on the screen. Paradoxical as it is, such dialectical nature of the montage structure is the crux of Vertov's theoretical dilemma: how to reconcile truth as captured by the camera with truth grasped by a “montage way of seeing”?” (PETRIC, 1991, p. 9).

A progressão entre as imagens (“intervalo” visual, correlação visual das imagens) é (para o “Cine-Olho”) uma unidade complexa. Ela é formada pela soma de diferentes correlações, sendo que as principais são:

1. Correlação dos planos (grandes, pequenos, etc.),
2. Correlação dos enquadramentos,
3. Correlação dos movimentos no interior das imagens,
4. Correlação das luzes, sombras,
5. Correlação das velocidades de filmagem. (VERTOV, 1983b, p. 265).

Essas correlações ou intervalos elencados como principais trazem um primeiro ponto importante para nós que é a possibilidade de um intervalo se exprimir no interior de uma imagem. Com isso, é possível pensar que um plano possa produzir uma espécie de distância entre dois elementos co-presentes, uma espécie de dissociação.

Além disso, o intervalo não opera apenas entre dois ou mais planos em sequência, mas entre um plano e o todo do filme: “De mais a mais, paralelamente ao movimento entre as imagens (“intervalo”), deve-se considerar, entre duas imagens consecutivas, a relação visual de cada imagem em particular com todas as outras que participam da “batalha da montagem” desde o início” (VERTOV, 1983b, p. 265). O intervalo não é apenas aquele que dita o ritmo do encadeamento entre planos, mas é também a distância entre cada parte e o todo do filme; é o elemento que comanda o processo de significação que corre das partes ao todo e vice-versa; é o código que mede a subordinação dos segmentos autônomos ao sentido global do filme.

Da teorização vertoviana interessa-nos principalmente a possibilidade de o intervalo exprimir-se no interior da imagem. Contudo, o autor trata o intervalo fundamentalmente como uma distância, uma *ausência* que põe em relação elementos díspares. Tal como observamos no cinema de fluxo, o intervalo não é um vazio, mas uma operação positiva – uma descrição de elementos num espaço. Para compreendermos as questões específicas que competem a essa atualização do intervalo, buscamos no conceito de paisagem a forma sintagmática que evidencia a autonomia do espaço em relação à narrativa sensório-motora.

3.3.1 Paisagem e intervalo

Neste capítulo tomaremos a paisagem como foco da discussão acerca da autonomia dos intervalos. Já estipulamos que entre os regimes orgânico e cristalino nós encontramos uma operação singular que articula o descritivo e o narrativo sob o aspecto do intervalo. Uma operação em que a descrição da paisagem emancipa-se dos laços sensório-motores que a rodeiam, mas em que estes não deixam de aparecer no desenrolar das cenas subsequentes. O intervalo é um intervalo se pensado em sua relação com o todo do filme: momentos desviantes do fio narrativo que teimam em demorar-se nas paisagens, na apreciação dos espaços e seus elementos.

Seguindo essa linha, é possível encontrar em alguns textos em torno do conceito de paisagem (AUMONT, 2004; GOMBRICH, 1990) essa ideia de autonomia ligada a uma qualidade *em si* do espaço, como se a paisagem fosse fruto de um expurgo dos dizeres narrativos e dos temas alegóricos. Essa relação muitas vezes foi reportada à esfera do afetivo, a um espaço que, destituído de toda metáfora ou inclinação dramática, produz como efeito um sentimento, uma emoção, uma atmosfera. Assim, é nesse avesso do tema e da narração que a paisagem foi conquistada, desde a pintura no século XVI até o cinema mudo dos 1900.

O historiador da arte Ernst Gombrich (1990) argumenta que as paisagens que nasceram em Flandres no século XVI – e que inauguraram o gênero de pintura de paisagem – foram profundamente influenciadas pelos escritos teóricos dos renascentistas italianos acerca de uma arte sem tema. Para Leonardo da Vinci e seus contemporâneos era importantíssimo que a obra de arte pudesse ser objeto de interesse a despeito de motivações religiosas e funções decorativas.

A primeira condição para o surgimento de tal demanda [de paisagens] é, evidentemente, uma atitude estética mais ou menos consciente em relação às pinturas e gravuras, e essa atitude, que implica a apreciação das obras de arte por sua realização artística, e não por seu tema ou função, é certamente um produto do Renascimento italiano (GOMBRICH, 1990, p. 145).

O ponto de Gombrich consiste em evitar uma corrente da historiografia que pensa que o aparecimento da pintura de paisagem enquanto gênero é consequência do trabalho sobre as paisagens enquanto fundo, como se entre uma paisagem em segundo plano e a paisagem absoluta houvesse uma mera diferença de grau. O historiador insiste que a paisagem do século XVI é fruto de uma profunda mudança na forma de

compreensão da arte, em que a técnica do artista passa a ser tão importante para a apreciação da obra quanto os motivos nela incrustados.

É nos textos renascentistas, também, que primeiro se registra a amizade entre a paisagem e o afeto. Se o centro da pintura está na capacidade artística do sujeito criador, o talento de produzir um efeito psicológico na mente do sujeito que contempla a obra passa a ser celebrado. Ao tratar da aptidão do pintor, Leonardo assim escreve:

E se desejar criar desertos, lugares frescos e aprazíveis em tempos de calor, ou quentes quando estiver frio, também pode dar-lhes forma. Também está em seu poder criar os vales que deseja admirar, e os picos das montanhas sobre as quais pode avistar vastas regiões de terra e olhar para o mar no distante horizonte, para além delas; e também, se quiser, admirar as altas montanhas a partir dos vales profundos, ou das altas montanhas os vales profundos e os contornos da costa. Na verdade, tudo que existe no mundo, virtual ou concretamente, ou na imaginação, ele pode ter, primeiro em sua mente, depois nas mãos, e essas [imagens] são tão magníficas, que revelam, a um simples relance de olhos, a mesma harmonia de proporções que existe nas próprias coisas (DA VINCI *apud* GOMBRICH, 1990, p. 147).

Interessante constatar aqui as relações que tal paisagem afetiva mantém com o real ou com o que a renascença chama de Natureza. Ao pintor de paisagens não é solicitada qualquer veracidade na representação de um referente espacial na realidade posto que a paisagem não é uma informação geográfica. Contudo, revela-se necessária certa verossimilhança no que tange à *harmonia de proporções* existente na Natureza. Não é qualquer descrição espacial, para os quinhentistas, que produz paisagem, tampouco basta desencadear afetos. Tal como Gombrich (1990, p. 153) aponta, essas paisagens “são conceituais, não visuais”: há de ser respeitado o código da perspectiva e da harmonia dos traços proporcionais. As paisagens de Picasso ou de Tarsila, por exemplo, não seriam paisagens segundo a teoria renascentista.

Neste sentido, Jacques Aumont (2004) irá traçar uma outra etapa da história da paisagem, postulando uma relação desta com o surgimento da fotografia no século XIX. No princípio dos 1800 há uma mudança importante no estatuto do esboço na pintura de paisagens, afastando-se do ato de moldar um pedaço de mundo tendo em vista um futuro quadro e passando a transformar-se num estudo, num “registro da realidade “tal como ela é” por ela mesma” (AUMONT, 2004, p. 48). Esse gesto traz consigo um deslocamento da própria concepção de paisagem.

Se a natureza está presente, e de modo abundante, na pintura do Renascimento e da idade clássica, ela é sempre uma natureza organizada, arrumada, aprontada e tem sempre em vista um sentido a exprimir. Dizendo de um modo brutal, há sempre, sob a representação da natureza, um texto, mais ou menos próximo, mais ou menos explícito, mas que explica sempre o quadro e lhe dá seu verdadeiro valor. [...] Mas é com essa tradição que rompe, ou visa romper o paisagismo do início do século XIX, e depois a fotografia: a natureza torna-se aí interessante, mesmo se não diz nada (AUMONT, 2004, p. 50).

Passam os séculos, mas não a exigência de que a paisagem deve estar despida de algum atributo, seja o tema, seja o texto. É como se rondasse o espectro da falta sobre o paisagismo europeu, formando um universo de definições negativas em que a paisagem só é capaz de afetar a partir da ausência de sentido.

Sergei Eisenstein (1987), por sua vez, almeja uma concepção de paisagem enquanto um espaço que afeta não só pela ausência de drama, mas pela sua própria estrutura composicional. Ao abordar a montagem no cinema mudo, o cineasta-teórico comenta que já havia ali uma musicalidade própria desses filmes – mas não era um trabalho sobre o sonoro, era sobre o rítmico. E um dos elementos dessa rítmica do cinema mudo era a paisagem: “A maior parte do “fazer som” ficou com a paisagem. Pois é a paisagem o elemento mais livre do filme, o menos sobrecarregado com tarefas servis, narrativas, e o mais flexível em transportar climas, estados emocionais e experiências espirituais” (EISENSTEIN, 1987, p. 217, tradução nossa²¹).

Aqui, ao tratar de montagem, Eisenstein corrobora o entendimento vigente de que a paisagem é o avesso da narrativa. Contudo, o teórico soviético irá centrar seu trabalho no estudo composicional da paisagem para entender sua potência de afecção. Fixando-se principalmente sobre as paisagens orientais, como os panoramas em pergaminho chineses do século X e as paisagens de Hokusai dos 1800, Eisenstein fará uma distinção entre paisagem emocional e musical.

A diversidade se alcança com o refinamento de métodos composicionais mais do que com o aumento do número de objetos; eles geralmente são reduzidos a um rio, um lago, falésias, cordilheiras, cachoeiras, árvores de algum tipo, casinhas de sapê e detalhes de mosteiros. Eu voltarei à paisagem chinesa novamente porque estou interessado não só no efeito emocional da paisagem, mas especialmente no seu efeito musical, isto é, na diversidade da

²¹ “The greatest share in “making sound” fell to landscape. For landscape is the freest element of film, the least burdened with servile, narrative tasks, and the most flexible in conveying moods, emotional states, and spiritual experiences.” (EISENSTEIN, 1987, p. 217).

“natureza não indiferente” enquanto um efeito emocional que é alcançado não só por um conjunto de elementos representativos da natureza, mas principalmente pelo desenvolvimento e pela composição musicais do que está sendo representado (EISENSTEIN, 1987, pp. 225-226, tradução nossa²²).

Apesar do estudo do cineasta-teórico se ater especialmente aos modos de composição das paisagens musicais, o que nos interessa aqui é conseguir configurar o aspecto paisagístico do intervalo que estamos pesquisando no cinema de fluxo. Eisenstein salientava que, no cinema mudo, essas sequências de paisagens funcionavam como uma espécie de pontuação, marcos que estabeleciam a distância entre os momentos narrativos. E ao entremear a narração com essas paisagens, tornava-se possível produzir emoções específicas que pautariam cada sequência da narração.

Isso era feito com o entremeamento de “sequências de paisagem” no curso geral do filme [...]. Frequentemente era realizado por um “prelúdio” musical-paisagístico introdutório que, depois de criar o estado emocional e o clima necessários, desliza através da mesma cena devido a seus elementos rítmicos, tematicamente ressoando a mesma nota: a parte introdutória revelava o som em sua pura forma, e ao longo de todas as cenas, construídas de acordo com a mesma estrutura rítmica e audiomelódica, essa música interna continuava a ressoar nos sentidos do espectador (EISENSTEIN, 1987, p. 218, tradução nossa²³).

Ao mesmo tempo em que Eisenstein (1987, p. 227, tradução nossa²⁴) abomina o uso da paisagem como mero “cartão postal” da ação, que nada mais faz do que localizar o ato narrativo, ele mantém um forte vínculo entre a paisagem e a narração. Isto porque a produção de emoções concretizada pela paisagem, seja ela emotiva ou musical, tem como principal objetivo dar o *tom* da narrativa muda. A paisagem, aqui, é um substituto da música enquanto operação que prolonga um afeto ao longo de uma sequência de situações narrativas. Por mais que paisagem e narração sejam opostas, aquela só é importante pela sua capacidade de musicar o sentido narrativo.

²² “Variety is achieved by a refinement of compositional methods rather than by increasing the number of objects; they are usually confined to a river, lake, cliffs, mountain chains, waterfalls, trees of a certain type, thatched-roof cottages, and details of monasteries. I will return to Chinese landscape again because I am interested not only in the emotional effect of landscape but especially in its musical effect, that is, that variety of “nonindifferent nature” when the emotional effect is achieved not only by a set of representational elements of nature but especially and mainly by the musical development and composition of what is represented.” (EISENSTEIN, 1987, pp. 225-226).

²³ “This was realized by the interweaving of “landscape sequences” into the general course of the film [...]. Most often this was achieved by an introductory musical-landscape “prelude” that, after having created the necessary emotional state and mood, by its rhythmic elements slips into the further course of the same scene, thematically resounding in the same key: The introductory part revealed this sound in pure form, and in the course of all the scenes, built according to the same rhythmic and audiomelodic structure, this inner music continued to resound in the feelings of the spectator.” (EISENSTEIN, 1987, p. 218).

²⁴ “postage stamp” (EISENSTEIN, 1987, p. 227).

Há ainda um último ponto em Eisenstein que nos ajuda a delimitar nosso conceito de intervalo – quanto ao seu uso na montagem. Como vimos no capítulo anterior, o intervalo vertoviano é o movimento que corre entre as imagens e o todo do filme. Não é um corte em si, nem uma imagem em si, mas a estrutura rítmica mesma do filme, a distância entre as partes e o todo, entre cada parte e o todo. É um intervalo *ausente do texto fílmico*, à maneira de um código.

O intervalo que buscamos no cinema de fluxo é um código, mas um código que articula uma descrição autônoma entre situações sensório-motoras. Contudo, para conseguirmos identificar o intervalo nos filmes, este precisa ser desdobrado em sintagmas, em pedaços concretos de filme, em combinações *presentes no texto fílmico*. Para tanto, a ideia de paisagem nos ajuda a tematizar esse intervalo, a distinguir os sintagmas que nos levam a traçar o código estudado. Em Eisenstein o intervalo está preenchido pela paisagem, ele é a paisagem. É em torno do código intervalar e dos sintagmas paisagísticos que iremos circunscrever as operações estéticas e semióticas do cinema de fluxo.

4 OS SINTAGMAS INTERVALARES NO CINEMA DE FLUXO

Vimos que a maneira de reconhecer o intervalo nos filmes do cinema de fluxo dá-se sob uma relação entre descrição e narração que se atualiza nas paisagens. É necessário, agora, compreender quais as formas com que os filmes inscrevem esse intervalo e que regularidades e singularidades sintagmáticas podemos encontrar nos filmes. Para tanto, vamos expor nossa metodologia de seleção do *corpus* e nossa organização dos sintagmas escolhidos.

4.1 Metodologia

Tratemos de delimitar os termos de nossa análise. Primeiro nos é necessário identificar a forma com que o intervalo se apresenta nos filmes – a forma *sintagmática*, a forma das correlações presentes. Depois, o modo como selecionamos nosso *corpus*, desde os filmes até os sintagmas. Por último, será preciso organizar a distribuição dos sintagmas analisados para que possamos compreender as regularidades e as singularidades da produção de intervalo desse cinema.

A respeito do conceito de sintagma, ele se apresenta a nós como a principal unidade de significação a ser agrupada e analisada. Isso porque o intervalo, como vimos, caracteriza-se pelo seu aspecto de estar entre dois elementos, seja pela duração da pausa, seja pela aleatoriedade de seu encadeamento. Neste sentido, o sintagma mostra-se produtivo para apresentar a relação entre descrição e narração que caracteriza nosso conceito de estudo. A ideia de sintagma nos é cara, portanto, por se tratar de uma combinação de elementos presentes: seja uma combinatória entre planos, seja uma combinatória entre elementos no interior do plano.

O sintagma, reforçamos, não é uma cena, mas um segmento qualquer de filme. Ele pode acontecer no interior de um plano ou entre vários, num mesmo espaço-tempo ou entre diferentes espaços e diferentes tempos. É um segmento qualquer selecionado pela análise. Além disso, o sintagma é também uma unidade média entre o signo e o texto fílmico. Daí que buscamos nos filmes do cinema de fluxo não os signos que compõem os intervalos, pois seriam muitos, mas os sintagmas; da mesma forma, não tratamos dos filmes enquanto textos intervalares, pois não é sobre o todo do filme que se situa o intervalo (com a exceção de dois filmes, veremos em seguida). Dessa forma,

definimos o sintagma intervalar conforme uma proeminência da descrição sobre a narração, proeminência esta que pode ocorrer no interior de um plano de paisagem ou em um conjunto de planos de paisagem.

Sobre a circunscrição do nosso *corpus* de análise, sobrevoamos as sete teses e dissertações delimitadas como principais referências em nosso estado da arte a fim de identificar quais cineastas e quais filmes são reconhecidos como cinema de fluxo. Ao fim da leitura dos trabalhos, criamos duas tabelas (em anexo) enumerando todos os filmes e cineastas mencionados ou analisados nessas pesquisas. Da tabela de cineastas, retiramos inicialmente todos que foram citados em, pelo menos, dois trabalhos: Apichatpong Weerasethakul (7), Claire Denis (7), Gus Van Sant (6), Hou Hsiao-Hsien (6), Jia Zhang-Ke (5), Tsai Ming-Liang (5), Lucrecia Martel (4), Naomi Kawase (4), Pedro Costa (4), Abbas Kiarostami (3), Karim Aïnouz²⁵ (3), Philippe Grandrieux (2), Vincent Gallo (2) e Wong Kar-Wai (2).

Diante de tais cineastas, retiramos da segunda tabela todos os filmes correspondentes a estes cineastas que tenham sido mencionados ou analisados em mais de um trabalho: *Café Lumière* (4), *Eternamente sua* (4), *Mal dos trópicos* (4), *Shara* (4), *A mulher sem cabeça* (3), *Elefante* (3), *Gerry* (3), *O intruso* (3), *Prazeres desconhecidos* (3), *Últimos dias* (3), *A viagem do balão vermelho* (2), *Juventude em marcha* (2), *Millennium Mambo* (2), *O céu de Suely* (2), *O pântano* (2), *Sombra* (2) e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2).

A partir deste grupo de filmes pudemos começar a delimitar nosso *corpus*. Primeiro, percebemos que quatro cineastas nomeados por nós (na primeira tabela) não possuem nenhum filme incluído na lista dos mais mencionados. Após breve imersão na obra dos quatro, adicionamos ao *corpus* inicial, portanto, os filmes *Brown Bunny*, de Vincent Gallo; *Cinco*, de Abbas Kiarostami; *Jornada ao Oeste*, de Tsai Ming-Liang; *Amor à flor da pele*, de Wong Kar-Wai, totalizando, assim, 21 filmes (segunda tabela).

Em segundo lugar, assistimos a todos os filmes e deles extraímos um total de 1016 fotogramas de paisagens e 169 sintagmas intervalares. Procurando as regularidades sintagmáticas, terminamos por fechar nosso *corpus* de análise em 21 sintagmas. Estes foram distribuídos em três grandes categorias conforme uma diacronia

²⁵ Um dos filmes citados, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009) é dirigido em parceria com Marcelo Gomes.

de intensidades. A dizer, não estamos colocando os sintagmas numa ordem histórica dos filmes, mas estamos reorganizando-os de acordo com a intensidade da ideia de intervalo expressa pelo sintagma. Chegamos, portanto, às categorias de: intervalo que se submete à narrativa; intervalo que tensiona a narrativa; e intervalo que explode a narrativa. A diacronia que traçamos vai desde os intervalos mais fracos, em que a descrição serve apenas para qualificar uma situação narrativa, até os mais fortes – tão fortes que acabam eliminando a narratividade do filme e colocando em questão o próprio estatuto do intervalo.

Para apresentar os sintagmas optamos por recortar os fotogramas dos intervalos inteiros, quer dizer, o momento descritivo e seus limites narrativos, identificando o início e o fim de cada intervalo. Mantemos os planos não descritivos (primeiro e último) para evidenciar uma característica fundante do intervalo que é seu aspecto de estar entre dois elementos narrativos. Um intervalo não é um plano em si, mas um arranjo sintagmático de planos que inclui os seus limites, onde está a narrativa. Adicionamos também o tempo de cada paisagem, não incluindo a duração dos limites narrativos.

Entre as duas primeiras grandes categorias e a última há uma diferença de abordagem analítica: nas iniciais (capítulos 4.2 e 4.3) foi necessária uma mirada mais classificatória para entender e evidenciar as regularidades do intervalo no cinema de fluxo. Na primeira grande categoria foram analisados nove sintagmas; na segunda grande categoria, dez. Todos os sintagmas foram colocados numa ordem diacrônica de autonomia descritiva dos intervalos.

Na terceira grande categoria, a que evidencia a explosão da narrativa, ensejamos outro tipo de análise – posto que filme e sintagma não mais se diferenciam e a operação descritiva abrange o todo da película. Os limites narrativos são eliminados e as extremidades dos intervalos passam a ser apenas os créditos iniciais e finais de cada filme. Para tanto, fizemos um mergulho na obra dos dois cineastas de fluxo (Abbas Kiarostami e Tsai Ming-Liang) que produziram tais obras-limite (*Cinco* e *Jornada ao oeste*) para entender como os intervalos destes filmes se relacionam com as operações estéticas próprias a cada uma das filmografias. O importante, aqui, é inserir tais filmes numa linha genealógica ligada ao cinema de fluxo e não ao cinema experimental ou outras estéticas, já que a diferença de intensidade dos últimos intervalos para os anteriores poderia suscitar questões quanto à relação desses filmes com o cinema de

fluxo. Nossos passos, portanto, foram: primeiro, trazer figuras que indiquem a produção de intervalos em outros filmes dos cineastas; segundo, trazer o sintagma-filme de cada cineasta, evidenciando como o intervalo explode a narrativa desde a perspectiva da descrição e das copresenças da paisagem.

4.2 O intervalo e a submissão à narrativa

Mapeando as paisagens do cinema de fluxo percebemos que nem todas elas constituem o intervalo tal como o concebemos neste trabalho – a dizer, como uma descrição autônoma e desconectada das situações sensório-motoras narrativas. Por vezes, a paisagem serve para localizar geograficamente a ação, por vezes, sua presença está carregada de resíduos dramáticos ou metafóricos. Contudo, nesses intervalos degenerados já é possível identificar algumas operações que irão se radicalizar posteriormente nos intervalos autônomos. Torna-se importante, portanto, distinguir aqui os tipos sintagmáticos recorrentes dentre as paisagens submissas à narrativa. Nessa leva de pré-intervalos ou quase intervalos iremos analisar as recorrências e as singularidades que envolvem tal predomínio da narração sobre a descrição.

Deste conjunto primeiro de paisagens, destacamos um cenário brasileiro. A forma relembra um regime orgânico da imagem, um modo de articular a descrição como mero pretexto para uma situação sensório-motora desenrolar-se no espaço. Nos primeiros minutos de *O céu de Suely*, Hermila está chegando de ônibus à cidade de Iguatu, onde se desdobrar a narrativa que envolve a protagonista. Após algumas imagens da estrada e do interior do ônibus, cinco paisagens da cidade cearense são exibidas em sequência (sintagma 1).

Sintagma 1: Conhecendo Iguatu em *O céu de Suely* [03:02~03:37]





Fonte: O CÉU (2006)

No primeiro fotograma deste sintagma, percebemos, a personagem está dentro de um ônibus em movimento. No plano seguinte somos apresentados ao destino da viagem com a placa dizendo “AQUI COMEÇA IGUATU”. Os próximos três planos são vistas para uma pequena cidade, provavelmente a mesma da placa. A estrada volta a aparecer no sexto plano deste sintagma, culminando, por fim, em Hermila descendo do ônibus com seu filho na beira do asfalto – o reaparecimento da protagonista encerra o intervalo. Esta sequência de paisagens indica rapidamente o lugar do drama e as sugestões de sua geografia: casas baixas, ruas de chão batido, caixa d’água enferrujada. Uma cidade pequena e pobre no interior do Brasil. O retorno à estrada é o retorno à nossa protagonista, indicando que é neste espaço que a ação narrativa se efetuará.

Esse uso bastante clássico da descrição da paisagem traz consigo apenas uma leve dissonância: do segundo para o terceiro plano há uma mudança de horário, passamos de um céu azul e aberto para as cores do fim de tarde, em que os tons de laranja surgem no horizonte e as lâmpadas dos postes começam a brilhar – contudo, no plano seguinte, retorna o azul do sol alto, ainda que com nuvens cobrindo boa parte do céu. Tal mudança na cronologia não parece indicar que um dia transcorreu, já que passada a placa que avisa a proximidade de Iguatu não se espera demorar muito para chegar à cidade. Pode-se, ainda, dizer que se trata de um erro de continuidade, já que o avanço do dia para o fim de tarde não condiz com o resto dos planos do sintagma. De todo modo, esse intervalo de *O céu de Suely* não está emancipado da narrativa, não faz mais do que apontar o espaço do drama.

Em *A mulher sem cabeça* (Sintagma 2) se faz perceptível outra forma dessas paisagens, forma esta que estabelece a descrição como mera contextualização ou, ainda,

como operação a reboque da narração. Nestes primeiros minutos de filme, a personagem Vero está dirigindo seu carro por uma estrada de chão. Já havíamos visto esta paisagem na abertura da película e visto também que crianças brincavam com um cachorro por aqueles lados. Após alguns segundos de direção, Vero atropela algo com seu carro e parte sem prestar socorro. Vemos rapidamente pelo retrovisor que um corpo ficou para trás (fotograma 5). Por fim, Vero para o carro uns bons metros adiante e sai do veículo, tonta (fotograma 7).

Sintagma 2: O atropelamento estopim de *A mulher sem cabeça* [04:21~07:32]



Fonte: A MULHER (2008)

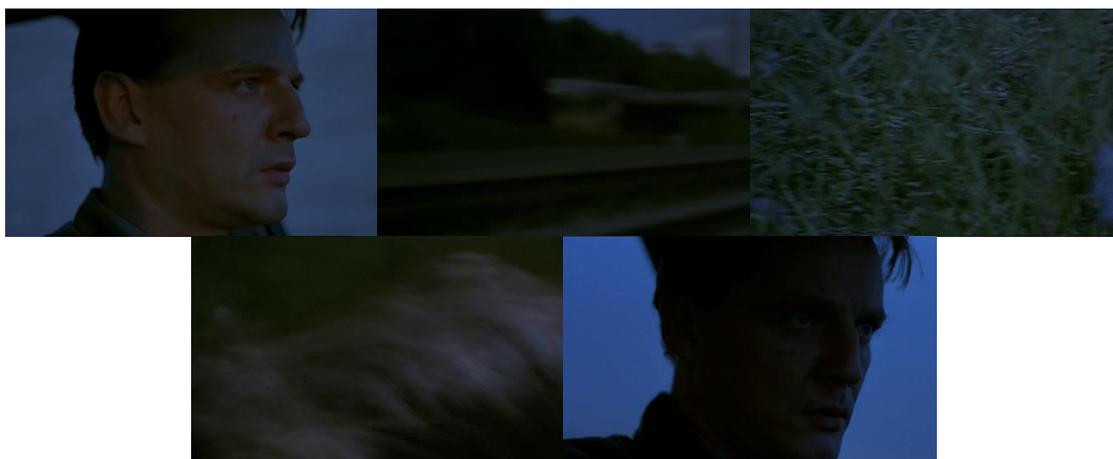
Apesar do momento inicial em que observamos a pista junto com a personagem (fotograma 2), logo esse sintagma irá desembocar em um ato narrativo, justamente num momento em que a personagem desvia a atenção – escapa de seu ponto de vista, e, assim, também do nosso. Esta ação é o estopim para todo o resto do filme, que ocorrerá às voltas do atordoamento de Vero e de seu isolamento. A paisagem não é mais do que um passo da narração, um intervalo submisso ao princípio sensório-motor.

É curioso, contudo, a questão do corpo atropelado: a protagonista passa boa parte da narrativa em dúvida quanto à vítima de seu ataque: foi um cachorro? Foi um menino? E os rápidos segundos concedidos ao plano do retrovisor não ajudam a discernir quem ou o que foi abandonado à beira da estrada. Ao congelar a imagem para o estudo, porém, é evidente o cachorro estirado no chão. Esta desmontagem do filme nos faz perguntar se há certa amizade entre a montagem rápida e o drama narrativo, por um lado, e o desacelerar dos cortes e a contemplação descritiva, por outro, já que é a

velocidade do plano do retrovisor que produz o mistério que assombrará a narração do filme.

O terceiro tipo sintagmático desta leva de intervalos é um em que a paisagem acaba sendo narrativizada pelo olhar da personagem. Em *Sombra*, o protagonista é um assassino em série de mulheres e o filme nos obriga a seguir a narrativa desde seu ponto de vista²⁶. No sintagma em questão, a personagem está dirigindo seu carro levando duas potenciais vítimas para um hotel. A paisagem que observamos passa rápido por nossos olhos e vai se deformando gradualmente a ponto de emular uma pintura abstrata em movimento. Os contornos vão se desmanchando. Por fim, voltamos ao rosto em contraluz do protagonista (último fotograma do sintagma 3) e posteriormente ao hotel onde irá se desenrolar a próxima cena.

Sintagma 3: A paisagem mental do assassino de *Sombra* [33:27~34:45]



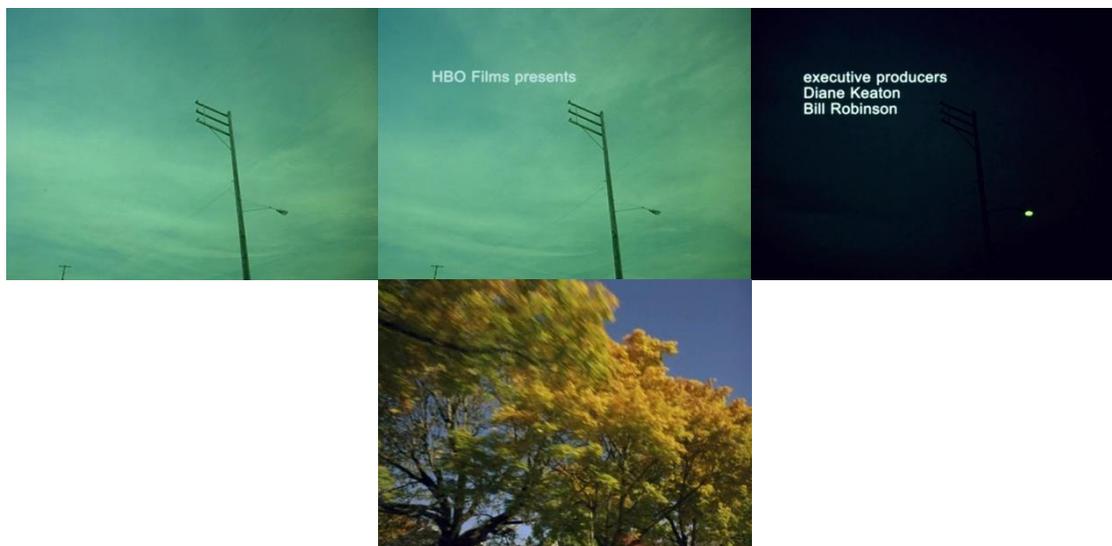
Fonte: SOMBRA (1998)

O procedimento de acelerar a velocidade da imagem para torná-la abstrata pode se basear num esforço concreto de imitar uma percepção em movimento na autoestrada. Contudo, junto do desfoque e do *close* (no fotograma 4, especificamente) parece simular uma perspectiva desalinhada com o espaço à sua volta. Por mais que essas paisagens não estejam diretamente vinculadas à contextualização de um ato narrativo, a falta de nitidez nos leva a identificar nessas imagens uma tentativa de retratar a psique do

²⁶ Acabamos por deixar de lado a discussão acerca dos corpos neste trabalho, mas seria interessante traçar uma relação entre as tomadas de vista, a descrição e aquilo que Laura Mulvey (1983) problematizou em sua pesquisa acerca do olhar e dos prazeres visuais. Em *Sombra* estamos presos à perspectiva violenta e misógina do protagonista assassino; e tal dispositivo narrativo incide (para além da paisagem) sobre a forma com que os corpos femininos são filmados, especialmente nas recorrentes cenas de estupro. Com efeito, ao eleger Jean como protagonista, a obra produz prazeres escopofílicos e voyeurísticos não muito diferentes daqueles analisados por Mulvey em seus escritos.

protagonista, seu modo (literalmente) distorcido de olhar. São descrições a serviço da psicologia narrativa.

Sintagma 4: O primeiro céu de *Elefante* [00:06~01:14]



Fonte: ELEFANTE (2003)

Sintagma 5: O último céu de *Elefante* [01:14:29~01:15:14]



Fonte: ELEFANTE (2003)

Nestes sintagmas 4 e 5 podemos vislumbrar outra espécie de falsa emancipação descritiva da paisagem no filme *Elefante*. O filme começa com o plano de um céu claro, e esse mesmo plano dura ao longo dos créditos iniciais até ocasionalmente escurecer na mudança do dia para a noite. Este céu não ajuda a identificarmos o espaço onde o filme se passa, tampouco aponta para um elemento importante para o desenrolar narrativo. Logo após os créditos de abertura, árvores de outono passam rápidas pela tela (último plano do sintagma 4), indicando o movimento do carro que veremos em seguida.

Nos últimos instantes do longa-metragem o céu é retomado depois de uma série de cenas de violência. O plano arquitetado pelos dois jovens garotos de *Columbine* é

colocado em prática, e eles entram armados na sua escola atirando em colegas e professores. No primeiro plano do sintagma 5, o assassino encurrala um casal dentro de uma câmara de refrigeração. Pouco antes dos disparos, a câmera vai lentamente se distanciando do local e, por fim, corta-se para o céu, lugar que será atravessado pelos créditos finais.

Há quem possa dizer que existe causalidade narrativa direta, da ordem da metáfora visual, entre os planos dos assassinatos e o plano do céu que encerra o filme. Todavia, nosso escopo de análise não abrange a interpretação das metáforas possíveis, mas o esforço imanente de reconhecer as lógicas descritivo-narrativas que aparecem no cinema de fluxo. Dito isso, podemos afirmar que não há metáfora no uso desta paisagem? Tomar o céu como metáfora possivelmente seja sintoma de uma leitura excessivamente narrativa das paisagens, que as enxerga sempre a partir de um vínculo com a história fílmica; mas também não nos é possível negar a potencialidade metafórica que tal corte traz consigo no momento em que põe em relação um assassinato e o céu, especialmente em nossa cultura ocidental.

De todo modo, curioso intervalo este que acontece apenas no princípio e no fim, misturando-se aos créditos, como se fosse apenas um substituto para a tradicional tela preta. É devido a esse duplo aspecto, de possibilidade metafórica e de mera substituição da tela escura dos letreiros que não consideramos que tais paisagens tensionam a narrativa – ainda que a submissão da descrição à narração aqui seja um tanto relativa.

Sintagma 6: Conversa franca, plano aberto em *Juventude em marcha* [25:34~35:48]



Fonte: JUVENTUDE (2006)

Aqui trataremos de um dos planos que mais tempo dura nas telas do cinema de fluxo. Os limites do sintagma 6 são as ruínas das Fontainhas de *Juventude em marcha*. No meio tempo entre uma paisagem e outra, em um plano de 10min14s (fotogramas 2 e 3), Vanda conta a Ventura a história do parto de sua filha, seu envolvimento com drogas e sua quase morte. Ventura escuta imóvel e em silêncio, e nós também, enquanto observamos o drama narrativo se desenrolar puramente na palavra e nos poucos gestos da narradora.

Por mais que se trate aqui de uma situação marcadamente dramática e narrativa, é um tanto estranha a escolha de posicionar os corpos narrativizados de modo a ocupar cerca de um quarto do enquadramento. Diante do intenso relato de Vanda, opta-se por um distanciamento e pela transformação do simples quarto de dormir num amplo cenário de paredes brancas. Não julgamos ver aqui a descrição característica do intervalo; contudo, é curioso observar neste que é um dos mais longos planos de nosso *corpus* certos traços de contornos paisagísticos, de potência de desvio do olhar para fora da personagem narrante.

Sintagma 7: A permanência das ruínas em *Juventude em marcha* [06:44~07:02]



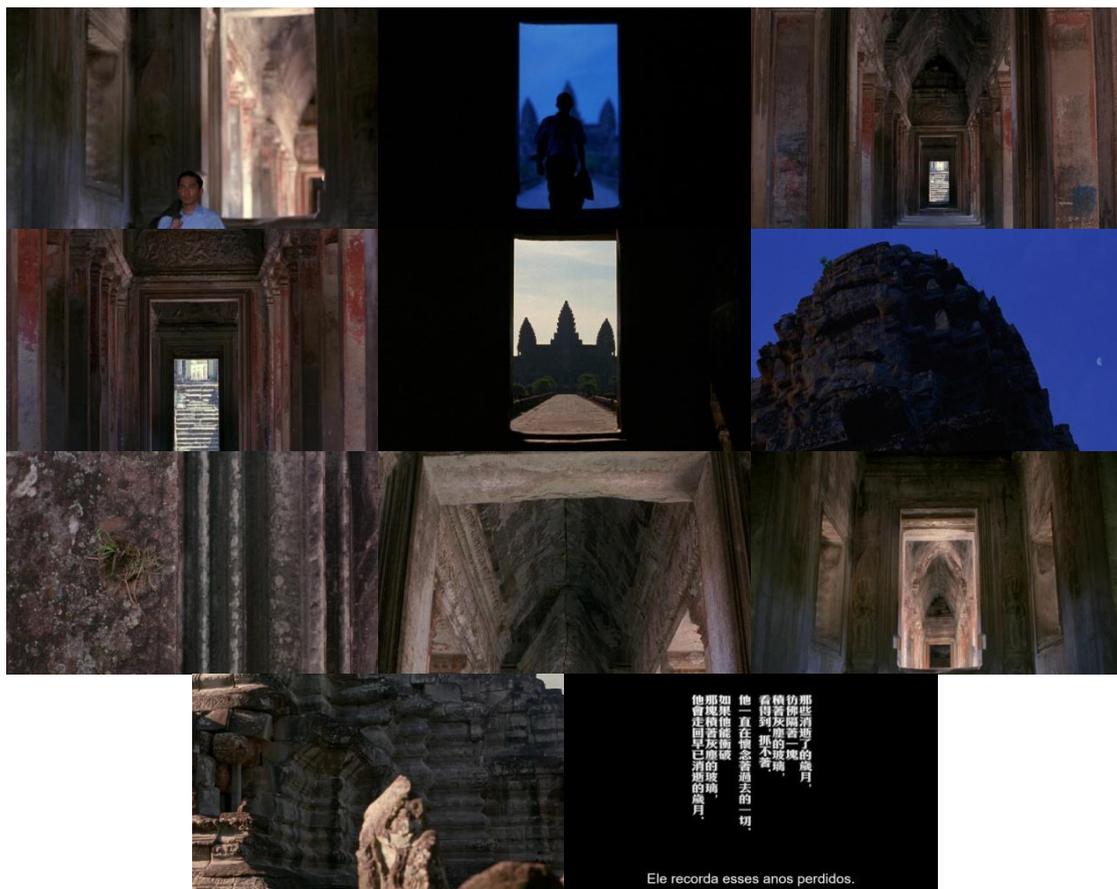
Fonte: JUVENTUDE (2006)

Aqui no sintagma 7 observamos uma operação singela nos termos de uma duração cronometrável, mas que ajuda a produzir a proeminência da paisagem em relação aos corpos narrativizados. Após um encontro do protagonista com outros dois

personagens, o sintagma retirado de *Juventude em marcha* apresenta a fachada de uma casa na favela das Fontainhas, periferia de Lisboa. No interior do mesmo plano (fotogramas 2, 3 e 4 do sintagma 7), vemos rapidamente o protagonista e seu filho adentrando o espaço pela esquerda e sumirem no interior da casinha. Este intervalo é encerrado pelo diálogo dos dois homens dentro da sala.

Esse tipo sintagmático impõe a presença dos espaços sobre a significação fílmica. Se há alguma narratividade em jogo aqui, é aquela do encadeamento, da consecução de levar uma imagem à outra. De resto, a função de fazer-se palco para entrada e saída de cena parece direcionar o foco de atenção para as aberturas, para os pontos de contato da paisagem com seu extracampo imediato. Assim sendo, é relativa a autonomia dessas descrições em relação à narrativa, já que são pontes para as personagens transitarem de cena em cena.

Sintagma 8: Ecos de um fim trágico em *Amor à flor da pele* [1:31:21~1:33:21]

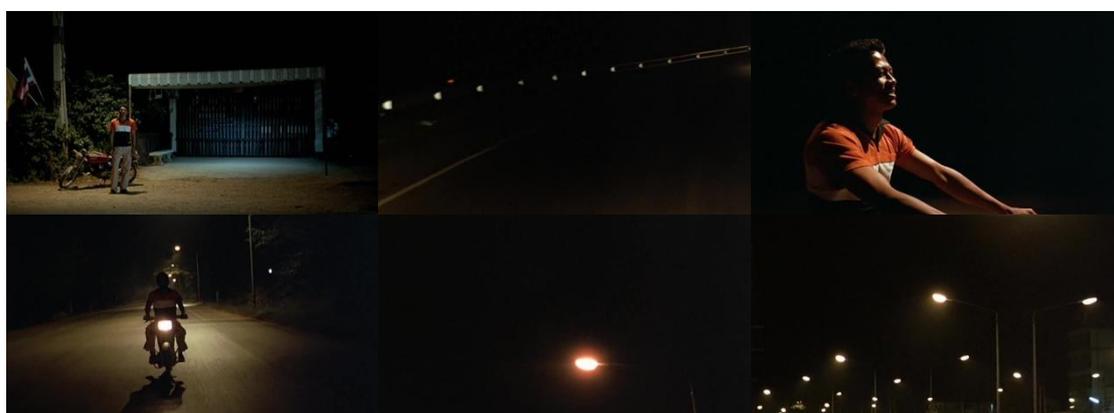


Fonte: AMOR (2000)

De forma distinta, o sintagma 8 também apresenta uma duvidosa autonomia da paisagem. São os últimos planos de *Amor à flor da pele*: diante da impossibilidade de permanecer junto, um casal se separa e ele escolhe expurgar suas mágoas à moda dos antigos: enunciar o íntimo segredo dentro de um buraco (de árvore ou de pedra) e cobri-lo com capim, com lama, garantindo que ali permanecerá para sempre. Encerrado o gesto, o protagonista deixa o templo de Angkor Wat (os dois primeiros planos do sintagma). Contudo, os planos que se seguem não acompanham mais a personagem, mas retornam para dentro do templo, iniciando uma sequência de paisagens. Essas paisagens persistem na tela até que surja uma última cartela antes dos créditos, como mostra o plano final do sintagma.

Se à primeira vista esses espaços vazios encadeados inferem uma emancipação descritiva do intervalo, há dois pontos que merecem atenção. O primeiro é que o abandono da personagem não se faz em prol do elogio da descrição, mas sim pelo retorno ao buraco que guarda o segredo (fotograma 7 do sintagma). É a evidência do fim trágico do romance que guia essa produção paisagística do filme – ainda que outros três planos descritivos se coloquem entre o buraco e os letreiros finais. O segundo ponto reside no acompanhamento da trilha sonora que une esses últimos minutos de filme, desde o ato de guardar o segredo até os créditos. Esta trilha encerra os planos da personagem e os planos da paisagem como que num mesmo *continuum* narrativo, fazendo ecoar o drama de Chow pelos espaços esvaziados. Aqui, ainda, a narração se faz presente sobre a operação descritiva.

Sintagma 9: Na estrada à noite sozinho em *Mal dos trópicos* [53:12~55:06]





Fonte: MAL (2004).

No sintagma 9 observa-se um primeiro passo na direção de uma paisagem que se desprende da narração. Em *Mal dos trópicos* o casal da primeira metade do filme se despede com afetividade do primeiro encontro e Keng parte feliz na sua moto pela noite das ruas tailandesas. Os postes ordenam a geografia de luzes (fotogramas 2, 5 e 6) que atravessam a tela sem pressa, e iluminadas também são as lojas e os estabelecimentos que cruzamos juntos com a personagem. O intervalo tem fim no corte para um novo dia, em que o soldado Keng está junto de seus colegas na caçamba de uma caminhonete militar.

O funcionamento deste lembra o sintagma anterior quanto ao modo residual com que a descrição se acopla à narração. Uma situação sensório-motora se desenvolve (fotograma 1, final do encontro) e a descrição continua um regime paisagístico da estrada e da moto por mais um certo tempo de tela. Tal como no filme de Wong, aqui também a trilha sonora (uma música pop tailandesa) liga os planos entre si, reiterando o sentido romântico. Contudo, se lá havia o buraco que continha o segredo para atrair a descrição para si, aqui somente a canção e o ar quente da noite mantêm a personagem conectada à operação narrativa precedente.

Ainda sobre *Mal dos trópicos*, no penúltimo plano do sintagma (fotograma 7) passamos por uma briga de rua em que um dos envolvidos tenta perseguir a moto (e a câmera) e arremessa objetos contra ela. Essa ação não parece incomodar a personagem e tampouco o filme que prossegue com a trilha sonora como se nada houvesse acontecido. De todo modo, ainda que o evento não desencadeie nenhuma situação narrativa, a própria continuidade estabelecida pela música entre a narração anterior e a descrição dificulta a caracterização deste intervalo como desconectado da narrativa. Vejamos

agora como procedem os intervalos que tensionam a proeminência da narração, que não mais se submetem às vontades narrativas.

4.3 O intervalo e o tensionamento da narrativa

São várias as formas em que encontramos o intervalo no cinema de fluxo. Em meio às suas paisagens, são recorrentes aquelas em que se instaura um jogo de visibilidade entre descrição e narração, em que a primeira busca esconder a segunda. Mas há também intervalos que acontecem pelo gesto de afastar-se da ação, planos longos que deixam o drama narrativo para trás ao ouvir o chamado da paisagem. São intervalos por excelência: descrições autônomas e aleatórias que se apresentam descoladas do todo narrativo, e, portanto, das situações sensório-motoras que circundam esses momentos de repouso.

Sintagma 10: O deserto, a morte e o deserto de *Gerry* [1:26:56~1:30:24]



Fonte: GERRY (2002)

O primeiro sintagma deste subcapítulo foi retirado do ápice dramático de *Gerry*. Perdidos no deserto, caminhando por dias, os dois amigos chamados Gerry caem exaustos no chão. No primeiro plano, um deles avisa ao outro que desistiu, e este prontamente começa a sufocá-lo. Seguem-se uma alternância entre planos do gesto dramático e vistas do deserto que os rodeia, suas longínquas montanhas e a diferença de luz conforme o avanço das nuvens. O sintagma termina com um flashback do Gerry sobrevivente na estrada, vindo para o deserto.

Aqui a descrição da paisagem não mais se preocupa em ambientar a cena, posto que estamos observando o mesmo deserto já há um bom tempo de filme (esta cena ocorre no terço final do longa-metragem). A paisagem insurge para dentro da narrativa em seu momento mais dramático, boicotando seu encadeamento. O princípio aleatório do intervalo começa a dar as caras, interrompendo os prolongamentos causais da narrativa. Ainda assim, a paisagem não bloqueia totalmente a visibilidade da ação, ela deixa vazar por entre os dedos flashes do trágico fratricídio. Descrição e narração estão em disputa, mas é difícil ver exatamente para que lado pende a balança.

Sintagma 11: O deserto é tão vasto em *Gerry* [16:02~17:08]



Fonte: GERRY (2002)

Neste outro sintagma de *Gerry*, a paisagem em plano geral é mais radical em suas distâncias extensivas, mas já não tem contendas narrativas para atenuar. Os dois protagonistas estão caminhando pelo deserto quando um plano geral (fotograma 2 do sintagma 11) transforma as personagens em pequenas silhuetas no extremo inferior da tela. Num único movimento panorâmico de câmera, (fotograma 3) a paisagem se afasta dos corpos intérpretes, encerrando o sintagma. A ausência de trilha sonora ou diálogos ajuda a caracterizar a descrição desse intervalo.

Tendo em vista que essa descrição não é cercada por planos propriamente narrativos, esses corpos imersos na paisagem nos parecem mais uma modulação de um intervalo maior que articula a paisagem e a errância dos corpos numa rítmica própria. De certo modo, a única alternância aqui é interna ao regime descritivo, que varia entre corpos, desertos, montanhas. A singularidade desta paisagem que busca esconder as personagens está de fato na sua amplitude, um plano geral tão aberto e afastado que mal se enxergam os corpos caminhando no espaço.

Sintagma 12: Reflexo opaco em *Últimos dias* [37:12~40:06]



Fonte: ÚLTIMOS (2005)

Outro tipo sintagmático é este extraído de *Últimos dias*. Se a diferença de proporção já não é uma questão, a paisagem pode ainda boicotar a visibilidade da narração por outros meios. O sintagma 12 inicia com o protagonista Blake se escondendo de possíveis visitantes. O segundo plano (fotogramas 2 e 3) apresenta um amigo de Blake e um detetive particular que estão se aproximando de carro da mansão do protagonista para checar se este está ali. Neste plano, contudo, é difícil enxergar o rosto das personagens enquanto elas conversam pois o reflexo da rua no vidro do carro é muito intenso. Ao olhar diretamente para o detetive no banco do carona, o que melhor vemos são as copas das árvores e a brancura do céu nublado. O carro estaciona no plano seguinte (fotograma 4), dando cabo ao sintagma.

É um evidente esforço de usar da paisagem para produzir um jogo de visibilidades no interior do plano. Diante de um diálogo entre personagens, de um engajamento sensório-motor com os acontecimentos narrativos, a paisagem insurge como instância disruptiva na imagem. Ainda assim, seguimos ouvindo o diálogo mesmo que mal vejamos as personagens falantes. Aqui também há uma disputa interna ao plano entre a autonomia da paisagem que invisibiliza os corpos e a consecução narrativa das falas que independem do que acontece na imagem.

Sintagma 13: O conflito distante em *Mal dos trópicos* [26:50~28:22]



Fonte: MAL (2004)

De volta a *Mal dos trópicos*, o sintagma 13 começa com uma perseguição. Estamos na segunda metade do filme e o soldado está no encalço do xamã que está aterrorizando a região. No segundo plano do sintagma (fotogramas 2, 3 e 4) os dois finalmente se enfrentam depois de alguns momentos de caçada, mas estão distantes da câmera. Os corpos mal ultrapassam o topo do mato alto em sua contenda física, e, quando ambos caem no chão, somem da nossa vista. Por fim, percebemos que o xamã leva a melhor na briga, culminando no último plano do sintagma (fotograma 5).

Apesar da situação fortemente narrativa em que as personagens estão imbricadas, a paisagem em plano geral produz um efeito de estranhamento em relação ao encadeamento sensório-motor. A diferença de proporção entre a floresta e os corpos é muito grande e o mato alto chega a ocultar os últimos instantes do confronto. É como se houvesse uma luta também entre operações dentro do plano, uma disputa entre descrição e narração pela produção de sentido. Este sintagma parece ser uma síntese dos anteriores, evidenciando uma paisagem que não só se faz grande demais em relação aos corpos, como também busca ocultá-los do espectador.

da outra. A personagem é também espectadora dessas imagens, à sua maneira. Durante os 75 minutos da película conseguimos mapear apenas três momentos em que a câmera subjetiva se engata de forma sensório-motora com a imagem: uma cena de *striptease*, uma cena de entrevista e um *flashback* seguindo a mulher amada – e ainda assim esta última só é possível decifrar em conjunto com o som. Fora isso, o intervalo enquanto paisagem imagética só encontra interrupção em planos mais fechados, como o último fotograma do sintagma estudado evidencia.

No plano do som, contudo, a paisagem está sempre disputando a sua autonomia em relação a uma voz *off* que oscila entre descrever sua topografia e narrar alguns dramas amorosos. Se as imagens de paisagem raramente encontram obstáculo ao longo do filme, é o som que acaba por distinguir os intervalos descritivos das narrações.

Sintagma 15: Solidão do olhar em *Brown Bunny* [38:31~41:14]



Fonte: BROWN (2003)

Conforme os limites narrativos dos intervalos vão se tornando cada vez mais frágeis, a própria ideia de disputa entre descrição e narração vai perdendo sentido.

Vejamos este sintagma 15, retirado de *Brown Bunny*. O protagonista parte do hotel onde havia passado a noite rumo não sabemos bem onde. Na estrada, intercalando tomadas de vista da paisagem e *closes* do motorista, acompanhamos essa viagem em primeira pessoa pelas *highways* estadunidenses. Esse sintagma automotivo consiste numa curiosa operação: a personagem em movimento se vê obrigada a atentar ao trânsito, à pista defronte seus olhos, e justo esse regime de atenção impõe a presença da paisagem enquanto espaço que solicita o olhar. Bud é forçado à contemplação.

Os momentos narrativos que limitam o intervalo, aqui, são de duas ordens. No fotograma 8 observamos o protagonista aos prantos enquanto dirige. Até esse instante no filme ainda não nos foram explicados os motivos para o sofrimento do protagonista. Além deste, há também os momentos de interrupção da viagem, seja a parada no hotel do início do sintagma ou o *pit-stop* no posto de gasolina para abastecer o carro (último fotograma do sintagma) – mas até que ponto podemos identificar as duas situações como narrativas, tendo em vista que o personagem somente age de modo a continuar sua perambulação automotiva? Em todo caso, são interrupções da paisagem.

Há também uma trilha que envolve o final desse sintagma (fotogramas 8 a 11), inserindo os planos num contínuo próprio. Ainda assim, é difícil perceber a ligação entre o momento narrativo de choro do protagonista e a paisagem. Apesar da encenação em ponto de vista, nem a paisagem contextualiza o chorar, nem este encadeia uma narração sobre a paisagem. Ela precede e sucede o ato sensório-motor sem com ele ter qualquer solidariedade.

Sintagma 16: As contemplações ociosas de *Eternamente sua* [1:55:31~2:00:30]



Fonte: ETERNAMENTE (2002)

Para que uma perspectiva se torne uma descrição é necessário que o sujeito do olhar nutra algum engajamento ótico-sonoro com o espaço à sua volta, com os objetos e os detalhes paisagísticos. Ficou posto anteriormente como os carros e as motos contribuem para esse engajamento sob a necessidade da atenção. É uma função sensório-motora da vidência que leva as personagens a adentrar num regime descritivo da paisagem.

Talvez seja este sintagma de *Eternamente sua* que melhor enuncia o intervalo em sua condição de ponto de vista. O sintagma 16 é claro: o casal de amantes está deitado no chão da floresta, quase dormindo; uma paisagem desde a perspectiva dos amantes surge na tela; o ponto de vista é abandonado para apresentar uma ampla paisagem; retornamos ao casal e ela olha diretamente para a câmera por alguns poucos segundos antes de terminar o filme. Nenhuma trilha os envolve que não os ruídos do ambiente. Esta contemplação que incide sobre a paisagem não é um subproduto da atenção, como em sintagmas anteriores, mas uma descrição que se sustenta na crise de ação de uma personagem. O casal está à beira do sono, mergulhados em ócio, corpos relaxados. É esse estado de estupor que produz uma descrição genuinamente descolada da consecução narrativa e seus atos sensório-motores.

Sintagma 17: Perambulando em meio à multidão de *Café Lumière* [01:27:21~01:39:34]



Fonte: CAFÉ (2003)

Conforme o descrevemos anteriormente no capítulo 3, esse sintagma mostra os últimos doze minutos de *Café Lumière*: são oito planos em que a personagem principal caminha a esmo pelos trens e ruas e plataformas de Tóquio. O único ponto que corta o fluxo da caminhada é o encontro com o amigo Hajime, mas ambos escolhem não manter qualquer conversa, apenas seguem juntos na deriva ferroviária. Essa duradoura perambulação sem sentido pela metrópole se situa entre dois momentos: uma conversa sem rodeios com seus pais a respeito de sua gravidez (o primeiro fotograma do sintagma) e a paisagem que leva para os créditos finais da película (fotogramas 10 e 11).

Este intervalo em questão levanta problemas outros para além da configuração descritiva da deriva, pois os pontos que o delimitam são frágeis ruínas narrativas. A conversa entre a filha e seus pais é despida de melodrama: não há confronto, não há choque – mas também não há euforia ou celebração. A cena de conversa opera num registro mínimo de paixão, como se a gravidez da filha e suas decisões acerca de seu futuro fossem meras banalidades. Por outro lado, os créditos finais não são exatamente um plano narrativo, mas uma espécie de paratexto fílmico, um texto acessório à narração – ainda que esta raramente sobreviva sem ele.

O intervalo-perambulação ocorre neste percurso trilhado por Yoko como um fim em si, uma caminhada que não requisita um destino final que valide sua trajetória. Dessa forma, o corpo se entremeia na paisagem na medida em que a nossa protagonista não destoa dos outros pedestres em seus atos cotidianos. Ela anda assim como andam seus conterrâneos, participa desse movimento caótico e pacífico das calçadas de Tóquio – participa, e não desponta, da paisagem. Não fosse o movimento de câmera a acompanhar discretamente, sequer poderíamos concebê-la enquanto personagem. O filme termina com essa breve cartografia da capital japonesa, espaço de derivas.

Sintagma 18: A paisagem musicada de *Últimos dias* [47:42~52:36]



Fonte: ÚLTIMOS (2005)

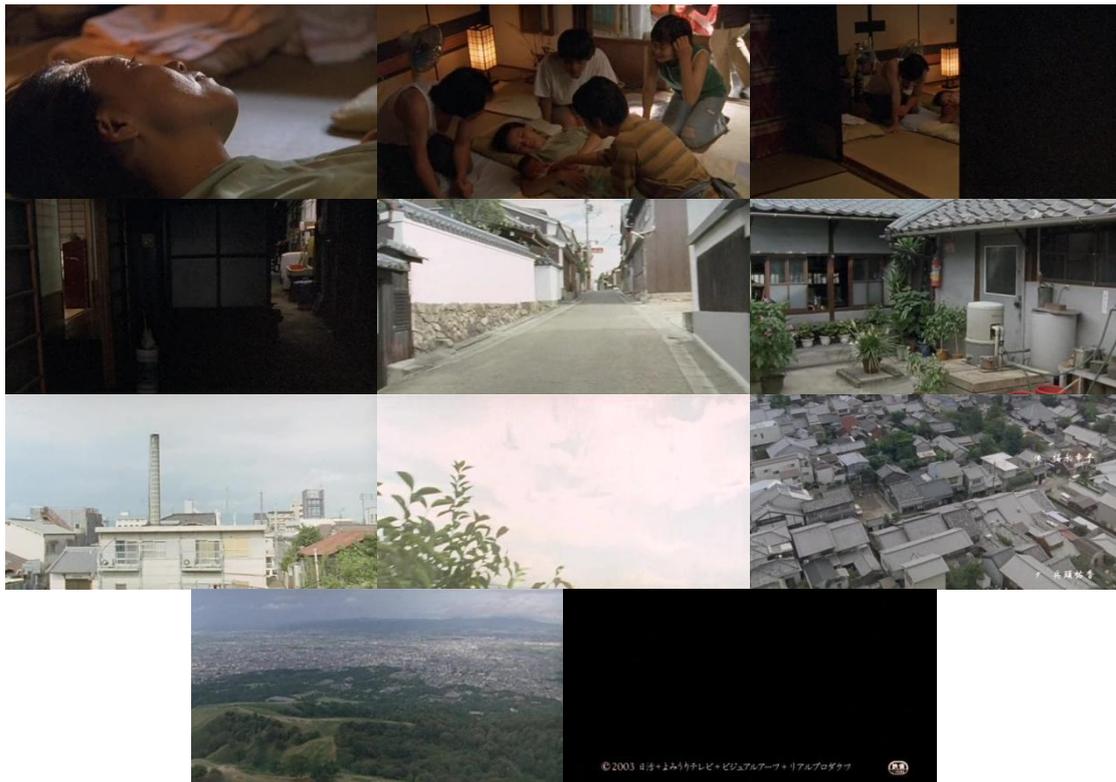
Uma performance musical está mais para uma descrição ou uma narração? Neste sintagma de *Últimos dias* Blake está à beira do rio, fugindo do detetive particular e do amigo que lhe procuravam (fotograma 1 do sintagma 18). De volta à casa, a personagem começa a ensaiar uma música, gravando acordes de guitarra, vocalizações e bateria. Tudo se passa num plano único que capta o estúdio de fora da janela (fotograma 2) e vai se afastando lentamente (fotograma 3) ao longo de 4min54s. Encerrando o intervalo, presenciamos a chegada da produtora do artista (fotograma 4).

O encadeamento entre os planos é um tanto elíptico: não somos informados do retorno da personagem à mansão para ensaiar, tampouco sabemos quanto tempo passou até a chegada da produtora. Além disso, como o filme mistura múltiplas temporalidades cortando de um momento para outro sem obedecer qualquer linearidade narrativa – inclusive repetindo planos inteiros em sintagmas distintos –, não nos é especialmente impactante o isolamento que o plano do ensaio possui em relação às imagens adjacentes.

De todo modo, resta a questão inicial acerca desta performance musical: atitude sensório-motora ou situação ótico-sonora? O fato de que o plano se afasta do estúdio e, portanto, tende à paisagem, não exclui o problema. Blake é músico, seus improvisos fazem parte da caracterização de seu ofício, estão conectados de alguma forma à narrativa em torno da personagem. Contudo, a música executada não possui letra, letra que poderia nos colocar mais claramente no terreno da afetação individual, da história pessoal, da dramatização dos sentimentos privados. Tampouco a música se prolonga nas outras cenas, ela não produz encadeamento – essa performance aponta antes para um

momento de pausa do encadeamento. Por mais que seja difícil enquadrar a música performada diegeticamente como narração ou descrição, a realidade é que esse sintagma musical específico pouco se engata com os acontecimentos narrativos; daí seu caráter descritivo e sua potência ótico-sonora. É de um intervalo que estamos tratando, portanto: de uma performance musical que não encadeia situações narrativas e de uma paisagem que esconde a personagem.

Sintagma 19: Uma nova vida no mundo: *Shara* [01:30:59~01:39:06]



Fonte: SHARA (2003)

Por fim, no sintagma 19, os últimos minutos de *Shara*. O parto de uma personagem acabara de terminar, dando origem a uma nova vida no mundo. A câmera então vai recuando aos poucos do quarto (fotogramas 2 e 3) e segue para outros cômodos da casa (fotograma 4); cruzamos a rua, entramos em outras moradas (fotogramas 5, 6 e 7) até que a câmera se volta para o céu (fotograma 8). O plano dura um total de 4min02s. Um novo plano se inicia, sobrevoando a cidade de Nara e a paisagem ao seu redor enquanto os créditos rolam pela tela (fotogramas 9 e 10). Depois de 4min05s de paisagem e letreiros, uma tela preta finda o intervalo e também o filme.

Semelhante a outros tipos sintagmáticos já mapeados, aqui temos um plano que abandona a situação dramática e narrativa para se dirigir à contemplação dos espaços e à vista das paisagens. Não há trilha sonora para estender a atmosfera dramática do parto sobre a paisagem da cidade japonesa. O segundo plano do intervalo, por sua vez, poderia ser identificado como mera substituição da tela preta dos créditos, como havíamos pensado a respeito dos sintagmas 4 e 5 (início e fim do filme *Elefante*). Contudo, há uma continuação imediata entre o plano que se ausenta do drama e o plano que abriga os letreiros finais: é a mesma paisagem que está sendo trabalhada nos dois planos-sequência. Os dois planos longos, aqui, sustentam um intervalo descritivo que acontece entre a narração e a textualidade própria dos créditos.

Esses últimos sintagmas talvez sejam os que melhor respondem ao problema do intervalo até então. São descrições de paisagens que produzem sua própria autonomia em relação às situações narrativas. Contudo, há ainda uma terceira forma com a qual se expressa a autonomia descritiva dos intervalos no cinema de fluxo. Uma forma que não apenas se descola da narração, mas a explode, colocando em questão o próprio estatuto intervalar (de estar *entre*) dessa operação.

4.4 O intervalo e a explosão da narrativa

Reconhecemos o intervalo como um sintagma devido à sua caracterização necessariamente relacional entre imagens. No entanto, certos filmes parecem liberar o intervalo das amarras sintagmáticas que propomos: é como se eles tomassem o recurso estético e o levassem até o limite, até a exaustão: um rigoroso uso do intervalo que ocupa o todo do filme. Se em Metz (2014) e Deleuze (1990) observamos que narração e descrição mantêm uma relação intrínseca – não há uma sem a outra – o que alguns filmes do cinema de fluxo parecem fazer é abolir a narratividade sensório-motora, ocupando sua duração com a lógica das simultaneidades descritivas. Contudo, aqui, o intervalo deixa de ser um momento descritivo que se situa *entre* situações narrativas para tornar-se uma descrição autônoma que *explode*²⁷ o tempo cronológico da narrativa. Mapeamos dois filmes que escrevem essa verdadeira autonomia da descrição: *Cinco* (2003), de Abbas Kiarostami; *Jornada ao oeste* (2014), de Tsai Ming-Liang. É

²⁷ A ideia semiótica de explosão não supõe mera destruição das formas, mas transformação e criação de formas novas. A respeito disso, ver Lotman (1999).

importante entender como esses filmes mobilizam aspectos diferentes das obras dos cineastas em sua relação com a estética de fluxo.

Há no cinema taiwanês de Tsai Ming-Liang um rigor irrefreável quando se trata de filmar o corpo e sua imbricação com a paisagem. A cidade de Taipei é encenada como um espaço que beira o inabitável, um complexo sujo e tóxico de espaços abandonados que lembra mais as ruínas pós-apocalípticas dos filmes de ficção científica do que a capital asiática da *rave* mostrada em *Millennium Mambo*, de Hou Hsiao-Hsien – ou do que a metrópole-símbolo do desenvolvimento neoliberal dos novos tigres retratada na obra de Edward Yang, outro expoente do cinema de Taiwan. Na filmografia de Tsai multiplicam-se os lugares precarizados, entulhados de lixo e sujeira; e mesmo os grandes e luxuosos arranha-céus quando são filmados estão vazios, criando uma atmosfera de isolamento que envolve as personagens.

E os corpos não ficam isentos da degradação que corrói a paisagem. Em *O rio* (1997), o protagonista Hsiao-Kang é convencido por uma cineasta a pular num rio imundo para executar uma cena como dublê. Logo após, ele contrai uma doença que lhe dá dores terríveis no pescoço. Todo o restante do filme se dá nas inúmeras tentativas de Hsiao-Kang e de seus pais de curar sua dor, levando-o a médicos, massagistas e mestres curandeiros. A dor faz com que o corpo da personagem se contraia e convulsione continuamente em todos os momentos do filme, seja deitado, seja caminhando pela noite da cidade (figura 1).

A ruína também é tema de *Adeus, Dragon Inn* (2003): nos escombros de um antigo cinema, um grupo heterogêneo de espectadores assiste a última sessão antes do estabelecimento fechar – o filme *Dragon Gate Inn* (1967), de King Hu. O espaço é mal iluminado, as paredes degradadas. Uma personagem em especial nos chama a atenção: a bilheteira do cinema manca pelos corredores, cruza os espaços em sua velocidade desigual. Num plano, especialmente, acompanhamos sua caminhada por um corredor escuro ao longo de 2min52s (figura 2).

Figuras 1 e 2: Corpos doentes, espaços em ruínas; a Taipei de Tsai Ming-Liang



Fonte: O RIO (1997) e ADEUS (2003)

Esse tipo de performance corporal que se arrasta pelos espaços traça uma espécie de simbiose descritiva entre o indivíduo e seu meio, um compósito de corpos e paisagens deteriorados. No primeiro filme, há uma causalidade explícita no complexo corpo-paisagem: é o rio do título que debilita Hsiao-Kang, que transforma sua carne. Há também certa narratividade nessa relação entre a personagem doente e a cidade imunda, situação que irá se encadear com o prosseguimento da narrativa. Já em *Adeus, Dragon Inn* não existe ligação causal entre uma personagem que manca e um cinema corroído prestes a fechar. Contudo, a operação descritiva aqui estabelecida produz ambas, mulher e paisagem, como signos da ruína. Ainda assim, é difícil dizer que aqui a personagem está imersa no espaço, tendo em vista que ela tem seu destaque enquanto figura, enquanto gestualidade. O que o filme apresenta é um espaço e uma personagem que clamam a atenção do espectador para si, igualmente.

Mas essa coexistência de corpo e paisagem enquanto pontos de igual interesse só é possível a partir da operação temporal: o plano dura quase três minutos. Esse uso dos planos de longa duração é costumeiramente combinado a uma multiplicação de situações ótico-sonoras, dando a impressão de que Tsai esteja corroborando com um “cinema da lentidão” (LIM, 2014, p. 1, tradução nossa²⁸). Claro, a sensação de que um filme é ou não lento tende a variar de cultura para cultura, e, portanto, a lentidão se torna também fruto de um fenômeno espectral específico, não só de uma operação estética do cineasta. Contudo, essa recepção assinalada por Lim é um índice do que a combinatória de descrição e planos de longa duração pode produzir como afeto.

Tomemos como exemplo um dos primeiros filmes de Tsai, *Vive l'amour* (1994): é o sintagma final do filme (figura 4): uma das personagens sai do apartamento onde aconteciam os encontros amorosos da narrativa e caminha a esmo pelas ruas de Taipei.

²⁸ “cinema of slowness” (LIM, 2014, p. 1).

Percorre um parque em construção (ou já ruína?) até sentar num banco e chorar. Ao sentar-se, assistimos a um plano em *close* no seu rosto que dura 5min57s. Ao longo do plano, a personagem chora, para, volta a chorar e assim continuamente até que um corte seco interrompe o sintagma e também o filme, iniciando os créditos finais.

Figuras 3 e 4: A longa duração do rosto e as imagens de encerramento

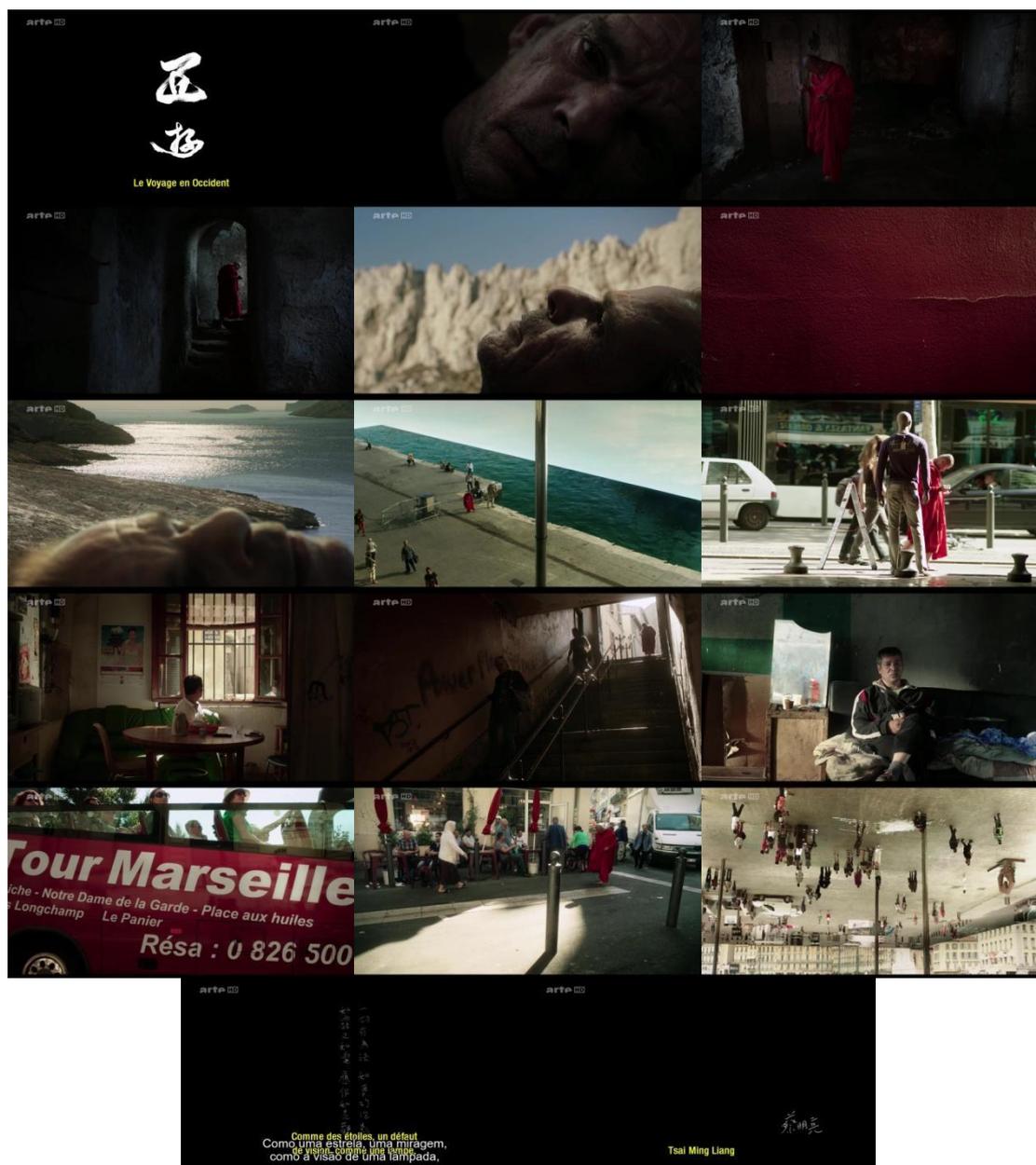


Fonte: CÃES (2013) e VIVE (1994)

Procedimento semelhante ocorre num dos últimos filmes do diretor. Observamos no final do filme *Cães errantes* (2013) um plano que dura árdios 13min45s (figura 3): um casal há muito separado se depara com uma parede de sua antiga casa. Ele bebe de uma garrafa até terminar, ela se mantém estática a não ser por uma única lágrima que escorre sem pressa pelo rosto. A tomada é interrompida por um plano aberto das duas personagens, em que ela deixa o quadro e ele permanece paralisado diante da parede até surgir a tela preta com os letreiros.

Em ambos os filmes a operação temporal se dá a partir de um recurso extremamente dramático: uma personagem chora em *close* – sintagma comum desde Griffith na história do cinema mundial e continuamente utilizado na estética sensório-motora hollywoodiana. Contudo, o cronômetro esgarçado leva a afetação sensório-motora a um limite em que ela acaba por se dissolver numa situação ótico-sonora, onde seus encadeamentos narrativos são suspensos e a personagem em *close* se transforma num corpo repleto de micromovimentos, de devires que o perpassam. Inclusive, neste sentido, o rosto se faz realmente corpo, pois o esforço de manter o choro ou a tensão facial ao longo de tanto tempo leva as intérpretes a oscilarem em sua dramatização, a variar sua intensidade, a modular sua física. A aliança entre o plano estático, a longa duração e a ausência de encadeamento das ações cria esses estranhos intervalos.

Sintagma 20: A Jornada ao oeste



Fonte: JORNADA (2014)

Dividem-se em catorze planos os 56 minutos de *Jornada ao oeste*. O filme abre com o rosto do ator Denis Lavant (fotograma 2 do sintagma 20) – conhecido internacionalmente pelo seu papel em *Bom trabalho* (1999), de Claire Denis. É um rosto que dura um tanto inexpressivo na tela, ou ainda são tantas as microexpressões que o esquadrinham ao longo dos 7min44s que fica difícil identificar um afeto narrativo. Nos dois planos seguintes (fotogramas 3 e 4) somos apresentados ao monge (interpretado por Lee Kang-Sheng, *habitué* do cinema de Tsai) e ele caminha com vagar. Com efeito,

todos os seus movimentos corporais estão desacelerados. Após outros planos contendo o rosto de Lavant e a performance do monge (fotogramas 5, 6 e 7), este chega por fim a um ambiente urbano e pleno de pessoas. Estamos em Marselha, como descobriremos mais tarde na propaganda de um ônibus (fotograma 13), e as pessoas não acompanham os passos do monge: caminham rápido, apressadas, ou ainda, caminham normalmente, normalmente apressadas e mais rápidas que a nossa personagem. O monge segue sua rotina até o fim do filme. No penúltimo plano (fotograma 14), Lavant retorna à tela imitando a velocidade da outra personagem e seguindo seus passos (um aprendiz?). O mundo refletido de cabeça para baixo é a paisagem do último plano antes dos letreiros finais.

Os corpos do monge e do segundo homem não são veículos de uma mensagem verbal, eles se fazem comunicação na sua própria gestualidade. A ausência de diálogo e trilha sonora ao longo do filme reflete a preponderância do complexo corpo-paisagem e seus ruídos singulares. De resto, as operações aqui desenvolvidas são próximas do que Tsai experimentava em seus outros filmes.

Primeiro, a respeito da imbricação entre paisagem e corpo. Esses corpos não estão imersos em uma narração que os qualifica, em nenhum momento se apresenta outra ação diegética que não: um monge caminha lentamente pelas ruas de Marselha enquanto outro homem o segue. Apesar da ideia de uma situação ‘sensório-motora’ levar em conta o movimento e a ação, ela está baseada num tipo de sistema de ação e reação que nada tem a ver com o hermetismo do deslocamento das personagens. Tampouco as imagens do filme se preocupam em produzir uma narrativa de consecuições temporais, pontos de virada, transformações da psique, mas um haicai imagético que descreve um fluxo que vincula dois corpos. Além disso, em alguns planos (especificamente os dos fotogramas 6, 10, 13 e 15) a paisagem aparece antes das personagens, e devido à lentidão do monge e à duração do plano somos obrigados, espectadores, a permanecer certo tempo com a descrição do espaço e seus múltiplos detalhes cotidianos.

Eles que caminham lentamente não são um breve hiato narrativo, um intervalo performático entre uma ação e outra. Os corpos protagonizam uma gestualidade que instaura um tempo outro, e se prolongam descritivamente no decorrer do filme. Mas essa temporalidade que a performance dá a ver não é exatamente aquela dos planos de

longa duração. Há sim esse convite à contemplação tendo em vista que os planos em média duram muito – o mais breve dura 39 segundos (fotograma 7) e o mais longo, 14min07s (fotograma 11) – mas o que o vagar das personagens evidencia é a discrepância entre velocidades dentro do espaço. Nesse sentido, entre os corpos e a paisagem não há reiteração de afeto, como havia nos filmes anteriores, mas algo como um conflito, ainda que não seja exatamente um conflito de ordem narrativa, mas uma convivência de afetos heterogêneos na descrição.

O filme, portanto, termina por explodir o intervalo em sua função de situar-se entre momentos narrativos para reafirmar um intervalo como duração de simultaneidades. O tempo cronológico é abandonado em prol de um tempo presente pleno de possíveis, em que a descrição das copresenças espaciais direciona a atenção para os micromovimentos dos corpos e dos espaços. A narratividade é que aparece como ruína em *Jornada ao oeste*, como escombros que só pode ser evocado a custo de esforços metaforizantes e transcendentais ao sintagma. Inclusive a própria ideia de sintagma se torna um tanto estranha de ser aplicada sobre um filme pouco segmentável, já que mantém a mesma operação descritiva ao longo de toda sua extensão. Ainda assim, há algo como um limite para essa descrição: há créditos iniciais e finais que impossibilitam o filme de prolongar-se ao infinito, mas não só: há também uma cartela entre o último plano e os créditos finais (fotograma 16) que diz: *Como uma estrela, uma miragem, como a visão de uma lâmpada, como ilusões, gotas de orvalho, como bolhas n'água, como um sonho, um relâmpago, uma nuvem, assim é que cada um deve ver o que lhe está condicionado.*

Eis que é na cartela final que se inaugura a questão do verbo – e da narrativa também? O poema assinado por Tsai Ming-Liang não se refere diretamente aos fatos fílmicos, sua relação com as personagens não é constatada e tampouco justifica a duração dos planos ou a lentidão dos gestos do monge e de seu discípulo. Entretanto, o tom do texto é o de um ensinamento, talvez evocando a tradição das histórias orientais acerca do mestre e do aprendiz. Nessa esteira, pode-se depreender que a lição se dirige ao espectador, indicando que a atitude de olhar há de ser ela mesma um gesto múltiplo, detalhista, fabulatório, atento, criador. Dito isso, o poema passa ao largo de configurar-se como uma operação narrativa, pois não articula situações sensório-motoras em torno de um encadeamento ou de um sentido explícito.

Tratemos, agora, de Abbas Kiarostami. Decorridos dez minutos do filme *Close-up* (1990), um taxista entediado derruba uma lata de spray no chão. Enquanto aguarda seu passageiro, ele chuta a lata de spray, e esta rola pelo asfalto por aproximadamente trinta segundos até ser barrada pelo meio-fio. Todo esse rolamento se dá em um único plano (figura 5). Alguns minutos mais tarde, a lata será chutada novamente, desta vez por outra pessoa, e nunca mais será retomada no filme. Nove anos depois, em *O vento nos levará* (1999), ao terminar uma importante ligação telefônica, um engenheiro perde outros trinta e cinco segundos observando um besouro rolar uma bola seca de terra ladeira abaixo (figura 6). A degustação visual do trabalho animal será interrompida pelo continuar da narrativa, em que um outro trabalhador lhe chama a atenção. À maneira de *Close-up*, o besouro não será retomado.

Figuras 5 e 6: A lata e o besouro



Fonte: CLOSE-UP (1990) e O VENTO (1999)

Esses momentos de digressão imagética interrompem o fluxo da narrativa, seu encadeamento causal, para nunca mais aparecerem. Trouxemos dois exemplos iniciais, mas a filmografia de Kiarostami é plena destas situações. Esses pequenos planos parecem imbuídos de certa autonomia no que tange à sua significação. Na falta de uma conexão lógica com o andamento do enredo fílmico, a lata ou o besouro não parecem se relacionar com os planos que lhe antecedem e sucedem senão por uma montagem um tanto aleatória²⁹.

O cineasta iraniano possui uma vasta obra, desde o início dos anos 1970, passando pela revolução iraniana, até falecer em 2016. Seus filmes foram prestigiados

²⁹ Por mais que existam trabalhos que busquem a significação oculta desses momentos desviantes, entendemos que seria necessário estudar essas “cenas em que nada estivesse acontecendo” (LÓPATE *apud* BERNARDET, 2004, p. 93) também a partir do prisma do intervalo e de seus próprios agenciamentos de linguagem cinematográfica. Dos textos que leem a obra do cineasta iraniano a partir da interpretação dos momentos desviantes, citamos aqui principalmente o trabalho de Ishaghpour (2004) acerca da relação do cineasta com a cultura persa e o ensaio de Bernardet (2004), que concebe a poética de Kiarostami articulando seus filmes e entrevistas.

em diversos festivais europeus e detêm uma vasta fortuna crítica. Parte dessa crítica suporta a ideia de que o cinema de Kiarostami é permeado por momentos em que “nada acontece”, e que a sucessão desses nada aponta para presenças puras de um real. Youssef Ishaghpour (2004) remete esse pensamento a uma apropriação ocidental da obra do cineasta, esta profundamente calcada na cultura persa. A crítica de cinema europeia, debatendo-se sobre os discursos de “fim das narrativas” no final dos anos 1980, busca em alguns filmes orientais um retorno ao *hic et nunc*, a um novo realismo que busca apreender um mundo desconhecido pelo ocidente e que se apresenta como a realidade e nada mais. Apesar desta contextualização, o próprio Ishaghpour parece corroborar com essa avaliação do cinema de Kiarostami:

A recusa da história, o “incidente simples”, o retorno ao natural imediato liberam o mundo de toda significação, liberam-no sobretudo da imagem e do imaginário. Despojada de imaginário, sem vontade de significar, de exprimir, a imagem (re)encontra sua função de reproduzir o que está diante da câmera: “a vida e nada mais”³⁰. Como a vida não simboliza nem representa nada e supostamente está presente em si mesma, basta que a imagem seja a revelação dessa presença, apresentando-se ela mesma (ISHAGHPOUR, 2004, p. 123).

Partindo desta citação podemos reencontrar o intervalo sob outros termos. Por não ser narrativa, no sentido em que a diegese ou história é recusada em prol de situações simples, insignificantes, a descrição é imbuída da tarefa de reproduzir algo que existe por conta própria. A imagem, aqui, é a revelação de uma presença, mas esta presença é a própria imagem, é a sua apresentação.

Essa terminologia de um “natural imediato”, de uma imagem “sem vontade de significar, de exprimir” e que apenas revela a presença da vida “e nada mais” é difícil de sustentar se tomamos como base epistêmica o pensamento semiótico³¹. Essa retórica ilustra um retorno para o conhecimento da coisa em si, para um mundo que já está dado e onde só resta ao cinema a reprodução, reconstituição, reapresentação deste mundo. É

³⁰ Referência ao título de um filme de Kiarostami, “Vida e nada mais”, que foi lançado no Brasil como *A vida continua* (1992). Para questões de tradução de títulos e termos iranianos dos filmes do cineasta, ver Ishaghpour (2004).

³¹ Há uma instância que pensa o “em si” no pensamento semiótico, que é a dos fenômenos qualitativos de primeiridade (PEIRCE, 1990). Todo signo carrega essa dimensão de qualidade que independe da referência a um objeto concreto ou do hábito que o faz inteligível – uma dimensão afetiva. Contudo, só é possível conhecer esse afeto na medida em que ele se habitualiza num signo mais desenvolvido que o representa. Daí o afeto compor o pensamento, posto que para pensar é preciso ser afetado, e ser afetado necessariamente nos leva a pensar. Dizer que a vida “não simboliza nem representa nada”, como faz Ishaghpour (2004), não nos ajuda a entender a semiose que se passa entre o cinema e a vida, entre as imagens e o mundo. Para compreender o problema peirceano da primeiridade relacionado aos estudos de cinema, ver Deleuze (1990, 2018).

não compreender que as palavras também produzem as coisas, e que, portanto, o cinema (e a arte como um todo) *produz* mundos, *constrói* realidades, *inscreve* vidas.

Retomemos as duas figuras de Kiarostami. Trouxemos esses exemplos iniciais pois nos parece que há uma recorrência na observação dos objetos e dos animais mais do que em relação à paisagem e aos corpos humanos tal como identificamos anteriormente no cinema de fluxo. Ainda assim, a disposição de tais elementos configura-se como da ordem do intervalo nesses sintagmas: como objetos e pequenos animais que são inscritos no filme sem responder a uma demanda do esquema sensório-motor. Vejamos, finalmente, como tais elementos são mobilizados a tomar o todo do filme.

Ao longo dos cinco planos de *Cinco* (2003), não há nenhuma relação de consecução (na verdade não são apenas cinco planos, veremos mais adiante). Todos os planos são puramente descritivos: um toco de madeira é tomado pelo oceano; pessoas caminham próximas à praia; cachorros descansam à beira-mar; patos desfilam na areia; o reflexo de uma luz na água durante uma noite chuvosa. Tal como em *Jornada ao oeste*, não há encadeamento sensório-motor entre os planos, são simultaneidades que duram, cada uma, sua parte nos 74 minutos de projeção. É difícil inclusive dizer que se trata de um regime cristalino da imagem, em que descrição e narração tornam-se indiscerníveis, pois não encontramos narratividade alguma no filme. O único elemento que se repete é a paisagem: a praia, a vista do mar e a horizontalidade do movimento dos corpos (fotogramas 3 e 5 do sintagma 21), e ainda assim só conseguimos discerni-las nos quatro primeiros planos – o último plano apresenta uma espacialidade não localizável (fotograma 6). *Cinco* parece abusar de uma descrição pura, mas existe descrição pura? Existe descrição fora de uma relação com a narração? Mesmo em Deleuze, em que podemos vislumbrar uma quebra de hierarquia entre narração e descrição no regime cristalino, há um elo que une os dois procedimentos. Se não há narração sem descrição, tampouco há descrição sem narração.

Sintagma 21: Os cinco planos de *Cinco*



Fonte: CINCO (2003)

Poder-se-ia dizer que a jornada do tronco pela beira da praia configura uma narrativa. O tronco está imóvel na areia no início do plano, mas lentamente ele é tomado pelas ondas do mar. Ao ser levado horizontalmente pela correnteza, o tronco acaba perdendo um pedaço, deixando-o para trás. A câmera repousa com o pequeno pedaço enquanto o tronco sai de quadro. No final do plano, já mais ao fundo do mar, o tronco reaparece. Seriam essas idas e vindas do objeto uma situação sensório-motora? Poderíamos expandir a ideia de narrativa para dar conta da agência dos não humanos?

É importante lembrar que partimos de conceitos restritos de narração e de descrição. A primeira é uma operação cronológica que encadeia situações sensório-motoras em que uma personagem se engaja com outras personagens, com o seu meio ou com um objeto a partir de um esquema de ação e reação. A descrição é uma operação de simultaneidade que prolonga situações ótico-sonoras nas quais um meio ou um objeto se faz visível e audível para uma personagem, deixando-a em crise de ação. Há uma diferença, portanto, entre as personagens e os objetos e o tipo de agência de cada um. A agência de uma personagem implica situações sensório-motoras, a agência de um objeto suscita situações ótico-sonoras. Pensar o tronco como um objeto não é destituí-lo de agência, é reconhecer sua função descritiva no cinema. Seria um esforço metaforizante

muito grande transformar o tronco em uma personagem para daí extrair alguma narratividade. Além do mais, tal movimento nos levaria a encontrar a narração em todas as imagens, a ponto de igualar o cinema à narrativa.

Ainda sobre o filme, indagamos-nos, também, se o fato de o plano estar vinculado à algum ponto de vista não envolve, necessariamente, uma narratividade. Quem é o sujeito de *Cinco*? Nos planos que compõem o filme, em nenhum momento se faz referência a um observador. Os seres humanos que aparecem no segundo plano caminham indiferentes na horizontal do cenário, da mesma forma que os patos no quarto plano. Existe, aqui, uma vontade descritiva de se alienar da perspectiva de um sujeito diegético, de um centro humano de significância no interior do enredo fílmico. A câmera é objetiva, se comporta à moda um discurso indireto. Porém, ainda que nos cinco planos que dão nome ao filme este sujeito não apareça, os créditos iniciais dão certo direcionamento. O título surge com uma linha de apoio: *5 planos longos dedicados a Yasujiro Ozu* (fotograma 1). Esta dedicatória introduz, necessariamente, uma relação entre dois sujeitos: por um lado, o cineasta japonês a quem foram dedicados os cinco planos, e, por outro, o sujeito da dedicatória. Seria o próprio Kiarostami? Ou todos os nomes que aparecem nos créditos iniciais? Ainda que não se encontre o emissor, a dedicatória traz à tona uma função-sujeito, de alguém que dedica algo a um outro.

De forma mais explícita do que no filme de Tsai, aqui o dispositivo que produz o filme é devidamente enunciado: são cinco planos para Ozu. Essa identificação dos cinco planos poderia ser uma mera descrição do que há porvir não fosse um pequeno detalhe: não são apenas cinco planos. No interior do segundo plano há um corte disfarçado por um fade sutil no minuto 00:14:59 (é possível perceber pela posição das pombas no canto esquerdo da tela). Da mesma forma, no último plano percebemos pelo menos quatro cortes disfarçados por fades (respectivamente nos minutos 01:05:22, 01:05:37, 01:09:45 e 01:09:47), mas pode haver mais porque a tela escurece quase totalmente em alguns momentos, dificultando a distinção dos cortes. A tentativa de executar uma montagem transparente num filme tão pouco interessado pelo encadeamento sensório-motor obriga-nos a questionar a razão de serem cinco os planos mencionados na dedicatória e no título do filme. São cinco enquadramentos, sim, mas são pelo menos dez planos. O desejo de manter as forças da duração e da contemplação

sobre os planos fez com que Kiarostami criasse uma brincadeira de esconde-esconde no seio de uma imagem onde aparentemente nada havia para ocultar.

E o que esses dois filmes, *Cinco* e *Jornada ao oeste*, fazem com o intervalo? Tal como mapeamos nas demais obras do cinema de fluxo, o intervalo era um sintagma, um momento, e a proliferação desses momentos no interior de um filme foi nosso objeto de estudo até então. Mas aqui o intervalo não tem mais a condição de segmento, não é uma parte insubordinada ao todo, *o intervalo é o todo*. Porém, se o intervalo se configura como um *entre*, como a distância entre dois pontos, como a descrição emancipada de uma narrativa que a rodeia, será que ainda podemos denominar esse procedimento de intervalo? E se o intervalo se esvai, sobrevive sem ele o cinema de fluxo?

O que tais filmes evidenciam é a lógica das simultaneidades inerente ao intervalo. Em certa medida, parecem filmes sem memória – situam-se sempre no presente avesso ao encadeamento cronológico que liga as causas aos efeitos. Mas, no momento em que passamos a atentar para as copresenças intensivas dos corpos e das paisagens que esse cinema instaura, percebemos um outro tipo de tempo: o tempo qualitativo da duração em que o antes e o depois são englobados num mesmo fluxo de potencialidades.

5 ENCAMINHAMENTOS FINAIS

Cinema de fluxo ou cinema do intervalo? Julgamos não ter mapeado todas as operações estéticas que unificam esses filmes em torno de um nome próprio, mas a partir do estudo dos sintagmas paisagísticos conseguimos compreender melhor algumas particularidades do cinema de fluxo. O intervalo mostra-se característico dos filmes, mas segundo diferentes atualizações. Em alguns filmes obtivemos apenas descrições submissas à lógica narrativa, residindo longe de nossa ideia de um intervalo autônomo. Em outros filmes, o intervalo adquire o estatuto que havíamos trabalhado em nossa hipótese, como uma descrição que se emancipa dos laços narrativos, mas que não os elimina. Por fim, descobrimos uma radicalização desse intervalo como uma operação que explode a narrativa, uma descrição autônoma a tal ponto que não requisita a narração sequer como um complemento ótico-sonoro – não há narração em crise, mas uma narração em ruínas.

É importante reiterar esta questão acerca do cinema moderno e sua tendência a uma indiscernibilidade entre descrição e narração. O cinema de fluxo exige a narração sensório-motora, demanda as ações e reações para poder entremeá-las com os intervalos descritivos. Ao contrário, o regime da imagem-tempo procura sempre levar as duas operações para um ponto de indeterminação. Foi apenas percorrendo o fino traço dos fatos fílmicos que conseguimos descobrir que o cinema de fluxo deve ao cinema clássico a manutenção da oposição entre as operações. Contudo, a estética aqui estudada também busca no cinema moderno a liberdade da duração e a possibilidade de destituir a narração da soberania a ela concedida no regime da imagem-movimento. O cinema de fluxo não se submete totalmente nem ao regime clássico nem ao moderno, portanto.

Nosso problema de pesquisa era o de compreender quais as formas cinematográficas específicas ao que denominamos de intervalo e o que tais intervalos traziam como problema para a pesquisa semiótica em cinema. Encontramos nos sintagmas de paisagem uma resposta parcial para a primeira pergunta, garantindo as noções de *entre*, de *correlação de elementos presentes* e de *descrição* como fundamentais para compreender a rítmica dos espaços. Para a segunda parte do problema desenhou-se uma resposta parcial na forma singular com que os intervalos combinavam descrição e narração, evidenciando que a dicotomia que opõe um regime orgânico clássico a um regime cristalino moderno pode ter um terceiro termo, um

regime *entre* ambos, uma estética que mantém alguma solidariedade com as outras duas ainda que delas se distinga.

Tais respostas às nossas problematizações só foram possíveis diante de uma estrutura específica de pesquisa. Após nossa introdução, o capítulo 2 do trabalho tratou de configurar teoricamente o problema da significação no cinema. Aqui, exercitamos um mergulho nas teorias semióticas do cinema, dando ênfase à premissa construtivista de que o cinema produz o real a partir do signo e do código, contrapondo a uma fenomenologia que identifica um mundo anterior ao filme que se faz representar (sensorial ou simbolicamente) na película. Tendo isso em conta, verticalizamos discussões acerca do sintagma (nossa principal ferramenta metodológica), do signo e do código a partir da obra de três autores: Christian Metz, Gilles Deleuze e Pier Paolo Pasolini. Fez parte deste capítulo também uma espécie de retorno a Metz, teórico desprezado pelas pesquisas mais recentes em cinema e alvo de algumas injustas críticas.

O capítulo 3 foi o momento de articular semioticamente nosso conceito de intervalo. Iniciamos por mapear os trabalhos já existentes no Brasil sobre cinema de fluxo e reconhecer neles pontos de contato com as teorias do signo e dos processos de significação. Feito o estado da arte, avançamos para delimitar alguns questionamentos em meio aos textos reunidos, especialmente quanto a conceitos que produziam ruído em nossa perspectiva semiótica, como as ideias de *insignificante* e de *realismo sensório*. A seguir, desenvolvemos a ideia de intervalo que julgamos necessária para entender as operações próprias ao cinema de fluxo. Por entender que havia algo nesses intervalos que escapava à ideia de narração, procuramos as teorias de Christian Metz e Gilles Deleuze para entender como a semiótica do cinema lidava com esse problema. Encontramos, pois, a ideia de descrição como operação que produz os espaços e os corpos no cinema, sendo o oposto de uma narração que imbui os indivíduos e os meios de um sentido encadeado via situações sensório-motoras. Configuramos, portanto, o intervalo como essa descrição que se autonomiza da narrativa sensório-motora, mas que ainda se cerca desta.

Neste mesmo capítulo também optamos por trazer a discussão realizada pelos teóricos soviéticos da montagem e suas acepções do termo *intervalo*. Dziga Vertov utilizava o conceito de intervalo para nomear não só o movimento rítmico entre os planos, mas o próprio traço estilístico que altera a percepção espectral. Por mais que

os filmes de Vertov não sejam exatamente antecedentes da estética aqui estudada, sua ideia de intervalo como correlação entre imagens que produz uma nova percepção de mundo nos põe numa trilha interessante e coerente com nossa perspectiva semiótica. Além disso, mostra que desde o início das teorizações acerca do intervalo já se pensava nele como uma correlação entre elementos no interior da imagem. Também neste capítulo encontramos a ideia de Serguei Eisenstein a respeito da paisagem como uma pontuação intersticial amplamente utilizada na rítmica do cinema mudo. A partir desses dois autores nos foi possível pensar tanto o intervalo como produção semiótica de mundo quanto o intervalo em relação íntima com os espaços, com a paisagem.

No quarto capítulo foi o momento para desmontar nosso *corpus* e analisá-lo desde a perspectiva de seus intervalos. Iniciamos por construir o *corpus* a partir do estado da arte realizado acerca do cinema de fluxo, enumerando filmes e cineastas que mais apareciam nas pesquisas. A partir desse movimento criamos duas tabelas e chegamos aos nossos 21 filmes. Destes, selecionamos um total de 21 sintagmas paisagísticos que atualizavam a ideia do intervalo. Em seguida, reconhecendo as regularidades e as singularidades dentre os sintagmas, ordenamo-los segundo uma diacronia das forças intensivas da ideia de intervalo, culminando em três categorias: intervalo como submissão à narrativa; intervalo como tensionamento da narrativa; e intervalo como explosão da narrativa. Nesta diacronia percebemos que as diferenças de grau acabam por se transformar em diferenças de natureza, e o que era uma operação de diluir a narrativa termina criando descrições puras.

Nesta última categoria de intervalo, sua característica de estar *entre* dois elementos se perde e o que era apenas um interstício passa a percorrer o todo do filme. Essa explosão foi observada em dois filmes: *Cinco*, de Abbas Kiarostami, e *Jornada ao oeste*, de Tsai Ming-Liang. Em ambas as obras as descrições ótico-sonoras tornam-se dominantes e a narração é abolida para as margens do filme, situando-se como resquício nas cartelas de encerramento e nas funções enunciativas dos créditos.

Analisar o intervalo da forma como fizemos aqui é também um primeiro passo na direção de uma semiologia geral do cinema de fluxo – a dizer, da sistematização de seus códigos, ainda que o sistema seja aberto e os códigos se desloquem continuamente. Tornar razoável essa estética ainda tão contemporânea é um desafio para os estudos de cinema. Dos desdobramentos possíveis da pesquisa, seria importante recolocar nossa

ideia de intervalo a partir de sua atualização em outros elementos fílmicos no cinema de fluxo – em especial, o corpo. São vários os momentos em que não é tanto a paisagem, mas a performance corporal que recusa a narratividade sensório-motora, deslocando a tensão entre descrição e narração para uma disputa pelo corpo e a impossibilidade de narrá-lo, de transformá-lo em personagem. Há pesquisas que já esboçaram o conceito de encenação pós-dramática (LOPES, 2012) como o horizonte para onde as formas corporais do cinema de fluxo se direcionam. Contudo, não é de maneira fácil que se caracteriza a ausência de drama nos rostos e nos corpos dos filmes e ainda falta ao estudo do pós-drama cinematográfico uma sistematização de suas regularidades formais. De todo modo, entre o intervalo e o pós-dramático há algumas distâncias epistemológicas em jogo que haveriam de ser devidamente enunciadas e problematizadas.

Nada tratamos também da política que surge da proliferação desses intervalos. Em um capitalismo mundial que almeja ocupar nossa vida 24/7 (CRARY, 2015), o cinema que produz esses momentos de contemplação e repouso, de pensar a copresença das simultaneidades, parece indicar uma estética preocupada com a vida aqui e agora, com o estar junto das coisas. No entanto, há quem aponte certa nostalgia (SHAVIRO, 2010) nessas paisagens que duram, denunciando-lhes a falta de engajamento com os problemas políticos da contemporaneidade³². De fato, não são filmes militantes como foram os de Eisenstein e Vertov no início do século XX, nem se tratam de verborragias guerrilheiras à moda de Glauber ou Godard. É toda uma outra política que acontece nesses intervalos em fluxo, formas do comum que só sobrevivem nas ruínas da narrativa.

³² O que o autor descreve como o que falta aos filmes é a compreensão de que a temporalidade em que vivemos hoje é acelerada, e, portanto, levar treze minutos para cortar um *close* revela um desejo reacionário de fugir do mundo tal como está posto hoje. Discordamos de Shaviro em sua acusação: por um lado, se o mundo inteiro sofre os efeitos das velocidades informacionais produzidas pelo capitalismo, um cinema que produz descompassos nessa aceleração nos parece importante na criação de outros mundos possíveis; por outro lado, basta acompanhar as filmografias de Claire Denis e Pedro Costa, por exemplo, que são atravessadas pelo tema da imigração e das violências do colonialismo, para perceber como essa estética articula o tempo da copresença com a produção de comunidade.

BIBLIOGRAFIA

- ARTHUSO, Raul Lemos. **Cinema independente e radicalismo acanhado**: ensaio sobre o novíssimo cinema brasileiro. 2016. 173f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BARTHES, Roland. O efeito do real. In: BARTHES, R. et al. **Literatura e Semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1971, pp. 35-44.
- BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BEZERRA, Julio Carlos. **A aurora do mundo**: propostas sobre um certo cinema contemporâneo. 2013. 265f. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.
- BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy; STAM, Robert. **New Vocabularies in Film Semiotics**: Structuralism, post-structuralism and beyond. Londres: Routledge, 1992.
- CLOUGH, Patricia T. The Affective Turn: Political Economy, Biomedicine and Bodies. In: GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J. (Org.). **The Affect Theory Reader**. Durham: Duke University Press, 2010, pp. 206-226.
- CONTER, Marcelo Bergamin; TELLES, Márcio; SILVA, Alexandre Rocha. Semiótica das afecções: uma abordagem epistemológica. **Conjecturas**, v. 22, n. especial, 2017, pp. 36-48.
- CRARY, Jonathan. **24/7**: capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- CUNHA, Emiliano Fischer. **Cinema de fluxo no Brasil**: filmes que pensam o sensível. 2014. 171f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- DANEY, Serge. **A rampa**: Cahiers du Cinéma 1970-1982. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Ed. 34, 2018.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DINIZ, Felipe Maciel Xavier. **Desenquadramentos no novíssimo cinema brasileiro**: o Fora de Campo como Dobra da Mise-en-Scène nos filmes de André Novais. 2018. 169f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação). Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- DOSSE, François. **História do estruturalismo, v. 1**: o campo do signo, 1945-1966. São Paulo: Ensaio; Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.
- ECO, Umberto. **A estrutura ausente**: introdução à pesquisa semiológica. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- EISENSTEIN, Serguei. **Nonindifferent nature**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2009.
- GOMBRICH, Ernst. **Norma e forma**: estudos sobre a arte da Renascença. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- IKEDA, Marcelo. O “novíssimo cinema brasileiro”: Sinais de uma renovação. *Cinemas d’Amérique latine*, n. 20, 2012. Disponível em: <<http://cinelatino.revues.org/597>>.

- ISHAGHPOUR, Youssef. O real, cara e coroa. In: KIAROSTAMI, A. **Abbas Kiarostami**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 83-156.
- LIM, Song Hwee. **Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness**. Honolulu: University of Hawaii Press, 2014.
- LOPES, Denilson. **Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos**. São Paulo: Hucitec Editora, 2016.
- LOPES, Denilson. **No coração do mundo: Paisagens transculturais**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- LOTMAN, Yuri M. **Cultura y explosion: Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social**. Barcelona: Gedisa, 1999.
- MACEDO, Lennon. **O cinema de Hou Hsiao-Hsien: espaços quaisquer em fluxo**. 2016. 59f. Monografia (Graduação em Comunicação). Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- MACEDO, Lennon. Rer Metz: por uma semiologia dos códigos e das escritas fílmicas. In: 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2019, Belém. **Anais...** Belém: Intercom, 2019.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- METZ, Christian. Além da Analogia, a Imagem. In: METZ, Christian et al. **A análise das imagens**. Petrópolis: Vozes, 1974.
- METZ, Christian. Aural objects. Yale French Studies, n. 60, Cinema/Sound, 1980a, pp. 24-32. Disponível em: <https://archive.org/stream/Metz_Christian_Aural_Objects/Metz_Christian_Aural_Objects_djvu.txt>. Acessado em 26 de Julho de 2019.
- METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980b.
- METZ, Christian. **O significante imaginário: Psicanálise e cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980c.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, pp. 437-453.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papyrus, 2013.
- ORSINI, Gian Felipe Rodrigues. **Do plano-sequência ao fluxo: aspectos temporais, narrativos e estilísticos no plano de longa duração no cinema contemporâneo**. 2017. 105f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.
- PARENTE, André. **Narrativa e modernidade: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas: Papyrus, 2000.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo hereje**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PETRIC, Vlada. Dziga Vertov as Theorist. **Cinema Journal**, vol. 18, n. 1, 1978, pp. 29-44.
- PETRIC, Vlada. The Vertov Dilemma: Film-Eye Vs. Film-Truth. **Spectator**, vol. 12, n. 1, 1991, pp. 6-17.
- RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos estudos – CEBRAP**, n. 86, mar, 2010, pp. 75-90.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SHAVIRO, Steven. Slow Cinema Vs Fast Films. The Pinocchio Theory, 12 de maio de 2010. Acessado em 25 de novembro de 2019. Disponível em: <<http://www.shaviro.com/Blog/?p=891>>.

SILVA, Camila Vieira da. **O Sensível da Imagem: Sensorialidade, Corpo e Narrativa no Cinema Contemporâneo da Ásia**. 2010. 113f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

SILVA, Raquel do Monte. **Devir-mundo: a errância no cinema contemporâneo**. 2015. 191f. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 5ª ed. Campinas: Papirus, 2013.

TOLEDO, Rita Neves de. **A origem das narrativas em “Five – Long Takes dedicated to Yasujiro Ozu” (Irã, 2004), de Abbas Kiarostami**. 2013. 109f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

VERTOV, Dziga. Resolução do Conselho dos Três em 10-4-1923. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experienciar do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983a, pp. 253-258.

VERTOV, Dziga. Extrato do ABC dos Kinoks (1929). In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983b, pp. 263-266.

VIEIRA JR., Erly Milton. **Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo**. 2012. 242f. Tese (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

WOLLEN, Peter. **Signos e significação no cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

FILMOGRAFIA

A MULHER sem cabeça. Direção: Lucrecia Martel. Produção: Aquafilms, El Deseo, R&C Produzioni, Slot Machine e Teodora Fim, 2008.

A VIAGEM do balão vermelho. Direção: Hou Hsiao-Hsien. Produção: 3H Productions, Arte Cinema, 2007.

ADEUS, Dragon Inn. Direção: Tsai Ming-Liang. Produção: Homegreen Films, 2003.

AMOR à flor da pele. Direção: Wong Kar-Wai. Produção: Block 2, Jet Tone, Paradis Films, 2000.

BROWN Bunny. Direção: Vincent Gallo. Produção: Gray Daisy Films, Vincent Gallo Productions, 2003.

CAFÉ Lumière. Direção: Hou Hsiao-Hsien. Produção: Shochiku Company, Asahi Shimbun, Sumitomo Corporation, Eisei Gekijo, Imagica Corp., 2003.

CÃES errantes. Direção: Tsai Ming-Liang. Produção: Homegreen Films, JBA Production, 2013.

CINCO. Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Behnegar, NHK, MK2, 2003.

CLOSE-UP. Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Kanoon, 1990.

ELEFANTE. Direção: Gus Van Sant. Produção: Meno, Blue Relief Productions, 2003.

ETERNAMENTE sua. Direção: Apichatpong Weerasethakul. Produção: Anna Sanders Films, Kick the Machine, La-ong Dao, 2002.

GERRY. Direção: Gus Van Sant. Produção: Epsilon Motion Pictures, My Cactus, Tango Films, 2002.

JORNADA ao oeste. Direção: Tsai Ming-Liang. Produção: House on Fire, 2014.

JUVENTUDE em marcha. Direção: Pedro Costa. Produção: Contracosta Produções, Ventura Film, 2006.

MAL dos trópicos. Direção: Apichatpong Weerasethakul. Produção: Anna Sanders Films, Downtown Pictures, Kick the Machine, TIFA, Thoke Moebius Film Company, 2004.

MILLENNIUM Mambo. Direção: Hou Hsiao-Hsien. Produção: 3H Productions, Orly Films, Paradis Films, Sinomovie, 2001.

O CÉU de Suely. Direção: Karim Aïnouz. Fado Filmes, VideoFilmes, 2006.

O INTRUSO. Direção: Claire Denis. Produção: Arte France, Ognon Pictures, 2004.

O PÂNTANO. Direção: Lucrecia Martel. Produção: 4K Films, Cuatro Cabezas, TS Productions e Wanda Visión S.A., 2001.

O RIO. Direção: Tsai Ming-Liang. Produção: Taiwan Central Motion Pictures, 1997.

O VENTO nos levará. Direção: Abbas Kiarostami. Produção: MK2, 1999.

PRAZERES desconhecidos. Direção: Jia Zhang-Ke. Produção: E-Pictures, Hu Tong Communications, Lumen Films, Office Kitano, T-Mark, 2002.

SHARA. Direção: Naomi Kawase. Produção: Realproducts, 2003.

SOMBRA. Direção: Philippe Grandrieux. Produção: Arte France, Monteur's Studio, Procirep, Zélie Productions, 1998.

ÚLTIMOS dias. Direção: Gus Van Sant. Produção: Meno, Picturehouse, Pie Films Inc., 2005.

VIAJO porque preciso, volto porque te amo. Direção: Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. Produção: Rec Produtores Associados, 2009.

VIVE l'amour. Direção: Tsai Ming-Liang. Produção: Taiwan Central Motion Pictures, 1994.

ANEXO 1 – TABELAS DE DELIMITAÇÃO DO CORPUS

Tabela dos Cineastas

Cineastas/Trabalhos	Silva, 2010	Vieira Jr., 2012	Oliveira Jr., 2013	Cunha, 2014	Arthuso, 2016	Orsini, 2017	Diniz, 2018
Abbas Kiarostami	X		X		X		
Abel Ferrara			X				
Coletivo Alumbramento ³³				X			
André Novais de Oliveira						X	
Apichatpong Weerasethakul	X	X	X	X	X	X	X
Bruno Dumont				X			
Cao Guimarães			X				
Carlos Reygadas				X			
Claire Denis	X	X	X	X	X	X	X
Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr.				X			
David Cronenberg			X				
David Lynch			X				
Esmir Filho				X			
Gus Van Sant	X	X	X	X		X	X
Hou Hsiao-Hsien	X	X	X	X		X	X
Jean-Pierre e Luc Dardenne	X						
Jia Zhang-Ke	X	X	X	X	X		
Júlia Murat				X			
Karim Aïnouz		X	X				
Lisandro Alonso				X			
Lucrécia Martel	X	X	X	X			
Marcellvs L.						X	
Marcio Miranda Perez						X	
Naomi Kawase	X	X	X	X			
Paulo Caldas				X			
Paz Encina				X			

³³ Identificamos como Coletivo Alumbramento os realizadores Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti, que dirigiram em conjunto os filmes *Estrada para Ythaca* (2010) e *Os monstros* (2011).

Pedro Costa	X	X		X	X		
Philippe Grandrieux			X	X			
Tsai Ming-Liang	X	X	X		X	X	
Tsui Hark			X				
Vincent Gallo	X		X				
Wong Kar-Wai			X				X

Tabela dos Filmes³⁴

Filmes/Trabalhos	Silva, 2010	Vieira Jr., 2012	Oliveira Jr., 2013	Cunha, 2014	Arthuso, 2016	Orsini, 2017
Adeus ao sul, (1996)			X			
Nenette e Boni, (1996)			X			
Estrada perdida, (1997)			X			
Flores de Xangai, (1998)			X			
Psicose, (1998)			X			
Sombra, (1998)			X	X		
Bom trabalho, (1999)		X				
Objeto misterioso ao meio-dia, (2000)			X			
Cidade dos sonhos, (2001)			X			
Desejo e obsessão, (2001)		X				
Millennium Mambo, (2001)		X	X			
O pântano, (2001)		X	X			
Que horas são aí?, (2001)		X				
A nova vida,				X		

³⁴ Não inserimos a tese de Diniz (2018) na tabela dos filmes pois ele não os cita, aponta apenas alguns cineastas que a estética do fluxo engloba.

(2002)						
A passarela se foi, (2002)		X				
Dez, (2002)			X			
Eternamente sua, (2002)		X	X	X	X	
Gerry, (2002)		X	X	X		
Prazeres desconhecidos, (2002)	X	X		X		
Adeus, Dragon Inn, (2003)	X					
Brown Bunny, (2003)			X			
Café Lumière, (2003)	X	X	X	X		
Elefante, (2003)		X	X	X		
Shara, (2003)	X	X	X	X		
A menina santa, (2004)		X				
Mal dos trópicos, (2004)	X	X	X	X		
Man.Road.River., (2004)						X
O intruso, (2004)			X	X	X	
O mundo, (2004)		X				
Os mortos, (2004)				X		
Batalha no céu, (2005)				X		
Três tempos, (2005)			X			
Últimos dias, (2005)		X	X	X		
Em busca da vida, (2006)		X				
Fantasma, (2006)				X		
Hamaca paraguaya,				X		

(2006)						
Império dos sonhos, (2006)			X			
Juventude em marcha, (2006)		X		X		
O céu de Suely, (2006)		X		X		
Síndromes e um século, (2006)		X				
A floresta dos lamentos, (2007)		X				
Andarilho, (2007)			X			
A viagem do balão vermelho, (2007)		X	X			
Deserto feliz, (2007)				X		
Luz silenciosa, (2007)				X		
A mulher sem cabeça, (2008)		X	X	X		
Nanayo, (2008)		X				
Um lago, (2008)				X		
Os famosos e os duendes da morte, (2009)				X		
Tauri, (2009)						X
Viajo porque preciso, volto porque te amo, (2009)			X	X		
Fantasmas, (2010)						X
Fantasmas de Nabua, (2010)		X				
Tio Boonmee que pode recordar suas vidas passadas,				X		

(2010)						
Girimunho, (2011)				X		
Histórias que só existem quando lembradas, (2011)				X		
Hors Satan, (2011)				X		
Os monstros, (2011)				X		
Hotel Mekong (2012)						X
A assassina (2015)						X

ANEXO 2 – FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES ANALISADOS³⁵

A MULHER SEM CABEÇA

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

COR, 87min.

Data e local de produção

Ano: 2008

País: Argentina

Cidade: Salta

Sinopse

Depois de atropelar algo com seu carro, a vida de uma burguesa argentina lentamente se transforma em paranoia e isolamento quando ela passa a temer ter matado alguém.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Aquafilms, El Deseo, R&C Produzioni, Slot Machine e Teodora Film; *Produção:* Agustín Almodóvar, Cesare Petrillo, Enrique Piñeyro, Esther García, Lucrécia Martel, Marianne Slot, Pedro Almodóvar, Rémi Burah, Tilde Corsi, Verónica Cura e Vieri Razzini; *Direção:* Lucrécia Martel; *Roteiro:* Lucrécia Martel.

A VIAGEM DO BALÃO VERMELHO

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

COR, 115min.

Data e local de produção

Ano: 2007

País: França e Taiwan

Cidade: Paris

Sinopse

Um menino e sua babá habitam o mesmo mundo imaginário: através de suas aventuras, são seguidos por um estranho balão vermelho.

³⁵ As informações foram retiradas do site <www.imdb.com>. Acessado em 25 de novembro de 2019.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): 3H Productions, Arte Cinema; *Produção:* François Margolin, Kristina Larsen e Rémi Burah; *Direção:* Hou Hsiao-Hsien; *Roteiro:* François Margolin e Hou Hsiao-Hsien.

ADEUS, DRAGON INN

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

COR, 82min.

Data e local de produção

Ano: 2003

País: Taiwan

Cidade: Taipei

Sinopse

Em uma noite escura e úmida, um histórico e suntuoso cinema chinês vê seu filme final. Juntos, um pequeno punhado de almas despede-se, “Adeus, Dragon Inn”.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Homegreen Films; *Produção:* Chu Ai-Lun, Liang Hung-Chih e Vincent Wang; *Direção:* Tsai Ming-Liang; *Roteiro:* Sung Hsi e Tsai Ming-Liang.

AMOR À FLOR DA PELE

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

COR, 98min.

Data e local de produção

Ano: 2000

País: Hong Kong

Cidade: Angkor Wat e Hong Kong

Sinopse

Dois vizinhos, uma mulher e um homem, formam um forte vínculo depois que ambos suspeitam de atividades extraconjugais de seus cônjuges. No entanto, eles concordam em manter seu vínculo platônico para não cometer erros semelhantes.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Block 2, Jet Tone e Paradis Films; *Produção:* Chan Ye-Cheng, Gilles Ciment, Jacky Yee Wah Pang, William Chang e Wong Kar-Wai; *Direção:* Wong Kar-Wai; *Roteiro:* Wong Kar-Wai.

BROWN BUNNY

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

COR, 93min.

Data e local de produção

Ano: 2003

País: EUA

Cidade: Keene, Las Vegas, Los Angeles, Moab, St. Louis e Wichendon

Sinopse

O motociclista profissional Bud Clay vai de New Hampshire à Califórnia para correr novamente. Ao longo do caminho, ele conhece várias mulheres carentes que lhe fornecem a cura para sua própria solidão, mas apenas uma certa mulher de seu passado o satisfará verdadeiramente.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Gray Daisy Films e Vincent Gallo Productions; *Produção:* Vincent Gallo; *Direção:* Vincent Gallo; *Roteiro:* Vincent Gallo.

CAFÉ LUMIÈRE

Material original

COR, 108min.

Data e local de produção

Ano: 2003

País: Japão

Cidade: Tóquio

Sinopse

A história gira em torno de Yoko Inoue, uma mulher grávida em busca de um café que era frequentado por um compositor taiwanês cuja vida ela está pesquisando.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Shochiku Company, Asahi Shimbun, Sumitomo Corporation, Eisei Gekijo e Imagica Corp.; *Produção:* Fumiko Osaka, Hideji Miyajima, Ichirô Yamamoto, Liao Ching-Song e Nobuyuki Kajikawa; *Direção:* Hou Hsiao-Hsien; *Roteiro:* Chu T'ien-Wen e Hou Hsiao-Hsien.

CÃES ERRANTES

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

COR, 138min.

Data e local de produção

Ano: 2013

País: Taiwan

Cidade: Taipei

Sinopse

Um alcoólatra e seus dois filhos mal sobrevivem em Taipei. Eles cruzam o caminho com uma balconista solitária que pode ajudá-los a melhorar sua vida.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Homegreen Films e JBA Production; *Produção:* Jacques Bidou, Lee Kang-Sheng, Marianne Dumoulin e Vincent Wang; *Direção:* Tsai Ming-Liang; *Roteiro:* Song Peng Fei, Tsai Ming-Liang e Tung Cheng-Yu.

CINCO

Longa-metragem / Sonoro / Documentário

Material original

COR, 74min.

Data e local de produção

Ano: 2003

País: França, Irã e Japão

Cidade: Gijón (Espanha)

Sinopse

Cinco sequências: 1) Um pedaço de madeira à beira-mar, transportado pelas ondas. 2) Pessoas caminhando à beira-mar. Os mais velhos param, olham para o mar e depois vão embora. 3) Formas borradas em uma praia de inverno. Uma manada de cães. Uma história de amor. 4) Um grupo de patos estridentes cruza a imagem, em uma direção e depois na outra. 5) Um lago à noite. Sapos improvisam um concerto. Uma tempestade, depois o nascer do sol.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Behnegar, NHK e MK2; *Produção:* Não Informado; *Direção:* Abbas Kiarostami; *Roteiro:* Abbas Kiarostami.

CLOSE-UP

Longa-metragem / Sonoro / Documentário / Ficção

Material original

COR, 98min.

Data e local de produção

Ano: 1990

País: Irã

Cidade: Teerã

Sinopse

A verdadeira história de Hossain Sabzian, que personificou o diretor Mohsen Makhmalbaf para convencer uma família que eles estrelariam em seu suposto novo filme.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Kanun; *Produção:* Ali Reza Zarrin e Hassan Agha Karimi; *Direção:* Abbas Kiarostami; *Roteiro:* Abbas Kiarostami.

ELEFANTE

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

COR, 81min.

Data e local de produção

Ano: 2003

País: EUA

Cidade: Portland

Sinopse

Vários alunos comuns do ensino médio passam por sua rotina diária enquanto outros dois se preparam para algo mais malévolo.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Meno e Blue Relief Productions; *Produção:* Bill Robinson, Dany Wolf, Diane Keaton, Jay Hernandez e Laura Albert; *Direção:* Gus Van Sant; *Roteiro:* Gus Van Sant.

ETERNAMENTE SUA

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

COR, 125min.

Data e local de produção

Ano: 2002

País: Tailândia

Cidade: Não Informado

Sinopse

A história de um caso de amor que começa durante um piquenique na fronteira entre a Tailândia e a Birmânia.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Anna Sanders Films, Kick the Machine e Dao La-Ong; *Produção:* Charles de Meaux e Eric Chan; *Direção:* Apichatpong Weerasethakul; *Roteiro:* Apichatpong Weerasethakul.

GERRY

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

COR, 103min.

Data e local de produção

Ano: 2002

País: Argentina e EUA

Cidade: Bonneville Salt Flats, Death Valey National Park e Salta.

Sinopse

Uma amizade entre dois jovens é testada quando eles fazem uma caminhada no deserto e esquecem de levar água ou comida com eles.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Epsilon Motion Pictures, My Cactus e Tango Films; *Produção:* Dany Wolf e Jay Hernandez; *Direção:* Gus Van Sant; *Roteiro:* Cassey Affleck, Matt Damon e Gus Van Sant.

JORNADA AO OESTE

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

COR, 56min.

Data e local de produção

Ano: 2014

País: França e Taiwan

Cidade: Marselha

Sinopse

Tsai Ming-Liang retorna com a última obra de sua série Walker, na qual seu monge adquire um inesperado acólito na forma de Denis Lavant enquanto ele caminha pelas ruas de uma Marselha ensolarada.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): House on Fire; *Produção:* Antonin Dedet, Frédéric Bellaïche, Samuel Tronçon, Sophie Mauger e Vincent Wang; *Direção:* Tsai Ming-Liang; *Roteiro:* Tsai Ming-Liang.

JUVENTUDE EM MARCHA

Longa-metragem / Sonoro / Documentário / Ficção

Material original

COR, 156min.

Data e local de produção

Ano: 2006

País: Portugal

Cidade: Lisboa

Sinopse

Com a destruição de Fontainhas quase completa, o velho Ventura vagueia por um conjunto habitacional sombrio e pelas ruínas da favela, encontrando-se com seus filhos e velhos amigos.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Contracosta Produções e Ventura Film; *Produção:* Andres Pfäffli, Elda Guidinetti, Francisco Villa-Lobos e Philippe Avril; *Direção:* Pedro Costa; *Roteiro:* Pedro Costa.

MAL DOS TRÓPICOS

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

COR, 118min.

Data e local de produção

Ano: 2004

País: Tailândia

Cidade: Não Informada

Sinopse

Um romance entre um soldado e um garoto do campo é enredado num conto folclórico tailandês envolvendo um xamã com a habilidade de mudar de forma.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Anna Sanders Films, Downtown Pictures, Kick the Machine, TIFA, Thoke Moebius Film Company; *Produção:* Axel Möbius, Charles de Meaux, Christoph Thoke, Marco Mueller, Olivier Aknin, Paiboon Damrongchaitham e Pantham Thongsangl; *Direção:* Apichatpong Weerasethakul; *Roteiro:* Apichatpong Weerasethakul.

MILLENNIUM MAMBO

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

COR, 119min.

Data e local de produção

Ano: 2001

País: Japão e Taiwan

Cidade: Taipei e Yubari

Sinopse

A etérea e linda Vicky relembra seus romances com Hao Hao e Jack nos clubes iluminados por neon em Taipei.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): 3H Productions, Orly Films, Paradis Films e Sinomovie; *Produção:* Chu T'ien-Wen, Éric Heumann, Gilles Ciment e Huang Wen-Ying; *Direção:* Hou Hsiao-Hsien; *Roteiro:* Chu T'ien-Wen.

O CÉU DE SUELY

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

COR, 90min.

Data e local de produção

Ano: 2006

País: Brasil

Cidade: Iguatu

Sinopse

Para obter fundos, uma jovem do Nordeste do Brasil decide rifar seu próprio corpo.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Fado Filmes e VideoFilmes; *Produção:* Christian Baute, Hengameh Panahi, João Vieira Jr., Luís Galvão Teles, Maurício Andrade Ramos, Peter Rommel, Thomas Häberle e Walter Salles; *Direção:* Karim Aïnouz; *Roteiro:* Felipe Bragança e Karim Aïnouz.

O INTRUSO

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

COR, 130min.

Data e local de produção

Ano: 2004

País: França

Cidade: Busan, Genebra, Jura e Papeete

Sinopse

Um homem emocionalmente frio deixa a segurança de sua casa alpina em busca de um transplante de coração e um filho afastado.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Arte France e Ognon Pictures; *Produção:* Humbert Balsan, Jean-Marie Gindraux, Jérôme Clément e Michel Reillac; *Direção:* Claire Denis; *Roteiro:* Claire Denis e Jean-Pol Fargeau.

O PÂNTANO

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

COR, 103min.

Data e local de produção

Ano: 2001

País: Argentina

Cidade: Salta

Sinopse

A vida de duas mulheres e suas famílias na pequena cidade de Salta, na Argentina.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): 4K Films, Cuatro Cabezas, TS Productions e Wanda Visión S.A.; *Produção:* Ana Aizenberg, Diego Guebel, José Maria Morales, Lita Stantic, Mario Pergolini e Marta Parga; *Direção:* Lucrécia Martel; *Roteiro:* Lucrécia Martel.

O RIO

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

COR, 115min.

Data e local de produção

Ano: 1997

País: Taiwan

Cidade: Taipei

Sinopse

Um jovem desenvolve fortes dores no pescoço depois de nadar em um rio poluído; seus pais disfuncionais são incapazes de fornecer qualquer alívio para si ou para si mesmos.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Taiwan Central Motion Picture Corporation; *Produção:* Chiu Shun-Ching, Chung Hu-Pin, Hsu Li-Kong, Lin Shih-Yuan e Wang Shih-Fang; *Direção:* Tsai Ming-Liang; *Roteiro:* Tsai Ming-Liang, Tsai Yi-Chun e Yang Pi-Ying.

O VENTO NOS LEVARÁ

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

COR, 118min.

Data e local de produção

Ano: 1999

País: Irã, França

Cidade: Siah Darreh

Sinopse

O irreverente engenheiro da cidade Behzad chega a uma vila rural no Irã para vigiar um parente moribundo. Enquanto isso, o filme segue seus esforços para se encaixar na comunidade local e como ele muda suas próprias atitudes como resultado.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): MK2 Productions; *Produção:* Marin Karmitz e Abbas Kiarostami; *Direção:* Abbas Kiarostami; *Roteiro:* Abbas Kiarostami.

PRAZERES DESCONHECIDOS

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

COR, 113min.

Data e local de produção

Ano: 2002

País: China, Japão, Coreia do Sul e França

Cidade: Siah Datong

Sinopse

Dois adolescentes chineses desempregados têm dificuldade em resistir às tentações do mundo ocidental.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): E-Pictures, Hu Tong Communications, Lumen Films, Office Kitano e T-Mark; *Produção:* Keung Chow, Shôzô Ichiyama, Kit Ming Li, Masayuki Mori, Fumiko Osaka, Hengameh Panahi, Yûji Sadai, Paul Yi e Nelson Lik-wai Yu; *Direção:* Jia Zhang-Ke; *Roteiro:* Jia Zhang-Ke.

SHARA

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

COR, 100min.

Data e local de produção

Ano: 2003

País: Japão

Cidade: Nara

Sinopse

A família Aso vive na cidade velha de Nara. Um dia, Kei, um dos gêmeos de Aso desapareceu de repente. Cinco anos depois, Shun, de dezessete anos, o gêmeo restante, é um estudante de arte. Ele agora tem que seguir em frente com sua vida, junto com sua amiga de infância, Yu.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Realproducts; *Produção:* Yoshiya Nagasawa; *Direção:* Naomi Kawase; *Roteiro:* Naomi Kawase.

SOMBRA

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

COR, 112min.

Data e local de produção

Ano: 1998

País: França

Cidade: Não informado

Sinopse

Um serial killer sexualmente frustrado gosta de uma mulher que ele encontra.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Arte France, Canal+, Centre National du Cinéma et de L'image Animée (CNC), Monteurs' Studio, Procirep, Zeie Productions e Zélie Productions; *Produção:* Catherine Jacques; *Direção:* Philippe Grandrieux; *Roteiro:* Sophie Fillières, Philippe Grandrieux e Pierre Hodgson.

ÚLTIMOS DIAS

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

COR, 97min.

Data e local de produção

Ano: 2005

País: Estados Unidos

Cidade: Garrison, NY e Portland, Oregon

Sinopse

A vida e a carreira de um músico de Seattle lembram as de Kurt Cobain.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): HBO Films, Meno Film Company, Picturehouse e Pie Films Inc.; *Produção:* Dany Wolf; *Direção:* Gus Van Sant; *Roteiro:* Gus Van Sant.

VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO

Longa-metragem / Sonoro / Documentário / Ficção

Material original

COR, 75min.

Data e local de produção

Ano: 2009

País: Brasil

Cidade: Não informado

Sinopse

Um geólogo é enviado para uma região isolada no nordeste do Brasil para pesquisar fontes de água, mas começa a sentir uma sensação de abandono e solidão.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Rec Produtores Associados Ltda.; *Produção:* João Vieira Jr.; *Direção:* Karim Aïnouz e Marcelo Gomes; *Roteiro:* Karim Aïnouz e Marcelo Gomes.

VIVE L'AMOUR

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original.

COR, 118 min.

Data e local de produção

Ano: 1994

País: Taiwan

Cidade: Taipei

Sinopse

Três jovens solitários de Taipei compartilham sem querer um apartamento usado para encontros sexuais.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Central Motion Pictures; *Produção:* Chung Hu-pin, Hsu Li-Kong e Jiang Feng-Chyt; *Direção:* Tsai Ming-Liang; *Roteiro:* Tsai Ming-Liang, Tsai Yi-Chun e Yang Pi-ying.