

ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.

CINEMA DE FLUXO NO ÂMBITO CONTEMPORÂNEO

SANTOS, Fabio Henrique Ribeiro dos

RESUMO: A partir do começo do século XXI, surge um cinema chamado pela crítica como “de fluxo”, com caráter distinto da maioria dos filmes clássicos, modernos e até mesmo de alguns filmes contemporâneos. Refletindo sobre os procedimentos característicos deste cinema, a pesquisa discutirá sobre a teoria do cinema de fluxo, e, para exemplificar, percorreremos algumas cinematografias desta corrente, em especial o cineasta tailandês Apichatpong Weerasethakul, que a partir de filmes como Eternamente Sua (Sud Sanaeha, 2002) tem enriquecido a discussão do cinema de fluxo com a interessante característica de agregar elementos de outras manifestações artísticas, como a vídeo arte, a instalação, a música ambiente. Então, graças a Apichatpong e outros artistas do cinema de fluxo, hoje há drásticas mudanças no cinema contemporâneo em questões narrativas e estilísticas, que esta apresentação vem contemplar.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa, Arte Contemporânea, Cinema de Fluxo

Introdução

Desde os primeiros anos do século XXI a teoria e a crítica cinematográfica se voltam para um conjunto de filmes que surgem neste período. São obras que seguem padrões diferentes da maioria dos filmes, tanto em sua composição estética, quanto nas propostas narrativas e reflexivas perante o cinema contemporâneo. Alguns chamam de cinema sensorial, mas é chamado mais comumente de “cinema de fluxo” ou “estética do fluxo”. Desde sua inauguração conceitual em Março de 2002 por Stéphane Bouquet, no artigo “*Plan contre Flux*”, na revista *Cahiers du Cinéma*, o cinema de fluxo tem tido êxito e reconhecimento em grandes festivais (como Cannes) e sendo discutido conceitualmente em revistas e na academia. O foco principal do artigo é tentar achar no cinema de fluxo uma diferença intrínseca neste cinema que o diferencia de muitas noções do cinema clássico e moderno, deslocando-o no âmbito contemporâneo de outros filmes deste mesmo tempo. Para isso, é interessante observar tanto o viés filosófico e conceitual dos filmes, quanto também os recursos utilizados para atingir

ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.

estes fluxos de imagens, que podem ser de diversas formas e que cada cineasta acha um viés particular para atingir essa sensorialidade necessária nestes filmes.

O cineasta tailandês Apichatpong Weerasethakul será grande exemplo neste artigo pela relação entre o seu cinema e a vídeo-arte, a instalação e a música ambiente que muito reflete as relações atuais do cinema contemporâneo com outras artes. Junto ao cineasta tailandês dentro dessa corrente de filmes, podemos citar também alguns cineastas como Hsiao- Hsien Hou, Naomi Kawase, Philippe Grandrieux e Claire Dennis. Cada um destes possuem estudos diferenciados para chegar até a sensorialidade do cinema de fluxos. Resumidamente, o cinema composto por eles já não faz mais parte de um cinema clássico, moderno ou pós-moderno. Já não possui a mesma relação artística do que nos tempos atrás, nem a vontade de expressar o mundo da mesma forma. Por isso, o mundo de fluxos, representado nesses filmes, vem ao âmbito contemporâneo como uma nova forma filosófica, estética e artística.

Uma comparação fundamental

Para melhor exemplificar o que seria esta ainda recente teoria de um “cinema de fluxo”, voltemos à uns dos filmes inaugurais do cinema, com os irmãos Lumière. Filmes como “Le Repas de bébé” (O almoço do bebê) e L’arrivée d’un train à La Ciotat (A chegada do trem à estação Ciotat) expõem um olhar cinematográfico que, logo depois destes filmes, foi deixado de lado. O que chamava atenção nestes filmes, em um primeiro momento, era a forma fenomenológica em que as imagens eram compostas. O trem, que em um primeiro momento pouco é visto, e depois toma conta do quadro, junto com a multidão. As árvores que balançam ao fundo da refeição do bebê e seus pais. O interesse na cena é na conformação e na movimentação dos próprios elementos diegéticos sem atribuir características espetaculares à imagem (como faria Georges Méliès, *por exemplo*), além da própria forma do mundo. A estes filmes, muito se dedica as suas características intrinsecamente documentais, mas por trás deste tempo e dessas pessoas impressas nas películas documentando um tempo, também há uma composição estética, para melhor atender os fenômenos que ocorrem

ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.

dentro do plano. É o exemplo da câmera frontal em relação à saída das pessoas da fábrica em A saída da usina Lumière em Lyon (1895) onde vemos o movimentar da multidão de pessoas que criam uma forma orgânica transitando na imagem e saindo para as extremidades do quadro, vigas da construção dando perspectiva, etc.

De Griffith até os filmes maneiristas de Tarantino, Almodóvar, etc., o cinema muito se caminhou em direção ao rebuscamento narrativo e “linguístico”. Em paralelo a isso, as vanguardas modernistas, as nouvelles vagues, mais recentemente o Dogma 95, etc., fizeram sua contribuição para levar os limites do cinema ainda mais longe, desorganizando as conformações até então canônicas pelo cinema clássico. Ou seja, em mais de cem anos de cinema, muitos procedimentos foram conduzidos e encaixados para melhor resolverem as construções e desconstruções narrativas. A força que retoma a tendência dos irmãos Lumière é justamente esse cinema de fluxo, que acabou deixando um pouco de servir à narrativa e aos próprios recursos cinematográficos e ainda ultrapassou o sentido realista de filmes como Cidadão Kane (1941, Orson Welles) e Roma, cidade aberta (1945, Roberto Rossellini). Apoiador da estética realista nos anos 40 e 50, André Bazin já defendia o aspecto fenomenológico que os filmes do fluxo vieram a compartilhar. Com isso, um estudioso do cinema de fluxo como Luís Carlos de Oliveira Júnior faz a associação do cinema do fluxo com um tipo de cinema valoroso à Bazin:

Respeitar a ambiguidade do real, explorar o acidental e o assignificante, não impor ao mundo um sentido, mas aguardar que ele construa sua própria narratividade, seu próprio valor de ficção: estamos aqui no coração do que constitui, para Bazin, a essência do cinema, isto é, “a filmagem em continuidade, a desapareição da técnica, a epifania do real sensível, o bosque estremecido das pequenas diferenças que separam ‘o cinema das ‘artes plásticas’” (OLIVEIRA Jr., 2010, p. 84).

Como bem expõe Oliveira Jr. sobre o cinema de fluxo, este cinema respeita a narrativa implícita no plano e nas ações. Os acontecimentos e as movimentações que ocorrem dentro do plano que, indivisíveis, geram uma nova base para construção fílmica. E começam por aí as diferenças entre o cinema contemporâneo dito do fluxo e as estéticas realistas, que passam pelo cinema direto, neorrealismo e Orson Welles. O

ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.

cinema contemporâneo sensorial atual não é apenas uma busca por um cinema realista e seus vínculos com os movimentos cinematográficos supracitados são apenas uma parte de sua constituição. Apesar de todo o caráter realista deste cinema, há uma diferença conceitual e ideológica e que é dissemelhante das bases do cinema clássico e moderno.

Diferenciando o cinema clássico e moderno do cinema de fluxo

É interessante, neste momento, diferenciar o cinema de fluxo dos cinemas clássicos e modernos em seu contexto ideológico a fim de perceber o contraste no cerne dos três pensamentos. Alguns procedimentos clássicos, modernos, pós-modernos e do fluxo se misturam, mas é interessante perceber o conjunto filosófico por trás de cada um desses movimentos.

O cinema clássico organiza a narrativa e uma proposição principal do filme a fim de estabelecer um discurso direto entre a obra e o espectador (mesmo que por múltiplos caminhos). No próprio receituário dos roteiros podemos ver esta conformação, sobretudo nos filmes hollywoodianos: um protagonista que é chamado à aventura e sofre um processo de transformação até o final de sua jornada. O processo fílmico no cinema clássico é um acompanhamento de uma narrativa, linearmente ou não, realista ou não, a fim de compreender, ao final, o que aconteceu na narrativa, com os personagens, conectando os pontos e conformando um mundo. Este cinema faz uma ligação entre o espectador e as “verdades” factuais do filme e do mundo. A intenção é colocar o homem em seu lugar no mundo, que apesar de todos os percalços é harmoniosa.

Quebrando essa construção, vem o cinema moderno. *Rashomon* (1950, Akira Kurosawa), por exemplo, já desconstrói essa versão definitiva dos fatos, proposta pelo cinema clássico. Não há mais a intenção de explicar os fatos, de encadear, de construir. A lógica é inversa. É abrir o universo fílmico para a relatividade do mundo. Expressar a falta de sentido intrínseco à existência e a denúncia de que qualquer articulação é somente uma das várias articulações possíveis, ou, melhor, não há articulação possível. Se o cinema clássico harmoniza o homem com o mundo, o cinema moderno rompe esta

ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.

ligação. Como faria o personagem de Jean-Paul Belmondo em *O Demônio das Onze Horas* (1965, Jean-Luc Godard), explodir a cabeça ao fim do filme é uma atitude sensata.

Logo, essa diferença conceitual leva ambos a dois caminhos diferentes esteticamente. Arlindo Machado explica sobre o fazer do cinema clássico em:

“Pois, a bem dizer, o corte e a mudança de posição da câmera para se aproximar ou se afastar do motivo nem sempre eram determinados pela necessidade de se ver mais e melhor o que acontece numa cena. Eles tornavam possível também descrever a ação em termos de causa e efeito, ação e reação, anterioridade e posterioridade, numa palavra, analisa-la com a lógica dissecatória da decupagem” (MACHADO, 2005, p. 105)

Assim caminha o cinema clássico, conformando os seus elementos, o mundo, a narrativa, decupando, fazendo os elementos, na maioria das vezes, transparentes ao público. Traz ao espectador um reconfortante estado de mundo. Um filme clássico como *Imitação da Vida*, de Douglas Sirk (*Imitation of Life*, 1959), como o próprio título diz, tem como proposição imitar a vida, e utiliza de diversos procedimentos para fazer a narrativa transparente e parecer realmente com a vida em seus eventos, tragédias e amores. E, apesar de tudo, sempre as coisas terminam em um estado de conforto, mesmo em relação com a morte.

Se pensarmos esteticamente como se dá o cinema moderno, podemos ver inúmeros procedimentos. A narrativa de final aberto, a relação diferente com o tempo, conflitos mais internos e subjetivos. As características são diferentes e dependem de cada movimento moderno, mas existiria um ponto de contato entre eles? Entre René Clair, de uma vanguarda moderna e um diretor de raízes no Cinema Novo, como Leon Hirzman, por exemplo? Em *Entr'acte* (1924, René Clair) há a lembrança do cinema puro e a influência de uma concatenação dadaísta:

A trama, uma série de aventuras improváveis, é inconseqüente, exceto como uma desculpa para Clair para explorar os limites do cinema: a câmera corre para frente e em sentido inverso, percorre de lado a lado e de cabeça para baixo. O filme corre em alta velocidade. A ação resultante é animada, acelerada, desacelerada. O espectador é preso e

ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.

agredido pelo ritmo frenético da imagem gravada e editada. A soma dessas partes é uma visão encantadora, mas desafiador de Paris como um mundo da imaginação e da vaidade intelectual dadaísta. (KARDISH, 1984, p. 167)

Na arte moderna, em geral, o pré-requisito inicial é a angústia em mundo de muitos contrassensos. Em *Entr'acte* não é diferente. Só é possível construir um mundo novo se desconstruirmos este mundo. E cinematograficamente isso pode ser perfeitamente feito e refeito, desde o começo com o ilustre Erik Satie apontando os canhões para Paris até o fim, com *slow motions*, transparências, fusões, etc.

Em *São Bernardo* (1972, Leon Hirzman) as características começam justamente pela escolha da adaptação. Na literatura brasileira, de inúmeros célebres autores, como José de Alencar e Machado de Assis, escolher um romance de Graciliano Ramos, e principalmente *São Bernardo*, exprimi a consciência da temática moderna. Filme e livro passam um personagem solitário, rude que foi ensinado pela hostilidade do agreste brasileiro, onde o amor, a família, a comunidade seriam a solução. E não são. Não há um porto seguro para Paulo Honório, protagonista do filme. E vemos isso, no caso do filme, esteticamente:

Como afirmei antes, *São Bernardo* é um filme de uma unidade espantosa, e isto fica muito claro na própria decupagem trabalhada ao longo da narrativa: a utilização de longos planos estáticos; o uso de planos gerais e de conjunto em cenas dialogadas ou que fazem a ação progredir; as grandes elipses; a economia na utilização do plano-contraplano; todas estas escolhas conferem ao filme de Hirszman uma organicidade coerente com a opção de retratar o drama existencial de Paulo Honório (MELO, *Contracampo*, *São Bernardo*).

Se em *São Bernardo* não há conformação homem-mundo, mesmo que não haja a pré-disposição explícita para a construção de um novo mundo como nas vanguardas modernas (de auge em *Le Corbusier*), há esse ponto de contato com *Entr'acte*: Se basta a Paulo Honório viver seus últimos dias de solidão e trabalho, para o mágico de *Entr'acte* nem a morte é suficiente. O fim surge ao desaparecer com todos os personagens e com ele mesmo, em um passe de mágica cinematográfico. Em ambos, para existência não há refrigério.

ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.

O mais importante desta reflexão acerca do clássico e do moderno no cinema é que, apesar de procedimentos estéticos e de pensamentos opostos, o clássico e o moderno caminham a fim de conformar cinematograficamente o mundo a partir de visões sociais, filosóficas, políticas, etc. Se a linguagem clássica é transparente e a moderna, muitas vezes, opaca, não é por um acaso. Porém, apesar dos procedimentos díspares, a forma artística do cinema dialoga para esses movimentos e possibilita a ambos conceberem filmes com suas bases ideológicas. Em resumo, clássico e moderno passam ao espectador cinematograficamente suas preposições de mundo de forma direta e coerente com a estética cinematográfica, em uma atitude louvável e artística. E aí que nasce a diferença estrutural ideológica da estética do fluxo. Precisa-se sempre passar ao espectador um sentido fixo do mundo?

São poucos os filmes que podem ser encaixados nessa “estética do fluxo” e a classificação e qualquer tipo de elucubração dessas ideias é provavelmente... transitória por ainda estar no calor do momento e por ainda não termos uma distância histórica dos eventos. Entretanto, é interessante discorrer sobre essas diferenças estruturais entre os cinemas anteriores ao cinema de fluxo, justamente por essa mudança conceitual no ponto de vista. Diferente dos cinemas moderno e clássico, o cinema de fluxo não tem a intenção de dar uma finalidade pré-concebida de ligação entre mundo e homem através do filme. Ao invés de fazer essa ligação, a intenção é não forçar qualquer tipo de relação entre o homem-mundo e deixar que essa relação se construa ao realizar o filme (no caso dos filmes-dispositivos), ao projetar o filme (como é o caso das construções de Apichatpong, das quais falaremos em outro momento), ou refletir sobre o filme (trazendo ao espectador partes fundamentais da obra). Então, é claro que este cinema tem sim suas ideologias, concepções de mundo e etc., mas age perante a isso de uma forma não tão impositiva. Oliveira Jr. já escreveu, ao exemplificar o caso de *Elefante* (2003, Gus Van Sant): “Tentar explicar um evento é muito menos urgente do que acompanhar as consequências de deslocamento nas novas relações de espaço e tempo associadas a esse evento” (OLIVEIRA Jr., 2006, P. 37). Nesse sentido que nascem as novas narrativas, esse novo jeito de olhar e este novo jeito de dialogar com o mundo. Aludindo novamente a *Rashomon*, a questão não é mais ter a verdade ou a

ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.

impossibilidade de chegar à resposta. É participar da experiência do evento. Por esta linha de raciocínio que o artigo começa citando o cinema dos irmãos Lumière, e é também por aí que cito a corrente realista da qual estética do fluxo segue em paralelo. A construção das obras tem a finalidade de construir lugares para habitarmos, de eventos para presenciarmos, seja um massacre na escola, em *Elefante*, ou uma gravidez, em *Café Lumière* (2003, Hsiao-hsien Hou). Para sentirmos e experienciarmos, e só então tirarmos alguma conclusão, caso o espectador sentir necessidade. “Os estetas do fluxo afirmam seu estilo lá onde nem se cogitava haver *mise en scène*, lá onde ninguém esperava encontrar a intervenção criadora do diretor sobre um manancial de traços e contingências” (OLIVEIRA Jr., 2006, P. 7) Muito mais do que explodir ou imitar a vida, o interesse maior dos filmes do fluxo são o estado das coisas. A sensorialidade de um mundo em transformação constante em que a poética da chegada do trem ou do balançar de uma árvore pode dialogar de alguma forma com estado atual do espectador. Como se posiciona Confúcio: Olhar e não intervir, observar e não julgar.

Entre a estética do plano contra a estética do fluxo

Feita essa separação, podemos prosseguir refletindo sobre uma das ideias principais sobre o cinema de fluxos. Inicialmente, a ideia de um cinema de fluxos seria o oposto de cinema de planos. Esta discussão é majoritariamente conceitual, se pensarmos que um plano é a estrutura fundamental de um filme. A unidade, o átomo da obra cinematográfica. Porém, além deste sentido denotativo, como é utilizado o plano, de fato? Voltemos novamente ao início da arte cinematográfica. Um de seus pioneiros, Griffith, percebeu que o plano pode ser usado para uma concatenação de ideias. Seguido por Kulechov e, especialmente, Eisenstein que viam que os planos, organizados conscientemente, possuem uma potência vasta e inúmera. Percebiam na potência da articulação dos planos a razão de ser cinematográfica. E por esses caminhos o cinema seguiu. Como já discutimos, clássicos e modernos tendem a conformar o mundo e suas relações dando um sentido predeterminado ideologicamente. Logo, o plano serve para mais do que apenas uma unidade denotativa ao cinema. Como em uma construção, um

ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.

tijolo sozinho é menos expressivo do que sua multiplicação espacial, compondo uma parede. E de parede em parede se faz a casa. Igualmente é a construção cinematográfica tradicional, seja moderna ou clássica. De plano em plano se constrói a cena. E de cenas se constrói o filme. O plano é, sim, a menor unidade do filme, mas, se acostumou nestes cem anos de cinema fazer do plano um elemento de articulação sintática. O plano completa o plano anterior e pede um plano seguinte, que completa o anterior e pede o seguinte, e assim sucessivamente até o fim do filme. Isto porque o plano se condicionou a ser, além da menor unidade, apenas um pedaço de um todo que serve para consolidar a narrativa e dar ligação às ideologias do filme. Diferente do que foi convencionado a se chamar de fluxo.

A confusão da dicotomia entre fluxo e plano surge justamente porque os fluxos não deixam de serem planos, se levados em seu sentido denotativos. São frutos de uma tomada de filmagens, com início e fim. Porém, diferentemente da concepção de plano anterior, o plano-fluxo não serve como uma articulação narrativa a fim de se construir uma obra, a priori. O fluxo tem o pressuposto de passar uma sensorialidade ao espectador sem, necessariamente, vínculos narrativos ou estruturais. O plano-fluxo transmite ao espectador uma emoção particular independente dos outros planos-fluxos. São fluxos de imagens que sensibilizam a retina emocional do espectador e criam neles estados perceptivos particulares. Por isso, o interesse é menos em fazer a narrativa evoluir. É contribuir para a carga emocional do filme. A narrativa gira em torno de estados emotivos criados, sobretudo, pela imponderabilidade do acaso de um plano gravado com suas particularidades, não de ações da *mise-en-scène*. Por isso que alguns autores atribuem o plano à utilização *mise-en-scène* e o fluxo com a abdicação desta. Porque, o plano com sua intenção de conformar a história e seu sentido, utiliza da *mise-en-scène* como agente essencial de manipulação narrativa. Sem a boa composição desta, o plano perde seu caráter de conjuntura com o todo (sua relevância primordial). Já o fluxo não prescinde de fechar as interferências externas à uma *mise-en-scène* predefinida. Em outras palavras, se a intenção do fluxo não é fazer articulações predeterminadas sobre histórias, não há necessidade de impor uma *mise-en-scène* ao fluxo imagético. Se o fluxo deseja capturar as marcas realistas do mundo e não

ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.

conformá-lo segundo uma corrente política, ideológica, é mais interessante não fazer a mise-en-scène em sua forma mais rigorosa, e sim deixar as ações da diegese livres para intervenções naturais enriquecedoras.

É claro que, dizer que um filme não tem nenhum plano e nem mise-en-scène parece absurdo, ou no mínimo extremamente vanguardista. E na maioria dos filmes classificados como do fluxo (vale ressaltar a categoria de “cinema de fluxo” é apenas a título de estudo, pois os cineastas não formam uma corrente ideológica (o que seria um contrassenso), nem se denominam ‘cineastas do fluxo’) a utilização de uma mise-en-scène e de uma decupagem é inegável, assim como a utilização do plano como elemento de estruturação narrativa. Mas o fato é que, por horas (em alguns filmes mais, em outros menos), há sim interferências primordialmente de planos-fluxos e da abdicação da mise-en-scène. Exemplo da diminuição da mise-en-scène encontramos em filmes como *Rosetta*, (1999, Jean-Pierre Dardenne e Luc Dardenne). A protagonista do filme, em vários momentos, corre, pula e tenta de todas as maneiras atingir seus objetivos. E a câmera, obstinadamente, segue-a em meio a seus socos e pontapés, seus caminhos atravessando as ruas movimentadas, os becos. A atriz, Émille Dequenne, tem uma liberdade grande dentro da cena e a câmera muitas vezes apenas acompanha seus movimentos, em uma relação de passividade perante as movimentações da atriz. E é justamente nesta passividade da relação entre o registro da cena e o deslocamento dos corpos que nasce essa suposta abdicação da mise-en-scène, por exemplo. O ator tem a autonomia de transitar, sem marcas rígidas. E este procedimento de abertura, de liberdade, contribui bastante para o plano não ser apenas um tijolo narrativo. Possibilita que o plano tenha a poética do inesperado, a poética do mundo em seu estado caótico, aleatório e também, e principalmente, permite que o plano possua uma sensorialidade latente e pulsante. E é justamente nesta sensorialidade que se encontra a característica intrínseca que faz o plano deixar de ser apenas um plano-partícula e se torna um plano-fluxo. Um fluxo de imagens. O plano, ao se tornar livre de inúmeras amarras narrativas e espaciais, adquire uma sensorialidade e uma poética que talvez façam esse plano ser tão somente um fluxo imagético e que a princípio não sejam compreensíveis racionalmente, apenas sensorialmente. E é essa busca do sensorial que difere a cada

ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.

cineasta deste cinema de fluxos o que o torna tão vasto.

Procedimentos para atingir um fluxo imagético

São inúmeros os procedimentos que podemos observar nos filmes para atingir essa sensibilidade capaz de criar esse fluxo fílmico, porém, é de extrema relevância a relação destes filmes com outras artes. Esta mistura é encontrada nestes filmes como uma forma de potencializar, através de outras expressões artísticas, a sensorialidade fenomenológica da experiência cinematográfica.

Exemplos são vários e interessantes. A relação mais usual, como já foi comentada, é a relação entre corpo e câmera, que cria dentro dos planos este *pas de deux* harmonioso. Além de Rosetta, é interessante também citar a cineasta japonesa Naomi Kawase, especialmente no filme Shara com a dança na chuva. Além do corpo, o próprio cinema pode servir de influência em obras de cineastas como Hsiao-Hsien Hou. E os exemplos podem ser percebidos desde os títulos em: Café Lumière (2003) e A viagem do balão vermelho (2007). Nestes filmes podem ser percebidos elementos tipicamente cinematográficos como o trem e o caráter espectral do balão seguindo o menino. Ainda em Hsiao-Hsien Hou, existe uma aproximação bastante interessante com a pintura e a fotografia em relação ao enquadramento dos planos e a composição imagética. Características similares também a 35 Doses de Rum (2008), filme de Claire Dennis onde podemos ver também estes procedimentos estéticos (além dos trens indo e vindo).

Um filme como Elefante, (2003, Gus Van Sant) além de uma interessante movimentação sensorial dos corpos que transitam em grandes planos, possui uma influência bem forte do vídeo game. Conforme já foi abordado, se no cinema de fluxo há um grande interesse no acompanhar das ações e dos processos das ações, assim também é no vídeo game. Nesta arte de extrema importância no século XXI, o que importa é justamente o transcorrer, as escolhas possíveis, os caminhos, o estado, o 'level' em que o personagem se encontra. O maior interesse é poder transitar por aquele espaço e participar daquele mundo. Assim como Elefante, que tem por maior interesse

ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.

não a história e seu acontecimento factual. O interesse em *Elefante* é acompanhar dos personagens e no espaço escolar, de importância inquestionável para a sociedade. Além do interesse no processo mais do que propriamente na narrativa, *Elefante* se assemelha ao videogame (sobretudo aos jogos em terceira pessoa ou aos jogos de tiro como *Counter-Strike*) ao acompanhar um personagem em um espaço com um movimento contínuo e sem avanços temporais (no caso do filme, em plano-sequência).

Um dos cineastas que mais conseguem utilizar dessa hibridização de artes para compor um fluxo imagético e sensorial é o cineasta tailandês Apichatpong Weerasethakul. Ele associa elementos da instalação e da vídeo-arte com elementos do cinema e consegue criar verdadeiras instalações cinematográficas em seus filmes com poderosas cargas sensoriais. São interessantes os procedimentos do cineasta tailandês: a divisão narrativa em duas partes e um interlúdio no meio dividindo ambos, a utilização de música ambiente e uma relação espaço-temporal diferenciada.

Sobre a questão da divisão da narrativa, Apichatpong organiza os filmes em dois blocos onde cada bloco é diferente do outro em questões temporais e espaciais. Estes blocos também apresentam características opostas, na maioria das vezes. Enquanto um apresenta características de ambiente rural, outro é urbano, por exemplo. Por vezes também a dicotomia transita pelo prosaico/mágico, indígena/global, etc. Esse procedimento seria como, em um vídeo instalação, a utilização de dois monitores passando simultaneamente ambos os vídeos que compõem a mesma obra, mas de maneiras diferentes e de narrativas diferentes. Para melhor atenuar esta divisão, há um interlúdio no meio de ambos as partes que fazem suspender ambas as narrativas. Nestes interlúdios, a passagem do tempo e do espaço fica ambígua e é isto que normalmente divide as duas narrativas em dois eventos de pouca relação um com o outro. Além da divisão da narrativa, é interessante também comentar a força da música ambiente, que contribui para a sala de cinema se aproximar de uma instalação, mergulhando o espectador na diegese fílmica. Um procedimento caro ao cineasta é modificar o transcorrer temporal do filme e aproximá-lo ao tempo da instalação. No cinema, os eventos acontecem, em geral, como em um passado, que é organizado e retransmitido ao espectador em forma fílmica. Na instalação, a obra ocorre a partir da entrada do

ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.

espectador no ambiente e a relação entre ambos se dá de forma presente: ao entrar, a experiência artística começa, ele vivencia a obra e ela termina quando o espectador sai do ambiente. E Apichatpong faz bem essa ligação. Além da imersão do espectador, o tailandês utiliza o cinema em seu tempo presente, ao emparelhar o tempo fílmico com o tempo de exibição. Em outras palavras, se no tempo diegético há um transcorrer temporal de uma hora, assistimos esse transcorrer também em aproximadamente uma hora. Isso faz uma grande diferença ao espectador, justamente na fruição sensorial do filme. Mais uma vez Apichatpong desloca seu público para um novo ambiente, uma nova realidade dentro da sala de cinema, o que faz com que seus fluxos imagéticos ganhem força.

Conclusão e ressalvas

Para concluir, é interessante atentar-nos ao fato da associação feita entre o cinema de fluxo e o plano-sequência. Como vimos, existe toda uma fundamentação conceitual que acaba transbordando para a estética do filme. Então, a mera utilização do plano-sequência não é necessariamente um recurso para sensorializar o plano. Como podemos citar, em filmes como *A Marca da Maldade* (1958, Orson Welles) e seu grande plano-sequência de introdução, que é perfeito como recurso narrativo, muito mais do que sensorial. Ou *Festim Diabólico* (1948, Alfred Hitchcock) e seus blocos de planos-sequências que estruturam o filme narrativamente, assim como em outros filmes de Hitchcock, sem pretensões sensoriais como nos filmes do fluxo. Como contraponto e para fecharmos, também se pode citar um filme como *Árvore da Vida* (2011, Terrence Mallick). O que vemos em *A Árvore da Vida* são inúmeros planos, situações, fragmentos temporais. Mas mesmo assim, cada plano surge como uma carga sensorial forte. Inclusive os em CGI¹. Geralmente, *A Árvore da Vida* não é associado como um filme de fluxos imagéticos, mas voltemos às fundamentações conceituais do cinema de fluxo. A narrativa é fragmentada ao ponto da ambiguidade temporal. Nebulosas,

¹ CGI é um termo do inglês (Computer-generated imagery) para definir imagens criadas através de computação.

ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.

vulcões, dinossauros em um drama familiar? Isto dificilmente seria uma construção clássica. E um filme moderno por excelência traria uma indisposição permanente com o mundo. O contrário do que vemos ao final do filme, onde não diria que há uma conformação homem mundo, mas também não há uma indisposição. Há alacridade, alívio e conforto. O mundo é reconstruído de alguma forma positiva. Temos um fluxo narrativo e imagético e Mallick não utilizou do plano-sequência, na maioria das vezes. Pelo contrário, ele divide a narrativa em muitos planos, mas não no sentido de plano para estruturar cenas e narrativas. Mas o plano como agente sensorial de um fragmento de vida. Então, podemos até dizer que *A Árvore da Vida* se encaixaria como um cinema de fluxo, mesmo sem majoritariamente planos-sequências ou uma influência oriental de enquadramento, etc.

Outra ressalva que é interessante fazer é sobre o cinema pós-moderno. Ao me abster de citá-lo, incluo-o na interseção entre o cinema moderno e clássico, uma vez em que o pós-moderno pode ser visto como uma síntese dialética entre as duas correntes citadas. Então os procedimentos da pós-modernidade (como o próprio nome indica) é um desenvolvimento do pensamento moderno com algumas características clássicas. Logo, com características diferentes da do cinema de fluxos e a sua postura de observação, reflexão e fruição da experiência cinematográfica.

Referências

MELO, Luís Alberto Rocha. São Bernardo, **Contracampo**. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/74/saobernardo.htm>. Acesso em: 15/11/2012

KARDISH, Larry **Circulating Film Library Catalogue**, New York: The Museum of Modern Art, 1984

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e Pós-cinemas** - Pág. 105

OLIVEIRA JR., Luís Carlos Gonçalves. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. São

**ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM
PERSPECTIVA**

Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.

Paulo: USP, 2010

OLIVEIRA JR., Luís Carlos Golçalves. **A Estética do Fluxo no Cinema Contemporâneo.** Rio de Janeiro: UFF, 2006