



CINEMA

A duração fílmica como um problema da teoria e da crítica de cinema

Duration as a problem of film theory and criticism

La duración como problema en la teoría y la crítica de cine

Hermano Callou¹

orcid.org/0000-0002-3085-4838
hermano.callou@gmail.com

Recebido em: 28 maio 2021.

Aprovado em: 1 nov. 2021.

Publicado em: 2 maio 2022.

Resumo: Este artigo pretende discutir a duração como um problema cinematográfico, a partir de uma investigação genealógica sobre a formulação do conceito de duração na teoria e na crítica de cinema. O artigo pretende comentar três momentos importantes em que o termo adquiriu valor teórico significativo no discurso crítico, de modo a investigar os problemas originais que deram forma ao conceito e a apreciar a sua significância na história do cinema.

Palavras-chave: André Bazin. Duração. Cinema experimental. Composição.

Abstract: This paper aims to discuss duration as a cinematographic problem through a genealogical investigation on the concept of duration in film theory and criticism. It intends to discuss three important moments in which the term acquired significant theoretical and critical value, in order to investigate the original problems that shaped the concept and to appreciate its significance in the history of film.

Keywords: André Bazin. Duration. Experimental film. Composition.

Resumen: Este texto tiene como objetivo discutir la duración como problema cinematográfico a través de una investigación genealógica sobre el concepto de duración en la teoría y la crítica de cine. El texto se propone comentar tres momentos importantes en que el término adquirió un importante valor teórico y crítico, con el fin de indagar los problemas originales que conformaron el concepto y apreciar su significación en la historia del cine.

Palabras-clave: André Bazin. Duración. Cine experimental. Composición.

A história da teoria do cinema nos habituou a encontrar a originalidade da imagem cinematográfica no movimento. O cinema, contudo, não nos apresenta apenas uma imagem em movimento, mas nos mostra uma imagem que dura, uma imagem que toma tempo. A invenção do cinematógrafo permitiu que as imagens desenvolvessem uma duração própria. O cinema descobriu uma forma de dar duração para as imagens. A institucionalização das salas de cinema no começo do século XX deu uma forma social para a condição de perduração da imagem cinematográfica, estabelecendo o filme como uma unidade de duração fechada, com um início e o fim previamente determinado, para qual o espectador submete uma fração do seu tempo livre. O cinema deu, então, origem a uma imagem que se desdobra no tempo segundo um curso inalterável, retendo o espectador em um processo que ele não pode nem acelerar



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

nem retardar segundo a sua vontade, no qual ele precisa sempre achar o seu caminho. Os primeiros artistas do cinema encontram-se, portanto, diante do desafio de dar forma ao tempo, construindo, a partir da duração da imagem cinematográfica, uma determinada configuração temporal, capaz de sustentar e conduzir o desejo do espectador no decorrer do filme.² A duração se tornaria assim, naturalmente, um conceito decisivo do pensamento cinematográfico, com o qual todos os cineastas estiveram preocupados, na medida em que se envolveram com o problema da composição do tempo.

A duração, contudo, se desenvolveu como um conceito particular da crítica de cinema apenas em meados do século XX, a partir do pós-guerra. O discurso crítico passou a partir de então a reivindicar o termo como um conceito relativamente original, que permitia constituir uma série de debates dentro do campo do cinema, que marcariam definitivamente a experiência cinematográfica da segunda metade do século. A ideia de um "cinema da duração" (BAZIN, 1991) também ganhou forma nesse momento pela primeira vez no discurso crítico, mostrando como a experiência da duração havia deixado de ser concebida como um dado comum do cinema para se tornar um traço particular de uma prática cinematográfica específica, que merecia ser pensado por conta própria. A noção de duração passou desde então a permear nosso discurso, habitando a nossa escrita sem que nos interroguemos suficientemente sobre seu sentido. Eu pretendo propor neste artigo uma breve genealogia da ideia de duração na teoria e na crítica de cinema, revisitando três formulações importantes do debate que contribuíram para definir a centralidade do conceito no discurso crítico. A hipótese que guiou a escrita deste artigo foi a de que uma pesquisa genealógica poderia oferecer uma compreensão mais precisa do que estamos falando quando falamos de duração, permitindo trazer ao presente os problemas originais que deram forma ao conceito e apreciar a significância que ele adquiriu na história do cinema.

A duração em André Bazin

A duração se tornou um conceito fundamental da crítica de cinema, sobretudo, a partir dos escritos de André Bazin. As formulações do crítico têm definido em grande medida o horizonte do debate acerca da duração no cinema, como reconhecem a maior parte dos teóricos do cinema contemporâneo³. O termo adquire, contudo, dois sentidos diferentes em sua obra, que merecem ser distinguidos cuidadosamente. A primeira formulação do conceito pretende ser uma contribuição para uma ontologia do cinema, fundamentando-se em uma interpretação realista do mecanismo de filmagem, que seria capaz, de acordo com o crítico, de conservar na materialidade da película o próprio desdobrar no tempo dos fenômenos. A sua segunda formulação pretende contribuir para o debate crítico acerca do neorealismo italiano, definindo como "cinema de duração" o horizonte último de uma prática cinematográfica que houvesse rompido com a composição dramática. As duas formulações se amparam na intuição profunda do crítico de que o cinema possuiria uma capacidade inaugural de representar o curso do mundo sem submetê-lo a um processo de análise e síntese segundo um modelo de composição intelectualista, que subordina a imagem a uma construção retórica e expressiva controlada. A duração aparece em ambos os casos, portanto, como um conceito capaz de exprimir um tempo marcado por uma certa indeterminação, que não deveria ser reduzido ao esforço de construção do cineasta e que ameaça se confundir com o tempo indiferente do mundo.

O termo "duração" é tomado de empréstimo dos escritos de Henri Bergson, que teve um papel formador para a sensibilidade de Bazin. O que o crítico retém do célebre filósofo francês é uma certa atitude, que compartilha com outros críticos de inspiração bergsoniana de sua geração, antes que uma fidelidade filosófica rigorosa (ANDREW, 2012). A noção de Bergson de "duração" (*durée*) pretendia exprimir a natureza da multiplicidade

² Para uma história da questão no início do cinema, ver Gunning (1993). O historiador demonstra no artigo como o primeiro cinema, inicialmente estruturado por uma série independente de atrações, assume a forma de um desenvolvimento temporal.

³ Ver, por exemplo, De Luca e Jorge (2016, p. 8).

em que consiste a sucessão de momentos da consciência, caracterizada pelo filósofo por meio da noção topológica de "interpenetração". A duração da consciência não é "um instante que substitua um instante" (BERGSON, 1979, p. 16), justapostos como "contas variadas de um colar" (1979, p. 15); ela é o prolongamento contínuo do passado no atual, que se acumula ininterruptamente, formando "uma bola de neve consigo mesma" (1979, p. 14). A nossa experiência do tempo, argumenta o filósofo, não seria possível sem que houvesse uma conservação do passado no presente que fosse independente de qualquer esforço consciente de rememoração, porque o presente torna-se inteligível apenas quando compreendido dentro de um curso. A nossa experiência não consiste na sucessão descontínua de momentos, ela tem, antes, a forma de uma trajetória, como ilustra, paradigmaticamente, a experiência de escutar uma melodia: quando ouvimos uma melodia, afirma Bergson, não escutamos uma sucessão descontínua de acordes, que poderiam ser alterados sem prejuízo para nossa apreensão do todo, mas "a continuidade indivisível e indestrutível" da melodia, "onde o passado entra no presente e forma com ele um todo indivisível" (2006, p. 179). A duração apresenta-se no discurso de Bergson, portanto, como uma multiplicidade indivisível e irreversível. A consciência se distingue dessa maneira dos sistemas materiais estudados pela mecânica clássica, que são totalidades redutíveis ao conjunto de suas partes e mecanismos temporalmente reversíveis. A duração é indivisível, na medida em que seus momentos constituem um contínuo heterogêneo, em que os diferentes estados se interpenetram mutuamente, de modo que qualquer separação implicaria em uma transformação qualitativa do todo. A duração é irreversível na medida em que da "sobrevivência do passado resulta a impossibilidade, para uma consciência, de passar duas vezes pelo mesmo estado" (1979, p. 17), uma vez que o passado contraído transforma qualitativamente a totalidade da experiência.

A noção de duração ocupa um lugar privilegiado no ensaio teórico mais importante de Bazin, "Ontologia da imagem fotográfica". A interpreta-

ção do cinema que o crítico defende no ensaio se baseia, a princípio, em um mito antropológico, apresentado na forma de uma especulação acerca das origens da arte, reminescente da teoria da arte de André Maulraux que, na época, tinha grande popularidade nos meios intelectuais franceses. A origem da atividade de fabricação de imagens, de acordo com Bazin, deveria ser procurada nos rituais funerários, presentes na aurora da humanidade. A arte teria se desenvolvido em seu mito a partir de práticas imemoriais de embalsamento dos mortos. A origem da arte, supunha, é a "defesa contra o tempo" e seu maior representante, a morte (BAZIN, 1991, p. 19). A fabricação de imagens fixa as aparências para salvá-las da "correnteza da duração" (1991, p. 19), retê-las de sua dispersão material. A história da arte poderia tê-la levado a dispensar as imagens de suas funções mágicas, mas "tudo que conseguiu foi sublimar [...] esta necessidade incoercível de exorcizar o tempo" (1991, p. 19). A arte, portanto, estaria fundada em um "complexo de múmia" (1991, p. 19), que funcionaria como seu motor antropológico secreto. A narrativa histórica de Bazin preparava o terreno para o cinema poder vir ocupar no seu discurso o lugar de uma verdadeira torção dialética, pois seria no cinema que, "pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da sua duração" (1991, p. 19). O cinema seria uma espécie de "múmia da mutação" (1991, p. 19), em que o devir, ele próprio, se encontraria agora cristalizado. O crítico apresenta, assim, a sua crença de que a originalidade histórica do cinema se encontra no dom de embalsamar o próprio tempo.

A concepção de Bazin do cinema baseia-se na crença da capacidade do cinematógrafo de fabricar uma imagem da duração. A compreensão do conceito de duração em "Ontologia da imagem fotográfica" apresenta-se, em um primeiro momento, sob o signo da noção clássica de tempo, como o oposto da eternidade: o cinema assume no seu texto o destino de reter as aparências transientes da realidade temporal. A noção de duração de Bazin mostra-se, nesse ponto, como bastante distinta da noção bergsoniana, que concebe o tempo como uma conservação contínua do passado, antes que

a correnteza irrefreável de sua destruição. A atitude bergsoniana de Bazin revela-se, contudo, pela sua ênfase na continuidade da mutação. A duração representa no discurso do crítico o próprio dar-se no tempo dos acontecimentos, o seu desdobrar-se ininterrupto. A duração dos acontecimentos filmados no cinema é, em grande medida, contudo, o resultado da atividade de projeção, que reconstitui o acontecimento que o processo de filmagem havia dividido em uma série de fotogramas discretos, processo de análise e síntese que a interpretação do crítico do mecanismo de filmagem ignora. A capacidade do cinema de apresentar uma imagem da duração, de acordo com o crítico, no entanto, seria garantida pela própria filmagem, que teria o poder de conservar a integridade espaço-temporal dos acontecimentos. A vocação realista do cinema se encontraria, portanto, em sua dependência do tempo real supostamente preservado na unidade do plano, que serve de base para a construção do tempo do filme como um todo, operada posteriormente pela montagem: o cinema, afirma, "não constrói o seu tempo estético senão a partir do tempo vivido" (BAZIN, 1951, p. 65), que o crítico identifica com a própria continuidade do curso do mundo fenomenal.

A atitude bergsoniana de Bazin manifesta-se, portanto, por uma certa paixão pelo contínuo. O seu programa crítico desenvolve-se sob a intuição de que o cinema deveria fazer persistir em sua integridade o tempo do mundo detido no interior do plano. O crítico encontra nos dualismos do pensamento de Bergson um modelo para pensar as relações entre o plano, que retém o curso do mundo, e a montagem, que reconstrói o curso artificialmente: "é preciso distinguir radicalmente o tempo da montagem e o das tomadas. O primeiro é abstrato, intelectual, imaginário, espetacular, apenas o segundo é concreto" (BAZIN, 1991, p. 184). A montagem assume em seu discurso um papel análogo ao que o filósofo chamava de faculdade do "intelecto", enquanto o plano assume a função da "intuição". A realidade da consciência é, como vimos, uma duração contínua e ininterrupta. O agente, no entanto, descreve Bergson, percebe apenas o que é importante para a sua ação no

presente, extraindo do contínuo uma multiplicidade de objetos estáveis e discretos, constituindo um horizonte sólido de fatos separados para orientar a sua ação no mundo. O filósofo chamava de "intelecto" a faculdade responsável pela atividade de análise do contínuo da duração, capaz de extrair da multiplicidade indistinta da consciência uma multiplicidade discreta. O intelecto é caracterizado "pela capacidade infinita de decompor de acordo com qualquer lei e de recompor qualquer sistema" (BERGSON, 1979, p. 142). A realidade fenomenal é, portanto, contínua: todo processo de divisão e de separação resulta do esforço ativo do intelecto. A intuição de Bazin de que a atividade de análise e de recomposição permitida pela montagem configura-se, em algum nível, uma certa perda de realidade, desenvolve-se sob a penumbra da metafísica bergsoniana.

A defesa do plano-sequência, que se tornaria a mais conhecida das orientações críticas de Bazin, permitiu que sua intuição da capacidade do cinema de reter a própria duração do mundo se transformasse em uma compreensão renovada da composição filmica. A composição filmica desfazia-se em seu discurso da montagem como seu modelo privilegiado, permitindo que o crítico elegesse o trabalho da *mise-en-scène* como o novo paradigma em que o fazer do cineasta torna-se pensável, seguindo uma tendência comum na crítica de cinema francesa do pós-guerra. A *mise-en-scène* permitia modular a continuidade do espaço e do tempo dramático sem romper sua integridade. Em um comentário célebre sobre a cena da caça de *Nanook, O Esquimó* (1922), de Robert Flaherty, Bazin nos chama atenção para as escolhas de direção do documentarista americano que, evitando seccionar o acontecimento de modo a reter apenas o necessário para sua legibilidade, o conserva em sua duração integral. "O que conta para Flaherty, diante de *Nanook* caçando a foca", escreveu, "é a amplitude real da espera" (BAZIN, 1991, p. 69). "A montagem poderia sugerir o tempo; Flaherty se limita a nos mostrar a espera, a duração da caça é a própria substância da imagem" (1991, p. 69). A caça não consiste em um ato pontual, que poderia ser abstraído de sua duração, sem que o valor

dramático da cena se perdesse completamente: a caça é a própria duração em que ela é gestada, é o acontecimento em sua totalidade, que se transforma qualitativamente na medida em que se prolonga. A consciência de que a distensão no tempo de uma cena implica em uma mudança qualitativa, que altera sua própria natureza, é uma das intuições mais importantes que o crítico deixou para as gerações seguintes. A sua concepção da distensão no tempo como variação qualitativa revela de maneira cristalina a sua sensibilidade bergsoniana.

A defesa de Bazin do plano-sequência criou as condições para que a pergunta pela duração do plano se tornasse decisiva para os cineastas que encontram em seus escritos uma fonte de inquietação. A história do cinema moderno não apenas demonstrou a longevidade do plano longo, como mostrou que a duração do plano se tornou um problema artístico de primeira ordem. "O cinema será então, enquanto noção primordial e arquetípica, um plano sequência contínuo e infinito", escreveu Pier Paolo Pasolini (1981, p. 187) décadas depois dos escritos de Bazin, concebendo o plano interminável da realidade como a matéria com a qual o cineasta trabalha: a montagem torna-se a arte de seccionar o contínuo, pela qual todo filme ganharia forma. "O único grande problema do cinema me parece cada vez mais ser quando e por que começar um plano e quando e por que terminá-lo", escreveu certa vez Jean-Luc Godard (1986, p. 214), demonstrando uma consciência aguda, que aprendemos a reconhecer como moderna, a respeito da composição no cinema: a definição da duração dos planos de um filme se tornou no cinema moderno um problema artístico decisivo, na medida em que se apresentou como uma matéria de investimento criativo relativamente autônoma, cuja resposta precisava ser descoberta em cada filme. A determinação das durações veio a ser, portanto, um território pelo qual os cineastas

modernos poderiam experimentar sua liberdade, em que eles poderiam descobrir uma maneira própria de modular o tempo de um filme, emancipado da decupagem clássica.⁴

O cinema da duração

A ideia de Bazin de cinema da duração não deve ser confundida, contudo, com o cinema que privilegia o plano longo. A história do plano longo demonstra que ele não é um conceito preciso se quisermos falar sobre as formas da experiência do tempo promovidas pelo cinema.⁵ O plano longo integrou a gramática de parte do cinema da década de 1910, como demonstram os filmes de Yevgeni Bauer e Louis Feuillade, assim como o cinema clássico americano o tinha como um recurso importante, como podemos constatar pelos filmes de Otto Preminger e Max Ophüls, antes de ter se tornado um recurso central do cinema moderno e contemporâneo. O plano longo nem sempre nos solicita uma experiência de duração, como demonstram os planos-sequências inquietos, repletos de acontecimentos, de Robert Altman e Paul Thomas Anderson, tampouco a experiência da duração sempre encontra no plano uma unidade relevante, como no cinema estrutural. A noção de cinema da duração de Bazin pretendia comentar uma forma de estruturar o tempo sugerida por certos experimentos do cinema neorrealista italiano, que não encontrava no tempo que duravam os planos uma condição constitutiva. A tese subjacente aqui é a de que o cinema não apenas toma tempo, mas que ele torna o próprio tempo sensível. O cinema não se desdobra indiferentemente no tempo, mas ele progressivamente temporaliza, estrutura o tempo, na medida em que submete a sucessão de momentos de um filme a uma configuração determinada, que somos capazes progressivamente de apreender durante a experiência do filme. Os filmes desdobram-se no tempo de maneira regulada, nos mostrando a cada momento como podemos

⁴ Uma das formulações mais conscientes da centralidade da duração dos planos no cinema moderno encontra-se no programa de composição paramétrica de Noel Burch. O crítico reconhecia o problema da "organização das durações perceptíveis" (2015, p. 74) como uma questão fundamental do cinema, com a qual "todos os grandes realizadores, cada um a seu modo", se ocuparam (2015, p. 75). A duração perceptível do plano, entretanto, se distingue de sua duração medida: "a percepção da duração de um plano está condicionada à sua legibilidade" (2015, p. 74).

⁵ Para uma história detalhada do plano longo, ver Bordwell (2005). Para uma história da ideia de um plano prolongado, que dura mais que os outros, ver Blümlinger (2019).

conectar o passado com o presente de modo a gerar uma antecipação mais ou menos específica do futuro. A duração comporta-se agora como um conceito capaz de exprimir um certo modo de temporalização inaugurado pelo neorealismo, que se contrasta com o tempo dramático.⁶

A concepção de Bazin do cinema da duração era fundada em uma especulação a respeito do futuro do cinema, antes que propriamente uma descrição de um estado de coisas dado. O cinema da duração não era uma realidade plenamente realizada, mas uma potencialidade que se deixava ser apreendida em momentos singulares da filmografia neorealista, que antecipavam, momentaneamente, a dissolução da composição dramática. O drama, entendido em seu sentido puramente estrutural, consiste em um modelo de composição definido por um conflito, um desequilíbrio fundador que solicita uma resolução. O drama não apenas dura no tempo, mas ele se desenvolve no tempo, na medida em que o conflito instaura um movimento em direção à sua resolução. O tempo dramático é, portanto, necessariamente descontínuo, na medida em que sem mudança do horizonte de expectativas não existe acontecimento dramático, ao mesmo tempo que possui um sentido marcado de direcionalidade. O cinema neorealista inaugurava, por sua vez, uma forma de narração que se distinguia em grande medida da narração clássica, descobrindo uma outra maneira de dar forma ao tempo, na qual a hierarquia de importância narrativa entre os acontecimentos se esmaecia e as ligações causais entre eles tornavam-se mais precárias. A narração neorealista suspendia frequentemente a progressão dramática, preferindo acompanhar o ritmo deambulatório dos personagens e os encontros contingentes das suas vidas, sem submeter o desdobrar dos acontecimentos a um sentido forte de modulação dramática e progresso narrativo.

O "cinema da duração" defendido por Bazin parece ter sido inspirado na ideia de Zavattini, de

que meio cinematográfico teria a "capacidade original e inata de mostrar as coisas [...] como elas acontecem dia após dia – no que podemos chamar de sua 'cotidianidade', em sua duração mais longa e verdadeira" (ZAVATTINI, 1966, p. 42-43). O cinema da duração é definido como um modo de temporalização que recusa construir os acontecimentos narrados conforme "uma duração artificial e abstrata: a duração dramática" (BAZIN, 1991, p. 291), explorando "a verdadeira duração do acontecimento" (BAZIN, 1991, p. 282), o curso contínuo da cotidianidade. O cinema neorealista inaugurava de fato a tradição de "desdramatização" do cinema moderno (BORDWELL, 2005). Bazin parecia, às vezes, ambicionar, no entanto, a criação de um cinema que houvesse terminado o programa da dissolução do drama. O modelo do cinema da duração de Bazin parece ter sido o projeto nunca realizado de Zavattini, que consiste em um filme sobre uma hora e meia na vida de homem qualquer, em que nada aconteceria (BAZIN, 1962, p. 79). Uma imagem do que o cinema duração poderia ser podia ser encontrada, contudo, na célebre sequência da jovem empregada de *Umberto D* (1952), de Vittorio de Sica, que era o exemplo privilegiado pelo crítico. A cena acompanha os primeiros minutos da manhã da personagem, logo após ela acordar. A câmera mostra a garota levantando-se da cama, arrastando-se vagarosamente para cozinha e iniciando em seguida as suas atividades domésticas, como se se tratasse de um dia qualquer, submetido ao ciclo do cotidiano. Em meio a seus afazeres, de repente, a jovem para e lembra de sua gravidez indesejada, pondo a mão sobre a barriga. A garota segue seu trabalho, com os olhos molhados, vestígio de um choro que o filme teve o cuidado de nos ocultar. O que assistimos é a jovem personagem seguindo o curso de seu dia, sem interrupção, cada atividade prolongando-se na tela pela sua duração natural, sem nunca retardar ou acelerar seu passo. A sequência é uma cena

⁶ A noção baziniana de "cinema da duração" tem uma larga influência na discussão da centralidade do tempo no cinema moderno. A célebre formulação de Gilles Deleuze do cinema moderno enquanto imagem-tempo parte também da constatação da crise da forma dramática no cinema neorealista, que ele formula nos termos de uma ruptura do "esquema sensório-motor", que presidira a "composição orgânica" própria do cinema clássico (DELEUZE, 2009, p. 54-56). O filósofo também toma como central o exemplo privilegiado por Bazin da cena da jovem empregada de *Umberto D* (2009, p. 12).

de melodrama social, que não disfarça um certo apelo à piedade do espectador. Ela suspende de maneira original, no entanto, o tempo dramático, nos apresentando ininterruptamente um momento qualquer da vida da personagem.

A continuidade da cena da jovem empregada não é expressa, como poderia se esperar, por um plano-sequência; trata-se, na verdade, de uma cena decupada com delicadeza e precisão, cuja unidade foi reconstruída pela montagem. A concepção do crítico da cena enquanto paradigma do cinema da duração parece basear-se, em um primeiro momento, na equivalência entre dois dos regimes temporais constitutivos de um filme narrativo: o tempo que o filme narra (o tempo da representação) e o tempo que o filme ocupa (o tempo da projeção). A reflexão de Bazin remeteria, assim, a uma formulação tradicional da teoria cinematográfica a respeito das estruturas temporais no cinema. As relações entre os vários tempos constitutivos de um filme é um problema clássico da narratologia do cinema, que permite a extração de três figuras temporais distintas: a compressão, a equivalência e a dilatação (AUMONT; MARIE, 2006, p. 89). A continuidade na cena da jovem empregada de *Umberto D* representa um caso de equivalência temporal, em que o tempo da projeção tem uma duração equivalente ao tempo que é representado. A solução mais comum teria sido, naturalmente, a compressão temporal. A escolha por uma duração equivalente por De Sica teve, certamente, uma grande influência no cinema moderno, permitindo que filmes posteriores, como *Cleo de 5 às 7* (1962) e *Jeanne Dielman* (1975), tomassem a ideia como a proposição narrativa central. A própria noção de plano-sequência, na grande maioria dos casos, encerra uma equivalência entre as durações da projeção e da representação.

A noção de continuidade de Bazin é, no entanto, mais sofisticada do que pode parecer à primeira vista. A equivalência temporal é, na verdade, um ponto superficial de sua argumentação. O crítico teve o cuidado de diferenciar o que chamava de cinema da duração de outras formas de construção da equivalência temporal. O contraexemplo privilegiado é *Rope* (1948), que o crítico não parece

ter em alta estima. O filme de Hitchcock mostra uma ação contínua, que aparentemente não apresenta compressão, nem dilatação temporal, porque não dispõe de elipses. O filme, contudo, não rompe com a duração dramática. Trata-se "justamente de uma ação, como no teatro" (BAZIN, 1962, p. 88), que conserva todas as características do tempo dramático. O desenvolvimento do filme segue um planejamento cuidadoso, que situa os acontecimentos em posições precisas dentro da economia do drama, que não exige a ruptura da continuidade temporal, porque a continuidade já havia sido modulada dramaticamente de antemão. O recurso à elipse não é rejeitado por Bazin em razão de uma defesa da equivalência temporal entre o tempo atual da projeção e o tempo virtual da representação. A recusa da elipse é, na verdade, defendida a partir de uma crítica da montagem analítica e do serviço que ela presta à forma dramática. A elipse "pressupõe a análise e a escolha, ela organiza os fatos de acordo com sentido dramático que eles devem se submeter" (BAZIN, 1962, p. 94). A continuidade interessa apenas quando consiste na recusa da segmentação e da diferenciação do drama, ela não tem valor em si mesma. "O verdadeiro problema não se coloca em relação a continuidade do filme, mas à estrutura temporal do acontecimento" (1962, p.94), afirma o crítico de maneira decidida. A questão é situada por Bazin, portanto, como um problema de estrutura. O cinema da duração exprimiria uma certa maneira de dar forma ao próprio tempo da projeção que, no limite, dispensaria a referência ao tempo representado.

A continuidade da cena da jovem empregada de *Umberto D* deve ser definida como um modo de relação entre os acontecimentos. Os acontecimentos filmados se sucedem uns aos outros sem implicar uma progressão dramática, conservando, em grande medida, portanto, o mesmo horizonte de expectativas durante toda a sequência; nenhuma das pequenas ações da personagem implicam uma transformação significativa do seu horizonte de possibilidades. A equivalência em importância dos acontecimentos era a característica estrutural mais marcante da cena de De Sica. O que fasci-

nava o crítico na cena da jovem empregada era a apresentação de "instantes concretos da vida, na qual nenhum pode ser dito mais importante do que o outro" (BAZIN, 1962, p. 95). O argumento de Bazin sugeria a imagem de uma estrutura temporal na qual todos os acontecimentos encontravam-se em "igualdade ontológica" (1962, p. 95), uma estrutura, portanto, que recusa a modulação dramática. A cena é, na verdade, sutilmente modulada, revelando o desejo de conduzir a atenção e a emoção do espectador nas suas escolhas de encenação. A sequência, contudo, performa a recusa da "inteligência editorial" do cinema clássico (BORDWELL, 1985, p. 160), responsável por selecionar e organizar os acontecimentos da *fabula* segundo um princípio de importância narrativa. A cena mostra a jovem preparando o café, dando um tratamento semelhante a cada mínimo acontecimento que toma o seu caminho. O filme solicita do espectador, de acordo com Bazin, uma atenção virtualmente infinita, como se procurasse "dividir os acontecimentos em acontecimentos menores e estes em acontecimentos menores ainda até o limite de nossa sensibilidade [...]" (BAZIN, 1962, p. 95). O cinema da duração seria caracterizado, portanto, por uma estrutura nivelada, que tenderia a aplainar as diferenças de acentuação; trata-se, portanto, de um contínuo de intensidade, que perdura indiferentemente no tempo.

A forma da duração

A ideia de Bazin de cinema da duração pode servir para caracterizar as tendências de desdramatização que tem definido o cinema moderno e o cinema contemporâneo. Dificilmente, no entanto, a realização literal do projeto imaginado pelo crítico poderia se realizar integralmente sem sacrificar a narração com que o cinema moderno se encontra comprometido, uma vez que toda forma de narrativa parece implicar descontinuidade e reintegração em um todo de nível superior.⁷ O cinema não visitou o sonho de Zavattini sem conduzir antes uma mediação cuidadosa, capaz de encontrar um sentido de desenvolvimento onde se esperava apenas a

mera perduração da vida. A narração cinematográfica nunca se cansou de encontrar meios de integrar, em sua dinâmica, bolhas de duração, na qual podíamos apreender os tempos mortos da espera, do cansaço, do tédio, as deambulações sem rumo, as caminhadas intermináveis que tanto povoaram o cinema moderno. Um cinema da duração propriamente dito se desenvolveu, contudo, na tradição do cinema de vanguarda, a partir do final dos anos 1960. O cinema de vanguarda americano experimentou uma forma de temporalização que estava sendo desenvolvido simultaneamente em todas as artes performáticas, partilhada por compositores como John Cage e La Monte Young, pelo dramaturgo Richard Foreman e Robert Wilson, pela coreógrafa Yvonne Rainer e, claro, por cineastas como Andy Warhol, Michael Snow, Tony Conrad, Joyce Wieland, Hollis Frampton, Paul Sharits, Ernie Gehr, George Landow, Yoko Ono, Mieko Chiomi, George Maciunas, Nam June Paik, Richard Serra, Bruce Nauman e tanto outros. As artes temporais desenvolvidas no contexto estadunidense em meados do século XX revelavam não apenas um grande interesse por formas de modular o tempo caracterizadas pela recusa do desenvolvimento dramático, como um grande fascínio pela duração atual dos acontecimentos, a sua continuidade concreta no tempo.

A ideia de uma "forma-duração" foi apresentada por Paul Sharits em uma palestra do início dos anos 1970, em que comenta certas tendências do cinema de sua geração, que ficaram conhecidas, sobretudo, pelo termo introduzido por Adams Sitney um ano antes: cinema estrutural. O dito cinema estrutural rompia com a compreensão orgânica da forma que historicamente tinha animado a tradição do cinema de vanguarda americano, adotando uma postura que privilegiava a impressão global do formato (*shape*) do todo, em detrimento do trabalho de composição parte por parte, com que os cineastas habitualmente se preocupavam. Uma grande parte dos filmes estruturais realizados no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 impunham-se diante do espectador como um todo íntegro, que

⁷ Ver, por exemplo, a definição de Todorov: "a intriga completa mínima pode ser vista como uma mudança de um equilíbrio a outro. [...] Os dois momentos de equilíbrio, similar e diferente, são separados por um período de desequilíbrio" (TODOROV, 1969, p. 75).

podia nem sequer apresentar segmentação e hierarquização interna. Uma parte dos filmes ditos estruturais apresentava, na verdade, uma "estrutura monomórfica" (MACIUNAS, 2015), um todo sem partes internamente diferenciadas. O espectador poderia inferir a estrutura do todo facilmente no decorrer do filme, posto que se baseavam em modelos simples: a permanência de uma única imagem (*Empire* [1964], Andy Warhol; *Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc.* [1964], George Landow); a repetição serial de imagens equivalentes (*Sailboat* [1967], Joyce Wieland; *nostalgia* [1971], Hollis Frampton), progressões lineares programadas (*Wavelength* [1967], Michael Snow; *Serene Velocity* [1970], Ernie Gehr), modelização a partir estruturas previamente conhecidas, como o alfabeto (*Zorn's Lemma* [1970], Hollis Frampton), entre outras estratégias. A "integralidade" (*wholeness*) do formato do todo era defendida por Sharits como a qualidade mais importante do cinema de sua geração, que permitia situar o cinema estrutural dentro de um grande número de tendências da arte norte-americana dos anos 1960. A integralidade era a qualidade formal de trabalhos de arte em revolta com a tradição da arte europeia e com a crítica formalista, na medida em que manifestava a recusa da atividade da composição, uma das noções fundamentais da compreensão moderna da obra de arte. A integralidade do formato criaria no espectador "uma sensação de forma-duração coerente no geral" (SHARITS, 2015, p. 373), na medida em que ele é capaz de facilmente inferir a estrutura global do filme, descobrindo-se envolto em um todo que dura, que se desdobra gradualmente segundo um curso previsível. A noção de forma-duração formulada por Sharits pretendia representar uma forma temporal constituída pelo efeito da integralidade (*wholeness*) do formato do todo.

A compreensão da forma-duração depende, portanto, do entendimento do conceito de integralidade trabalhado por Sharits, que ele recupera da crítica de arte, especialmente, a praticada por artistas minimalistas. A procura por um "formato totalizado (*over-all shape*)" (SITNEY, 2000, p. 344) era compartilhada por muitos artistas dos anos

1960, trabalhando dentro e fora do cinema. O cinema estrutural compartilhava com o minimalismo um campo comum de problemas artísticos, que eles herdavam, sobretudo, da pintura modernista estadunidense, contexto em que a maior parte deles encontrou inspiração, quando não formação artística. A questão do formato recebeu um tratamento importante no ensaio célebre que teria dado início ao debate crítico do minimalismo em 1965, "Objetos Específicos", de Donald Judd. A pintura modernista, de acordo com Judd, teria passado por um processo de transformação no qual as bordas do quadro deixaram de ser concebidas como "uma fronteira, [...] o fim do quadro" (JUDD, 2006, p. 98), que delimitava um espaço a ser organizado a partir de seu interior, para se tornarem o formato total da pintura, o retângulo que devia ser mostrado em sua singularidade (*singleness*). A obra paradigmática no debate eram as *Black Paintings*, de Frank Stella, pinturas cuja estrutura interna era deduzida do próprio formato retangular do quadro, resultando em um todo marcadamente integral: o que caracterizava a pintura de Stella era, justamente, a sua "qualidade de simplicidade" (STELLA; JUDD, 2006, p. 137). A adoção de formatos tridimensionais marcadamente unitários por artistas minimalistas como Judd, Robert Morris, Carl Andre e Dan Flavin manifestava a adesão aos princípios de singularidade (*singleness*), integralidade (*wholeness*) e indivisibilidade para qual tendiam a pintura modernista mais recente, mas cujas possibilidades pareciam se aproximar do esgotamento.

O fator integralidade era para Sharits uma dimensão propriamente inovadora do cinema estrutural. A ideia de constituir um todo internamente consistente podia não ser propriamente nova, diz Sharits, mas "recentemente [ela] adquiriu um significado diferente do princípio de 'unidade orgânica' aceito" (2015, p. 367). A referência fundamental de Sharits a respeito do "todo orgânico" é a versão do conceito elaborada por Eisenstein em um texto intitulado, justamente, "A estrutura do filme". "Em uma obra de arte orgânica, os elementos que nutrem a obra como um todo impregnam cada aspecto que compõe a obra. Um princípio unificado trespassa não apenas o todo e cada uma de suas partes,

mas também cada área que é convocada a participar do trabalho de composição" (EISENSTEIN, 1977, p. 160). "Um princípio único", resume Sharits, "alimenta todo elemento, cada qual aparecendo de uma forma qualitativamente distinta" (SHARITS, 2015, p. 367). A passagem de um elemento para outro não devia ser, contudo, de acordo com o cineasta russo, "meramente uma fórmula de crescimento", mas "uma forma de desenvolvimento" (EISENSTEIN, 1977, p. 172). A diferença entre uma forma de desenvolvimento e o mero crescimento pode ser expressa a partir de uma relação mereológica, isto é, uma relação entre todo e partes: o crescimento é um processo autocontido, mas o mesmo não pode ser dito do desenvolvimento. O crescimento é um todo que está contido em cada uma de suas partes, uma vez que cada parte de um processo de crescimento é, também, crescimento. O desenvolvimento, contudo, não contém a si mesmo; ele exige a passagem de uma parte a outra para se realizar. A sua efetuação exige a travessia de momentos qualitativamente diferentes, organizados como uma série de etapas distintas. A integralidade dos trabalhos mais recentes, defende Sharits, não se confunde, portanto, com o princípio de totalidade orgânica. A impressão do formato do todo era uma expressão da recusa de constituir um todo *composto*, antes que o resultado de um trabalho de *composição* sob um princípio comum. O cinema estrutural se apresenta, frequentemente, como um "mero crescimento" e não como um desenvolvimento propriamente dito. Ele não se desenvolve no tempo, mas apenas se estende no tempo, indiferentemente, desdobrando-se como uma duração contínua.

A noção de forma-duração de Paul Sharits se desenvolveu em um debate no qual o termo já possuía uma certa relevância. O conceito de duração havia sido introduzido por Adams Sitney (SITNEY, 2000, p. 333) na tradição do cinema de vanguarda, pelo qual pretendia se referir à importância do prolongamento da experiência no cinema estrutural, retomando uma formulação que poucos anos antes tinha se tornado central no debate crítico do minimalismo. Em um ensaio célebre publicado na *Artforum* em 1967, Michael Fried defendia que os

formatos simples concebidos pelos artistas minimalistas solicitavam de uma maneira inquietante a experiência do corpo do espectador como situada em um espaço e um tempo concreto. A escolha de formatos integrais dispensava em grande medida as relações compositivas entre partes e entre partes e todo que historicamente definiram a pintura e a escultura, deslocando o centro de interesse para as relações contingentes que eles podiam estabelecer com o espaço expositivo e com o corpo móvel do espectador. A preocupação com "a duração da experiência" (FRIED, 1998, p. 167, grifo do autor) parecia revelar um certo afastamento do interesse artístico das novas gerações em relação ao tempo estrutural, idealmente instantâneo, que o crítico denominou de *presentidade*, que tanto interessava os críticos formalistas, em nome de um endereçamento insidioso ao tempo fenomenológico aberto em que o observador se encontra e sustenta seu interesse na obra. A presentidade consistia em um tempo ideal, analítico-sintético, no qual, na formulação distinta dada posteriormente por Rosalind Krauss, "o observador compreende a estrutura a *priori* do objeto, decifrando a relação entre as partes e conectando tudo a uma lógica estrutural" (KRAUSS, 1977, p. 106).

O cinema estrutural solicitava de maneira desconcertante a presença do espectador no curso de uma duração prolongada. A forma-duração pretendia caracterizar, justamente, uma espécie de grau zero de estrutura, pelo qual o tempo da composição se atrofiava, ao mesmo tempo em que duração da experiência do espectador era enfaticamente solicitada. O cinema dito estrutural tendeu, ironicamente, a esvaziar de interesse a lógica estrutural do cinema quando privilegiou formatos integrais, facilmente dedutíveis. O cinema da duração explora as transformações perceptivas e cognitivas que resultam do prolongamento do tempo, quando o espectador se descobre embebido em um todo que dura, cujo curso ele era capaz em grande medida de decifrar. A forma duracional, portanto, performava um novo modo de endereçamento do espectador, que solicitava um novo modo de relação com a imagem e o som a ser sustentado fenomenologicamente no curso da

experiência. O cinema da duração não se oferecia como passível de acompanhamento em nenhum sentido óbvio, uma vez que nossa expectativa é significativamente esvaziada. A condição de poder ser acompanhado de um filme narrativo consiste, justamente, em um modo de endereçamento no qual o espectador é solicitado a "avançar em meio a contingências e peripécias sob a condução de uma expectativa que encontra sua satisfação na conclusão" (RICOEUR, 2020, p. 116). Um filme torna-se acompanhável na medida em que ele submete nossa expectativa a um processo de modulação sustentado por uma racionalidade na qual o tempo torna-se progressivamente inteligível. Tal condição no cinema duracional era, contudo, sistematicamente contrariada, quando não virtualmente eliminada, sufocada pela impressão da continuidade do todo, que tende a esvaziar o sentido de desenvolvimento temporal. O grande desafio crítico proposto pelo cinema da duração é o de compreender o modo como ele endereça seus espectadores, solicitando de maneira desconcertante sua permanência no interior de uma duração prolongada. A história da recepção crítica dos filmes duracionais dos anos 1960 e 1970 é a história dos esforços de compreender as modalidades de experiência que tais filmes solicitavam, pelas quais o espectador podia encontrar um sentido para a experiência de duração proposta.

A ideia de forma-duração não representa, contudo, uma formulação historicamente localizada, que teria se esgotado nas preocupações artísticas de meados do século XX. A duração se tornou, surpreendentemente, uma forma de temporalização pervasiva na arte contemporânea baseada em imagem em movimento, que interpenetra as tradições do cinema experimental, do cinema expandido e do vídeo. A noção de uma estrutura temporal integral que se prolonga no tempo indefinidamente, sem assumir a forma de um desenvolvimento temporal, preside formas institucionalizadas de exibição da imagem em movimento no circuito de galerias e dos museus, como as projeções em *loop* e as instalações de vídeo de circuito fechado.

As proposições duracionais célebres das últimas décadas, como *24h Psycho*, de Douglas Gordon, e *The Clock*, de Christian Marclay, também atuam sob o signo da forma-duração. A própria tradição do cinema narrativo também tem apelado para uma forma duracional de temporalização na maneira de conceber o plano longo, quando torna intensamente rarefeita a sua estrutura compositiva interna, esvaziando seus contornos formais, como podemos constatar nos planos de deambulação de Béla Tarr e nos planos de estase de Tsai Ming Liang. Em uma parte significativa do cinema de autor contemporâneo, o plano longo tem assumido a forma de "um fluxo esticado, contínuo" (LALANE, [2002]), que reconhecemos como a forma da duração.⁸ O novo tempo do cinema narrativo parece, assim, desejar se prolongar indefinidamente, como se assombrado pelo sonho de um interminável contínuo.

Considerações finais

O ponto de partida deste artigo foi o de que o cinema nos apresenta uma imagem que dura no tempo e que sua perduração se tornou uma questão significativa na história do pensamento cinematográfico, que ainda define o horizonte de nossa reflexão sobre o cinema. Este artigo pretende apontar as linhas gerais de uma genealogia da duração enquanto um problema cinematográfico, enfatizando três contextos distintos em que a questão emergiu de maneira explícita no discurso crítico: a construção de uma ontologia do cinema por André Bazin; a ideia de um cinema da duração, que seria baseado em uma estrutura narrativa que rejeita a hierarquização e a desenvolvimentalidade da forma dramática; a hipótese de uma "forma-duração", entendida como um modo de temporalização particular, que se tornou pervasivo nas práticas artísticas experimentais da segunda metade do século XX. A genealogia empreendida aqui permite perceber que, em contextos distintos, o termo duração tem sido evocado para falar de um tempo marcado pela indeterminação, que parece resultar, a cada vez, de um desejo renovado de não

⁸ O debate crítico em torno de um suposto "cinema de fluxo" tem discutido bastante o caráter duracional do novo plano cinematográfico. Para uma reconstrução do debate, ver Jr. Oliveira (2019).

compor. A ontologia do cinema de Bazin sugeria que o dom do cinema de embalsamar o tempo estava condenado a competir para sempre com a montagem, cujos direitos deveriam ser limitados, quando não suprimidos. A proposta do crítico de um cinema da duração, por sua vez, poderia ganhar forma apenas quando emancipasse o tempo da composição dramática. A forma-duração, enfim, exprime de maneira explícita e consciente uma profunda crise do modelo composicional da arte, com o qual os artistas dos anos 1960 e 1970 estavam se contrapondo. No início deste artigo, afirmo que os artistas do cinema se encontram, desde o começo de sua história, diante do desafio de dar forma ao tempo, pelo qual poderiam compor uma determinada configuração temporal a partir da matéria da duração da imagem cinematográfica. A história da crítica de cinema parece apontar que a duração se tornou um verdadeiro problema cinematográfico justamente quando o desejo de compor uma determinada configuração temporal sofreu um recuo relativo, tornando possível uma nova ideia de experiência do tempo, que resiste a uma compreensão puramente composicional.

Referências

ANDREW, Dudley. **André Bazin**. Oxford: Oxford University Press, 2012. E-book.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2006.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BAZIN, André. **Q'est-ce que le cinéma?**: IV Une esthétique de la Réalité: le néorealisme. Paris: Les Éditions du Cerf, 1962.

BAZIN, André. Mort Tous les Après-Midi. **Cahiers du cinéma**, Paris, n.7, dezembro, 1951.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1979.

BERGSON, Henri. **O pensamento e o movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLÜMLINGER, Christa. La coupe comme défi du temps réel. In: AMIEL, Vincent et al. **Le découpage au cinéma**. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2019. E-book.

BORDWELL, David. **Narration in fiction film**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

BORDWELL, David. **Figures traced in light: on cinematic staging**. Los Angeles: California University Press, 2005.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2009b.

DE LUCA, Tiago; JORGE, Nuno Barradas (org.). **Slow cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

GODARD, Jean-Luc. **Godard on Godard**. New York: De Capo Press, 1972.

GUNNING, Tom. "Now you see it, now you don't": the temporality of the cinema of attractions. **Velvet light trap**, Austin, v. 32, Fall 1993.

EISENSTEIN, Sergei. **Film form: Essays in Film Theory**. Nova York: Harverst, 1977.

FRIED, Michael. **Art and objecthood: Essays and Reviews**. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

JUDD, Donald. Objetos Específicos. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 96-106.

JUDD, Donald; STELLA, Frank; Questões para Stella e Judd. COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. P. 122 – 138.

KRAUSS, Rosalind. **Passages in modern sculpture**. Nova York: Viking Press, 1977.

LALANNE, Jean-Marc. C'est quoi ce plan? **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 569, p. 26-27, jun. 2002.

MACIUNAS, George. Alguns comentários sobre O Cinema Estrutural, de P. Adams Sitney (Film Culture, n. 47, 1969). In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia. **Cinema estrutural**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural do Rio de Janeiro, 2015. p. 40.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papirus Editora, 2019.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo herege**. Lisboa: Assirio e Alvim, 1972.

RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa I: a intriga e a narrativa histórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

SHARITS, Paul. Words per page. In: PFEFFER, Susanne. **Paul Sharits: Catalogue Raisonné 1962-1992: A Retrospective**. Colômbia: Walther König, 2015.

SITNEY, Adams. Structural Film. In: SITNEY, P. Adams (org.). **Film culture reader**. Nova York: Cooper Square Press, 2000. p. 326-348.

TODOROV, Tzvetan. Structural analysis of narrative. **NOVEL: a forum on fiction**, Durham, v. 3, n. 1, p. 70-76, Autumn, 1969.

ZAVATTINI, Cesare. Some ideas on the cinema. In: MACCANN, Richard Dyer (ed.). **Film: a montage of theories**. Nova York: Dutton, 1966. p. 216-228.

Hermano Callou

Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil; mestre em Comunicação e Cultura pela mesma instituição. Graduado em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em Recife, PE, Brasil. Foi professor substituto da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2019-2021.

Endereço para correspondência

Hermano Callou

Rua Almirante Alexandrino, 2946, S204

Santa Teresa, 20241264

Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do autor antes da publicação.