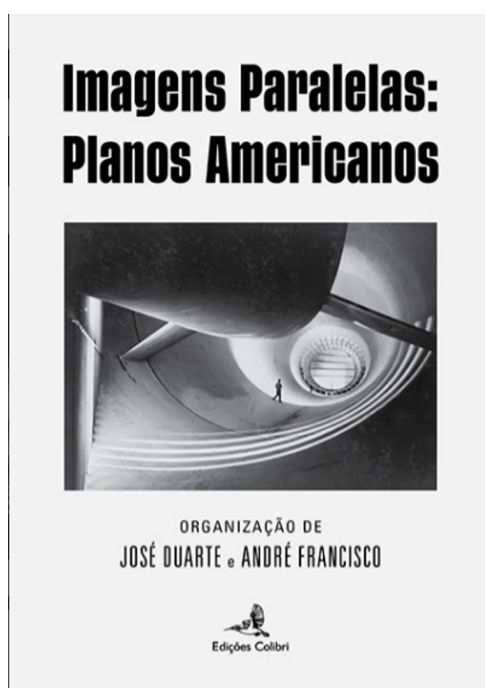


Planos Americanos: Citações, linhagem e futuro

Hugo Oliveira Martins

CIEBA (Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes), CIAC (Centro de Investigação em Artes e Comunicação), Portugal
hugo.oliveira.martins@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5524-7033>



Duarte, José. Francisco, André, org.
2024. *Imagens Paralelas: Planos Americanos*. Lisboa: Edições Colibri.
246 pp. ISBN: 978-989-566-465-8.

Plano Americano era a designação dada por teóricos e historiadores franceses ao que os americanos conhecem como *Full Medium Shot* (Katz 1991), um plano que corta a figura humana pelos joelhos. Este enquadramento teve o seu início nos filmes de David Wark Griffith, nos quais as personagens passavam cada vez mais para primeiro plano. Com

Griffith, o enquadramento tornou-se o espaço do ator, em vez do proscénio de um palco (Gunning 1991). Em 1916, o realizador francês Léonce Perret atribui o sucesso da americana Vitagraph em França ao *plano americano*, que tinha o efeito de isolar as personagens do cenário. A popularidade do termo prossegue com o pioneiro do género *western*, Thomas H. Ince, muito apreciado pelos franceses da época. E, mais tarde, com o pragmatismo clássico nos *westerns* de Howard Hawks e com o maior mestre do género, John Ford. Assim, o *plano americano*, para quem está familiarizado com a história do cinema, remete para o imaginário dos filmes de *cowboys*, sobretudo em cenas de duelos. Essa imagem que o termo suscita na nossa mente pode ser enquadrada no que Eleni Palis chama de citação cinematográfica (Palis et al. 2022), conceito explorado em textos sobre a citação cinematográfica de filmes clássicos de Hollywood no cinema pós-clássico, também de Hollywood, de 1960 ao presente.

Este é o ponto de partida de *Imagens Paralelas: Planos Americanos*, livro organizado pelos investigadores José Duarte e André Francisco. *Imagens Paralelas: Planos Americanos* expande o conceito de citação cinematográfica não apenas à relação entre o cinema americano clássico e o pós-clássico, mas também entre o cinema americano e cinematografias de outros países, de realizadores como Paulo Rocha, Pedro Almodóvar, Alan Clarke, Andrei Tarkovski, Deniz Gamze Ergüven, Seijun Suzuki e Toshiya Fujita, e a formatos audiovisuais como a série de televisão X-Files.

O termo, no seu plural no título *Planos Americanos*, alude à crise da genealogia da identidade do cinema, uma das suas questões teóricas mais importantes e, todavia, irresolvidas. O *The Oxford History of World Cinema* inicia-se com uma citação dos anos 1930, do documentarista Paul Rotha, que afirma que o cinema “é a grande equação não resolvida entre a arte e a indústria” (Nowell-Smith et al. 1991, 19). Para Noël Carroll, o cinema engloba muitos tipos de meios, incluindo “alguns ainda por inventar” (Jihoon 2016, 6). Recentemente, o realizador Paul Schrader proclamou a existência de uma nova linguagem cinematográfica, influenciada pelos média digitais, na qual o anteriormente considerado experimental se tornou normativo.

Outros autores mencionam a descendência bastarda do cinema, cuja inovação resulta de relações adúlteras com diferentes formas de arte. Um dos primeiros críticos a apontar esse carácter impuro foi Ricciotto Canudo, que define o cinema como uma conciliação das artes plásticas,

da música e da poesia. Anos depois, Eisenstein, Vertov e também Malraux identificam a montagem como o progenitor do cinema enquanto arte, distinguindo-o da mera fotografia animada, em suma, criando uma linguagem. Mais tarde, André Bazin distingue imagem de realidade. Por imagem, entende, por um lado, a representação plástica (os atores, os cenários, a luz, os figurinos, a maquilhagem – basicamente, a *mise-en-scène*), e, por outro, a montagem, que é a ordenação das imagens no tempo. Por realidade, refere-se à composição do espaço dramático, em que uma imagem é avaliada pelo que revela dessa mesma realidade. Bazin aponta o carácter impuro do cinema, partindo do princípio da hibridização, ao juntar os aspetos plásticos da imagem ao tempo cinematográfico, à aparência (e duração) da realidade. Este conceito reaparece em trabalhos de Alain Badiou, para quem a impureza vai além do meio cinematográfico, estendendo-se aos temas mundanos e às técnicas de produção.

Prosseguindo a analogia da bastardia do cinema, procurar a que filme se refere uma sequência ou um plano obriga a estabelecer uma árvore genealógica cinematográfica que terá de equacionar uniões ilegítimas, filhos naturais e antepassados esquecidos que, no entanto, fazem parte da história do cinema. Qual a verdadeira origem do *plano americano*? Os *westerns* de Thomas H. Ince, de Howard Hawks, de John Ford? As personagens enquadradas pelos joelhos nos filmes de Griffith? Os retratos renascentistas?

Aqui surge uma outra camada de impureza, como chamam José Duarte e André Francisco à citação cinematográfica de Palis: a reapropriação específica de fragmentos de filmes pré-existentes, de imagens breves a cenas inteiras, dentro de um filme subsequente (Palis et al. 2022). Para Palis, a presença visual e espacial da citação cinematográfica, dentro de outra diegese, reenquadra e revê a história do cinema, e é capaz de gerar significados fílmicos inéditos e de expandir a memória cultural. A citação cinematográfica pode equivaler ao confronto que o termo *plano americano* suscita entre a nossa mente pós-clássica e a era clássica do cinema de Hollywood.

Imagens Paralelas: Planos Americanos organiza-se em três secções: “Imagens Paralelas”, “Planos Aproximados” e “Estranhamente Familiar”, compostas por ensaios que procuram estabelecer parentescos entre diferentes obras cinematográficas. O conceito alargado de citação cinematográfica permite uma liberdade de análise e de referente aos autores, que se servem não apenas de conexões estéticas ou de temáticas

diretas, mas também de referências culturais, literárias e ideológicas para estabelecer ligações entre os filmes.

Na primeira secção do livro, as imagens paralelas aludem a sequências ou a temáticas motivadas por afinidade ou descendência na obra dos realizadores. No primeiro capítulo, Elisabete Lopes conjura o universo do gótico para examinar a ideia de uma feminilidade punida em ambientes enclausurados e castradores, em *The Virgin Suicides* (1999), de Sofia Coppola, e *Mustang* (2015), de Deniz Ergüven. Wellington Sari contrapõe os universos febris e alucinatórios de Alfred Hitchcock e de Brian De Palma, em *Vertigo* (1958) e *Femme Fatale* (2002). Por sua vez, Tiago Ramos explora os binómios que provêm da tensão entre o campo e a cidade em *Sunrise* (1927), de F.W. Murnau, e *Os Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha. Ana Bela Moraes aborda o diálogo entre *Todo Sobre Mi Madre* (1999), de Pedro Almodóvar, não apenas com *All About Eve* (1950), de Joseph L. Mankiewicz, mas também com outras obras e justaposições artísticas recicladas pelo realizador.

A segunda secção, “Planos Aproximados”, debruça-se sobre leituras centradas num plano específico ou em cenas concretas. André Francisco parte da consciência respigadora de Jim Jarmush, que procura alcançar a regra de Godard - para quem o importante não é de onde se tiram as coisas, mas para onde as levamos -, analisando uma cena de *Ghost Dog* (1999) como uma quase réplica de *Branded to Kill* (1967), de Seijun Suzuki. Jeffrey Childs parte do texto de Paul Schrader sobre o *film noir* para aproximar e diferenciar *Mildred Pierce* (1945), de Michael Curtiz, de *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese, através daquele que considera o dispositivo mais fundamental do género: o espelho. Os últimos capítulos desta secção debruçam-se sobre os temas da violência e da vingança. Ana Barroso analisa as potencialidades do plano-sequência nos dois *Elephant* - o de Alan Clarke e o de Gus Van Sant. José Duarte explora, a partir de um Japão imaginado, como *Lady Snowblood* (1973), de Toshiya Fujita influencia *Kill Bill: Vol. 1* (2003), de Quentin Tarantino.

A terceira secção confronta-nos com monstros, possessões, reflexões sobre o tempo e a metafísica, em torno do que nos é “Estranhamente Familiar”. Ricardo Sobreira faz um estudo sobre a intertextualidade e o pastiche no cinema de Tim Burton, confrontando *Frankenweenie* (2012) com *Frankenstein* (1931), de James Whale. Mário Avelar propõe um outro olhar sobre o género de ficção científica para pensar o tempo, a condição humana e o virtual, o espiritual e a música, a partir de *2001: A Space Odyssey* (1968), de Stanley Kubrick, e *Solaris* (1972), de Andrei

Tarkovski. Por fim, Angélica Varandas evoca a proximidade imagética de *The Thing* (1982), de John Carpenter, com um episódio de *X-Files, Ice* (1993), de David Nutter. Quer a obra de Carpenter, quer o episódio de Nutter constituem, para Varandas, poderosas reflexões sobre o medo e a paranoia em ambientes claustrofóbicos.

Na pós-modernidade, os filmes alimentam-se cada vez mais de referências fílmicas, da televisão, das redes sociais, dos videogames e de outras fontes visuais. Por conseguinte, procurar a origem de uma citação cinematográfica é, muitas vezes, uma tarefa vã ou - sendo verdade que um filme é o produto de um cruzamento-, identificar os seus progenitores revela-se um trabalho, no mínimo, árduo. Um dos méritos deste livro coletivo reside no fulgor dos textos. Textos, na sua maioria, acessíveis e inspirados pela força imagética que a citação cinematográfica suscita nos autores, evocando, por vezes, uma voz pessoal, seja quando falam sobre o mal, sobre a violência, sobre o tempo ou sobre a identidade.

O que *Imagens Paralelas: Planos Americanos* torna claro é que, por um lado, existe uma herança do cinema que é multicultural, que atravessa e influencia cinematografias de origens diversas. Por outro, mostra-nos que a transformação da linguagem cinematográfica resulta de diversas fontes e contextos estéticos, tecnológicos, narrativos e de produção. Apesar de as cinematografias terem características que permitem identificá-las com uma cultura ou um país e a sua originalidade ser resultado de uma visão autoral, o cinema ultrapassou as fronteiras de nacionalidade. Os planos americanos já não se referem apenas ao cinema de Hollywood ou até ao cinema feito nos Estados Unidos. Quiçá uma futura geração de cineastas ou de teóricos encontre um novo termo para o histórico *plano americano* – um termo que abranja um sentido mais lato do que a sua terminologia técnica de plano médio ou aproximado?

A sua erudição torna evidente um novo patamar quando se trata de identificar antecedentes e referências e, voltando à afirmação de Paul Schrader sobre a existência de uma nova linguagem cinematográfica, poderá tornar-se num texto seminal para a exploração da nova gramática e dos estilos cinematográficos que se formularão em seu torno. Nesse sentido, *Imagens Paralelas: Planos Americanos* deixa um contributo relevante, não apenas para os Estudos Fílmicos ou para a História do Cinema, mas para os cinéfilos e cineastas que pensam, que ensinam e que fazem cinema.

Referências

- Baez, Luiz. Figueiredo, Vera. 2024. “O que se pode falar de um filme? Alain Badiou e a Crítica de Cinema.” *PoliÉtica, revista de Ética e Filosofia Política* 12 (4): 191-211. <https://doi.org/10.23925/politica.v12i4.68833>.
- Palis, Eleni, org. 2022. *Classical Projections: The Practice and Politics of Film Quotation*. Oxford: University of Oxford Press.
- Bordwell, David. Thompson, Kristin. 2019. *Film History, An Introduction (4th Edition)*. Nova Iorque: McGraw Hill Education.
- Barnier, Martin. Jullier, Laurent. 2017. *Une Brève Histoire du Cinéma (1895-2015)*. Paris: Pluriel.
- Kim, Jihoon. 2016. *Between Film, Video, and the Digital, Hybrid Moving Images in the Post-Media Age*. Londres: Bloomsbury.
- Lefait, Sebastien. Ortolí, Philippe, org. 2012. “Introduction”. Em *In Praise of Cinematic Bastardy*, 1-17. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Bazin, André. 2005. *The Evolution of the Language of Cinema*. Los Angeles: University of California Press.
- Nowell-Smith, Geoffrey, org. 1997. “General Introduction”. Em *The Oxford History of World Cinema*, 3-6. Oxford: Oxford University Press.
- Katz, Steven. 1991. *Film directing: Shot By Shot, Visualizing from Concept to Screen*. Los Angeles: Michael Wiese Productions.
- Gunning, Tom. 1991. *D.W.Griffith and the Origins of American Narrative Film, The Early Years at Biograph*. Illinois: University of Illinois Press.
- Perret, Léonce. 1916. “D'où vient cette crise de l'industrie cinématographique et quels problèmes soulève-t-elle?”. Em *La Renaissance : politique, littéraire et artistique*, 16 septembre, p. 17-18. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5690786v/f17>.
- Schrader, Paul. s.d. “Film Comment, From Facebook posts written by the director Paul Schrader since 2021”. Em *Harper's Magazine*. Acesso a 20 de Maio de 2025. <https://harpers.org/archive/2024/06/film-comment-paul-schrader/>.

Wikipedia. s.d. “Plan Américain”. Em *Wikipédia, l’encyclopédie libre*. Acesso a 20 de Maio de 2025. https://fr.wikipedia.org/wiki/Plan_am%C3%A9ricain.

Porte, Gilles. 2011. “Plan Américain”. Em *Afcinema*. Acesso a 5 de Junho de 2025. <https://www.afcinema.com/Plan-america.html?lang=fr>.