



Aroldo Lacerda



Estilhaços do plano-seqüência

DANIELA DUMARESQ

Doutora em Sociologia pela USP

Professora do Curso de Audiovisual e Novas Mídias da Universidade de Fortaleza

Resumo: A teoria de André Bazin e os filmes de Jean Rouch sustentam o eixo de reflexão deste artigo. Nos anos 1950-1960, o plano-seqüência encarnou ao mesmo tempo um desafio técnico e a defesa de um modo de representação realista. Aqui ele é entendido como uma política da imagem capaz de explodi-la em fragmentos e realizar combinações que não rompem com a política defendida.

Palavras-chave: Análise fílmica. Jean Rouch. Plano-seqüência. Política da imagem. Documentário.

Abstract: This study analyzes four Jean Rouch's films produced between the 1950s and the 1960s and the theory of André Bazin. The general purpose of this study is to understand how the plan-sequence may configure a politics of the image.

Keywords: Film analysis. Jean Rouch. Plan-sequence. Politics of the image. Documentary.

Résumé: Cet article a pour but d'analyser le plan-séquence à la lumière de la théorie de André Bazin et des films de Jean Rouch. Aux années 1950-1960, le plan-séquence a été à la fois une technique et un symbole du mode de représentation réaliste. On le comprend ici dans sa dimension politique.

Mots-clés: Analyse filmique. Jean Rouch. Plan-séquence. Politique de l'image. Documentaire.

Quando as câmeras ainda não eram tão leves, e o som sincrônico ainda era mais desejo que realidade, uma geração de cineastas se dedicou a experimentar um novo estilo de realismo. O cineasta e antropólogo francês Jean Rouch fez parte ativa dessa geração. Com base na análise de quatro de seus filmes, voltamos aos anos 1950 e 1960 para pensar em um tipo de imagem que configurou, mais que um estilo de realismo, uma política da imagem. Retornar a esse momento é também revisitar as reflexões do crítico André Bazin. O crítico francês foi, no pós-guerra, um dos principais responsáveis pela construção de uma teoria do realismo cinematográfico. Uma de suas preocupações centrais diz respeito à possibilidade de o espectador crer na imagem cinematográfica. Em torno dessa idéia surge a defesa de um modelo de filme que preserva, a um só tempo, o que a câmera conseguiu captar e as relações espaciais dos motivos filmados. À primeira vista, esse modelo privilegiaria o plano-seqüência. Mas ao olhar para essa figura cinematográfica como uma política da imagem percebe-se que ela traduz, nesse momento histórico, um certo respeito à coisa filmada e uma reinvenção das relações entre observador e observado. Assim, torna-se possível explodir as imagens e delas guardar as fagulhas que configuram sua política.

Ao assumir-se como uma política, a reflexão em torno do plano-seqüência muda de foco. Interessa pensar menos a sua duração (impossível de determinar *a priori*: quanto deve durar um plano para ser considerado um plano-seqüência?) do que suas implicações. Abordaremos aqui esta questão a partir de três artigos de Bazin (1951, 1991a e 1991b), e quatro filmes de Rouch: *Os mestres loucos* (*Les maîtres fous*, 1956), *Eu, um negro* (*Moi, un noir*, 1959), *Gare du Nord* (1965) e *Tourou e Bitti: os tambores de outrora* (*Tourou et Bitti: Les Tambours d'avant*, 1972). Os dois primeiros filmes apresentam as imagens de quando o plano-seqüência era apenas um sonho, que se realizaria mais tarde com os outros dois.

Bazin morreu em 1958, quando os filmes de Rouch começavam a aparecer. Ele, no entanto, teve a oportunidade de ver e escrever sobre *Os mestres loucos*. Este foi o primeiro filme de Rouch lançado em sala de cinema: estreou em Paris como complemento ao de Ingmar Bergman, *Noites de circo*, em outubro de 1957. Na ocasião, Bazin publicou um artigo no *France-Observateur* de 24 de outubro de 1957 (republicado quase sem alterações em *Radio, Cinéma, Télévision* de 3 de novembro de

1957). Nesse artigo, ele chamou a atenção para certo *realismo extraordinário*, sem avançar porém na sua caracterização. Em busca desse conceito, procuro inferi-lo a partir da análise do filme e da leitura de outros textos de Bazin. Vejo nele a chave para compreender as questões que giram em torno da idéia de plano-seqüência e podem configurar uma política da imagem.

“*Os mestres loucos* já seria em si um documento de uma qualidade rara porque filmado com uma perspicácia e um realismo extraordinários”, escreveu Bazin (1957). Nesse filme, a câmera segue os acontecimentos, abandonando a fotogenia e as regras de enquadramento a fim de preservar o contrato de respeito ao que a ela se oferece. O *realismo extraordinário* do filme parece estar nesse abandono de certa estética cinematográfica em favor do acontecimento filmado. Essa maneira de filmar convergiria com a defesa baziniana de uma estética realista. Ele defende a vocação da máquina fotográfica de *re-presentar* o real, ou seja, de tornar mais uma vez presente um acontecimento passado e capturado por ela, de modo a conferir à imagem assim produzida uma *objetividade essencial*. Sua tese sobre a montagem proibida, diferentemente do que sugere o título do artigo, é menos contra a montagem do que a favor de certas noções a serem discutidas adiante. Quanto ao filme de Rouch, considerado de um realismo extraordinário, é montado a partir de seus planos multipicotados, característica forjada pela natureza da câmera utilizada, uma Bell & Howell com autonomia de apenas 25 segundos. No entanto, a forma filme incentiva o reconhecimento da autenticidade da imagem, que suscita a crença do espectador, como queria Bazin.

Ao filmar o rito sem interferir em seu andamento, sacrificando as regras do “bom cinema”, Rouch antecipa a discussão que dominaria os debates sobre cinema nos anos seguintes. A câmera tremendo, alguns movimentos bruscos, “erros” de *raccord* podem ser apropriados em favor de certa noção de realismo. Essas “falhas” de filmagem e montagem passam a ser encaradas como marcas de autenticidade da imagem, indicando que a filmagem esteve subordinada ao acontecimento, que não se organizou para ela. Em imagens como essa transparece o respeito à coisa filmada. Certamente, essas características aparecem em filmes de qualquer gênero e não garantem a autenticidade da imagem. No entanto, elas costumam instaurar um regime de leitura do filme baseado na crença na imagem ou mesmo uma leitura documentarizante, para lembrar Odin (2000).

Os mestres loucos, em sua forma de seguir o acontecimento, traz em si o sonho do plano-seqüência, ao buscar a preservação da continuidade se não da imagem, pelo menos do acontecimento. Entre 1950 e 1960 alguns cineastas partilham esse sonho, que encerra um desafio ao mesmo tempo técnico e estético. Por um lado, a defesa de uma estética realista construída com elementos fornecidos diretamente pelas ruas, abandonando o mundo dos estúdios; por outro, o recurso às câmeras mais leves e acessíveis, que permitiam mais facilmente a realização desse programa, mais apresentavam ainda limites de autonomia e de som síncrono. Soma-se a isso o desafio de um exercício de virtuosismo: realizar um movimento de câmera, por um tempo razoavelmente longo, mantendo o interesse pelo objeto filmado e a beleza do quadro. A discussão em torno do realismo coloca em evidência esse recurso como uma forma capaz de revelar um mundo sem cortes, oferecendo a impressão de que a câmera captou o que estava posto diante dela com o máximo de fidelidade à coisa filmada e ao espaço-tempo no qual ela estava inserida. “Fisgar a vida” era o programa desses cineastas. A expressão teórica desse sonho encontra-se nos artigos de Bazin. Já nos filmes de Rouch é possível perceber como os impedimentos técnicos o levam a criar um procedimento que se assemelha a um falso plano-seqüência, até que finalmente pode concretizar o sonho em dois filmes, *Gare du Nord* e *Tourou e Bitti: os tambores de outrora*.

Entre a montagem proibida e o sonho do plano-seqüência

A teoria de Bazin confronta a decupagem clássica e os experimentos formais russos, contra os quais defende uma ontologia da imagem. Para tanto, ele lança mão de três conceitos-chave: *realismo físico*, *autenticidade da imagem* e *crença na imagem*. Desde que respeite essas características, o cinema pode construir um *mundo imaginário*. A análise de Bazin (1951) do filme *La Course de taureaux* (Pierre Braunberger, 1951) ajuda a entender o que seria esse mundo imaginário. Nesse filme, diversos touros foram utilizados na filmagem a fim de criar a ilusão, pela montagem, da existência de um único animal. Desse modo, a montagem buscaria um *realismo físico*. Tal realismo baseia-se na semelhança física e na maleabilidade lógica construída na decupagem, elementos primeiros para a construção de um mundo imaginário. Diferentemente da experiência de Kulechov, o encadeamento de animais diversos não cria metáforas (como,

por exemplo, a força do touro), mas cria um touro imaginário, beneficiando-se da fotografia do touro uno inexistente, no qual o espectador *acreditaria*. Esse touro não está no mundo vivido e nem mesmo no filme (pois aqui como lá os touros são muitos), mas apenas na relação de crença construída entre o filme e o espectador. Pelo artifício da montagem os diferentes touros da filmagem são transformados em apenas um, o touro imaginário que o espectador acredita ver. Assim, o cinema defendido por Bazin pode se beneficiar da montagem, mas para conseguir um efeito específico; trata-se aqui de construir um realismo pautado pela semelhança física das imagens. A noção baziniana de realismo diz respeito, então, a uma relação de *crença* estabelecida entre o público e o filme, incentivada por certo *realismo físico*. Dessa segunda noção depreende-se outra: a montagem não seria proibida, mas pautada pelo respeito à coisa posta diante da máquina. Ou seja, a autenticidade do material filmado é balizada por sua relação com o material-vida capturado. Os truques podem acontecer, desde que feitos diante da câmera.

A relação de crença também subordinaria o filme ao respeito pela unidade da ação. Em Bazin, tal cuidado não é apenas uma questão de forma, mas diz da natureza do relato, da interdependência entre o relato e sua forma. Em seu artigo “Montagem proibida”, o crítico afirma: “Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida” (BAZIN, 1991a: 62). Essa “lei estética”, maneira como Bazin se refere ao enunciado, compreende os elementos visuais da ação. Assim, o que não pode faltar ao filme é a imagem essencial que condense e mostre os elementos de tensão da cena. Para Bazin, é importante que a matéria-prima do filme seja ao mesmo tempo autêntica e cinematográfica: “O que é preciso, para a plenitude estética do empreendimento, é que possamos acreditar na realidade dos acontecimentos, sabendo que se trata de truque” (1991a: 60). Ao mostrar reunidos na tela os elementos de tensão de uma cena, o filme estimularia a crença na sua realidade e produziria o fluxo e o refluxo da imaginação do espectador, com a realidade fornecendo os elementos para criar sua substituta: a fábula (o filme). É importante notar que não se trata de explorar a continuidade espaço-temporal como tentativa de registrar a verdade de um acontecimento. Não se trata, em Bazin, de apreender a totalidade de um acontecimento ou sua verdade,

mas de mostrar o seu momento essencial, sem o qual não seria possível acreditar na verdade da imagem. Para Bazin, desde que a *realidade* forneça os elementos para a *fábula*, a montagem não ataca a ontologia da imagem.

Pode-se depreender do conjunto de artigos de Bazin o entrelaçamento de duas idéias: o respeito à coisa filmada e a defesa de que os elementos de tensão de um acontecimento apareçam juntos na tela. O lugar dos artificios é o *set* de filmagem, e não a sala de montagem. A união dos elementos de tensão em uma mesma imagem se dá por meio da profundidade de campo, do uso de planos-seqüência e planos de conjunto. Esses recursos serviriam para autenticar a cena, ainda que retrospectivamente. Dessa forma, o filme daria ao público os elementos necessários para que ele acreditasse na imagem. Ao ver reunidos, na tela e em um mesmo quadro, os diferentes elementos que compõem a cena, o espectador acreditaria na imagem. Mas os filmes de Rouch mostram que é possível explodir o quadro e criar outras formas de manter juntos os elementos de tensão da cena. O enfoque de sua abordagem é a noção de respeito à coisa filmada, que governa as relações entre observador e observado, e permite a construção de uma política da imagem.

Em *Eu, um negro* é possível ver como os planos multipicotados não são capazes de destruir unidades de tensão. O filme é uma encenação do que seria a vida típica dos imigrantes de Treichville, subúrbio de Abidjan, a capital da Costa do Marfim. O ator, Oumarou Ganda, auxiliava Rouch em suas pesquisas, mas no filme ele é Edward G. Robinson. Espécie de documentário sobre o imaginário, o filme reconstrói o que seria o cotidiano típico dos imigrantes, ao mesmo tempo em que mostra seus medos e desejos. Também feito com a Bell & Howell, em *Eu, um negro* o plano-seqüência só pode ser uma simulação.

O falso plano-seqüência em *Eu, um negro*

O falso plano-seqüência aparece nos dois grandes monólogos de Robinson. O primeiro funciona para apresentá-lo ao público e o segundo é a seqüência em que ele rememora sua experiência na guerra da Indochina e que encerra o filme. Nossa hipótese aqui é a de que, nesses dois momentos, a câmera simula a realização do plano-seqüência impossível. O primeiro coloca o espectador ao lado de Robinson, fazendo-o percorrer o longo caminho entre o bairro comercial e Treichville, aproximando-o da personagem.

Cada etapa dessa trajetória ajuda a aproximar o espectador (ocidental) da personagem e da sua história. O ponto de partida aparece como um lugar quase familiar: a cidade com seus edifícios e construções. O caminhar transporta o espectador enquanto ele ouve as confissões de Robinson. A chegada ao destino, fim e finalidade, o introduz no universo de um subúrbio africano. No outro momento, a trajetória é a guerra. Aqui, já não interessa o ponto de partida e nem há um ponto de chegada, tudo é duração. Cada instante é marcado pelas palavras do protagonista, cuja força faz reviver a guerra. Os efeitos conseguidos nesses dois momentos do filme são diferentes, mas se constroem de forma semelhante: a câmera simula o plano-sequência impossível.

Em *Eu, um negro*, a câmera se comporta como um olho exterior à narrativa. Mas, nos momentos em que as personagens falam por si, esse olho exterior passa a ser mediado por dispositivos próprios da história narrada. Dessa maneira, a exterioridade da imagem passa a ser confrontada com a visão que eles têm de si e da história. Assim, o discurso que estaria mais próximo da objetividade, esse que vem das esferas mais externas à narrativa e é assumido pela imagem, vê-se obrigado a disputar espaço e, sobretudo, sentido com a fala daqueles que vivem a história narrada.

A sequência que apresenta Robinson o mostra caminhando. Enquanto ele caminha e fala de si, a câmera acompanha sua caminhada. Essa câmera simula dois longos planos-sequência intercalados por uma inserção de imagens de Treichville, o bairro pobre onde vivem Robinson e seus amigos imigrantes. Essas cenas apresentam ao mesmo tempo Robinson e Abidjan. A câmera concentra a atenção do espectador em Robinson. O momento essencial é o próprio percurso, filmado insistentemente. Fica para o público a impressão de que seus passos dirigem a movimentação da câmera. Pelas ruas de Abidjan, a câmera não se perde de seu herói. Enquanto o acompanha, ela não se interessa pelo alvo do olhar da personagem, não mostra ao espectador que percurso faria esse olhar. Também não se interessa pelo que acontece à sua volta. É apenas a câmera e Robinson, como se dançassem um balé no qual apenas os dois têm importância: por vezes afastam-se, por vezes aproximam-se, por vezes algo se interpõe a eles, mas não se perdem um do outro. Muitos cortes podem ser percebidos na imagem. O que importa, no entanto, não é a autenticidade do plano-sequência, mas a continuidade do esquema adotado pela imagem. A insistência no percurso enquanto a fala da personagem é ouvida.

Tal esquema parece colocar o espectador ao lado de Robinson. É como se o público fizesse a caminhada com ele, enquanto o ouve falar de si, de sua situação e da cidade em que se encontra. O filme disfarça os saltos, perceptíveis aos olhos, ao posicionar o espectador ao lado de Robinson e provocar a intimidade entre ambos graças às confissões feitas pela personagem.

A cena da guerra tem o efeito do falso plano-sequência potencializado. Primeiro, porque a câmera não muda o eixo de observação, denunciando a preocupação em seguir o curso dos acontecimentos a despeito das regras de decupagem vigentes. Depois, porque a força das palavras intensifica a atuação e lhes confere um tom de declamação poética. Olhar Robinson pegando pedras como se fossem granadas não falsifica suas palavras e, pelo contrário, confere à cena a força necessária para despertar a crença. O que está em jogo aqui não é uma cena de guerra, mas a memória de um antigo combatente. Esse jogo entre o falso e o verdadeiro, ou melhor, entre a memória e o acontecimento, é proporcionado pela fala e intensificado pelas imagens. Quando ele se lembra da guerra, a imagem oferece a falsificação de sua encenação. Sua memória não funciona como chave para que haja uma mudança no plano das imagens, substituindo-as por imagens de guerra. O peso da guerra não é construído por *closets* e corpos, mas pela conjunção do poder das palavras e a encenação da guerra. O que está em jogo nessa cena é menos o acontecimento passado do que a sua memória. Relembrar a guerra transformando pedras em granadas é viajar ao passado sem perder o pé no presente. Aqui se encontra o tempo entrecruzado, de que fala Benjamin (1985) ao analisar a obra de Proust.

Ao narrar sua experiência no campo de batalha, Robinson revive a guerra. Num mesmo instante a cena é passado (memória) e presente (acontecimento). Sua fala é a da reminiscência (internamente) e as imagens são as do envelhecimento (externamente). Esse tempo entrecruzado é fundamental para que continuem a agir o presente e a nova situação trazida pelo envelhecimento, não só para o ator do acontecimento, mas para esse novo lugar, onde o ator está no momento em que rememora. No tempo entrecruzado tanto o passado quanto o presente agem sobre os acontecimentos possíveis. E esse entrecruzamento de tempos colabora para ampliar o impacto da cena da guerra da Indochina. Tal efeito é conseguido por um conjunto de fatores. As palavras ganham força poética. A encenação de Robinson vacila

entre o lúdico e o trágico: ele relembra as brincadeiras infantis, ao transformar pedras em armas bélicas, mas pesa sobre essa brincadeira a memória da guerra vivida. A vida dura de agora se traduz na busca diária pelo emprego, na prisão do amigo, na negativa do amor. O tempo entrecruzado permite esse encontro de temporalidades que pareciam distantes, colocando juntas a guerra da Indochina e a guerra do cotidiano, a reminiscência e o envelhecimento. A câmera apenas acompanha esse tempo que flui. Ela olha para Robinson como quem olha para horizonte. Pois parece não existir um melhor lugar para observar a cena do que esse, à maneira de quem está no cais olhando para o mar.

À beira da lagoa, o uso do falso plano-sequência difere daquele da caminhada de Robinson que já comentei. Lá, ele estava, em certo sentido, mais próximo da idéia da decupagem clássica, pois mais próximo da “lógica natural dos fatos”, uma vez que a câmera, sem o perder, caminhava em torno dele. Já na cena da guerra, haveria espaço para imagens de detalhe, jogo de campo-contracampo, mostrando as expressões dos dois atores presentes em cena. Mas a câmera permanece acompanhando a cena a certa distância e quase não há mudança de ângulo ou de quadro.

Em *Eu, um negro* a continuidade forjada, nesse casamento de imagens seguindo o acontecimento e falas de intimidade poética, aponta para o plano-sequência impossível. A fala de Robinson restitui à imagem aquilo que a técnica não pode lhe conferir. Os saltos entre as imagens como que se apagam quando o espectador se deixa levar pela falas poéticas de Robinson. Os elementos de tensão de ambas as cenas aparecem como esse desprendimento de si que as imagens perseguem e a personagem oferece ao público. Caminhando pelas ruas de Abidjan, Robinson fala de seus desejos e frustrações enquanto a câmera o acompanha partindo do lugar de seu desejo (o bairro comercial como símbolo do sucesso profissional desejado) em direção a Treichville e a sua realidade cotidiana. Já às margens da lagoa, a memória da guerra se confunde com a luta diária pela sobrevivência, enquanto as imagens mostram Robinson atirando pedras como se fossem armas de guerra. No entanto, é na sala de montagem que se realiza o plano-sequência de *Eu, um negro*. Sem autonomia de filmagem e pós-sonorizado, o filme desafiaria a lei estética de Bazin. As imagens ligadas por saltos e as falas acrescentadas enquanto os atores assistiam ao copião não são capazes de destruir o essencial do acontecimento mostrado. Tal acontecimento é um

desprendimento de si que aparece não como alusão nem como decupagem, mas em sua integridade. Preservam-se assim o *realismo físico*, a *autenticidade da imagem* e a *crença na imagem*, como defende o realismo baziniano.

O plano-seqüência em *Gare du Nord* e em *Tourou e Bitti: os tambores de outrora*

Rouch recorreria ao artifício do plano-seqüência para realizar *Gare du Nord* e *Tourou e Bitti: os tambores de outrora*. A despeito de convergirem nesse recurso técnico, os filmes guardam entre si distâncias significativas. O primeiro conta a história fictícia de Odile. Após discutir com o marido, ela sai para o trabalho. Já na rua, é quase atropelada. Acaso que a coloca diante da possibilidade de realização de todos os seus sonhos, por intermédio do motorista que a convida para seguir com ele. Mas ela recusa o convite. Ele, desiludido, atira-se nos trilhos de trem. Esse filme que parece construído entre o sono e a vigília é formado por quatro planos. No entanto, o corpo dele permanece como um plano-seqüência de cerca de 15 minutos, cujo salto imperceptível acontece no escuro do elevador que conduz Odile às ruas de Paris. Já *Tourou e Bitti* mostra um rito de possessão no qual são utilizados tambores arcaicos. O interesse de Rouch aqui é, a princípio, documentar essa tradição em vias de desaparecer. Em *Gare du Nord*, Rouch se apropria da discussão em torno do cinema direto para filmar uma história mágica. Em *Tourou e Bitti*, a mágica dos ritos de possessão é seguida pela câmera em busca de um cinema etnográfico em primeira pessoa.

Pode-se considerar que o respeito à coisa *filmada* em *Os mestres loucos* ou que o *falso plano-seqüência* em *Eu, um negro* estejam na origem de *Gare du Nord*. O filme seria, então, um experimento em busca de um realismo cuja expressão máxima passava pela discussão em torno do plano-seqüência. Por trás disso, a idéia de que ao filmar ambientes naturais, sem cortes e com som sincronizado, se ampliaria o coeficiente de realidade da imagem. Dessa forma o cinema fisgaria a vida. Em 1965, Rouch encontra a tecnologia ao dispor de seu experimento. *Gare du Nord* pode não realizar os desejos de sua personagem principal, mas realiza outro, acalentado por Rouch e seus contemporâneos: um plano-seqüência filmado por entre paredes e ruas de Paris.

O interesse pelo plano-seqüência ganha outra conotação. O respeito à coisa filmada aparece como um respeito ao tempo do

acontecimento. Ganha força aqui a noção de duração do vivido, duração do fazer no momento em que se faz. Nesse sentido, o plano-seqüência não apenas respeitaria a coisa filmada, mostrando na tela os elementos de tensão e autenticando a imagem, mas também exploraria a própria natureza da duração de uma ação-tempo que se faz para a câmera. Mais que respeitar o acontecimento, *Gare du Nord* joga com sua duração e inventa uma densidade da duração do vivido. O filme traz para o cinema um pouco da sensação de observação da vida espontânea, com a câmera seguindo Odile. Atualiza a câmera que corre atrás do acontecimento em *Os mestres loucos* e que não se perde de Robinson em *Eu, um negro*. E nisso estaria a inspiração para o experimento estético conduzido por Rouch. A vida espontânea seria, finalmente, fígada.

Outra diferença fundamental encontra-se menos na forma do filme que em seu princípio: observado como no cinema documentário, o acontecimento não guarda vínculo de existência com os atores e suas vidas. Ou seja, Rouch aplica ao cinema de ficção as inovações estéticas trazidas pelo avanço da tecnologia e pela experimentação dos documentaristas. Parafraseando o que disse Nichols (2005) sobre o cinema observacional, em *Gare du Nord* vê-se o que estava lá ou assim parece. Nichols retoma a noção de crença em termos diferentes dos de Bazin, ao afirmar que o filme observacional “parece” mostrar o acontecimento como teria acontecido. Esse “parecer mostrar” baseia-se em uma idéia próxima da montagem proibida: a diminuição da interferência do aparato cinematográfico na cena filmada. Radicaliza-se a proposta de Bazin ao se levar para diante da câmera a proibição da montagem. O truque não deve acontecer nem durante a filmagem, nem na sala de montagem. Aparentando concordar com uma fala de David MacDougall sobre um de seus filmes, Nichols diz como os copíões pareciam ter uma densidade e uma vitalidade que se perderam com a montagem. Parece, então, que, com o filme observacional, a tese da *montagem proibida* seria levada às últimas conseqüências. É nessa fonte que a estética de *Gare du Nord* encontra seu nascedouro. No entanto, o filme acaba produzindo um efeito diferente para o uso do plano-seqüência, além do respeito à coisa filmada.

Enquanto a câmera acompanha Odile, o acontecimento parece escorrer para além do alcance da lente da câmera. A noção baziniana de *montagem proibida* explora o aspecto da tensão que

deveria estar não apenas presente na cena, mas visível para o público no momento em que sua ausência denunciaria o truque operado na sala de montagem. Esse filme, embora fundado no plano-seqüência, deixa escapar pelo menos dois dos momentos de tensão: o atropelamento e o suicídio. Certamente o artifício evita pôr em risco os atores. No primeiro, a câmera fecha em Odile. Nesse caso, são mais os sons e as reações das personagens que dizem do acontecimento, e menos uma imagem mostrando os elementos da tensão, ainda que retrospectivamente. O segundo caso corresponde à montagem tradicional. No momento em que o homem escala a grade de proteção, a câmera o abandona para, depois de um corte, encontrá-lo já estendido sobre os trilhos. Dessa feita, a montagem acontece durante a filmagem. A câmera desvia-se do acontecimento em si e oferece os respingos que permitem sua reconstrução mental.

O filme ancora-se na noção de tempo ainda mais que na noção de respeito à coisa filmada. Concentrada nos passos de Odile, a câmera “perde” a aproximação do carro que quase atropela. Tal cena revela que, diferentemente de como foi filmado o multipicotado *Os mestres loucos*, aqui não há maiores preocupações com o que acontece diante da câmera. O rito foi construído por imagens que ilustram o acontecimento: chaleiras ao fogo, mãos avançando na água fervente, olhos revirados, babas escorrendo. Cada instante capturado mostra um detalhe que ajuda a compor o rito, mas que é em si um momento essencial. Acompanhando Odile, a câmera de *Gare du Nord* desloca o momento essencial para outra questão: a densidade da duração. Por isso pouco importa se o quase atropelamento aparece mais subentendido que mostrado. A câmera desloca-se rapidamente para mostrar o carro e o homem que dele desce, mas logo volta a insistir em Odile. Ela parece mais interessada no olhar surpreendido da moça, em sua reação, em suas expressões. Apenas se adivinha o acontecimento. Adivinha-se para onde Odile olha, mas a câmera insiste em seu olhar. Acompanhando as reações de Odile, sabe-se que o homem a segue pela rua e insiste em lhe falar, mas o filme demora a mostrá-lo. Nessa insistência o filme mostra-se mais preocupado com a duração que com o acontecimento.

A figura de Odile que perdura na tela também limita a percepção do espaço. À medida que seu rosto preenche a tela mal se pode ver a rua por onde ele caminha. O deslocamento parece se dar no tempo, e não no espaço. O plano fechado

em Odile tende a tornar a imagem homogênea. O avançar no espaço não corresponde a uma modificação no cenário. Parece, então, que ela se desloca sem sair do lugar. É quase como se não caminhasse. Ao limitar a percepção do espaço em transformação, o filme oferece um eterno imutável, como se o tempo passasse sem que nada acontecesse. Adiante, quando o homem se jogar em direção aos trilhos, a reação de Odile terá novamente o primado sobre a imagem do acontecimento. Ainda uma vez a opção da câmera será deixar escapar o acontecimento, centrando sua atenção na personagem. O tempo que o homem levou em seu suicídio é medido pela expressão de Odile, atônita, quase imóvel e impossibilitada de agir.

Para a câmera de *Gare du Nord*, pouco importa o que aconteça, ela insiste em acompanhar Odile. O filme parece, então, dispor do tempo para além de uma medida de acontecimento ou de espaço. Nesse filme, o tempo aparece de uma só vez comprimido e distendido. Condensa-se em 16 minutos o café-da-manhã de um casal, do repouso à tensão máxima; o quase atropelamento de Odile; ela posta diante da possibilidade de realização de seus sonhos; a decisão de permanecer na vida que a *Gare du Nord* lhe oferece; e, por fim, o suicídio do homem. Mas a câmera insiste em Odile, mesmo que para isso perca o acontecimento ao seu lado. A duração de que é feito o filme não fala do tempo que se gasta para percorrer um espaço, nem do tempo que algo demora acontecendo. Essa combinação do comprimir uma seqüência de acontecimentos extremos e ainda estender o tempo ao insistir em tempos mortos (os afazeres cotidianos ao longo do café-da-manhã e o caminhar) imprimem ao filme a densidade da duração do vivido. Esse tempo não tem correspondente no mundo histórico, sendo próprio das artes, que têm liberdade para dispor da duração. Parece, então, que ao insistir no rosto de Odile e em seus pequenos afazeres o filme consegue adensar a duração e apagar da percepção dos espectadores a noção do que seria um tempo razoável para que tantos acontecimentos ocupem suas vidas. Assim, o plano-sequência de *Gare du Nord* oferece ao espectador a densidade da duração do vivido mais que o respeito à coisa filmada.

Anos depois, Rouch voltaria ao plano-sequência com *Tourou e Bitti*. Dessa vez o recurso aparece associado ao cinema documentário e ancorado, ao mesmo tempo, na duração do vivido e no respeito à coisa filmada. Rouch e sua câmera foram

convidados a filmar um rito de possessão, no qual são utilizados tambores pertencentes a uma tradição em vias de ser abandonada. No entanto, mais do que observar, eles interferiram no seu andamento. Partindo dessa experiência, o cineasta defende o conceito de *cinema etnográfico em primeira pessoa*, indicando ao espectador que não se trata de um experimento estético, mas de um experimento antropológico.

O rito mostrado no filme aconteceria independentemente da presença da câmera. Quando o aparato cinematográfico entra em cena, ele já estava em andamento. Mas é difícil saber como teria sido o rito caso a câmera não estivesse presente, pois talvez nem mesmo a possessão mostrada tivesse acontecido. A presença da câmera foi fundamental nesse acontecimento. Ao insistir em filmar, mesmo quando os tambores ameaçavam parar, o cineasta ajuda a desencadear o transe e permite finalmente aos deuses ocuparem os corpos que dançavam por horas a fio sem receber os espíritos. Aqui o plano-sequência aparece a um só tempo como capaz de respeitar a coisa filmada, mostrar em um mesmo plano os elementos de tensão da cena e provocar um acontecimento. Esse plano-sequência traz em si a impossibilidade de apenas olhar sem interferir. Assim, o cinema etnográfico em primeira pessoa faz coincidir o espaço-tempo do filme com o do seu objeto de atenção, dissolvendo a distância entre observador e observado.

Rouch oferece, assim, dois usos do plano-sequência inspirado pelas discussões em torno do cinema documentário. A história contada segundo a unidade espaço-temporal assume, em cada filme, características diversas. Os dois termos dessa unidade trazem a idéia de mostrar o acontecimento prolongando-se no espaço e no tempo. No entanto, o uso do plano-sequência não garante a reprodução cinematográfica de um espaço-tempo próprio ao mundo vivido nem a certeza de não se perder do acontecimento. Em *Gare du Nord* o sonho do plano-sequência se concretiza, mas não exatamente nos termos bazinianos, apresentando uma densidade de duração do vivido que não necessariamente guarda laços com o tempo do mundo histórico nem preserva a integridade dos elementos de tensão da cena. Devaneio, sonho ou acaso, a irrupção do homem em *Gare du Nord* produz o encontro improvável, possibilitado pelo cinema, no qual as noções de tempo e espaço não estão submetidas à ordem da vida cotidiana, ainda que a densidade do cotidiano seja sua inspiração. Os dois planos-sequência analisados revelam o

paradoxo de certo cinema observacional: nele, a não-intervenção só é possível em meio à total intervenção permitida pela história ficcional, enquanto o registro se transmuta em jogo interativo.

A análise da teoria baziniana e das práticas rouchianas mostra como o plano-sequência pode configurar, mais que uma experimentação formal, uma política da imagem. Na aparição como realismo extraordinário em *Os mestres loucos*, na falsificação da técnica diante da impossibilidade tecnológica em *Eu, um negro*, na forma de imprimir densidade à duração do vivido em *Gare du Nord* e, finalmente, na corroboração dos acontecimentos em *Tourou e Bitti*, a técnica estabelece um jogo entre observador e observado. O momento essencial, reunindo na imagem os elementos de tensão da cena, Rouch o reinventa ao mostrar que esse encontro pode ser promovido pelo acréscimo do som, que promove um desprendimento de si (*Eu, um negro*), ou pela insistência na figura de Odile que adensa a duração do real (*Gare du Nord*). Os experimentos de Rouch preservam da teoria de Bazin o respeito pela coisa filmada. Mas a crença na imagem quebra a barreira do quadro-imagem e incorpora as dimensões do som e do tempo.

Essa análise cruzada mostra que, nos debates dos anos 50-60, em torno do plano-sequência não girava uma concepção puramente formal. Mais importante que a defesa de um plano de certa duração é a defesa de uma política da imagem. O que esteve em jogo aqui foram as formas de dizer o real balizadas pelo respeito à coisa filmada. No entanto, trata-se para Rouch menos de uma crença na imagem que de uma possibilidade de reinventar as relações entre observador e observado.

A concepção deste artigo guiou-se não por um movimento nostálgico, mas pelo esforço de elucidar as questões que motivaram o sonho do plano-sequência, e que podem nos inspirar ainda hoje. O pensamento de uma época guarda relações com o passado (de continuação, rejeição ou transformação), mas o olhar para o passado está sempre permeado por um ponto de vista imposto pela contemporaneidade. Hoje, as relações da camera com seus objetos se funda na autonomia da captação, do som direto e da manipulação da imagem. Neste contexto, retornar ao momento do sonho do plano-sequência e às questões legadas por Bazin e Rouch nos ajuda a vislumbrar uma nova política da imagem, capaz de fecundar nossa experiência contemporânea.

Referências

- BAZIN, André. Mort tous les après-midi. *Cahiers du Cinéma*, n. 7, p. 63-65, déc. 1951.
- _____, André. Les maîtres fous. *France-Observateur*, Paris, 24 out. 1957.
- _____, André. Montagem proibida [1958]. In: *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991a.
- _____, André. A evolução da linguagem cinematográfica [1958]. In: *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991b.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.
- ODIN, Roger. Lecture documentarissante et problèmes du documentaire. In: *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck Université, 2000.