

# O PLANO-SEQUÊNCIA COMO CONSTRUÇÃO DE UM TEMPO CINEMATOGRAFICO REFLEXIVO

Nelson Araújo<sup>1</sup>

**Resumo:** O cinema português substancializa uma corrente conetada com as tendências modernistas da cinematografia mundial e em particular com o programa estético de André Bazin nomeadamente na elaboração do plano ancorado aos ganhos de real que provêm da unidade espacial dos planos prolongados e a negação da mutilação da imagem pela montagem e a conseqüente cicatrização imagética que dali decorre. A fluidez da imagem encontra os seus fornecedores na continuidade da realidade fílmica e nos ganhos de autenticidade espacial que dali derivam. A atmosfera reflexiva que promana das diferentes obras parece indicar que foram escolhidos os planos longos para chegar a esta característica imagética que direciona a atenção do espetador para a totalidade da imagem, contrariando na sua superfície, a sua vocação simulatória valorizando-o como um ato artístico com significações próprias que derivam do uso da gramática cinematográfica. Nesta tensão artística encontramos diferenças que importa assinalar: se Paulo Rocha explode artisticamente à procura da tridimensionalidade a partir da profundidade de campo, João César Monteiro aceita a bidimensionalidade da imagem e trabalha nesta superfície a sua reflexividade e as possibilidades duma representação desinteressada em representar; Manoel de Oliveira, por sua vez, utiliza os mecanismos teatrais para assumir as convenções da ficção, submetendo a câmara à ditadura dos textos.

**Palavras-chave:** Plano; imagem; verdade.

**Contacto:** nelsonama70@hotmail.com

Os princípios teóricos de André Bazin (1992) influenciaram algumas das obras do cinema português, nas décadas de 60 a 80, nomeadamente na elaboração do plano ancorado aos ganhos de real que resultam da unidade espacial do plano-sequência e a concomitante negação da mutilação da imagem que deriva da técnica de montagem. A fluidez da imagem que decorre desta matriz cinematográfica vai encontrar no cinema português um exemplar aplicador destas premissas.

A duração do plano e a descrição das estratégias de montagem terão definido a atmosfera temporal de filmes como *A Ilha dos Amores* (1982) de Paulo Rocha e *Le Soulier de Satin* (1985) de Manoel de Oliveira depositando nas imagens uma marca de temporalidade que ocupa a sua superfície. A

---

<sup>1</sup> Doutor na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Vigo, investigador no Centro de Estudos Arnaldo Araújo da Escola Superior Artística do Porto (ESAP).

Araújo, Nelson. 2016. "O plano-sequência como construção de um tempo cinematográfico reflexivo". In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 23-29. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

conceção cinematográfica, nestes filmes, aborda o tempo da duração do plano como uma unidade narrativa projetando uma relação de durabilidade com a matéria fílmica convidando o espectador a tomar posição sobre o que visiona. O artista moderno, como afirma Jacques Rancière, (Rancière 2010, 24) “recusa-se a utilizar a cena para impor uma lição ou fazer passar uma mensagem. Quer somente produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação”. Ora é na pulsão visual explorada dentro do plano que Paulo Rocha fecunda a modernidade da obra *A Ilha dos Amores* (1982), como ele afirma: “A partir de certa altura, toda a ideia de planificação tradicional e de campo contracampo, começou a parecer-me um abuso, uma aberração” (Melo 1996,85). Na verdade os catorze anos que Paulo Rocha levou a filmar *A Ilha dos Amores* (1982) contribuíram para que cada cena fosse pensada e trabalhada, como se de um filme se tratasse, o desabrochamento desta obra é uma história sem precedentes no cinema português e que muito se deve à determinação daquele cineasta em realizar uma obra com um caráter épico sublinhando o seu próprio tempo de fecundação essa dimensão epopeica.

As conexões entre *Os Lusíadas*, *Camões* e *A Ilha dos Amores* (1982) e Paulo Rocha são imensas neste filme, mas o ângulo que nos interessa focar é a monumentalidade das obras e a dedicação que os seus autores emprestam à sua concretização: esta dominante de grandiosidade vai contagiar os planos deste filme dando-lhes uma amplitude que terá a sua ressonância nos planos-sequência. Só uma planificação detalhada e muito bem preparada conseguiria dar prossecução a planos tão prolongados e com tantas variáveis em jogo. A autenticidade deste lirismo visual só poderia ser garantida, na opinião de Paulo Rocha na ampliação do plano:

À medida que se lhe iam descobrindo as regras, aparecia um novo tipo de «montagem generalizada», uma forma de *collage* no interior de um plano bastante longo, fazendo-o explodir, e produzindo dezenas ou centenas de pequenas ruturas e de ecos ou rimas internas, de fragmentos narrativos que eram reunidos dentro do mesmo plano, ou pelo movimento de câmara ou pela deslocação dos atores no décor e que criavam um jogo de espelhos, relações de cumplicidade ou de «alergia» entre partes de imagens, de corpos, de palavras, de sons,

levando ao rubro cada ponto isolado do fluxo temporal. (Melo 1996, 86)

A elaboração dos planos-sequência em filmes de orçamento reduzido, como são os portugueses, implica sempre uma afinação da encenação e da técnica que diminua a margem de erro na filmagem pois, caso contrário, sai muito dispendiosa a repetição. *A Ilha dos Amores* (1982), onde os planos longos são abundantes, só uma planificação pormenorizada e uma preparação cénica bem ensaiada permitiu que muitos destes planos fossem efetuados num único *take*. A cena do serão de Kobe, por exemplo, tem cerca de 9 minutos e foi filmado de uma vez só: o espaço fraturado entre, o mundo dos mortos, onde no quarto e enquadrada no último terço do plano, se encontra a enferma esposa de Wenceslau, um mosquiteiro azul define a fronteira com o espaço dos vivos e dilata a sensação de profundidade de campo a partir das competências cromáticas daquela cor e o campo onde se encontra Wenceslau mergulhado na sua escrita. Entre os dois domínios circula a sobrinha da esposa. De um espaço lateral, entra em cena Isabel-Vénus, aproveitando novamente o realizador para dar profundidade de campo a partir dos azuis que irrompem do local em que aquela personagem entra dentro de campo. O enquadramento que Paulo Rocha compõe para Wenceslau de Moraes, no início deste plano, ocorre com frequência nesta obra: posicionado numa lateralidade imputada ao primeiro terço de plano acrescenta uma pluralidade de espaços e acontecimentos que o escritor português não domina ou não vê e que provêm da profundidade de campo que Rocha nominaliza, convocando da gramática cinematográfica os planos médios e gerais e evitando os grandes planos, reconhecendo-se nesta opção estética a modernidade que Gilles Deleuze (Deleuze 2006, 187) anuncia: “O plano-sequência com profundidade de campo marca poderosamente os volumes e os relevos, as praias de sombra donde os corpos saem e onde entram, as oposições e as combinações do claro-escuro”.

Exemplo desta geometria cinematográfica é a cena da visita da primeira esposa chinesa no final do Canto VII – O Senhor do Leste: enquadrado de um ângulo lateral Wenceslau encontra-se sentado enquanto Atchan, a ex-esposa, estende a roupa, circunscrita ao último terço do plano. A sobretensão narrativa

é inoculada pela deslocação desta para junto do ex-marido, e depois pela movimentação dos corpos no dentro de campo onde os objetos e o som extradiegético das abelhas e da casa em construção ampliam a densidade narrativa deste reencontro passados 20 anos. O caráter dramático desta cena é cifrado, não nos diálogos ou aproximação física, mas nos oito minutos que dura o plano que, filmando o trivial, consegue na durabilidade do plano, projetar a irremediável distância emocional de Wenceslau em relação à sua anterior família chinesa.

A evolução dos planos longos na obra oliveiriana e a cadência das imagens num ritmo reflexivo terá o seu exemplo mais extremo em *Le Soulier de Satin* (1985), num filme que ultrapassa todas as medidas, e nos propõe uma viagem cinematográfica com a duração de quase sete horas. Será com *Le Soulier de Satin* que Oliveira termina a sua pentalogia dos amores frustrados e finaliza um ciclo artístico em que explora obsessivamente as relações do cinema com o teatro, postulando um dos seus grandes princípios artísticos: no início da 2ª Jornada o *Irrepressível* (Yves Llobregat) irrompe em cena, dum cenário de bastidores de teatro, dando indicações na organização cénica, numa clara alusão aos mecanismos teatrais, e numa tirada acrescentada à peça de Paul Claudel dirige-se para a câmara e diz – “Théâtre. Cinema, théâtre, cinema, tout ca c’est la même chose!”. Esta premissa é o resultado das reflexões de Manoel de Oliveira que concretiza a contingência cinematográfica sinalizada por ele: “O cinema não é uma técnica de câmara, mas o que se põe diante dela” (Baecque e Parsi 1999, 160). O diferencial de autenticidade que daqui deriva reside no reconhecimento do falsete da representação e a impossibilidade de mantermos o caráter realista ancorado à câmara quando quem é filmado sabe de antemão que está a ser filmado: a encenação perante a presença da câmara é uma inevitabilidade. Daqui decorre que, na transitoriedade da realidade para as suas experiências fílmicas, Oliveira só pode extrair uma matéria de natureza teatral que, depois de registada pela câmara, mais não é que um espetro da realidade. Os ganhos de autenticidade resultam exatamente da recusa em reproduzir a realidade, deslocando Oliveira o seu trabalho artístico para a composição imagética e a valorização do enquadramento, assumindo a imagem como uma

tela na qual o realizador irá integrar a luz, a cor, as figurações humanas e o som, ficando para a câmara o trabalho de armazenar a fisicalidade do que é artificialmente produzido no seu campo de visão ou seja o teatro.

A questão da dilatação do plano tinha já sido bastante explorada por Manoel de Oliveira no filme *Amor de Perdição* (1978) e se neste filme um plano resulta quase sempre numa cena, em *Le Soulier de Satin* (1985) Oliveira suprime o corte em algumas transições de cena, elaborando soluções cénicas que fazem a ligação à cena seguinte na continuidade do plano. Exemplo deste exercício acontece na terceira parte, em que assistimos ao momento talvez mais pictórico do filme: uma atriz/cantora (Catherine Jarret), no seu camarim, prepara-se para entrar em cena ajudada pela criada Mariette (Anny Romand). A primeira olha-se para um convencionalizado espelho, declarado na sua encenação, e que o posicionamento frontal da câmara dá cobertura. A assunção da imagem como uma superfície plana em que Oliveira trabalha ao detalhe as suas ferramentas de trabalho e a composição plástica das atrizes, atinge o seu clímax com o *zoom in* que enquadra o perímetro do falso espelho e as duas atrizes, convergindo a imagem, para um jogo compositivo da pintura clássica: a fixidez das personagens e o enquadramento frontal equivalem-se à superfície planificada da tela, exteriorizando uma energia que advém do seu estado imóvel e como que contrariando os princípios do cinema-movimento (Oliveira 2003). A renegação da montagem como ferramenta de trabalho, e a construção do plano a partir de um só ponto de vista vai direcionar Oliveira para elaborar um jogo cénico que concretiza a passagem a uma nova cena na continuidade do plano. A cena invocada em cima termina com um *zoom out* que nos volta a dar um plano geral da representação e logo que a imagem estabiliza, a cortina, com aparato cénico que simboliza o espelho, sobe, e a atriz/cantora exclama - “a ação avançou sem nós!” E efetivamente na retaguarda do espaço cénico, agora a descoberto, encontra-se já D. Rodrigo e Dona Isabel (Manuela de Freitas) prontos a contracenar. Oliveira utiliza novamente o *zoom in* para efetuar o enquadramento, dispensando assim, o corte para a narrativa avançar.

João César Monteiro, por sua vez, estabelece um profundo diálogo com o mundo das artes importando-nos aqui perceber como Monteiro vai ancorar a

câmara a este jogo artístico e os dividendos que retira da continuidade do plano. A decomposição do percurso artístico de João César Monteiro permite-nos sinalizar uma dialética criativa, que evolui a construção do seu plano para uma síntese imagética que incorpora o prolongamento do seu *Eu*, da fase inicial, com as dimensões de registo da *mise-en-scène* da etapa a que Leonor Areal apelidou de *Medieval*. O resultado desemboca no período de maturidade/João de Deus que se inicia com *Recordações da Casa Amarela* (1989) e com o prolongamento de João César Monteiro na figura de João de Deus reformulando o plano de representação, não no brilhantismo vinculado a uma aparente representação naturalista, mas sim na exclusão de qualquer representação que procure representar o irrepresentável. A recusa da representação em João de Deus é a saída para a exteriorização de todos os movimentos pulsativos da personagem sem soar a falso. Esta equação artística pré-teatral vai subsidiar a permanência de um plano que transfere para a imagem uma fatia do *Eu* monteiriano. Ou seja só o seu prolongamento viabiliza a honestidade da não-representação de César Monteiro.

*Recordações da Casa Amarela* (1989) será pois um filme charneira na obra de João César Monteiro pois toda a sua matéria artística anterior é reabsorvida e sintetizada substancializando um plano que explora e amplia as suas primeiras experiências relativamente à reflexividade autoral de Monteiro que, subordinando a realidade da *mise-en-scène* à realidade do seu pensamento, extrapola frequentemente a sobreposição *off* da sua voz.

O refluxo entre a *mise-en-scène* e o pensamento monteiriano elimina as fronteiras do enquadramento ao prolongar o seu selo reflexivo sobre as imagens que constrói, mas estas, contaminadas pelas tensões libidinosas do realizador, só admitem para a sua existência orgânica uma duração que lhes permita canalizar para o espetador a opacidade do seu carácter. O *travelling* inicial de *Recordações da Casa Amarela* (1989), enquadrando a cidade de Lisboa, expressa exatamente esta amplificação imagética levada a cabo pelas palavras de João de Deus que, logo ali, transplanta para a fita a sua condição de excluído social e numa ditadura rítmica imposta pela verbalização do texto que impõe a dilatação do plano (2m30s).

## Conclusão

As obras estudadas substancializam uma corrente no cinema português que, conectada com as tendências modernistas da cinematografia mundial e em particular com o programa estético de André Bazin, reclamam um vínculo à realidade fílmica a partir de uma participação invisível da montagem no filme: à agressividade visual da técnica do campo-contracampo respondem com a fruição da cena em planos prolongados. O crédito realístico que é alcançado a partir dos planos recorrentemente gerais impõe uma atenção artística ao que é disponibilizado para registo da câmara e é a este nível que encontramos diferenças que importa assinalar:

- Manoel de Oliveira utiliza os mecanismos teatrais para assumir as convenções da ficção em função do carácter artificial do cinema que, como ele afirma, “é um olhar indiscreto sobre as coisas, sobre a vida dos outros” (Preto 2008, 65). A câmara submete-se à ditadura dos textos, contrastando o imobilismo da câmara com a movimentação sonora das palavras, ficando expresso no prolongamento do plano, a meticulosa preocupação com a imagem, capaz de só por si expressar valores visuais significativos.

- Paulo Rocha submete o seu plano a um complexo jogo artístico em que a movimentação das personagens e a profundidade de campo regem a sua relação com a matéria fílmica, obrigando esta combinação a uma geométrica planificação do plano. A dilatação do plano será acompanhada pela ampliação do enquadramento a partir de estratégias sonoras e de espelhos que trazem o fora de campo para o centro da representação.

- João César Monteiro, com a parição da sua fragmentação pessoal materializada em João de Deus, entra em colapso com a ficção, deixando no seu percurso um rasto que já estava em rota de colisão com a espetatorialidade do cinema. A realidade fílmica de João César é trabalhada na superfície fílmica bidimensional para onde transfere o prolongamento de si na imagem. Este elemento detonador da ação fílmica vai centrar em si a atenção da câmara dispensando as convenções da *decupagem* clássica e investindo em pontos de vista singulares para a câmara.

A atmosfera reflexiva que promana das diferentes obras parece indicar que foram escolhidos os planos longos para chegar a esta característica imagética que direciona a atenção do espetador para a totalidade da imagem, contrariando na sua superfície a sua vocação simulatória, valorizando-a como um ato artístico com significações próprias que derivam do uso da gramática cinematográfica.

### **BIBLIOGRAFIA**

- Baecque, Antoine de e Parsi, Jacques. 1999. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras.
- Bazin, André. 1992. *O que é o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.
- Deleuze, Gilles (2006). *A Imagem-Tempo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Ferreira, Carolin Overhoof (coord.) (2007). *O Cinema Português Através dos seus Filmes*. Porto: Campo das Letras.
- Melo, Jorge Silva (coord.).1996. *Paulo Rocha – O Rio do Ouro*. Porto: Casa das Artes.
- Oliveira, Manoel. 2003. “Esta Minha Paixão”. *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 33, 261-266.
- Preto, António. 2008. *Manoel de Oliveira – O Cinema Inventado à Letra*. Porto: Fundação de Serralves/Jornal Público.
- Rancière, Jacques. 2012. *Os Intervalos do Cinema*. Lisboa: Orfeu Negro.

### **FILMOGRAFIA**

- A Ilha dos Amores*. 1982. Realização de Paulo Rocha. Suma Filmes.
- Amor de Perdição*. 1978. Realização de Manoel de Oliveira.V.O. Filmes.
- Le Soulier de Satin*. 1985. Realização de Manoel de Oliveira. Cannon International.
- Recordações da Casa Amarela*. 1989. Realização de João César Monteiro. Madragoa Filmes.