

A VIDA ESCRITA EM O CAVALO DE TURIM: diálogos contemporâneos com Pier Paolo Pasolini¹

THE LIFE WRITTEN IN THE TURIN HORSE: contemporary dialogues with Pier Paolo Pasolini

Erika Savernini

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo: O plano-sequência é tão antigo quanto o cinema – uma vez que alguns autores consideram que os filmes de Edison e dos irmãos Lumière teriam essa estrutura. Alguns dos melhores diretores da história do cinema, como Welles, Hitchcock, Kalatozov, Antonioni, Scorsese, Sokurov e muitos outros fizeram uso notório desse recurso técnico e narrativo. Andre Bazin foi um dos grandes defensores do plano-sequência como instrumento de criação do efeito de real. Atualmente, o plano-sequência do director húngaro Béla Taar destaca-se. O cavalo de Turim (A torinói ló, The Turin Horse – Hungary – 2011) foi inspirado pelo episódio em Turim que supostamente disparou o processo de enlouquecimento de Nietzsche. O dono do cavalo espancado, que chocou o filósofo alemão, vai para casa; então acompanhamos seis dias de sua vida com sua filha – seis longos, silenciosos, ventosos e repetitivos dias, belamente fotografados em planos-sequência em preto e branco. Esses planos-sequência dizem sobre a vida e o tempo, são importantes recursos discursivos. Essa interpretação leva-nos ao conceito de cinema e plano-sequência de Pasolini. O artista e pensador italiano defende que a vida é similar ao cinema, como o filme é similar à morte e o plano-sequência é como nossa experiência de real. Acreditamos que a singularidade da teoria de Pasolini está na defesa da similaridade do cinema com a vida (nossa experiência, em grande parte audiovisual, com o mundo que nos cerca), mas advoga e pratica um neo-formalismo no filme.

Palavras-chave: Teoria do cinema. Plano-sequência. Tempo e espaço no cinema. Pier Paolo Pasolini. Béla Taar.

Abstract: The long tracking shot (or long take) is as old as the cinema - since some authors consider so the films by Edison and by the Lumière brothers. Some of the best directors in cinema history, such as Welles, Hitchcock, Kalatozov, Antonioni, Scorsese, Sokurov and much

¹ Esse artigo é uma versão revista e atualizada do trabalho apresentado e publicado em anais impressos da conferência Avanca | Cinema 2015, realizado na cidade de Avanca, em Portugal, em julho de 2015. É parte integrante do projeto “Cinema e a língua escrita da realidade: diálogos contemporâneos com Pier Paolo Pasolini”, que tem auxílio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), no âmbito do edital de Apoio a Projetos de Pesquisa - MCTI/CNPQ/Universal 14/2014.

others, are prominent by the use of this technical and narrative device. Andre Bazin was one of the greatest defenders of the long take as a creative feature of the “effect of real”. Nowadays, the long tracking shots by the Hungarian director Béla Taar stand out. The Turin Horse (A torinói ló – Hungary – 2011) was inspired by the episode in Turin that supposedly triggered the process of madness of Nietzsche. The horse owner who spanked the horse and shocked the German philosopher goes home and we see six days of his life with his daughter – six long, silent, windy and repetitive days, beautifully photographed in long takes in black and white. Those long takes tell about life and time, are an important discursive resource. This interpretation leads us to the concept of cinema and long tracking shot by Pasolini. The Italian thinker and artist states that life is similar to cinema, as film is similar to death and the long take is like our experience of reality. The singularity of Pasolini's theory is that he states the similarity of the cinema with reality (our experience, mostly audiovisual, with the world that surrounds us) but advocates and practices a “new formalism” in film.

Keywords: Theory of Cinema. Long tracking shot. Time and space in cinema. Pier Paolo Pasolini. Béla Taar.

Introdução

As relações entre o cinema e a realidade estabeleceram-se desde seu surgimento e perduram até os dias atuais, quando as teorias realistas ganham novo vigor. Segundo Stam, as teorias do cinema têm como abordagens principais, a estética, a do específico filmico, a dos gêneros e a do realismo. Pode-se estabelecer um paralelo entre esses dois momentos (os primórdios do cinema e o contemporâneo), principalmente se se entender como momentos similares quanto aos desafios tecnológicos que alteram a percepção e a experiência espaço-temporal do indivíduo. Também parece estar sendo reeditada uma questionável polaridade entre duas formas de entendimento dos filmes. Nos primórdios do cinema, como hoje, havia uma tensão entre o que J. Dudley Andrew (1989) propôs como duas tradições da teoria do cinema, a formativa e a realista, que predominaram até a década de 1960 (daí em diante, novas abordagens começaram a se estabelecer, destacadamente a teoria francesa semiológica e a fenomenológica). Como nos primórdios e em outros momentos da história do cinema, uma produção que segue a estilística realista destaca-se frente a uma produção do excesso técnico (encarnada fundamentalmente, mas não exclusivamente, pela produção mais comercial hollywoodiana).

No contexto do final do século XIX, quando foram inventados os primeiros aparelhos de captação, registro e “reprodução” da imagem em movimento, a fotografia já estabelecia a imagem objetivamente construída como sendo a imagem do

real. O que viria a ser chamado, posteriormente, apenas como cinema adicionou um elemento essencial para a ampliação desse efeito do real, o movimento. Desde o século XVIII, o sentido da visão já se tornara protagonista no processo de conhecimento do mundo, pois seria o canal principal da percepção. Ao mesmo tempo, deve-se considerar a imagem objetivamente construída como convencionalmente realista, no Ocidente, desde a Renascença (na verdade, pouco antes, ainda com Giotto), o que resulta na aceitação tácita da representação do espaço em perspectiva como sendo a forma “correta”, posto que similar à forma como percebemos o espaço circundante. A pesquisa sobre a visão humana e, principalmente, os aparelhos criados para testar princípios e teorias estão na origem tecnológica da fotografia e do cinema e na sua associação com “o real” (que tem diferentes acepções nas teorias não só do cinema e da imagem, mas das artes). A denominação “objetiva” para as lentes, componente responsável pela conformação da imagem captada, encarna e reforça a convencionalização dessa imagem como a imagem do real, uma vez que não estaria maculada pela subjetividade. É dessa forma, como o real reapresentado, que as imagens em movimento foram “vendidas” para o público nos primórdios do cinema.

Em oposição à abordagem ingênua e simplista da objetividade tecnológica como garantia do registro do real, sem intervenção, parte significativa dos primeiros teóricos do cinema instituíram, segundo Andrew (1989), uma tradição formativa. Seriam propostas teóricas que exaltam a capacidade expressiva do cinema, ainda que a partir de fragmentos objetivamente captados da realidade sensível (mesmo na ficção, uma vez que a filmagem em *live action* determina que os elementos visuais e de encenação existam frente à câmera para serem registrados). Nessa tradição, são incluídos Hugo Munsterberg, Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein e Bela Baláz. Andrew (1989, p. 88) destaca também a influência do formalismo russo nas teorias formativas do cinema; influência retomada na década de 1960 “com o nascimento da semiótica cinematográfica e a supremacia da teoria formativa em nossas salas de aula”. A função estética (que não se restringe à arte), na tradição do formalismo russo, definiria que os objetos e as atividades humanas não teriam objetivo em si, mas a técnica artística atribuiria a eles relevância.

Todos os teóricos que chamei de “formativos” acreditam que o cinema tem uma função simbólica quando apenas reproduz a

realidade. Tem uma função estética quando nos obriga a prestar atenção, de um modo especial (via suas técnicas não-naturais) naquela realidade. (ANDREW, 1989, p.90)

A tradição formativa e sua forma específica de conceber o cinema aplicam-se às produções cinematográficas que seguem uma estilística tida como experimental, pois se alinha a uma concepção de uma função ou uma ontologia do cinema como meio expressivo da subjetividade do autor por meio das técnicas “não-naturais”.

Até meados da década de 1940, pós-Segunda Guerra Mundial, a teoria do cinema estava muito relacionada às teorias da arte e, em grande parte por isso, era hegemônica a tradição formativa, ressalta Andrew (1989). No final da Segunda Guerra, num contexto europeu impactado diretamente pelos efeitos da guerra, fortalece-se uma teoria realista que “coincide” com o ciclo de produção conhecido como neorealismo italiano.

A tradição da teoria realista do cinema, inaugurada por Siegfried Kracauer, tendo André Bazin como seu principal representante, defendia: “[...] uma teoria e uma tradição cinematográficas baseadas na crença no poder das imagens mecanicamente registradas, e não no poder aprendido do controle artístico sobre tais imagens” (ANDREW, 1989, p.138) – que seria a defesa dos formativos quanto à especificidade do cinema. Se, segundo Andrew, Eisenstein é o principal representante da tradição formativa (por conta do volume e do alcance de seus escritos teóricos), Bazin foi o primeiro teórico a se insurgir contra a tradição formativa e é considerado, ainda hoje, o nome mais relevante da teoria realista do cinema. Curiosamente, ambos produziram grande quantidade de ensaios, nos quais elaboram suas concepções sobre o cinema, mas não produziram uma obra teórica sistemática.

Além de debruçar-se sobre os filmes do neorealismo italiano, Bazin confronta diretamente o fundamento do cinema para Eisenstein (o específico fílmico), a montagem, ressaltando as qualidades do plano sequência e de uma decupagem que não se sobrepusesse à matéria-prima do cinema, o real. Mas não há nada de ingênuo em Bazin, como nos promotores dos filmes nos primórdios; o teórico francês de forma alguma propõe que haveria uma captação do real em si, mas a criação de um efeito de real, respeitando-se, principalmente, o tempo concreto (daí os planos longos e planos-

sequência² ocuparem papel primordial na estilística realista no cinema) – em oposição ao tempo criado na articulação entre os planos. Dessa forma, as teorias realistas consideram a função do cinema o desvelamento da realidade, mas isso se dá também pela forma fílmica – daí Bordwell (2013) tratar também de um estilo cinematográfico realista (expressão mais precisa, talvez, que cinema realista), à forma cinematográfica de produzir o efeito de real.

No cinema contemporâneo, de um lado se vê redivivo o fascínio pela nova tecnologia (mais que similaridade com o contexto do final do século XIX-início do século XX, talvez se possa dizer de uma potencialização dessa relação inaugurada naquele momento) pela entrada do digital em todas as fases de produção, de distribuição e de exibição audiovisual; por outro, destaca-se um cinema global que não rejeita o digital, mas aproveita dele para voltar a um estilo despojado, que busca desprejar-se do que Cousins (2013, 283) chamaria de “esquema cinematográfico e suas camadas acumuladas”. Essa relação da tecnologia com novos realismos no cinema é estabelecida, panoramicamente, por Cousins, quando reforça que, nos anos 1960, um grupo de cineastas, entre eles Pasolini, procurou retomar o estilo mais “simples e básico” do final dos anos 1910 e início dos anos 1920, e que, nos anos 1990, esse retorno ao esquema realista dos primeiros anos do cinema e a escolha consciente por livrar-se do excesso da técnica sobre a matéria foi elaborada nos 10 mandamentos do Dogma 95 – sem esquecer-se do Documentarismo Inglês, cujo auge, nos anos 1930, está associado às câmeras portáteis e ao desenvolvimento e/ou melhoria dos equipamentos de captação de áudio. Nesses momentos, são incorporadas à produção fílmica tecnologias que tornam mais leve, aumentam a mobilidade, facilitam o acesso à produção e a própria operação do equipamento em situações de menor controle.

O novo contexto, tecnológico e de organização do mundo numa sociedade globalizada, tem se refletido numa nova abordagem do cinema não mais como resultado de culturas locais, regionais, nacionais, mas reconhecendo-se um estilo que transpassa essas fronteiras. Dessa forma, ainda que aparentemente reforce, é uma

² Há uma distinção que não é consensual entre planos longos (por que duração mais que os segundos que são padrão) e os planos-sequência (que a rigor só ocorrem quando uma ação dramática completa, princípio, meio e fim, ocorre em um único plano). A abertura de *A marca da maldade*, de Orson Welles, é um exemplar do plano-sequência a rigor: a bomba é revelada, armada, vemos seu deslocamento, apresentam-se as personagens principais, que podem ser atingidas, e o corte ocorre só quando a bomba explode (ainda que sonoramente, fora do quadro).

abordagem que questiona a dicotomia “cinema hollywoodiano” versus “cinematografias nacionais”, pois se funda numa estilística que não conhece fronteiras (ANDREW, 2014; DENNISON, 2013; LOPES, 2014). Embora seja um conceito ainda em construção, o *world cinema* é uma concepção de cinema ou, como estabelece Nagib (2014, p. 25) é “[...] um método, uma maneira de visualizar a história do cinema como ondas de filmes e movimentos relevantes, que criam geografias flexíveis”, que rejeita fundamentalmente a dicotomia, pois não reconhece lugar especial para o cinema hollywoodiano seja histórica seja estilisticamente. Essa é uma reformulação de abordagens usuais, tradicionais. Bordwell (2013) chama essa tradição de História Básica, pela qual se estabelece a narrativa e a estilística clássica, cristalizada em Hollywood, como canônica, e tudo o mais como “outra”, questionamento, desvio à regra. Embora não se restrinja ao estilo realista, esse estilo e os diretores contemporâneos tributários dessa tradição têm ganhado grande destaque. Curiosamente, também se observa que há um cambiamento de técnicas e de estilos na filmografia de alguns diretores ou em um mesmo filme – observe-se, por exemplo, as diferenças entre os filmes mais realistas e o mais “pirotécnicos” da filmografia de Zhang Yimou; ou a variação de modos narrativos no filme *Tio Boonmee que pode recordar suas vidas passadas* (Lung Boonmee Raluek Chat, Reino Unido/ Tailândia/ Alemanha/ França/ Espanha, 2010) do tailandês Apichatpong Weerasethakul. Com o destaque internacional de cineastas como o taiwanês Hou Hsiao-Hsien, que dialoga com o cinema de Yasujiro Ozu (principal e explicitamente no filme *Cafe Lumière*) e os iranianos, com destaque para Abbas Kiarostami, a tradição do estilo cinematográfico realista volta à tona, bem como seus teóricos, sobretudo Bazin.

Dessa forma, percebem-se ao longo da história do estilo cinematográfico oscilações entre as tradições formativa e a realista, culminando num momento em que se explicita o que, na verdade, na filmografia de Eisenstein já se observa, que os filmes podem cambiar entre modos narrativos (*O encouraçado Potemkin*, por exemplo, cambia entre o formalismo e a narrativa clássica). Dessa forma, chegamos a Pasolini e nossa proposta de retomar suas proposições teóricas e estilísticas para pensar certa configuração de cinema contemporâneo.

Eduardo Grüner enumera e comenta as múltiplas faces de Pasolini, poeta, cineasta, teórico (do cinema, da literatura, da sociedade), além de suas habilidades na pintura e no desenho, como se fora um “homem renascentista”, para desenhá-lo como um “[...] intelectual integral, como pensador crítico que, entre outras atividades, muitas outras, faz cinema” (GRÜNER, 2015, p.238). Devido a sua abrangência e, inclusive, a suas contradições ou paradoxos, o pensamento de Pasolini continua atual e potente para pensar contemporaneamente não só o cinema. Assim também pensa Nazário (2007, p. 18), tradutor e estudioso de Pasolini no Brasil, para quem “seus ensaios críticos são obras-primas da semiologia da realidade”, pertinentes para pensar o mundo atual como já o fora nos anos 1960 e 1970 até sua morte brutal e trágica.

O cinema, a realidade e o plano-sequência segundo Pier Paolo Pasolini

Mark Cousins (2013, p. 282) alinha Pasolini, “o mais arrebatador cineasta italiano”, a cineastas que, na década de 1960, propuseram filmes “puros e simples” quanto à técnica fílmica, retornando à essência do cinema, planos e cortes.

Bresson poderia ter escrito estas palavras: frontalidade, simplicidade e rejeição da técnica. Ele, Pasolini, Mayles, Dreyer, Cassavetes, Warhol e, em certa medida, Hitchcock sentiram a necessidade de remover do esquema cinematográfico suas camadas acumuladas. (COUSINS, 2013, p.283)

A própria produção fílmica de Pasolini, assim, revela aspectos da sua concepção do cinema – podendo-se entendê-la, aparentemente, como parte dos realismos da história do estilo no cinema. No entanto, segundo Cousins (2013), o catolicismo e o marxismo de Pasolini, aos quais se agrega sua homossexualidade, concorrem para a composição de sua visão de cinema e o afastam do “naturalismo do neorealismo” italiano. Sua concepção da relação entre cinema e a realidade é bastante peculiar (e, acreditamos, em sintonia com o realismo no cinema contemporâneo): “Ele [Pasolini] queria filmar a estrutura da vida de seus personagens, não apenas sua superfície, e queira torna-la sagrada” (COUSINS, 2013, p.284). Pasolini propõe que o cinema seria a língua escrita da realidade, mas, ao mesmo tempo, estabelece uma tendência de configuração neo-formalista, o cinema de poesia; assume que a experiência de mundo dos indivíduos é fundada, principalmente, em signos audiovisuais associados a outros sentidos (que, como vimos, no Ocidente, desde antes do cinema, têm função

secundária, importante, mas não primordial, na percepção/conhecimento do mundo), no entanto, por uma operação de morte, a vida se torna significativa, assim como o cinema, quando encarnado no filme. Ou seja, Pasolini conciliaria a concepção realista do cinema com estilo fílmico entre realista e formalista (a forma fílmica adquire os modos realistas, mas com uma função estética formalista). Isso se dá por que Pasolini opera uma distinção entre Cinema e Filme (como seria a distinção entre Poesia e Poema, um sendo a encarnação do anterior); por que concebe a realidade como uma rede sónica (portanto, longe da concepção ingênua de que há uma realidade em si e que a câmera seria objetiva em seu registro), portanto, a experiência de vida do indivíduo já é mediada, por princípio, por signos audiovisuais; por que aproxima a vida do indivíduo a um plano-sequência; por que entende que a significação só se dá pelo processo de montagem; mas que o filme deve recorrer ao material cinematográfico (signos vivos) para produzir sentido (ou seja, utiliza o estilo realista para produzir um efeito formalista).

Murphy (2012) defende que os planos longos seriam a essência do primeiro cinema, o período de inocência do cinema antes que o corte e as múltiplas possibilidades narrativas daí advindas transformassem o cinema de atração em negócio. Gunning, citado por Murphy (2012), diria que Griffith seria um traidor, nessa perspectiva de pureza do cinema, uma vez que teria sido quem empregou de forma consciente e artística as potencialidades inexploradas das invenções dos primeiros anos, notadamente a montagem. Por isso, Gunning (citado por Murphy 2012) sentencia que o desenvolvimento das técnicas de montagem empreendido por Griffith distanciou o cinema dos filmes de um rolo só e dos planos longos, a essência do cinema. Essa concepção pode nos levar também ao diálogo com Bazin, que lamenta a perda da contemplação com a introdução da montagem como recurso produtor de sentido – induzindo o material a dizer o que não está lá, o sentido seria produzido na montagem. “Tão logo a edição chega, a tomada é quebrada. A introdução da edição assinala o fim da inocência do cinema e possivelmente de sua essência, o plano longo [plano-sequência]” (MURPHY, 2012, *tradução nossa*).

A observação histórica de Gunning, defendida por Murphy, ecoa a proposição de Pasolini de que o plano-sequência seria similar à vida e o corte, que transforma o

cinema em filme, produziria a morte, estágio necessário à produção do sentido. A montagem seria a “ferramenta de empoderamento da visão do diretor” (MURPHY, 2012, *tradução nossa*).

O recorte inicial dos textos de Pasolini, coligidos no livro *Empirismo Hereje*, considerados centrais e interrelacionados para o entendimento de sua concepção da realidade e, decorrentes daí, dos conceitos de cinema, filme, plano-sequência abarca os seguintes textos: O “cinema de poesia”, A língua escrita da realidade, Observações sobre o plano sequêcia, Os signos vivos e os poetas mortos, Res sunt nomina, O Código dos códigos e Teoria dos Raccords. Observando-se que não dão conta de todo o pensamento do autor, mas são suficientes para uma abordagem inicial do modelo teórico cinematográfico de Pasolini.

Pasolini (1982) propõe que a realidade em si é cifrada. Apropriando-se com certa liberdade de alguns dos princípios da semiologia e da semiótica, propõe, em suma, que a realidade é uma rede sígnica. A observação empírica da realidade dos indivíduos já forneceria tais indícios. O que as pessoas nos dão a ver de si é “sua presença física, [...] o seu corpo” (PASOLINI, 1982, p. 213), seguida de “sua mímica” e “da língua oral”, mas tudo isso nada mais seria que “a linguagem de Joaquim como ser vivo”.

Não há nada como fazer um filme que nos obrigue tanto a observar as coisas. [...] O olhar de um realizador [...] não pode deixar de tomar consciência – quase como que a listá-las – de todas as coisas que nela se encontram. [...] os <<signos>> do sistema cinematográfico são precisamente as próprias coisas, na sua materialidade e na sua realidade. É certo que elas se tornam <<signos>>, mas são os <<signos>>, por assim dizer, vivos, de si mesmas. (PASOLINI, 2006, P.141).

Ou seja, a experiência de conhecimento do mundo pelo indivíduo é uma experiência mediada por indivíduos que são “signos icônicos de si mesmos”, guardando grande similaridade com a linguagem audiovisual – uma vez que esses dois sentidos, visão e audição, têm papel fundamental na construção da rede sígnica que é a realidade. Pasolini (1982, p.214) sintetiza sua concepção como sendo da “realidade como linguagem cujas palavras são as coisas”³. Deciframos as pessoas e as coisas do mundo a partir dos signos delas mesmas em relações pragmáticas. Aceitando-se a realidade como linguagem e a noção de signos vivos, deve-se voltar para a

transubstanciação semântica de um signo – “quando ele passa do campo comunicativo para o campo expressivo”, estético (PASOLINI, 1982, p.214), que marcam sua “disposição para a polissemia”. Embora a decifração das pessoas e das coisas se estabeleça em uma relação pragmática, essa não é monossêmica, pois os contextos modificam os sentidos, produzem novas relações. Com a intencionalidade estética, particularmente, busca-se contextos que gerem polissemia – as pessoas serem signos icônicos de si mesmas implica, por exemplo, entender que o ícone é um signo que guarda relação de analogia com o objeto, parece ser o mais simples, no entanto, “cola-se” tanto com o objeto que também reapresenta suas ambiguidades e complexidades.

Grüner (2015) discorre sobre a concepção de real para Pasolini; um conceito com sentido específico para o autor italiano, relacionado ao pré-histórico, ao arcaico. Conclui também que, para Pasolini, “a imagem cinematográfica deveria se produzir, se articular, de tal maneira que permitisse a emergência dessa barbárie, dessa pré-história, dessa materialidade arcaica [...]” (GRÜNER, 2015, p.239). As “formas da racionalidade técnica” não seriam capazes disso, de representar isso que seria anterior ao comunicável racionalmente; o cinema, por outro lado, escreve com signos similares aos do real (entendido como sendo ele mesmo uma rede signica); por isso também concretos e brutos, poéticos por princípio (mas uma poesia surgida dos arranjos formais, não do que seria tido como lírico).

O código da realidade seria análogo ao do cinema a partir da noção do cinema como uma abstração e o filme como sua realização pragmática – na mesma relação que a Poesia guarda com o poema. Os filmes organizam seus signos (análogos aos signos vivos da realidade) conforme intencionalidades estéticas. Só podemos ter acesso ao filme, nunca ao cinema – cinema é *langue* e filme é *parole*, portanto só os filmes existem, o cinema é uma “dedução abstracta e normalizadora operada a partir da existência concreta dos filmes” (PASOLINI, 1982, p.208). Do cinema para o filme, o autor cinematográfico terá o tempo e espaço transubstanciados – uma vez que, embora a realidade seja um signo vivo, há uma intencionalidade estética sobre ela, que é cristalizada no filme.

Em suma: a característica essencial do cinema, tal como se concretiza nos filmes, é a de um “tempo” e de um “espaço” diferentes dos da realidade. Isto é, sobretudo uma garantia da “qualidade de arte” do cinema como “metalinguagem”: é o autor que escolhe a passagem

do tempo [...]; é o autor que escolhe o espaço de um plano e as relações de espaço entre um e outro plano. (PASOLINI, 1982, p.216).

Pasolini destaca o espaço e o tempo no filme por causa de sua analogia da vida com o cinema, especificamente sob a forma do plano-sequência. Segundo ele, a vida seria um plano-sequência. Uma vez que aceitamos que a nossa vivência no mundo é uma rede sógnica análoga ao meio audiovisual (cinema), nossa vida seria esse registro contínuo, audiovisual, sob um único ponto de vista, subjetivo; sem que outros pontos de vista (literais) nos possibilitem ver como outra pessoa, portanto, viver como outra pessoa. Bem, isso até que a morte exerça seu poder de significação. Uma vida só adquire sentido pleno, alega Pasolini, após a morte, quando se podem selecionar acontecimentos, gestos, ações diversas representativas por seus desdobramentos e consequências. Enquanto vivemos, estamos mergulhados na rede sógnica sem “visão” ampla. Portanto, a morte organiza e dá sentido à vida por um processo análogo à montagem cinematográfica; o cinema seria, então, um plano-sequência infinito que “morre” ao ser cortado para se transformar em filme.

Ora, a realidade vista e ouvida no seu acontecer *é sempre no tempo presente*. O tempo do plano-sequência, entendido como elemento esquemático e primordial do cinema, - ou seja: como um plano subjectivo infinito – é assim o presente. [Com a justaposição de vários planos-sequência] Obteríamos *uma multiplicação* de “presentes”, como se uma acção em vez de se desenrolar uma única vez diante dos nossos olhos se desenrolasse várias vezes. Esta multiplicação de “presentes” abole, na realidade, o presente, esvazia-o [...]. (PASOLINI, 1982, p. 194)

Por isso, adota-se não a justaposição, mas a coordenação de planos, que torna passado o presente – mas não o esvazia – e permite que os acontecimentos adquiram sentido. Ou seja, na montagem, o cinema torna-se filme, o presente desorganizado torna-se passado significativo. “Um passado que, por razões imanentes ao meio cinematográfico, e não por escolha estética, tem sempre o modo do presente.” (PASOLINI, 1982, p.195).

Como síntese temos que: a realidade, segundo Pasolini, é uma linguagem, uma linguagem análoga ao cinema, que, por sua vez, é a abstração deduzida a partir dos filmes, que são a concretização dessa abstração de um plano-sequência infinito que, na concretização dos filmes, transforma-se em planos que se coordenam entre si para

produzir sentido para um acontecimento tornado passado (por que fragmento do plano-sequência infinito) que, por uma especificidade cinematográfica, é narrado no presente. Por fim, devemos lembrar que Pasolini advoga que, nos anos 1960, destacava-se uma tendência de configuração a que chamou Cinema de Poesia que se funda nessa concepção de cinema como a língua escrita da realidade, mas que, na concretização do filme, é um neo-formalismo.

Dada essa configuração neo-formalista no filme (Pasolini 1982) associada à importância da análise da forma fílmica (BORDWELL; THOMPSON, 2014), buscamos observar como os planos longos e/ou planos-sequência afetam a narrativa do filme *O cavalo de Turim*.

Escrevendo o tempo e a vida: O cavalo de Turim

O filme *O cavalo de Turim* (*The Turim Horse / A torinói ló – Hungary – 2011*), do diretor Béla Taar inicia-se com uma *voice over* (narrador) que conta, sobre a tela preta, o episódio passado em Turim no dia 3 de agosto de 1889, quando o filósofo alemão Friedrich Nietzsche testemunha os maus-tratos sofridos por um cavalo. Nietzsche teria intervindo, enlaçando fortemente o pescoço do cavalo dizendo, em seguida, “Mãe, eu sou idiota” – começavam ali os “10 anos de insanidade” sob os cuidados das mulheres de sua família. Ainda sobre a tela preta, o narrador sentencia “Do cavalo... nada sabemos”. Daí em diante, acompanharemos um cavalo sendo conduzido por um sujeito brutalizado para sua casa, onde sua filha submissa, resignada e de gestos leves, embora seja forte e dedique-se a trabalhos braçais, cuida do pai (que tem uma deficiência em um dos braços), da casa e do cavalo. A narrativa concentra-se em seis dias desse pequeno agrupamento: um pai, uma filha, um cavalo numa casa num cenário desolador, assolado pelo vento, cujos sinais de vitalidade são um poço d’água e uma árvore num morro. À primeira vista, por sua desdramatização, parece ser uma narrativa mergulhada no presente das personagens. Ou seja, não se estabelece, como no paradigma da narrativa clássica, um protagonista agente causal da história, cuja trama se estabelece em torno da cadeia causal de acontecimentos que levam à resolução de um conflito causado pelo desejo do personagem em alcançar algo ou transpor um obstáculo. Tanto pai quanto filha são desprovidos de desejos (ao menos aparentes), não estão indo a lugar algum, literal ou metaforicamente.

Formalmente, temos muitos planos longos e/ou planos-sequência: são cerca de trinta e sete planos com duração de um minuto e vinte segundos a sete minutos e vinte segundos, num filme com duração total de duas horas e vinte e oito minutos.

Como lembra Murphy (2012), os planos longos eram padrão dos primeiros anos do cinema – nos primórdios, eram planos de duração de mais ou menos um minuto com a câmera estática. Na primeira década do século XX, essa duração dos planos se alterou com o emprego sistemático da decupagem das cenas (divisão em unidades de imagem menores, planos), reduziu-se. Com a entrada do som sincrônico, no entanto, no final dos anos 1920, o tempo dos planos voltou a se estender. Em números temos: no cinema silencioso, a média de duração dos planos era entre 5 e 7 segundos, tendo aumentado para 12 segundos com a introdução do som sincrônico. Particularmente o estilo de filmagem nos musicais, com múltiplas câmeras e, principalmente, com a câmera seguindo as personagens, contribuiu para o aumento da duração dos planos: além de acompanhar as personagens, os planos mais abertos que abrangiam o cenário e as coreografias exigiam mais tempo para apreensão da informação visual. No cinema comercial contemporâneo, a tendência é de planos mais próximos, por isso podem ser muito curtos numa montagem mais frenética (que é inaugurada já no cinema moderno, dos anos 1970 em diante). Ao mesmo tempo, temos uma tendência de utilização de planos mais longos em filmes de estilística realista, atualmente e ao longo da história do cinema. Mas tudo isso é uma generalização que não pode ser tomada como verdades absolutas. Embora até mesmo teóricos da tradição realista, como Bazin (2014), apontem o caráter realista do plano-sequência (pela preservação da integridade dos acontecimentos no tempo e no espaço da existência – o que remete também a Pasolini), o plano sequência em *Festim diabólico* de Hitchcock, a abertura do *A marca da maldade* de Orson Welles, mais recentemente o filme em plano-sequência *A arca russa* de Sokurov e *Birdman* de Iñárritu demonstram como mesmo a preservação aparente da integridade do acontecimento pode estar em função de uma intencionalidade formal – como acreditamos que ocorre também em *O cavalo de Turim*.

A quantidade e a duração mínima e máxima dos planos do filme *O cavalo de Turim* fogem dos padrões de duração dos planos em filmes narrativos. Os planos

menores desse filme têm duração de mais de um minuto – sendo que, numa decupagem de caráter clássico, para a apreensão da informação visual, os grandes planos gerais estáticos não demandariam mais que 10 a 12 segundos. O movimento, logicamente, altera essas durações médias. O movimento do quadro (BORDWELL; THOMPSON, 2013) pode ter a função de reenquadramento (quando algum elemento desloca-se alterando a composição do quadro e a câmera move-se para que esse elemento não saia do quadro ou para que tenha melhor posicionamento, em termos de composição do quadro), pode ser um quadro móvel de seguimento (acompanha o deslocamento de algo, pessoa ou objeto) ou mesmo um movimento independente das figuras (a câmera desloca-se para revelar, destacar algo...).

Como os planos longos e/ou plano-sequências articulam movimentos constantes das figuras e da câmera, “naturalmente” teriam uma duração significativamente maior que o padrão do quadro estático. A depender do estilo narrativo e, conseqüentemente, da encenação, os planos longos podem ser quase despercebidos ou explicitam ainda mais a extensão temporal. Segundo Bordwell e Thompson (2014, p.324), “a percepção de duração e de ritmo é afetada pelo quadro móvel”, assim como a percepção do espaço (dentro e fora de quadro). Lembrando que, segundo Pasolini, no filme (como concretização do cinema) o autor manipula tempo e espaço, lançando mãos de signos análogos aos signos vivos, mas de forma organizada. O plano-sequência técnico (no filme) é diferente do plano-sequência infinito que é o cinema, mas numa estilística realista pode-se buscar a criação do efeito de real (da experiência e da vivência do real) pelo emprego de planos longos (devidamente articulados a uma movimentação mínima da câmera e ações desprovidas de sentido esquemático por parte das personagens).

A análise da forma fílmica toma como princípio que seja entendida como um “sistema unificado de elementos interdependentes relacionados”. “Se a forma no cinema é a inter-relação geral entre vários sistemas de elementos, podemos pressupor que cada elemento desempenhará alguns papéis no sistema todo” (BORDWELL; THOMPSON 2014, p.126-127). Dessa forma, buscamos a função do quadro móvel, da encenação, da fotografia, do desenho de som, de uma instância narradora para tratar dessa fábula hipnótica, circular que pode ser interpretada como a forma fílmica do

eterno retorno de Nietzsche, especificamente da concepção de que não há um sentido, uma direção a se seguir para se chegar a algum lugar. Mesmo quando precisam sair para sobreviver, uma vez que o poço foi soterrado, pai, filha e cavalo retornam e tentam retomar os rituais – mas, nesse momento, o peso da vida é maior e quedam-se no escuro, à mesa, sem comer e sem conversar até que a escuridão (o fade) os encubra.

O narrador, cuja voz sobrepõe-se à tela preta no início da narrativa, aparece outras três vezes, fazendo comentários sobre a vida das personagens, mas não narra ou descreve acontecimentos. Assim como os enquadramentos quando a câmera se mantém estática em algum canto tendo o beiral das portas como moldura (deve-se ressaltar que, em filmes, a câmera tem função de narrador – seria o caráter épico do cinema, conforme ROSENFELD [2009], que entende o cinema ficcional como épico-dramático), a *voice over* denuncia o tempo passado, um acontecimento organizado presentificado pelo audiovisual.

Os sons têm papel fundamental na criação de uma atmosfera dramática – em contraponto à desdramatização da narrativa. A trilha musical minimalista reforça a circularidade dos atos, dos gestos, das situações, causa um efeito hipnótico e irreal (em contraponto à aparente crueza da realidade das personagens). A trilha musical cambia com os ruídos ambientes, particularmente o vento uivante – usualmente, um dos dois está em primeiro plano, sobrepondo-se a tudo, apenas em poucos momentos um está em primeiro plano e o outro em segundo plano. Quase não há fala entre pai e filha. A fala maior é de um vizinho que discursa para ambos quando vai comprar um pouco de aguardente – sua fala é maior que as do narrador e tem a função de um comentarista sobre os sentidos filosóficos da história (é a explicitação de que o pensamento nietzschiniano está entranhado na narrativa, não se resume ao episódio inicial).

A sequência inicial, quando o homem açoita pesadamente o cavalo para que ele se desloque, já articula alguns desses elementos do sistema formal desse filme. A música pungente, hipnótica, perdura até quase o final, abafando totalmente os ruídos-ambiente – que, ao final, vão entrando aos poucos, fazendo a narrativa sair do modo fabular no passado para um registro realista no presente, sem o corte no plano.

Imageticamente, o enquadramento varia, pois a câmera realiza um plano de seguimento do cavalo e do homem, mas não permanece estática ou numa posição estável constante. Ela mantém uma altura do ângulo normal (no nível do olhar), parecendo, por isso, um observador, mas que tem mobilidade para circular em torno dessa ação sem sentido dramático (no sentido de que não existe em função de lançar a história em direção a uma resolução de um conflito), mas estético³. Da frente do cavalo, a câmera se desloca para a lateral, volta para frente, mas sempre com uma ligeira instabilidade (que produz um efeito de real e minimiza o artificialismo que a estabilidade absoluta da imagem em situação adversa, como seria do deslocamento em uma estrada “de terra”, denunciaria). Essa ligeira instabilidade ocorre em vários momentos – há muitos poucos planos realmente estáticos -, mesmo quando dentro da casa, ou seja, num ambiente fechado e com piso plano. Como vimos já na sequência inicial, a câmera está sempre se movendo, mas também as personagens. Há muitas sequências, no entanto, nas quais a câmera muda de função e de estilo narrativo sem o corte. É constante o deslocamento da filha pelo espaço da casa. A casa parece ser um grande salão onde tem um canto onde fica o que seria uma cozinha, um canto de uma cama, um espaço onde fica a mesa, um canto de despejo de dejetos etc.. O movimento constante e sem quebra constroi esse espaço íntegro, mesmo não nos informando claramente seu desenho, pois não há planos descritivos de espaço propriamente; a revelação do espaço depende do deslocamento das personagens – ou seja a câmera como instância narradora está, em grande parte do tempo, à mercê das ações das personagens (é um discurso indireto livre, como o propõe Pasolini – uma forma de o cineasta dar voz às personagens sem assumir literalmente seu ponto de vista). O pai desloca-se menos, mas o deslocamento da filha em grande parte garante

³ Tendo em mente as variedades de abordagem estética que enumera Chateau (2010): 1) Certa relação com o mundo dominada pela sensibilidade; 2) Certa atitude humana (em maior ou menor grau desinteressada) que difere das atitudes prática e cognitiva; 3) O sentimento de prazer e de desprazer; 4) O exercício do gosto e da crítica de forma geral; 5) Uma forma de classificar obras (inclui o ofício de crítico); 6) O âmbito da aplicação de certos valores, entre outros o de belo; 7) Uma dimensão antropológica, um aspecto das práticas sociais; 8) Estetização – metamorfose dos fenômenos; 9) As características recorrentes, estilísticas ou temáticas, que a obra de um realizador ou uma série coerente de suas obras manifesta; 10) O artístico: a teoria da arte, sua concepção, os artistas e as formas sociais de sua manifestação; 11) As características específicas de uma arte, como as amalgama sua história(a estética do teatro, do cine, por exemplo); 12) Uma disciplina que integra as acepções anteriores.

que as personagens se cruzem nesse espaço. O que ocorre com frequência é que, quando as personagens se cruzam, a câmera muda de ponto de vista ao deixar de seguir um e torna-se seguidora do outro – segundo Rosenfeld (2009), a personagem é o ponto zero das coordenadas espaço-temporais. É uma forma de, no mesmo plano, coordenar dois pontos de vista – dois fragmentos dos planos-sequência que seriam a vida de cada um, conforme a concepção de Pasolini (1982). Como esses ditos planos-sequência, correspondentes à vida de cada personagem, são coordenados e não justapostos, não há esvaziamento do presente (como Pasolini alerta que ocorreria caso simplesmente se “juntasse” todos os pontos de vista). A criação da percepção de que ambos, pai e filha, vivem mergulhados no presente, então, é reforçada pela forma como os planos longos e os planos-sequência são coordenados entre pai e filha, bem como pelo modo de narrativa menos esquematizado. A primeira fala entre eles ocorre por volta dos vinte minutos de filme, quando ela informa que a comida está pronta. Já vimos o ritual de ela vesti-lo, mas nem sabemos quem são essas pessoas – ela o chama de papai, pela primeira vez, quando o filme está chegando aos 29 minutos.

Por fim, os planos-sequência seriam, por si só, estratégias de manter a integridade temporal e espacial em blocos da narrativa – blocos com certa autonomia no que se refere a uma cadeia causal, que não existe. Ou seja, conduziriam à matriz realista. No entanto, percebemos que o movimento da câmera cambia entre ser uma subjetiva (o plano-sequência de cada uma das personagens) e objetiva (move-se “descolada” das personagens nos momentos nos quais procura um ângulo para ter uma visão melhor do acontecimento, imóvel, tendo um portal como moldura, demarcando a narrativa passada); a trilha musical, no meio do plano, sem o corte da imagem, substitui os ruídos-ambiente, fazendo também que o modo narrativo saia do registro realista para o formal. Além disso, em termos de “enredo”, os dias são todos iguais quanto aos gestos (o ritual de o pai acordar, ele tosse para ela perceber que ele está pronto para ela o vestir, acabando de vesti-lo, ela serve a aguardente, vai recolher água, comem, vão cuidar do cavalo etc.). Os afazeres são sempre iguais a cada dia, assim como os gestos. Alguns acontecimentos interrompem isso: a chegada do vizinho, a passagem dos ciganos, a descoberta do soterramento do poço, encenados de um único modo, pelos planos longos. O que pouco diz formalmente, pois, embora as ações

e os gestos sejam os mesmos, e também a mobilidade do quadro contínuo (sem cortes), o modo como a câmera desloca-se varia. Além disso, como os rituais diários já são conhecidos do público, os cortes entre os planos longos mais no final da narrativa apresentam elipses mais notáveis que no início. O ritual das personagens, o eterno retorno (de dias repetitivos, *quase iguais*), os momentos fortes de estilização em som e imagens, o ambiente onde vivem pai, filha e cavalo apresentam evidências da emergência do sagrado de tempos pré-históricos, brutais, que persistem – emergência que deve ocorrer justamente pelo modo de articulação dos elementos formais fílmicos, segundo Pasolini. É o filme, recorrendo à aparência de cinema, para trazer à tona o brutal e violentamente poético dos signos vivos.

Conclusão

Esse primeiro estudo de um filme contemporâneo a partir dos conceitos de Pasolini buscou apontar possibilidades de análise do plano-sequência realizado tecnicamente em relação à sua concepção pasoliniana de que seria como a nossa experiência de vida. A análise do filme *O cavalo de Turim*, de Béla Taar com fundamento nas proposições teóricas de Pasolini, enquadra-se numa discussão contemporânea de novos realismos e das hibridizações dos estilos formais. A abordagem de Pasolini sobre o cinema, estruturada nos anos 1960-1970, nos parece responder bem a essa estilística presente em diretores contemporâneos e também reflete uma conciliação que seu pensamento promove entre duas tradições da teoria do cinema que reinaram até os anos 1960, a teoria formativa e a teoria realista.

De forma geral, acreditamos que o plano-sequência em *O cavalo de Turim* seja essencial para a interpretação de seu significado, mas esse plano essencialmente móvel deve ser associado aos demais elementos do sistema formal do filme, pois elementos como o som (música e ruído do vento) e a própria alteração no estilo e no padrão de movimento da câmera faz com que a narrativa do filme articule modos do cinema realista e formal. O filme proporciona ao seu espectador a experiência da vivência mergulhada no presente, mas não se furta de comentar e construir discurso. O sistema formal está em função, então, do filme subterrâneo, como diria Pasolini (1982), ou seja, aquilo sobre o que o diretor quer dizer (de forma audiovisual; de outra

forma indizível) ainda que o faça pelas personagens e por suas subjetividades transmutadas em escolhas estéticas.

Referências

ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Tradução do inglês por Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

ANDREW, James Dudley. Do cinema mundial ao cinema global. Tradução do inglês por André Antônio in: Lopes, Denilson; Lucas Murari (Curadores). *Mostra Cinema, Globalização e Multiculturalismo* [catálogo]. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2014.

BAZIN, Andre. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema; uma introdução*. Campinas, SP, Editora Unicamp, São Paulo, Editora USP, 2013.

BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Traduzido do inglês por Luís Carlos Borges. Campinas, SP, Editora Unicamp, 2013.

CHATEAU, Dominique. *Estética del cine*. Introducción, p.11-12. Buenos Aires: La marca Editora, 2010.

COUSINS, Mark. *História do cinema; dos clássicos mudos ao cinema moderno*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

GRÜNER, Eduardo. Pier Paolo Pasolini: a tragédia do real. In: YOEL, Gerardo (Org.). *Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

LOPES, Denilson. “Filmes em busca do mundo” in: LOPES, Denilson; MURARI, Lucas (Curadores). *Mostra Cinema, Globalização e Multiculturalismo* [catálogo]. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2014.

LUZZI, Joseph. Poesis in Pasolini: theory and practice. In: *A cinema of poetry: aesthetics of the Italian art film*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 2014.

MURPHY, Stephen. *Keeping it long; why filmmakers use the long-take and its relevance to a modern cinema audience?* Workhouse Books. [Kindle Edition), 2012.

NAGIB, Lúcia. “Rumo a uma definição positiva de World Cinema” in: LOPES, Denilson; MURARI, Lucas (Curadores). *Mostra Cinema, Globalização e Multiculturalismo* [catálogo]. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2014.

NAZÁRIO, Luiz. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Tradução do italiano por Miguel Serras Pereira. Lisboa, Assírio & Alvim. Cadernos Peninsulares, Ensaio 8, 1982.

PASOLINI, Pier Paolo. Parágrafo sexto: impotência contra a linguagem das coisas. In: *Escritos corsários, Cartas Luteranas; uma antologia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem in: Candido, Antonio et al. 11.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SAVERNINI, Erika. Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieswloski. Coleção mídia@rte. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SAVERNINI, Erika. Cinema utópico: a construção de um novo homem e um novo mundo. 2011. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: EBA-UFMG, 2011.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003.

THE TURIM horse. 2011. De Béla Taar. USA: Cinema Guild. Blu-ray.

SOBRE A AUTORA: Doutora em Artes Visuais - Cinema (EBA-UFMG). Professora colaboradora do PPGCOM-UFJF. Coordenadora do projeto de extensão Cineclubes Lumière e cia. Coordenadora do Projeto de Extensão em Interface com a Pesquisa "Formação do pensamento cinematográfico: o cineclubismo como forma de atuação no âmbito da educomunicação", FAPEMIG (fev.14 a fev.16). Pesquisa "Cinema e a língua escrita da realidade: diálogo contemporâneos com Pier Paolo Pasolini" (CNPq, nov. 14 a nov. 17). Autora do livro "Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieswloski" e co-editora de "Reflexões sobre a montagem cinematográfica" de Eduardo Leone (ambos pela Editora UFMG). E-mail: erika.savernini@ufjf.edu.br