

—
ESCOLA
SUPERIOR
DE MEDIA
ARTES
E DESIGN
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

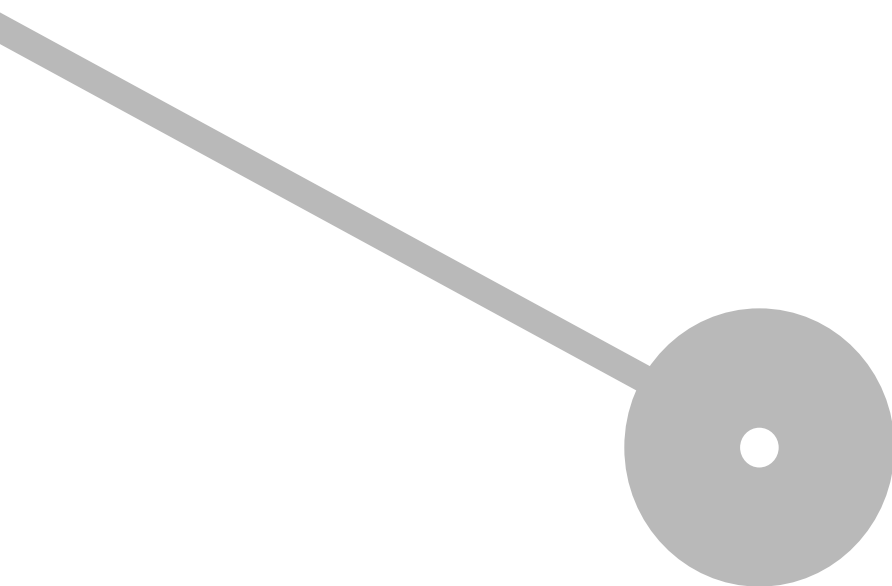
M

—
MESTRADO
CINEMA E FOTOGRAFIA
ESPECIALIZAÇÃO EM CINEMA DE FICÇÃO

A Poética da Inércia no Slow Cinema

Amadeo Gouveia Canônico

07/2026



Vila do Conde, Julho de 2026
Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Amadeo Gouveia Canônico

A Poética da Inércia no Slow Cinema

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Cinema e Fotografia: especialização em ficção
Orientação: Prof. Doutor Carlos Filipe Ribeiro Duarte Martins

Vila do Conde, Julho de 2026

Amadeo Gouveia Canônico

A Poética da Inércia no Slow Cinema

Dissertação de Mestrado

Mestrado em Cinema e Fotografia especialização em ficção

Membros do Júri

Presidente

Prof^a. Doutora Cristina Andresen Ferreira de Castro

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Orientador

Prof. Doutor Carlos Filipe Ribeiro Duarte Martins

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Arguente

Prof^a. Doutora Maria Adriana da Costa Baptista

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

DEDICATORIA

À minha esposa, Denise, e ao meu filho, Theo, por me darem a força necessária para perseverar neste sonho.

Amo vocês!

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos Pupilos, por terem se tornado uma rede de apoio fundamental.

Agradeço a todos os colegas e professores que estiveram presentes ao longo destes dois anos.

Agradeço à Dges e aos Serviços de Ação Social do P. PORTO pela bolsa de estudos.

Expresso o meu profundo agradecimento ao Professor Doutor Filipe Martins, por ter me conduzido e auxiliado neste processo de escrita com a paciência, a generosidade e a sabedoria de um verdadeiro mestre.

Obrigado!

RESUMO ANALÍTICO

A presente dissertação investiga a estética e a ontologia do chamado *Slow Cinema*, propondo uma recusa à definição deste fenómeno como uma mera antítese rítmica ao cinema comercial acelerado. O objetivo central é compreender esta vertente cinematográfica através dos conceitos de inércia, duração e esvaziamento do tempo dramático, enquadrando-a como uma evolução estrutural e perceptiva da linguagem audiovisual. A fundamentação teórica traça uma genealogia que parte do neorrealismo italiano, apoiando-se na fenomenologia de André Bazin sobre a contingência e o realismo, para desaguar na falência sensório-motor e na consequente emergência da "imagem-tempo" articulada por Gilles Deleuze. Este referencial é atualizado pelas revisões de Paul Schrader ao "estilo transcendental", estabelecendo que a lentidão não é um estado subjetivo, mas uma postura formal deliberada. Metodologicamente, a pesquisa articula esta base filosófica com a análise técnica do dispositivo cinematográfico, com foco particular na autonomia do plano-sequência e na pressão exercida pelo tempo no plano. Evidenciando que a inércia, longe de ser ausência de ação, é a matéria-prima para uma nova temporalidade narrativa e visual.

Palavras-chave: Slow Cinema; Inércia; Lentidão; Plano-sequência; Espaço-tempo; Imagem-tempo; Desdramatização; Dilatação do Tempo.

ABSTRACT

This dissertation investigates the aesthetics and ontology of so-called Slow Cinema, proposing a rejection of the definition of this phenomenon as a mere rhythmic antithesis to fast-paced commercial cinema. The central objective is to understand this cinematic strand through the concepts of inertia, duration, and the emptying of dramatic time, framing it as a structural and perceptual evolution of audiovisual language. The theoretical framework traces a genealogy that begins with Italian neorealism, drawing on André Bazin's phenomenology regarding contingency and realism, to culminate in the sensory-motor breakdown and the consequent emergence of the "time-image" articulated by Gilles Deleuze. This reference is updated by Paul Schrader's revisions to the "transcendental style," establishing that slowness is not a subjective state, but a deliberate formal posture. Methodologically, the research articulates this philosophical basis with the technical and photographic analysis of the cinematic apparatus, focusing particularly on the autonomy of the long take and the pressure exerted by time within the frame. Ultimately, it demonstrates that inertia, far from being the absence of action, is the raw material for a new narrative and visual temporality

Keywords: Slow Cinema; Inertia; Slowness; Long Take; Space-time; Time-image; Dedramatization; Time Dilation

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 A CONFIGURAÇÃO TEÓRICA DA INÉRCIA NO <i>SLOW CINEMA</i>	14
1.1 OS AXIOMAS DA LENTIDÃO E A ESTASE INERCIAL	15
1.2 A INÉRCIA COMO MATRIZ ESTILÍSTICA	23
1.3 O PÓS-GUERRA E A GÊNESE DA INÉRCIA NARRATIVA	26
1.4 O PREFIXO <i>SLOW</i> : DA DESACELERAÇÃO À SUSPENSÃO.....	37
2 A POÉTICAS DA INÉRCIA: DISPOSITIVOS E DURAÇÃO	42
2.1 RETENÇÃO DA MONTAGEM E DESNARRATIVIZAÇÃO.....	43
2.2 O PLANO-SEQUÊNCIA E A DILATAÇÃO DO TEMPO	51
2.3 A PRESSÃO DO TEMPO E A RESISTÊNCIA INERCIAL	60
2.4 PERCEÇÃO DA INÉRCIA NO ESPAÇO CONTEMPLATIVO	67
CONCLUSÃO	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	77

Introdução

A presente investigação nasce de uma inquietação fundamental acerca do estatuto do *Slow Cinema*: afinal, onde habita a lentidão? Ao analisarem-se as obras frequentemente catalogadas sob este rótulo, torna-se evidente que a dita "lentidão" não se localiza estritamente em um elemento formal isolado. Ela não reside de forma absoluta no plano-sequência, na decupagem da montagem, no movimento dos atores, no desenvolvimento da narrativa, na operação da câmera, na escassez dos diálogos ou na construção da mise-en-scène. Diante disso, a questão primordial que se impõe é o que determina a lentidão nessas obras, e em relação a qual referencial o *Slow Cinema* se propõe lento. Como será demonstrado ao longo deste trabalho, essa categoria se constitui primordialmente em oposição à velocidade e à estrutura causal do cinema clássico. Historicamente, o debate crítico e teórico em torno desse fenômeno não é recente, embora o termo *Slow Cinema* tenha pouco mais de duas décadas. Michel Ciment foi um dos primeiros críticos a identificar esse processo de desaceleração na produção contemporânea, chamando a atenção para a emergência de um "cinema da lentidão". No campo teórico, Paul Schrader, ao formular o conceito de "Estilo Transcendental", já observava a emergência de um cinema voltado para a contemplação do tempo, transição esta que encontra lastro filosófico na obra de Gilles Deleuze, que teoriza a passagem do cinema clássico para o moderno como a mutação da imagem-movimento em imagem-tempo, caracterizada justamente pela quebra das conexões sensório-motoras.

Para levar a cabo esta investigação, o trabalho dedica-se, inicialmente, à arqueologia do *Slow Cinema*, mapeando a sua transição de uma tendência estética dispersa para a sua consolidação enquanto estilo cinematográfico e categoria crítica. Essa trajetória assume relevo a partir do momento em que o termo é efetivamente cunhado e ganha tração global através da contribuição de Matthew Flanagan, responsável por ampliar o escopo dessa vertente, sistematizar o conceito e mapear o primeiro cânone de filmes que passaram a responder por essa alcunha. Ainda nesta primeira etapa, recua-se ao epicentro histórico que serve de esteio para o estilo: o surgimento do cinema moderno no período pós-Segunda Guerra Mundial, tendo o Neorrealismo Italiano como movimento

basilar. Através duma análise histórico-ontológica, busca-se decifrar os primeiros olhares teóricos e práticos direcionados a essa nova espacialidade e temporalidade distendidas, dialogando-se com a tradição do realismo ontológico de André Bazin, cuja herança é recuperada por Tiago de Luca e Nuno Barradas Jorge na teorização do *Slow Cinema* a partir duma matriz realista e fenomenológica, assim como por Matthew Flanagan, que investiga essa vertente estética pelo viés da busca por um realismo radical da imagem. O *Slow Cinema* surge, portanto, como uma ramificação e uma intensificação do cinema moderno, tensionando continuamente a experiência temporal do espectador.

É também neste momento inicial que se delineiam as primeiras fraturas dogmáticas do termo. Confronta-se a problemática da palavra "lentidão" a partir das formulações de Tiago de Luca e Nuno Barradas Jorge, que refutam a adequação do prefixo *slow* por considerá-lo refém duma ótica puramente subjetiva, visto que a percepção do tempo lento varia conforme o repertório e a receção de cada espectador. Sob esse viés, desconstrói-se o primeiro grande equívoco formalista da crítica: a falsa equivalência entre o plano-sequência e a lentidão, demonstrando que a dilatação temporal e o sentido de desaceleração não possuem uma relação direta ou exclusiva com a ausência de cortes. Por fim, o estudo articula a dimensão geopolítica e mercadológica do fenómeno, pensando o *Slow Cinema* como uma resposta deliberada e uma resistência política à aceleração frenética das narrativas do cinema comercial (mainstream), legitimando-se nos circuitos de festival, no cinema de arte e no cinema de autor. Contudo, essa demarcação de território não se deu sem fricções, já que, na virada do milénio, o termo *slow* frequentemente assumiu um carácter pejorativo por parte de setores da crítica que o acusavam de pretensão ou tédio — um debate que, por si só, já evidencia a necessidade latente de um afastamento desse prefixo e da busca por uma chave de leitura mais precisa para o fenómeno.

Ao confrontar-se a teoria com a imanência das obras do cânone, percebe-se que não há, necessariamente, uma lentidão intrínseca à imagem. Enquanto alguns autores enfatizam a contemplação e o silêncio, outros justificam a lentidão pela ausência de montagem ou pela suspensão de um arco narrativo causal onde uma ação engatilha a próxima. Fala-se em quietude, vacuidade e esvaziamento, sugerindo que o somatório desses elementos geraria a percepção de lentidão. O objetivo deste trabalho é, precisamente, desmontar esse certo formalismo que categoriza o estilo, a fim de

investigar o epicentro de sua natureza sensível. A hipótese central que aqui se propõe desloca o eixo interpretativo do fenômeno: defende-se que o *Slow Cinema* não seja observado sob a ótica da lentidão, mas sim sob a perspectiva da inércia. Ao perscrutar as camadas profundas do filme, constata-se que nada está, estritamente, devagar. Mesmo em comparação com o cinema clássico, a montagem, o movimento dos corpos, a composição do quadro e a câmera não são inerentemente lentos. A "lentidão" é uma qualidade do movimento, e o que se testemunha na tela são movimentos que se desenvolvem na duração real, no tempo presente. Por conseguinte, propõe-se que os corpos, a narrativa, a montagem, a sonoplastia e a mise-en-scène operem sob a lógica da inércia. Mecanicamente, a inércia não pressupõe a imobilidade absoluta, mas sim a persistência de um estado: um corpo em repouso que assim permanece até receber um impulso externo, ou um corpo em movimento que continua a mover-se indefinidamente por não possuir força própria para alterar seu estado, sendo guiado apenas pelo vetor que o impulsionou. É precisamente nessa suspensão da agência, em que os elementos fílmicos se movem por imposição do tempo e não por causalidade psicológica ou ação voluntária, que reside o verdadeiro cerne do objeto estudado.

Essa distinção conceitual é crucial porque, por definição, o lento pressupõe o ato de mover-se; e quem se move, ainda que vagarosamente, visa chegar a algum lugar. Na teleologia do cinema clássico, mesmo o movimento mais lento está associado a uma busca, a uma jornada em direção a um objetivo final, operando sob uma escassez de recursos que apenas adia o desfecho. Contudo, se se olhar para o interior dos filmes do *Slow Cinema*, percebe-se que essa busca inexistente. Os personagens não chegam a lugar nenhum; eles permanecem retidos, capturados por suas próprias condições existenciais. Nesses cenários, a narrativa clássica e o espaço hodológico colapsam. Enquanto houver a lógica da ação e do trajeto — por menor que seja o movimento —, ainda se habita o universo do cinema tradicional baseado em caminhos e metas. Para que ocorra a quebra total desse vetor hodológico em favor de uma dimensão puramente imanente, faz-se necessária a suspensão da dinâmica do progresso, e é aí que a inércia se impõe. Sob a lógica inercial, os corpos na tela carecem de objetivos vetoriais; encontram-se estagnados, paralisados diante da crueza do cotidiano. Disso depreende-se que a grande fundação estética do *Slow Cinema* reside primordialmente na sua dimensão temática, e não em suas ferramentas ou maneirismos de estilo. Não se trata de uma história que é contada de

forma desacelerada, mas sim de uma existência que é meramente registada em sua verdade quase documental, estreitamente vinculada à banalidade do dia a dia. É nesse exato sentido que a beleza e a potência do *Slow Cinema* se manifestam: na fratura do espaço hodológico e na emergência de um espaço imanente, cuja existência só se torna conceitualmente possível através do estado de inércia.

1 A CONFIGURAÇÃO TEÓRICA DA INÉRCIA NO *SLOW CINEMA*

Neste capítulo, procurar-se-á demonstrar como o conceito de lentidão no *Slow Cinema* nasce de uma perspetiva crítica que analisa os filmes à luz de uma suposta velocidade rítmica. No cinema clássico, essa velocidade manifesta-se por meio da montagem, enquanto, no cinema moderno, ela ocorre por meio do plano-sequência. Embora essa diferenciação de facto exista, não é o ponto central da questão. O objetivo dos próximos subcapítulos é, justamente, identificar as características principais que regem os filmes atrelados ao cânone do *Slow Cinema*, propondo uma nova abordagem que ajuda a aproximar o estilo de uma lógica do tempo produzida pela inércia.

1.1 OS AXIOMAS DA LENTIDÃO E A ESTASE INERCIAL

A consolidação teórica do *Slow Cinema* é frequentemente associada ao resgate de marcos históricos da crítica cinematográfica, conforme apontam as genealogias traçadas por Flanagan (2012) e por De Luca e Jorge (2016). Um desses marcos fundamentais, amplamente citado por estes autores, é o discurso proferido há mais de duas décadas pelo crítico Michel Ciment no 46º Festival Internacional de Cinema de San Francisco, em 2003. No registo desse discurso, Ciment (2003, para. 1-2) iniciou sua exposição observando que, nos últimos 40 anos da evolução do cinema — período que coincide com sua carreira de crítico —, a produção cinematográfica se disseminou globalmente. Esse movimento caracteriza-se pela alternância entre países tradicionalmente expoentes na arte cinematográfica e nações que antes estavam ausentes do circuito de festivais. Tal dinamismo criativo refletiu-se diretamente no "poder" (Ciment, 2003, para. 1) das produções e no interesse do público de festivais por novos mercados emergentes, transformações observadas desde a década de 1960. Ciment (2003, para. 2) salientou que sua função como crítico é identificar potenciais artísticos independentemente das "modas" geopolíticas. Em suas palavras “estes entusiasmos coletivos têm, naturalmente, algo a ver com a moda, mas baseiam-se também em realidades indiscutíveis, e precisamos de redesenhar constantemente o mapa do cinema, com as suas zonas de grande prosperidade e outras em processo de desertificação.” (Ciment, 2009, p. 3)

Em particular, indica um crescente interesse em realizadores como Abbas Kiarostami, Im Kwon-Taek, Hou Hsiao-hsien, Edward Yang, Tsai Ming-liang e Wong Kar-Wai, sendo os principais responsáveis por "colocar a Ásia no mapa" (Ciment, 2003, para. 2) através de uma abordagem criativa de seus estilos cinematográficos. Nesse sentido, identifica-se a preocupação de Ciment em reconhecer o forte movimento de descentralização das produções europeias e a existência de uma força criativa que desloca a atenção para esses novos mercados. Todavia, Ciment (2003, para. 4) ressaltou que, mesmo diante das flutuações de mercado ao longo de todos estes anos, "França e Estados Unidos" permaneceram criativamente produtivos.

Segundo Ciment (2003, para. 4), esses dois mercados situam-se em "pontos de vista quase opostos": o cinema francês caracteriza-se pelo "cinema de autor" e pelo desenvolvimento cultural, apoiado pelo "consumo interno e por leis de incentivo fiscal". Esse mecanismo permitiu à França produzir e coproduzir filmes internacionais que seguem

essa vertente "autoral", fomentando um circuito de realizadores emergentes que não obtinham financiamento exclusivo em seus "países de origem". Em contrapartida, Hollywood estabeleceu uma lógica de mercado de consumo para gerir suas "produções". Mesmo em sua "era de ouro", o cinema americano foi criticado por sua lógica mercadológica e por suas produções de *blockbusters*, que se intensificaram após a ascensão do "DVD" (Ciment, 2003, para. 4).

Torna-se claro que Ciment (2003, para. 6) apresentou uma situação dicotômica no mercado global: de um lado, o cinema hollywoodiano e seus "filmes escapistas e superficiais" voltados ao consumo de massa; do outro, o circuito de festivais, restrito a um nicho onde as produções de autor são progressivamente endereçadas a um "público limitado". Reforçando esse raciocínio, é perceptível que a audiência e o próprio modo de reprodução dos filmes se diferenciam nesse mecanismo de oposições: a televisão atua como suporte para a distribuição massificada de um "conteúdo limitado", enquanto os festivais, com suas "projeções em tela grande", buscam expandir a experiência fílmica (Ciment, 2003, para. 6).

É a partir da dialética entre "arte e indústria" que Ciment (2003, para. 7) introduziu a sua tese central. O autor denunciou o cinema hollywoodiano — apesar de salvaguardar a criatividade de "realizadores com filmografias notáveis" — por instaurar, nas últimas duas décadas, uma tendência de fragmentação. Esta assemelha-se a uma estética de "videojogo", na qual a imagem digital semeia percepções espaço-temporais que tornam a relação "corpórea virtual", resultando em uma "espécie de desrealização do mundo". Ciment conclui que o "delicado equilíbrio" entre imagem e conceito, mantido pelos "grandes mestres", já não reside nas produções americanas contemporâneas. Estas são balizadas pelo "pulso e pela energia" em busca de um público jovem, desvinculando-se do olhar crítico por meio de uma forma "irresponsável" de produzir imagens.

Geoffrey King, em sua obra *New Hollywood Cinema*, corrobora essa tese ao mensurar a impaciência do público por meio da duração média dos planos: enquanto em *Spartacus* um plano durava 7,85 segundos, em *Gladiador* a média caiu para 3,36 segundos; de forma análoga, os 8,72 segundos de *A Queda do Império Romano* contrastam com os 2,07 segundos de *Armageddon* (como citado em Ciment, 2003, para. 8).

Em face do exposto, Ciment (2003, para. 9-10) reafirma a existência de uma aceleração pautada pela fragmentação dos "planos" e pela redução da "duração" da imagem percebida. Em meio a esta tendência "aceleracionista", o autor identifica uma reação dos próprios "realizadores", que se mostram "impacientes" com a rapidez com que os filmes narram suas histórias. Surge, assim, um movimento de contracultura, manifestado por um "cinema de lentidão" e de "contemplação", no qual cineastas buscam uma essência perdida: a "experiência sensorial" revelada pelo tempo. Ciment (2003, para. 10) nos apresenta o primeiro cânone do cinema de lentidão:

Encarando esta falta de paciência e sentindo-se eles próprios impacientes com o bombardeamento de som e imagem a que estão submetidos enquanto espectadores de televisão ou de cinema, vários realizadores reagiram através de um cinema de lentidão, de contemplação, como se quisessem reviver a experiência sensorial de um momento revelado na sua autenticidade. Angelopoulos na Grécia, Nuri Bilge Ceylan na Turquia, de Oliveira e Monteiro [...] em Portugal, Béla Tarr na Hungria, Abbas Kiarostami no Irão, Tsai Ming-liang e Hou Hsiao-hsien em Taiwan, Philippe Garrel e Bruno Dumont em França, Souleymane Cissé e Idrissa Ouedraogo em África, Sharunas Bartas nos Estados Bálticos, Aleksandr Sokurov na Rússia, e vários realizadores na Ásia Central têm sido, nos anos recentes, defensores de uma resistência ao fetichismo da tecnologia. (Ciment, 2003, para. 10, tradução nossa)

Neste sentido, Ciment (2003, para. 13-14) apresentou sua tese sobre a gênese desta bifurcação, evocando os nomes seminais da era do cinema primitivo. O crítico utiliza uma metáfora na qual identifica os "irmãos Lumière" como o caminho do "registro da realidade", que culminará na ficção voltada aos detalhes do cotidiano, contrapondo-os à "síndrome de Méliès", caracterizada pela construção de mundos "artificiais" e "efeitos especiais". A crítica estabelecida por Ciment (2003, para. 13-14) insurge-se contra a cultura da aceleração e a consequente transformação dos filmes em mercadorias de consumo rápido. Ao evocar nomes canônicos como Woody Allen, Stanley Kubrick e Alfred Hitchcock, o autor observa que, em determinado período histórico, estes realizadores "representavam" o ápice do cinema comercial de qualidade. No entanto, a configuração atual do mercado relegou autores de estirpe semelhante à margem, confinando-os ao rótulo de "cinema independente", onde sobrevivem à mercê das audiências restritas dos circuitos de festivais. O horizonte desejado por Ciment é o de um "cinema" futuro que

restabeleça a unidade entre as "tradições" de Lumière e Méliès, identificando o mercado americano como o principal artífice dessa ruptura estética e industrial.

Em última análise, as ideias de Ciment apresentadas convergem para uma estrutura dicotômica que se relaciona à própria vocação do cinema: a capacidade de registar e construir temporalidades. Fica evidente a contribuição de Ciment para a criação das bases teóricas que sustentam os três eixos do *Slow Cinema*: I) a recusa da montagem fragmentada e o uso do plano-sequência; II) o cotidiano como temática central para um realismo; e III) o retorno à essência sensorial do cinema por meio da contemplação e da estética da lentidão.

No entanto, como mencionaram De Luca e Jorge (2016, p. 1), a ideia de "lentidão" já vem sendo atribuída e analisada por outras "escolas e tradições anteriores", e a própria característica de manipular o tempo é intrínseca à estrutura de qualquer filme. Nesse sentido, não podemos deixar de lado um dos estudos mais proféticos sobre o *Slow Cinema*: em 1971, Paul Schrader publicou seu livro *O estilo Transcendental no Cinema* (2023, p. 13), analisando três grandes cineastas, referenciados até os dias de hoje como precursores da lentidão, a saber: Ozu, Bresson e Dreyer.

Após quarenta e cinco anos, Schrader é convidado a repensar sua tese e, em 2019, o livro é reeditado. O autor amplia seus estudos atualizando-os com todos os acontecimentos teóricos e filmográficos que fizeram parte desta jornada da lentidão; seu livro entra para a genealogia do *Slow Cinema*. "O que aconteceu ao estilo transcendental? O que, na década de 1950, começou por ser cinema de arte e ensaios transformou-se na criatura multiforme a que chamamos *slow cinema*." (Schrader, 2023, p. 13)

Para ampliar o nosso entendimento basilar do que concerne o conceito da lentidão, Schrader (2023, p. 26-27) define o *Slow Cinema* não como um "estilo", mas um "movimento de realizadores" que através dos seus filmes buscam de modos diversos "expandir o tempo" através da imagem, fazendo o próprio "tempo torna-se a história" do filme ou o seu elemento principal, também propõe através de caracteres mais formalistas que o *Slow Cinema* é essencialmente constituído por uma "narrativa mínima, pouca ação ou movimento de câmara e duração longas", e menciona a perspectiva de Ciment (2003, como citado em Schrader, 2023, p. 26) para reforçar essa articulação teórica; Ciment divide os elementos essenciais do *Slow Cinema* em quatro critérios: "ausência de trama, ausência de diálogos, lentidão e alienação". Contudo, Schrader salienta que a maior

dificuldade em atribuir as características necessárias para que um filme possa ser inserido nesta "corrente" é justamente o fato de os realizadores não "recorrerem a técnicas lentas com os mesmos propósitos". Mas o autor afirma que a ligação entre eles é a busca por experienciar as imagens como "afetadas" pelo tempo, por meio de um encontro sensorial e "não explicativo" (Schrader, 2023, p. 26-27).

Adentraremos nos pensamentos de Schrader mais a fundo nos próximos capítulos, mas o autor já expressa seu olhar sobre o *Slow Cinema* de forma aberta e não a caracteriza como um estilo, muito menos como um gênero; ainda assim, acredita que essa lentidão está atribuída a uma característica prófilmicas específica, são elas: "à montagem e à duração do plano" (Schrader, 2023, p. 22). Schrader é um grande defensor do "plano-sequência" como a principal estrutura do *Slow Cinema*; também ressalta que o conteúdo interno dos planos precisa estar alinhado a essa "meditação" (Schrader, 2023, p. 22-23), ideia que se aproxima da visão de Tarkovsky, com o conceito de "pressão interna do plano".

Já foram utilizados muitos termos para descrever este fenômeno: êxtase, contemplativo, austero, abstracto, paisagístico, meditativo, deslitterato, orgânico, expandido e, sim, transcendental - sendo que, em determinados casos, todos se mostram corretos. E é por isso que um termo polivalente como *Slow Cinema* é útil. É maleável. (Schrader, 2023, p. 26)

Partindo das premissas estabelecidas por Ciment (2003), Matthew Flanagan (2008) retomou essa discussão e popularizou dando vida à tese da lentidão ao propor uma abordagem sistemática voltada para o que designou como uma "estética da lentidão" (para. 1). No seu ensaio *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*, publicado na revista digital 16:9, o autor salienta a dicotomia existente entre as produções comerciais dominantes (*mainstream*) e o cinema de arte marginal, mapeando essa divisão a partir da oposição entre o ritmo acelerado e a desaceleração da montagem. Para fundamentar a extensão global desse fenômeno formal, Flanagan (2008) identificou um grupo de cineastas aos quais se referiu como os "praticantes ativos mais distintos desse estilo" (para. 1), figurando entre eles realizadores como Philippe Garrel, Chantal Akerman, Theo Angelopoulos, Abbas Kiarostami, Béla Tarr, Aleksandr Sokurov, Hou Hsiao-hsien, Tsai

Ming-liang, Sharunas Bartas, Pedro Costa, Jia Zhang-ke, Apichatpong Weerasethakul, Lisandro Alonso, Carlos Reygadas, Gus Van Sant e Albert Serra.

Ao identificar esses realizadores, Flanagan (2008) argumenta que as respectivas filmografias "são imediatamente identificáveis" (para. 2), independentemente das singularidades artísticas de cada autor. O investigador sistematiza a estética deste corpus fílmico a partir de três eixos estilísticos fundamentais: o emprego de planos-sequência, a construção de narrativas discretas e descentralizadas, e a eleição da austeridade do quotidiano como núcleo temático central. Sob esta perspetiva, a atenuação dos conflitos dramáticos convencionais provoca um nivelamento estético em que os elementos profílmicos adquirem equivalência na representação visual. Consequentemente, estas obras operam uma rutura com a economia clássica de Hollywood, exigindo do espectador uma reconfiguração perceptiva:

A obra dos diretores citados acima constitui um cinema que nos obriga a nos afastarmos de uma cultura da velocidade, a modificar nossas expectativas quanto à narrativa cinematográfica e a nos sintonizarmos fisicamente com um ritmo mais deliberado. (Flanagan, 2008, para. 2)

Quando Flanagan (2008) se propõe a observar o *Slow Cinema* sob a dialética entre o rápido e o lento, o autor adverte que a "lentidão" é um conceito eminentemente subjetivo. Afastando-se de visões dicotômicas simplistas, o investigador argumenta que a génese deste movimento reside mais numa "variação no ritmo da apresentação estilística e na intensidade da progressão narrativa" (para. 3) do que propriamente numa oposição radical à velocidade da montagem contemporânea, dialogando criticamente com as perspetivas clássicas de Michel Ciment sobre o tema. Não obstante, Flanagan (2008) reconhece que, desde a década de 1990, a proliferação de discursos críticos em torno do cinema veloz acabou por conferir uma conotação pejorativa à montagem baseada em cortes rápidos. O autor reforça que este fenómeno, teorizado por David Bordwell como continuidade intensificada, "transformou um cinema de eficácia em um cinema de aceleração, dando origem a uma prática dominante" (para. 3) na indústria cinematográfica global.

Nesse sentido, Flanagan (2008) evidencia que as produções contemporâneas filiadas ao *Slow Cinema* frequentemente buscam uma "estrutura narrativa minimalista"

(para. 4) por meio de um "esvaziamento contínuo de elementos dramáticos profundamente enraizados" (para. 4) no cinema narrativo clássico. O autor ressalva que esta redução no processo de causa e efeito da narrativa — que liberta o filme de um "conflito central" em prol de eventos "digressivos e descentrados" (para. 6) — culmina numa propensão acentuada destas obras a provocar o "tédio" (para. 6) no espectador contemporâneo.

Se, por um lado, Flanagan (2008) recusa a aceleração como produto da montagem, por outro, ressalta a importância do "tempo dentro do plano" (para. 7). O autor enfatiza o subgênero do cinema de caminhada como uma tendência expressiva no âmbito do *Slow Cinema*, destacando que essa vertente é fortemente influenciada pelo neorrealismo italiano. Sob esta perspectiva, o ato de caminhar atua como um elemento de fragmentação da estrutura narrativa típica do cinema contemporâneo comercial (Flanagan, 2008, para. 7). Adicionalmente, o percurso registado sem cortes permite que o plano se expanda e a ação perdure, configurando autênticos blocos de tempo. Nas palavras do autor:

A importância narrativa da tomada [...] recebe uma duração que excede seu significado, e, como resultado, a tomada atinge uma sensação de suprema infinitude. A caminhada penosa não leva a lugar nenhum, e não há ciclo na organização das informações na tomada; o início e o fim do evento registado, e, portanto, os cortes que o organizam, poderiam ocorrer a qualquer momento. (Flanagan, 2008, para. 8)

Ao citar o realizador Albert Serra, Flanagan (2008) aprofunda a análise ao expor as características das suas obras como marcos no estilo *Slow Cinema*. O autor argumenta que os seus planos alongam a nossa "percepção de duração", libertando a experiência da lentidão por meio da desaceleração do movimento a ponto de mitigar os resquícios de uma narrativa convencional. Nas palavras de Flanagan (2008), "nossa consciência intermitente da modulação da mise-en-scène marca a passagem do tempo no plano" (para. 10).

Diante do exposto, Flanagan (2008) conclui a sua argumentação ao aproximar o pensamento de André Bazin, a quem define como um profeta da lentidão, das premissas do cinema contemporâneo. O autor argumenta que a busca baziniana por uma "realidade objetiva" através do plano-sequência antecipa as características

fundamentais desse estilo, dado que a capacidade do meio cinematográfico de registrar a objetividade pura no tempo espelha o cerne do *Slow Cinema* (para. 11). Nas palavras do investigador, "por vezes, a crítica de Bazin parece quase antecipar o movimento em direção ao cinema lento contemporâneo" (para. 12). Flanagan (2008) sublinha que Bazin já validava realizadores que "depositavam sua fé no continuum da realidade" (para. 11), identificando no neorrealismo do pós-guerra os precursores do plano-sequência e da profundidade de campo extrema. Sob essa perspectiva, a busca pela continuidade espacial e temporal é reconfigurada, em suas palavras, "enquanto a continuidade intensificada gera uma aceleração do ritmo por meio da duração enfática dos planos e da livre movimentação da câmera, a estética da lentidão muitas vezes se abstém de perturbar a unidade espacial e temporal inerente à realidade profílmica." (Flanagan, 2008, para. 12)

Em conclusão, o debate inicial acerca do surgimento do *Slow Cinema* e de sua estrutura formal revela que ambos estão intrinsecamente ligados à ideia de velocidade — em uma alternância constante entre o rápido e o lento — e a como essas percepções moldam a receção das imagens por parte do espectador. Contudo, depreende-se desse discurso que, objetivamente, não há lentidão em termos mecânicos. Os filmes continuam a ser rodados e projetados a velocidades idênticas, tanto no cinema clássico quanto no moderno e no contemporâneo. Há, portanto, um elemento nessa equação que frequentemente não é considerado: o cinema clássico não se define estritamente por uma aceleração constante da montagem; mesmo que o corte ocorra em um intervalo de tempo menor, o ato físico do corte leva exatamente o mesmo tempo para se processar.

A discussão, por conseguinte, deve ser deslocada para a urgência em se atingir um ponto final, sendo a busca por uma resolução narrativa a verdadeira característica definidora do modelo clássico. No cinema moderno e, com maior intensidade, no *Slow Cinema*, já não há essa urgência resolutive. O que se opõe à lógica clássica é, justamente, a ausência desse impulso de resolução. O que reside no *Slow Cinema* não é uma lentidão mecânica no corte, nos movimentos de câmera ou em uma tomada de decisão tardia por parte da mise-en-scène. Todos os elementos do *Slow Cinema* — desde o personagem e a câmera até o plano e a montagem — encontram-se em um estado estrutural de inércia. São corpos e dispositivos que operam sem pulsão utilitária, destituídos de uma justificativa

factual para as suas próprias existências, permanecendo, essencialmente, à mercê do tempo

1.2 A INÉRCIA COMO MATRIZ ESTILÍSTICA

O termo *Slow Cinema*, como explicam De Luca e Jorge (2016, p.1), foi cunhado pelo pesquisador Matthew Flanagan em 2008, por meio do seu artigo *Rumo a uma estética da lentidão no cinema contemporâneo* (2016, p.1), que recapitula as ideias de Ciment e expande sua análise teórica, explorando novos realizadores, a fim de ampliar o entendimento do estilo *Slow Cinema*. De Luca e Jorge (2016, p.2) nos revelam que nos anos seguintes, em 2010 e 2011, críticos como Romney, Nick James, Steven Shaviro, Dan Kois, Manohla Dargis e A. O. Scott criticaram arduamente esse movimento em questões “estéticas e políticas” (2016, p.2) com discursos inflamados que causaram grandes controvérsias e se popularizando nos *blogs* especializados entre os críticos de cinema, até mesmo Bordwell e Thompson se pronunciaram: “Uma cultura cinematográfica polarizada: cinema rápido e agressivo para o mercado de massa e cinema lento e mais austero para festivais e cinemas de arte.” (como citado em Luca e Jorge 2016, p.2) Vale ressaltar que a definição acima vem de encontro a e reforça a análise dicotômica feita pelo Ciment em seu discurso no 45º Festival de Cinema de São Francisco.

Em paralelo, Flanagan observa que, desde o “cinema moderno (...) e o pós-Segunda Guerra” (2012, p.4), a busca pela lentidão nas produções cinematográficas tem se institucionalizado ao longo dos últimos 30 anos. Isso nos revela que esse processo de lentidão no cinema foi se transformando e se adaptando à própria força do “tempo”, porém, Flanagan é categórico e determina os pontos de convergência que unificaram o “cânone improvisado” (2012, p.6) do *Slow Cinema*. Seguindo a própria lógica do Ciment, Flanagan conceitua:

O rótulo '*Slow Cinema*' refere-se a um modelo de filme de arte ou experimental que possui um conjunto de características distintas: uma ênfase na duração estendida (tanto em aspetos formais como temáticos); uma representação audiovisual da imobilidade e da cotidianidade; o uso do plano-sequência como dispositivo estrutural; uma forma lenta ou não dramática de narração (se a narrativa estiver

presente); e um modo ou intenção predominantemente realista (ou hiper-realista) (Flanagan, 2012, p.4)

Devemos analisar essas características sob a perspectiva da prática cinematográfica, para que, de facto, consigamos aprofundar a compreensão e perceber onde o *Slow* se insere nessa estrutura de produção e criação. Consideremos as seguintes transposições; Duração estendida e plano-sequência estão intrinsecamente ligados a montagem; já o cotidiano, a narração e o realismo estão ligados por uma lógica temática e são concretizadas pela mise-en-scène, podemos sintetizar a observação de Flanagan, por meio da dialética forma e conteúdo, no caso do *Slow Cinema*, ambos os pontos tangenciais para uma inércia do movimento imprimindo uma percepção de lentidão no espectador, quando comparado a um filme de “massa” como foi definido por Bordwell supra citado.

Sob a perspectiva dos autores De Luca e Jorge (2016, p.4), o *Slow Cinema* é um movimento muito amplo, com conceitos e produções múltiplas, ainda pouco estruturadas, mas com uma abordagem específica de certos elementos concretos da estrutura dos filmes, o que confere consistência à comparação e à atribuição do estilo. Os autores reforçam a ideia de que o próprio cinema tem como força motriz a “capacidade de registrar o tempo e impor a duração”(2016, p.5) por meio da imagem, tornando o tempo tangível para o espectador por meio da rutura entre a imagem apresentada e o tempo em que ela é exposta. E acrescenta que a adesão à “realidade”(2016, p.7) na composição de suas imagens é justamente o que os torna muito distintos. Como já vimos anteriormente, o leque geográfico é global, trazendo ao próprio conteúdo fílmico diferentes perspectivas do realismo e da lentidão.

Em complemento a essa perspectiva da realidade, Flanagan (2012) atribui essa característica à teoria de Kracauer, segundo a qual a imagem contemplativa provém da própria fotografia, como suporte análogo à realidade, e o cinema a expande, sendo capaz de representá-la por meio da “imagem-som” (2012, p.36), produzindo o fenómeno do real para o público.

De certa forma, tanto os meios de produção quanto os temas abordados no *Slow Cinema* convergem para o retardo das estruturas basilares de um filme clássico, provocando um efeito dominó de resistência em todos os demais elementos pró-fílmicos.

“Do ponto de vista formal”, Burch (1992, p.24) define que o fazer um filme é a composição entrecortada de “pedaços de tempo e de pedaços de espaço” (1992, p.24), retirados do real na própria filmagem, por meio do enquadramento do espaço, e reorganizados na montagem, articulando os tempos dos planos. O autor reafirma a ideia de que a dialética do espaço-tempo é a massa bruta de um filme. Se acrescentarmos a essa equação o conceito de *Slow*, retardamos o tempo em função do espaço ou o espaço em função do tempo?

Neste sentido, Burch (1992, pg.25) expõe as primeiras relações que a montagem estabelece através do corte, e como os planos podem interagir através de uma dinâmica de *raccord*, nesta perspectiva o plano tanto contém o tempo quanto o espaço e à medida que cortamos e reorganizamos o espaço-tempo podemos concluir que é o espaço em que o plano se perpetua no tempo do filme que culminará na afirmação do tempo presente na própria imagem. Nesse paradoxo, revelamos que o *Slow Cinema* não se trata de desacelerar, mas sim de evitar o rompimento do espaço-tempo de um único plano, levando a nos questionar como os elementos inseridos nesta imagem, que podemos chamar de *mise-en-scène*, se comportam nessa lógica de não planificar, não “decupar” a ação previamente através de planos, ou seja, de cortes reais na filmagem, como define Burch (1992, p.24).

Nesse pequeno vislumbre do que poderá ser, de facto, esse movimento, ou estilo cinematográfico, devemos perceber que há dois caminhos que precisamos resolver para adentrarmos de vez em cada elemento formal do *Slow Cinema*. O primeiro, comum a todos os teóricos aqui apresentados, é que o *Slow Cinema* é uma resposta à aceleração dos filmes comerciais. Outro ponto que também suscita controvérsia entre os autores é a ideia da dilatação do plano, conceitualmente denominada plano-sequência, como catalisadora da lentidão. Tendo essas questões levantadas, trabalharemos esses conceitos posteriormente.

Contudo, fica evidente que o termo *Slow Cinema*, cunhado por Flanagan (2008), reflete a premissa inicial de lentidão inaugurada por Michel Ciment (2003), embora, de certa forma, incorreta, ao incorrer no equívoco de classificar os atributos observados nos filmes desse cânone a partir de uma chave estritamente formalista. Flanagan (2008) tende a associar essa estética à permanência duracional do plano ou à busca por um realismo mais credível, aproximando a imagem de um suposto registo documental. Todavia,

argumenta-se que tais aspetos não se manifestam por meio de movimentos mecanicamente dilatados a ponto de serem categorizados como lentos. A própria noção de contemplação proposta pelo autor não se reduz à mera lentidão, mas sim a um estado profundo de inércia partilhado tanto pela obra quanto pelo espectador. Nesse horizonte da presença, ambos são simultaneamente alimentados pelo tempo; não há um motor causal ou uma pulsão narrativa que justifique o movimento, restando aos corpos e à imagem, fundamentalmente, o simples ato de estar.

1.3 O PÓS-GUERRA E A GÊNESE DA INÉRCIA NARRATIVA

O “neorrealismo italiano” e o “cinema moderno do pós-guerra” são apresentados por Flanagan como movimentos que impulsionaram o “Slow Cinema”. Após “décadas de transição”, suas características, tanto “formais” quanto “realistas”, demonstraram ter “suas raízes” estéticas em ambos os movimentos e devemos reconhecê-las por meio de “um continuum histórico”, revelando-nos a evolução dos “filmes lentos”. (2012, p. 69)

Partindo desta visão, Gronstad (2015) reafirma que o Slow Cinema “tem claramente suas raízes em uma certa vertente do cinema modernista dos anos 1950” e expande a análise para além dos “componentes materiais ou formais”, buscando, assim, uma essência comum entre o cinema moderno e o Slow Cinema. E observa que, apesar de ter virado um “cliché” em determinado momento no “cinema artístico”, as características temáticas de ambos os movimentos eram: “alienação, mal-estar espiritual, isolamento social, falta de rumo, deriva e comunicação falhada”. Para além do “plano-sequência” já característico, o autor também aponta os traços estilísticos que compõem as “obras do Slow Cinema”: “o uso de elipses, exposição mínima, progressão de finais abertos, episódica, causalidade diluída, contingência, ambiguidade, improvisação, filmagem em locações e uso de luz natural”. Em suas palavras “Na década de 1960, a lentidão — que, em certo sentido, é uma propriedade específica do meio; apenas a imagem em movimento pode ter a qualidade da lentidão” (2015, p. 276)

A convergência entre as perspectivas de Flanagan e Gronstad permite identificar as continuidades estruturais que vinculam o neorrealismo italiano e o cinema moderno ao Slow Cinema. Nesse sentido, percebemos que as bases desta estética contemporânea foram estabelecidas por movimentos precedentes, o que consolida o Slow Cinema como

um desdobramento radical dessa busca ontológica pelo real. Mais do que uma mera herança estilística, o *Slow Cinema* tensiona os limites das características supracitadas ao operar por meio de uma dilatação temporal rigorosa e de uma construção cénica minimalista, imbuída de uma atmosfera de melancolia e, por vezes, de uma austeridade bucólica.

Para aprofundarmos esses conceitos, Bazin nos apresenta a escola neorrealista como um movimento de transição entre o cinema clássico e o moderno. O neorrealismo italiano é um divisor de águas; é o “renascimento” da “produção cinematográfica” diante da mitigação da Segunda Guerra Mundial. É na “libertação” dos “cadáveres apodrecidos do fascismo” que os filmes se estruturam a partir das “formas sociais, morais e económicas”, instaurando uma nova “geração” do realismo. (Bazin, 2025, p. 300).

Tudo permanece real nesse neorrealismo (quer haja cenário ou exteriores), porém, entre a realidade do meio e a da ação, não é mais um prolongamento motor que se estabelece; é antes uma relação onírica, por intermédio dos órgãos dos sentidos, libertos. Dir-se-ia que a ação flutua na situação, mais do que arremata ou encerra. (Deleuze, 2013, p. 13)

Bazin reforça que a “tendência realista, o intimismo satírico e social, os verismos sensíveis e poéticos” são características presentes na escola italiana, mas ainda adormecidas até o início da guerra, quando é por meio da “*Libertação* que caberá libertar plenamente essas vontades estéticas” (2025, p. 303). Um ponto importante que Bazin destaca é que as produções foram realizadas durante o período de guerra; “os filmes italianos são (...) reportagens reconstituídas”, pois as tramas não poderiam ser recriadas a partir de “cenários”; o contexto social é crucial para “apresentar um valor documental”. Em suas palavras, “esta aderência perfeita e natural à atualidade explica-se e justifica-se intimamente por uma adesão espiritual à época”. (2025, p. 305-306) Em complemento:

Num mundo ainda e já obcecado pelo terror e pelo ódio, em que a realidade raramente é amada por si própria, mas apenas recusada ou defendida como sinal político, o cinema italiano é certamente o único que conserva intacto, no próprio seio da época que pinta, um humanismo revolucionário. (Bazin, 2025, p. 306 grifo do autor)

Conseguimos perceber nesse primeiro argumento de Bazin, que o neorrealismo italiano inaugura o cotidiano em favorecimento de uma “nova forma de realidade” (Deleuze, 2013, p. 9) essa que não será tratada como um “meio” (Bazin, 2025, p. 306) mas sim o início da “exploração dos tempos mortos da banalidade cotidiana” (Deleuze, 2013, p. 14) como afirmação da “realidade social de que se servem” (Bazin, 2025, p. 306). Como reconhece Flanagan, a “cotidianidade” é uma característica distinta do “Slow Cinema” (2012, p. 4)

Em sintonia, Schrader (2023) nos explica que esse “realismo” do “cotidiano” pode ser chamado de “estilização”, pois pode estar imbuído em cada elemento profílmico, como na “altura” da câmera ou até mesmo na sistematização dos diálogos através de “conversas monótonas”. Porém, ressalva que, mesmo que deixemos a “vida” opaca, sem “qualquer expressão”, pode ser que a própria “realidade do dia a dia” se revele contrária, pois muitas vezes as situações corriqueiras se fazem parecer um “verdadeiro teatro e melodrama”. Em suas palavras, “o quotidiano monta meticulosamente o espelho da realidade do dia a dia (...) de modo que mais tarde possa ser derrubado”. (2018, p. 100-101) Essa sistematização do cotidiano culmina em um rigoroso processo decisório, no qual a estilização se impõe através de uma constante negação do excesso: “Dada uma seleção de inflexões, a escolha é a monotonia; dada uma seleção de sons, a escolha é o silêncio; dada uma seleção de ações, a escolha é a imobilidade — não há a questão da realidade”. (Schrader, 2023, p. 101)

Seguindo a lógica do cotidiano, um elemento de vital importância para a aderência ao “realismo” na cena são seus personagens e, concomitantemente, seus atores. Bazin nos apresenta os mitos e as verdades sobre o “recrutamento dos intérpretes” no neorrealismo, afirmando que este processo “se opõe aos hábitos do cinema” da época, pautados na figura da “Vedeta”. No entanto, o autor relembra que a estreia “mundial” do filme *Roma, Cidade Aberta* foi marcada pela “excelência dos intérpretes”, referindo-se à forma como os atores se fundiram aos seus personagens e ficaram na “memória” de quem os viu (2025, p. 308). Em suas palavras:

“O cinema mundial ficou enriquecido com uma atriz de primeira categoria, Anna Magnani, a inesquecível jovem grávida; Fabrizzi, o cura; Pagliero, o resistente; e outros que não têm dificuldades em igualar, na

nossa memória, as criações mais comoventes do cinema”. (Bazin, 2025, p. 308)

Bazin nos revela que na fase de estreia, a ênfase dada aos filmes pela “grande imprensa” eram a destacar as produções que usaram a dinâmica de “recrutar” seus atores a partir da própria “realidade”, propriamente como os “autênticos rapazes da rua” no filme “Sciuscià” ou como “Rossellini filmava com uma figuração ocasional apanhada nos próprios locais da acção” e até mesmo a protagonista de “Libertação era uma rapariga analfabeta encontrada nos cais”. (2025, p. 308) Fica claro que há um forte movimento de não-atores nos elencos do neorrealismo; o autor salienta que mesmo “Anna Magnani era, sem dúvida, uma profissional, mas vinda do café-concerto”. (2025, p. 308). Parece-nos que Bazin não coloca em causa o uso de não-atores, mas enfatiza que os media tiveram o papel de promover essas escolhas de forma sensacionalista.

Bazin comenta que esse movimento já não é propriamente novo como aparentava ser e que o “cinema russo” fez uso de “atores não-profissionais que desempenhavam no ecrã o papel da sua vida quotidiana” (2025, p. 309). Na “realidade” o cinema russo teve forte influência de “atores do teatro” que talvez no início o uso de não-atores nos filmes de “Eisenstein” possa ser um fato, porém num dos marcos do “realismo soviético” como o filme “O caminho da Vida foi representado por profissionais do teatro e , desde então, a interpretação dos filmes soviéticos voltou a ser profissional”. (2025, p. 308).

Nos parece que até agora Bazin tenta nos provar que o uso de não-atores não era necessariamente uma prática horizontal a todos os filmes e muito menos a todo o elenco, “nenhuma grande escola cinematográfica entre 1925 e o cinema italiano atual pode reclamar a ausência de atores”, terá sempre exceções, afirma Bazin, e cita como uma certa ironia, o filme “Tabu” como o único filme em que não encontramos nenhum ator profissional no elenco. (2025, p. 309) Em linhas gerais, Bazin nos apresenta um panorama de filmes neorrealistas que utilizaram a mescla de atores e não-atores em seus elencos e reitera que, normalmente, os não-atores eram “encarregados de representar a personagem da sua vida cotidiana” e geralmente não eram os personagens “principais”. (2025, p. 309)

Bazin ressalta que “não é a ausência de actores profissionais que pode caracterizar historicamente o realismo social no cinema nem tampouco a escola italiana” (2025, p. 310), mas sim a ideia de não construir um elenco em volta de uma “Vedeta” onde esta figura não se liga à necessidade do filme e sim de um sistema de mercado ao “gosto do público” (2025, p. 311). O autor ainda ressalta que o uso indiscriminado entre “atores profissionais (...) e ocasionais” também corrobora a autenticidade do filme e que “o que importa é não colocar o profissional no lugar habitual”, retirando a “ideia a priori” da concepção do “personagem” entre a experiência do ator e o expectável do público. (2025, p. 311) Como resultado, Bazin nos apresenta sua teoria sobre o amálgama:

Quando o amálgama é conseguido — mas a experiência prova que só o pode ser se certas condições de certo modo “morais”, do argumento estarem reunidas — obtém-se precisamente essa extraordinária impressão de verdade dos atuais filmes italianos. (Bazin, 2025, p. 310)

Dando continuidade a este raciocínio, Bazin articula a relação de como devemos olhar para a formação desse elenco a fim de alcançarmos o “amálgama”. Os atores ocasionais e suas profissões paralelas ou complementares devem ter uma ligação com os personagens, como, por exemplo, “Anna Magnani, uma cantora realista, e Fabrizzi, um palhaço de comédia”. Essas valências “ajudam o ator a obedecer às exigências da realização e a penetrar melhor na sua personagem”. Já os não-atores são escolhidos “pela sua aptidão para o papel que têm de fazer: conformidade física ou biográfica.” É nesse intercâmbio entre profissionais e não-profissionais das artes do palco que o amálgama pode surgir. Se todos eles estiverem conectados “profundamente” à trama do filme, naturalmente o argumento os exigirá “o mínimo de mentira dramática”; essa relação entre os “intérpretes” de diferentes origens se dá por meio de uma “osmose”. Em síntese, “a ingenuidade técnica de uns beneficia da experiência dos outros, enquanto estes aproveitam a autenticidade geral”. (Bazin, 2025, p. 310)

No prolongamento desta reflexão, Deleuze afirma que tanto no “Japão como na Europa” as “personagens” estão sob uma “fraqueza dos encadeamentos motores”; essas “ligações fracas” abrem espaço para uma “deterioração” interna e externa dessas mesmas “personagens”. “São personagens estranhamente vibrantes (...) estranhamente informadas” e “são aprendidas numa mutação, são elas próprias mutantes”. Isso implica

“um novo tipo de personagem, para um novo cinema”. (Deleuze, 2013, p. 30) É precisamente nesse terreno de suspensão da ação que o *Slow Cinema* se estrutura. Deleuze reforça a tese da amálgama entre representação e a realidade proposta por André Bazin:

Para tanto, era preciso um novo tipo de atores: não apenas os atores não profissionais que o neorealismo revalorizava, de começo, mas o que poderia chamar de não atores profissionais, ou melhor, “atores-médiuns”, capazes de ver e de fazer ver mais do que de agir, e ora ficar mudos, ora manter uma conversa qualquer infinita, mais do que responder ou seguir um diálogo. (Deleuze, 2013, p. 31)

Complementando essa ideia, Schrader (2023) exemplifica que “o processo de interpretação é um modo de simplificação; o ator transforma as suas complexidades pessoais insondáveis em características relativamente simples e compreensíveis” (p.131). Ao se afastarem de uma “interpretação psicológica”, tanto Ozu quanto Bresson dirigiam seus atores por meio de “instruções físicas”. Para ambos os realizadores, o que importava era insistentemente abafar qualquer potência criadora do ator; eles buscavam a autenticidade proveniente do “automatismo” de seus movimentos e não o entendimento intelectual ou as motivações internas das personagens. Exaurindo-se de ensaios, os realizadores buscavam o desgaste, o “esgotamento” de qualquer intencionalidade ou “entonação expressiva”, para obter, como resultado, uma redução da “interpretação à fisiologia”. (Schrader, 2023, pp. 132–133).

Nesse sentido, Deleuze (2013) apresenta Yasujiro Ozu como o realizador que inaugura a transição do cinema clássico para o cinema moderno, sendo o pioneiro no desenvolvimento de “situações óticas e sonoras puras”, traduzidas nos conceitos de “opsignos” e “sonsignos” (p. 23). Esta transição implica uma mudança paradigmática; o filósofo afirma que Ozu “agora documenta a ausência de intriga” (Deleuze, 2013, p. 24), deslocando o foco do decurso dramático — ou seja, da sucessão de acontecimentos e de tomadas de decisão — para a própria existência da personagem. A narrativa, portanto, emancipa-se do encadeamento sensório-motor para se converter num registo da presença.

Ao evidenciar que o cinema de Ozu abdica dos artifícios dramáticos convencionais, Deleuze (2013) demonstra como a imagem e o som configuram a

personagem a partir da sua permanência “puramente visual e sonora” na banalidade do quotidiano, transformando os sujeitos em matéria-prima da obra e valorizando o ordinário em detrimento do extraordinário. A ênfase na “aparência física e moral” dos atores indica que o realizador procura captar a essência e a natureza do indivíduo, desprovidas das máscaras exigidas pelo enredo (p. 24). Sob esta perspetiva, o diálogo “sem assunto preciso” serve para enfatizar a passagem do tempo e o vazio que preenche as relações humanas (Deleuze, 2013, p. 24). Características basilares que seriam, posteriormente, adotadas como pilares estéticos pelo *Slow Cinema*. Em suas palavras: “O próprio Ozu não é guardião de valores tradicionais ou reacionários; é o crítico da vida cotidiana. Do próprio insignificante, ele extrai o intolerável, com a condição de estender sobre a vida cotidiana a força de uma contemplação rica de simpatia ou piedade”. (Deleuze, 2013, p. 29)

Dando continuidade à investigação sobre a integridade do quotidiano, devemos nos aprofundar em uma característica basilar do cinema do pós-guerra: a transfiguração do décor em um espaço vital. Este deixa de ser um mero cenário passivo para se tornar o palco onde a realidade factual se manifesta. No filme *Ladrões de Bicicletas*, Bazin destaca esta produção como um autêntico exemplar do neorrealismo italiano, pois toda a trama se estabelece na “rua” sem utilizar “cenas de estúdio” (2025, p.347). Essa aderência ao real, por meio do espaço vivido, estabelece uma relação direta entre os personagens e seus corpos performativos. A prática de usar locações como decors abre precedente para o acontecimento inusitado e o imprevisto e coloca o personagem “na sua integridade fenomenal” (2025, p.349). Os incidentes perdem a força dramática ao simplesmente pertencerem ao próprio espaço imanente. “A chuva, os seminaristas, os quakers católicos, o restaurante...”: situações subordinadas ao “puro accidental”. (2025, p.360).

O êxito supremo de De Sica — de quem até agora outros não fizeram senão aproximar-se mais ou menos — é ter sabido encontrar a dialética cinematográfica capaz de ultrapassar a contradição entre a ação espetacular e o acontecimento. Deste modo, *Ladrões de bicicletas* é um dos primeiros exemplos de cinema puro. Sem actores, sem história, sem realização, isto é, finalmente na ilusão estética perfeita da realidade: acabou o cinema. (Bazin, 2025, p. 360)

Dando continuidade ao processo histórico, Kovacs (2007) afirma que “não há dúvida de que os anos de 1957 a 1961 foram um período revolucionário em quase todos

os cinemas” e que a evolução da linguagem e da estética se deu em toda a Europa; essas modificações “levaram, mais cedo ou mais tarde, ao cinema moderno em todos os lugares”. Apesar dessa tendência modernista ter se espalhado por todo o continente, o autor propõe um “ponto de inflexão” em que o “cinema moderno surgiu pela primeira vez”. É na Itália e na França, especificamente em 1959, que dois realizadores se destacam e transformam o movimento em tempo. (p. 290)

Kovacs nos apresenta o fatídico ano 1959, como o grande ano das estreias em festivais, palmas de ouro e grandes filmes a serem produzidos, nomes como Truffaut, Resnais, Marcel Camus, Jean Rouch, Fellini, Kawalerowicz e Godard foram citados com grande entusiasmo pelo autor, por terem participado desse ano com filmes emblemáticos e transformadores, de fato inaugurando o “cinema de arte moderno” naquele ano. Mas salientam dois realizadores que porventura nos interessam em particular, Antonioni e Bresson, dois realizadores “minimalistas” (2007, p. 291) que também estão ligados à gênese do *Slow Cinema*.

Bresson torna-se um “marco no cinema francês”. Kovacs nos revela que, ao estreiar *Pickpocket* (1959), Bresson é reconhecido como um “autor moderno” não por trazer inovações estilísticas em seu novo filme, pois essas “características” já haviam sido apresentadas no filme anterior, *Um Homem Fugiu* (1956), mas porque seu estilo se tornou mais consistente e radical. (2007, p. 291). Como Louis Malle escreveu em sua crítica: “*Pickpocket* é o primeiro filme de Robert Bresson. Os que ele fez anteriormente eram apenas rascunhos. Ou seja, desde que reconhecemos o valor desse cineasta, o lançamento de *Pickpocket* é uma das quatro ou cinco grandes datas da história do cinema.” (como citado em Kovacs, 2007, p. 291)

É através de *Pickpocket* que Bresson se torna “autoconsciente” de seu estilo, “radicalmente minimalista”. Os críticos e alguns colegas realizadores afirmam que Bresson estava a entrar num “novo período de sua carreira”. Bresson, na altura, afirmou não ter feito quaisquer alterações em “comparação com seu filme anterior” e acreditava estar no “caminho certo” (Kovacs, 2007, p. 141). Kovacs nos explica como se constrói o minimalismo em Bresson:

O minimalismo do estilo de Bresson tem três aspectos principais. O primeiro é o uso extensivo do espaço fora da tela; o segundo é seu estilo narrativo altamente elíptico; e o terceiro é um estilo de atuação

radicalmente imparcial. É principalmente devido ao uso do espaço fora da tela que chamamos o estilo minimalista de Bresson de “metonímico”. (Kovacs, 2007, p. 141)

Em linhas gerais, Kovács (2007) explica a metonímia bressoniana ao revelar que as “informações narrativas” são frequentemente construídas a partir do espaço extracénico. As composições de Bresson privilegiam o vazio, de tal modo que as personagens parecem não habitar a mise-en-scène de forma visual ou corpórea convencional. Estabelece-se, assim, uma construção do fora-de-campo mediada pelo recurso sonoro diegético; são estes elementos acústicos, em detrimento dos visuais, que estruturam a cena num processo de desmaterialização do real verossímil em favor de um corpo virtual vocalizado. Como sintetiza o autor: “grande parte do enredo se passa em espaços não visíveis, mas contíguos ao espaço na tela” (Kovács, 2007, p. 141)

Em complemento, Kovács (2007) reitera que esta decisão narrativa pode guiar o espectador por dois caminhos distintos. O primeiro produz um efeito de “tensão dramática” por meio da suspensão da entrada em cena de um elemento que, embora oculto, será eventualmente revelado segundo uma lógica causal sensório-motora. Já a segunda via, que se alinha estritamente à estética de Bresson, promove a separação entre os estímulos visuais e os sonoros. Este desligamento do sincronismo entre os opsignos e os sonsignos visa “reduzir a redundância de informação” (p. 141), alcançando o minimalismo metonímico bressoniano. Nesta configuração, como descreve o autor, “certos eventos nunca são vistos na tela; só podemos ouvir os sons” (Kovács, 2007, p. 141).

Continuamos no promissor ano de 1959, e tal como aconteceu com Bresson, Antonioni concluiu seu filme “L'avventura”, “pelo qual foi aclamado como um grande cineasta moderno”. (Kovács, 2007, p. 292). Seus filmes já eram fortemente imbuídos de seu estilo minimalista, mas Kovács afirma que, na estreia de L'avventura, seu estilo ganhou uma concentração vital para o conhecimento de seu trabalho pelo público; porém, na projeção do filme, “foi vaiado pelo público no Festival de Cannes de 1960. No entanto, foi recebido em Paris pouco tempo depois com grande aclamação” (Kovács, 2007, p. 292). Em suas palavras: “Antonioni introduziu seu minimalismo radical e alienado na forma do melodrama moderno, que foi posteriormente desenvolvido por Jancsó, Angelopoulos e Wenders”. (Kovács, 2007, p. 292)

Ao definir o estilo de Antonioni como um “minimalismo radical”, Kovács (2007) observa que as suas primeiras obras já exibiam “composições austeras associadas a tomadas longas e, em alguns casos, movimentos de câmara complicados e longos” (p. 149). Para o autor, esse estilo “analítico” privilegiava o uso de “composições geométricas”, estabelecendo uma divisão fundamental entre as dimensões da forma: enquanto o “fundo” se relaciona com os “personagens”, o “enredo” vincula-se à “experiência temporal do espectador”. Em última análise, Antonioni articula a mise-en-scène e a diégese de modo a permitir que o tempo habitasse o plano, convertendo o habitat do personagem numa experiência fenomenológica. Ao tratar esse “pano de fundo” como um espaço imanente, Kovács reforça que a natureza visual das paisagens e o seu papel na narrativa marcam a “ruptura de Antonioni com as suas raízes neorrealistas” (p. 149)

Ambientes pobres ou desolados não eram, evidentemente, uma novidade no cinema moderno. Os filmes neorrealistas se passavam em bairros pobres, muitas vezes enfatizando também o vazio emocional ou espiritual, especialmente em filmes de Rossellini, como *Alemanha, Ano Zero* (1948) e *Stromboli* (1950). (Kovács, 2007, p.149)

Em síntese, “a tensão dramática entre os personagens e o ambiente desaparece, e sua comunicação é interrompida” (Kovacs, 2007, p.149), o que reduz essa relação causal, que outrora era simbiótica à função narrativa. O personagem foi reduzido “a um isolamento ou alienação radical” (2007, p.149), já não a uma sobreposição de camadas simbólicas; os personagens estão “de certa forma, desconectados desse fundo”. (2007, p.149) em consonância dessa liturgia o ator ao construir sua personagem, já não busca a lógica do se expressar frente a realidade mundana que é invocada pelo plano de fundo, ele simplesmente a habita. “A atuação dos atores é inexpressiva precisamente no sentido de que eles não representam uma variedade diversificada de estados emocionais.” (2007, p. 153) Eles se transformam em seres apáticos e inertes em relação ao próprio universo diegético. Nas palavras de Kovacs:

A dimensão visual desses filmes não representa o que está oculto aos nossos olhos, pois nada está oculto. Tudo é representado em uma superfície puramente estética. Tudo o que se pode dizer é que a paisagem nos primeiros filmes de Antonioni é tão vazia de contato humano quanto a alma dos personagens que vagam por ela, o que significa, em última análise, que as paisagens de Antonioni são

simplesmente variações motivacionais da maneira de agir dos personagens. (Kovacs, 2007 p.153)

É possível evidenciar que os movimentos analisados são fundamentais para o surgimento do *Slow Cinema*. O que se iniciou como um processo de descoberta, nas fases neorrealista e pré-moderna, reverberou e atingiu o seu apogeu quase sessenta anos depois, configurando um longo percurso de experimentação estética e conceitual. Tais características, forjadas por grandes cineastas, foram recebidas positivamente pelo público, ainda que a sua difusão estivesse inicialmente restrita ao circuito de festivais.

Algo que o neorrealismo e o cinema do pós-guerra clarificam, na relação de causa e efeito entre as personagens e o ambiente representado, é que o próprio momento histórico — que embasa ainda mais o contexto do real — constitui o começo da inércia. Já não há motivos para lutar; o recomeço é fatídico. O que foi vivenciado na guerra acabou com as últimas esperanças, e a inércia surgiu no plano, nas personagens e no ambiente. Os prédios destruídos não funcionam como metáforas da destruição interna das personagens: são a própria destruição em estado bruto, na qual os destroços permanecem inertes. A desaceleração dramática já se encontra em inércia, pois não há o que a empurre para a frente nem o que a puxe por elas. Os corpos serão travados pelos destroços e pelos próprios cadáveres ali presentes. Nesse sentido, a inércia permite que o ambiente se torne mais do que real, imanente. Os próprios planos ausentes de vida, que evidenciam apenas a presença do tempo sem movimento, dão indícios de que não há aderência a uma lentidão mecânica ou performativa. É a própria ausência que impele à quietude. Não há barulho, pois não há movimento; o silêncio provém das situações em estado de inércia. A própria câmara já não tem motivos para se deslocar, tornando-se também imanente por meio do plano vazio (pillow shot).

1.4 O PREFIXO *SLOW*: DA DESACELERAÇÃO À SUSPENSÃO

Como vimos nos capítulos anteriores, Ciment classificou o cinema em dois movimentos opostos; essa bifurcação se acentua no período pós-Segunda Guerra (Flanagan, 2018, p.5), como já mencionado. Nesse recorte histórico, outros movimentos “aceleracionistas” estão relacionados ao conceito de modernidade. Com isso, surge a ideia

de que o *Slow Cinema* é criado em oposição a um *Fast Cinema*, o que indica uma conotação de um cinema político contra o “capitalismo tardio”, explica Luca e Jorge (2016, p.5) Neste viés, fica claro que o termo *Slow*, provoca algumas perspectivas variadas sobre a suposta lentidão que esse movimento impõe, neste contexto por meio de uma nova perspectiva sobre essa ideia dicotômica, Lúcia Nagib (2015) nos apresenta o “cinema clássico e o moderno” (p.25) como movimentos não necessariamente opostos mas “evolucionistas”(Nagib, 2015, p.25) e complementa que a velocidade é a chave desta equação:

Em um mundo em que a velocidade é o paradigma ideológico normativo que sustenta os sistemas econômicos de trabalho do capitalismo tardio, os valores sociais e os regimes audiovisuais e culturais contemporâneos, a lentidão necessariamente intervém em debates políticos mais amplos, na medida em que fala a esse paradigma e abre um espaço para olhar, reavaliar e questionar esses sistemas, valores e regimes a partir de um novo prisma sensorial-perceptivo. (De Luca e Jorge, 2016, p.15)

Flanagan reafirma que o cinema moderno é o produto de uma cisão entre a “imagem” e o “som” no pós-guerra e que, de alguma forma, tenta refletir o estado de uma nova realidade a partir da “lentidão”. Refletindo diretamente as teorias de Deleuze entre a transição da “imagem-movimento para uma imagem-tempo” (2018, p. 4)

Nesse contexto, com a cisão e a consequente desaceleração da montagem clássica, o moderno emerge como símbolo da lentidão, contrapondo-se à norma por meio da dilatação do plano. Busca-se perceber se essa transição duracional é capaz de transmutar a imagem-movimento em imagem-tempo. Nagib (2015) propõe a análise de dois cineastas canônicos do cinema japonês que utilizam o “plano-sequência” de forma exaustiva, a fim de investigar se apenas a dilatação temporal, por meio do plano, é suficiente para que a lentidão habite o filme (p. 25-26).

Para isso, Nagib nos apresenta um panorama de uma cronopatia dos tempos “modernos”, que afeta diretamente todas as nossas vivências do cotidiano, em que os pequenos prazeres são tomados por uma vertiginosa velocidade que nos impede de apreciá-los pelo agora, e sim pelo tempo do depois. Afirma que o movimento em busca de um arrefecimento dessa ideia de “consumismo” acelerado soa “tentador” (2016, p. 26). Porém, quando transportado para o cinema, Nagib reitera que a “lentidão” surge através

da percepção do outro, no sentido de que a própria ideia de lentidão pode ser subjetiva (2016, p. 26)

Lim corrobora essa ideia e faz-nos questionar quando a lentidão deixou de ser uma opção estética, ou até mesmo como a velocidade rompeu com as tradições e os costumes. A autora propõe esse olhar subjetivo sobre a “lentidão”, a partir da experiência do espectador de sentir “dor ou prazer” nesse processo, defendendo que não há uma resposta certa quanto à sua vivência. Nas suas palavras, “não existe uma apreciação uniforme da lentidão (prazer para alguns, dor para outros), nem uma explicação única para o seu suposto desaparecimento”. (Nagib, 2016, p. 88) E conclui: “Pois o que é um filme monótono e longo para certos espectadores pode oferecer uma infinidade de incidentes emocionantes para outros — assim como um thriller cheio de ação pode ser percebido como tediosamente repetitivo.” (Nagib, 2016, p. 26)

Inevitavelmente a ideia de lentidão está intrinsecamente ligada a uma noção de temporalidade; da dilatação do próprio ato de existir ou reproduzir um movimento, mas não obstante, Lim afirma que o maior desafio de trabalhar o “conceito de lentidão” é reduzi-lo a termos meramente formais como uma unidade “temporal ou rítmica” e termos em consideração a “percepção e experiência” vivida por meio deste encontro com o “tempo ou lentidão”. Nas suas palavras “é, em grande medida, uma questão de percepção e experiência, e nunca pode ser meramente uma medida temporal (ou rítmica)” (2016, p. 89)

Em síntese, o que se reverbera das interseções dos elementos acima é o conceito de movimento; é por meio dele que “a velocidade é produzida e experimentada” (Naguib, 2016, p. 26), sendo o próprio conceito de movimento “a propriedade definidora do cinema” (2016, p. 26). Lim trabalha o conceito de duração como um dos “aspectos centrais” para impor a lentidão e, de certo modo, o movimento. O autor apresenta o conceito de “nada”, em que uma das principais críticas do *Slow Cinema* é a de “nada acontecer”, refletida no filme de Chantal Akerman, mas refuta essa crítica e afirma que a problemática não é apresentar o “nada”, mas “talvez de forma mais crucial e controversa, para representá-lo durante uma longa duração” (2016, p. 90). E acrescenta que “em termos de duração, o uso de tomadas longas tem sido identificado como uma marca registada do cinema da lentidão” (2016, p. 90). Nesse mecanismo de lentidão e de duração, por meio do plano-sequência, conseguimos perceber que “não é simplesmente que nada acontece

nesses filmes, mas que leva muito tempo para que nada aconteça. Mas quanto tempo é muito tempo?”. (Lim, 2016, p. 90-91).

Para responder a essa problemática, Nagib (2016) propõe uma reflexão fundamentada nos conceitos de Siegfried Kracauer. O primeiro deles, o "movimento objetivo", caracteriza-se pela estática do aparelho, na qual a ação se desenvolve estritamente diante de uma "câmera parada". Em contrapartida, o "movimento subjetivo" abrange não apenas o que ocorre à frente da lente, mas também sua justaposição ao próprio deslocamento da câmera, simulando a perspectiva ou o "ponto de vista do espectador" (como citado por Nagib, 2016, p. 26). A partir dessa distinção, a autora revela como cineastas utilizam ambas as modalidades para moldar seus estilos pessoais, esclarecendo que:

Um diretor como Ozu, por exemplo, evitou ao máximo os movimentos da câmera e dos objetos à sua frente, confiando quase exclusivamente na edição para transmitir a progressão narrativa. Por outro lado, os objetos e a câmera em um filme típico de Mizoguchi estão em movimento constante, reduzindo ao mínimo o papel dinâmico da edição. (Nagib, 2016, p. 27)

O que Nagib e Lim sugerem é a existência de uma relação complexa entre montagem, planos-sequência e a percepção da lentidão. Como toda regra admite exceções, o contraste entre Ozu e Mizoguchi exemplifica que a lentidão não se deve apenas à ausência de cortes ou à duração técnica das tomadas. É o próprio conteúdo fílmico que, ao "destacar uma quietude da ação diegética" (Lim, 2016, p. 93) — conceito que será explorado adiante —, produz o efeito de desaceleração. Ambos os autores convergem na ideia de que a lentidão é inerente à subjetividade da experiência do espectador; contudo, há consenso de que essa lentidão é efetivamente produzida e habita a materialidade do filme. Nas palavras de Nagib: “O fato, porém, é que a dependência da tomada longa não necessariamente provoca a experiência de lentidão no espectador, pois seu uso alcança resultados radicalmente diferentes.” (Nagib, 2016, p. 27)

Por último, Lim (2016) apresenta a sociedade capitalista moderna e a sua lógica do "rico em dinheiro, pobre em tempo". Nessa conjuntura, a máxima é que os bens podem ser desperdiçados, mas nunca o tempo, sendo este mais valioso do que o próprio capital, o maior erro do indivíduo seria cometer o "crime do tédio". Em suas palavras, "estar

entediado é não ter aproveitado plenamente o tempo, ser ineficiente, desperdiçar tempo" (Lim, 2016, p. 91). Seguindo essa lógica, o autor conclui afirmando que o cinema mainstream é o produto ideal do sistema capitalista, pois entorpece o espectador com sua velocidade de informações, na busca pelo "escapismo do tédio" (p. 91). É nesse frenesi que habita a dimensão política do *Slow Cinema*: a lentidão quebra a lógica da produtividade em favor do "luxo temporal" (Lim, 2016, p. 91). Ao reaver uma perspectiva sobre os acontecimentos mundanos, a lentidão carrega consigo um olhar para o sensível, emancipando o espectador e permitindo-lhe tempo para perceber, através de si, o mundo à sua volta.

Conclui-se que o conceito de *Slow* não implica necessariamente uma desaceleração do tempo ou do movimento em si. Identifica-se, antes, uma recusa ao movimento desprovido de propósito ou ao uso meramente funcional do tempo como antídoto ao tédio. O que sustenta a estrutura do *Slow Cinema* não é a lentidão superficial, mas a inércia: um estado de paralisia deliberada, que confronta a política aceleracionista contemporânea. Esta última não exige apenas rapidez, mas também a perpetuidade do fazer e do consumo, lógica à qual a inércia se opõe radicalmente.

Em consequência, o plano-sequência manifesta-se como a própria inércia, uma vez que "a edição também produzia movimento" (Nagib, 2016, p. 27). Ao suspender a montagem (que tradicionalmente impõe ritmo e temporalidade), o *Slow Cinema* deixa o corte suspenso em estado de inércia. A problemática central do *Slow* não reside na evocação do tédio como resposta passiva; pelo contrário, a inércia ecoa a contemplação e a reflexão, revelando o "tempo em estado puro" (Deleuze, 2015, pp. 11-12). Estamos diante de um cinema que nos ancora no tempo cronológico: é o tempo sincrónico habitado entre a diegese fílmica e o relógio de pulso do espectador. Todos permanecem inertes à espera de um acontecimento que não se concretiza, pois, o cotidiano (tanto na trama quanto na realidade) revela-se vazio de propósito sob a lógica do capital. Ao cessar o movimento (consumo), percebemos a ausência de justificativa para a mobilidade, restando-nos a inércia perante a própria existência.

Um cinema da lentidão é muito mais do que uma estética temporal que apela a uma determinada classe de público com gosto particular pelo cinema artístico. Ao formular uma relação diferente entre as imagens cinematográficas e o público por meio do uso de planos-sequência, de

duração prolongada e do tropo da espera, este cinema compreende atos estéticos que promovem novos modos de experiência temporal, novas formas de ver e novas subjetividades politicamente comprometidas com uma ética da lentidão. (Lim, 2016, p. 91)

2 A POÉTICAS DA INÉRCIA: DISPOSITIVOS E DURAÇÃO

Neste capítulo, propõe-se analisar como a lentidão opera de forma tangível nas escolhas estilísticas da realização cinematográfica. Procura-se abordar o cruzamento filosófico e prático na construção de uma obra que se qualifica como *Slow Cinema*, investigando como essa suposta lentidão reverbera em todos os elementos profílmicos. O objetivo central reside em reavaliar o conceito do lento em relação ao de inércia, bem como o desencadeamento dessa premissa ao longo de todo o processo fílmico.

2.1 RETENÇÃO DA MONTAGEM E DESNARRATIVIZAÇÃO

A montagem, enquanto operação pós-fílmica, consiste no agenciamento e na articulação do material capturado por um aparato de registro, “olhar da câmera” — seja em película analógica ou em suporte digital. Essa função adquiriu notoriedade histórica e teórica a partir do cinema soviético, destacando-se como expoentes Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein e Vsevolod Pudovkin. Esses realizadores postulavam que a “montagem” detém o poder de denotar e conotar significados: um princípio semiótico segundo o qual a imagem não se encerra em si mesma, mas representa um fragmento cujo sentido pleno emerge da concatenação de “planos” e cenas. (Burch, 1992, p. 53-57)

É imperativo salvaguardar que a cena constitui a materialização indissociável do eixo espaço-tempo estabelecido pelo dispositivo cinematográfico. O espaço delimita o acontecimento da ação fílmica — estando intrinsecamente ligado ao décor —, ao passo que o tempo vincula-se diretamente à duração da imagem, mensurável em fotogramas, segundos ou minutos. A montagem permite adentrar o interior da cena por meio da decupagem, o que possibilita ao realizador abordar os eventos que decorrem sob diferentes pontos de vista. Essa escolha técnica de posicionamento e enquadramento pelo dispositivo de câmera configura-se como plano. Assim, uma cena pode ser resolvida em um único plano ou fragmentada em vários planos, desde que estes mantenham a mesma coerência espaço-temporal da cena. “É a estruturação da montagem em função da composição de planos sucessivos, principalmente no que se refere a uma série de planos mostrando o mesmo tema sob ângulos sucessivos.” (Burch, 1992, p. 58)

Ao introduzir um novo plano, realiza-se um corte literal na imagem. Mesmo quando se recorre ao registro por multicâmeras, os acontecimentos internos frequentemente exigem repetição para viabilizar a reconstrução de múltiplos pontos de vista do mesmo evento. É precisamente nessa etapa técnica da decupagem que a montagem se antecipa e torna-se indispensável à construção de sentido. Considerando que o tempo progride continuamente na duração fílmica, cada novo plano pressupõe um avanço cronológico, operando sob a permanência ou a transformação do espaço. É a continuidade espacial e/ou temporal entre as tomadas que asseguram a progressão fluida das cenas, configurando o chamado *Raccord*. Em suma, a montagem consolidou-se como uma “técnica de modulação do ritmo, da atmosfera e da legibilidade narrativa”. (Martin, 2013, p. 160-162) A articulação dessas especificidades organiza o fluxo do filme, cuja microestrutura é frequentemente delimitada pelo recurso da “elipse” (Martin, 2013, pp.

83–85). É na elipse temporal que o cinema constrói sua linguagem clássica. Martin nos traz um exemplo de como a elipse opera juntamente à decupagem:

A decupagem consiste em escolher os fragmentos de realidade que serão criados pela câmera. Num nível mais elementar, traduz-se pela supressão de todos os tempos fracos ou inúteis da ação. Se quisermos mostrar um personagem deixando seu escritório para ir para casa, faremos uma ligação “no movimento” do homem fechando a porta do escritório e em seguida abrindo a de sua casa, com a condição, naturalmente, de que não se passe nada de importante para a ação durante o trajeto. (Martin, 2013, p. 85)

A racionalização da técnica do corte elíptico constituiu, fundamentalmente, “um passo importante no progresso da linguagem cinematográfica” (Martin, 2013, p. 84). A elipse temporal configura-se como um mecanismo de supressão cronológica ou de supressão da própria representação direta do evento, operando de modo a engendrar uma percepção de continuidade que preserva a inteligibilidade da diegese. Intrinsecamente vinculada à montagem, é por intermédio da elipse que os cortes segmentam o plano, eliminando os excessos temporais em prol da progressão narrativa. Sob essa lógica de primazia da montagem, o plano isolado prescinde de uma unidade simbólica autônoma, ordenando-se estritamente em função da apreensão da totalidade fílmica. Martin (2013) tipifica a “elipse” de acordo com as variadas funções que desempenha na articulação entre os planos. (p.95) Essa categorização converge estreitamente com a conceituação proposta por Noel Burch, cujo escopo consiste em prever e preservar a continuidade visual e semântica, instituindo o sentido por meio de conexões fluidas e de mútua dependência entre as imagens. “A elipse ou descontinuidade temporal é determinada em relação a uma virtual continuidade espacial, esboçada com força suficiente para que o espectador possa completá-la mentalmente, o que lhe permite “mensurar” a elipse.” (Burch, 1992, p. 26)

Outra ferramenta que evoluiu para conferir maior complexidade e eficácia à montagem foi a noção de *raccord* (continuidade). Conforme explica Burch (1990), esta noção encontra-se intrinsecamente ligada à preservação da coerência espaço-temporal para o espectador, numa busca pela representação de uma realidade coesa. O desenvolvimento desta técnica é fomentado pela lógica da decupagem e refinado pelo processo de montagem. Burch (1990) identifica mais de treze tipos de *raccords* — isto é,

modos de junção de planos cujo conteúdo deve conduzir à justaposição, visando à construção de um continuum narrativo. (p.31) Nas palavras do autor:

À medida que as técnicas de decupagem evoluíram, essas regras foram firmadas, ao mesmo tempo em que os métodos que permitiam respeitá-las foram sendo aperfeiçoados, contribuindo para tornar cada vez mais claros os seus objetivos: a questão era tornar “imperceptíveis” as mudanças de plano com continuidade ou proximidade espacial. (Burch, 1992, p. 31)

Carrière (2006) descreve a evolução da montagem em *Hollywood* por meio do relato de um profissional veterano, cuja carreira, iniciada na década de 1920, lhe conferiu uma perspectiva “privilegiada” sobre as transformações técnicas do setor. (p.35) Segundo o autor, o "ritmo interno do cinema" e o "fluxo narrativo" sofreram uma aceleração constante, numa dinâmica quase simbiótica com a passagem das décadas. O cinema, na descrição do montador, parecia encontrar-se "cada vez mais sem fôlego, acometido de um crescente e inexplicável senso de urgência" (Carrière, 2006, p. 95). O autor exemplifica que, no cinema da década de 1930, a cadência da planificação respeitava a totalidade das etapas de uma ação, evitando a elipse. Os trajetos percorridos pelas personagens eram contemplados na íntegra, sendo que, conforme relata o autor, “jamais se entrava em um edifício sem antes mostrar uma visão geral deste, numa tomada descritiva, seguida de uma tomada longa (...)” (p. 95). Segundo Carrière, esta gramática dos planos foi progressivamente substituída, ao longo das décadas, por uma montagem mais enxuta, caracterizada por uma estética considerada mais “moderna” (p. 95):

Reencontrei esse homem em mais duas ou três ocasiões. Ele gostava particularmente de me falar sobre o tempo. Mas não possuía qualquer perspectiva teórica a esse respeito. Discutia o assunto com um artesão, cuja matéria bruta, que ele molda, distorce, estica e encolhe, é o próprio tempo, o inescrutável e inflexível mestre a que, no entanto, ele consegue dar forma em seu quatinho escuro. (Carrière, 2006, p. 96 - 97)

O montador, frequentemente caracterizado como um "artesão", opera sob a premissa de que a sua intervenção não deve ser perceptível pelo espectador. Conforme observa Carrière (2006), a máxima do ofício reside na premissa de que "esta é a única coisa que as plateias nunca devem ver" (p. 97). Esta busca pela invisibilidade, inerente ao

modelo de montagem clássica, visa manter a ilusão diegética, operando no que o autor denomina "reino do invisível" e do "imponderável" (Carrière, 2006, p. 98). Assim, a montagem clássica estrutura-se sobre um "modelo invisível" cujo êxito técnico é medido pela própria ocultação.

Em consonância, Burch (1992) revela que, ao final da década de 1940, a aceleração na cadência dos cortes já se encontrava esvaziada de significado, sendo utilizada pelos cineastas por “mera conveniência”. Esse processo desencadeou uma tomada de consciência estética acerca da função da montagem, levando realizadores como Visconti, Hitchcock e Antonioni a questionar a necessidade imperativa das mudanças de plano, indagando se não seria preferível "suprimi-las pura e simplesmente, ou então usá-las apenas raramente e com uma função especial"(p. 32). Em suas palavras: “Atualmente, é preciso repensar o conceito da função e da natureza da mudança de plano, do mesmo modo que o do fazer cinematográfico como um todo e suas relações com a narrativa”. (Burch, 1992, p. 32)

A evolução da linguagem cinematográfica tem consolidado métodos de montagem que priorizam a fluidez e a invisibilidade, resultando em uma concatenação de imagens que, paradoxalmente, tem acelerado a cadência dos cortes. Contudo, a mecânica da montagem é intrínseca à estrutura narrativa. Conforme argumenta Martin (2013), a montagem constitui o próprio ato de narrar: ela organiza unidades significantes que, isoladas, careceriam de um diálogo estabelecido com o espectador. É por meio de uma relação dialética entre planos sucessivos que se permite que "a ação progrida do ponto de vista dramático" (Martin, 2013, p. 147). Assim, a montagem, seja ela de natureza “narrativa” ou “expressiva”, opera na busca por um devir, estabelecendo relações de causa e efeito, em que a alternância dos planos atua como o motor da progressão narrativa. Em suas palavras:

A montagem (ou seja, a progressão dramática do filme, em suma) obedece, assim, exatamente a uma lei de tipo dialético: cada plano comporta um elemento (apelo ou ausência) que encontre resposta no plano seguinte: a tensão psicológica (atenção ou interrogação) criada no espectador deve ser satisfeita pela sequência dos planos. A narrativa fílmica surge então como uma série de sínteses parciais (cada plano é uma unidade, mas uma unidade incompleta) que se encadeiam numa perpétua dialética. (Martin, 2013, p.156)

Dando continuidade, Martin (2013) aborda o conceito de decupagem-montagem, situando-o na premissa de que o cinema, enquanto arte, fundamenta-se na "escolha e ordenação". Nesse contexto, o realizador atua como o condutor da narrativa, cuja continuidade, estabelecida por "elementos visuais e significativos", constitui a "história do filme". Contudo, Martin ressalta que essa lógica não se limita a "evidenciar uma série de acontecimentos ligados pela lógica ou pela cronologia" (p. 160). Pelo contrário, o autor sustenta que a "decupagem-montagem" transcende a mera justaposição de elementos, estabelecendo uma linearidade didática e configurando-se como uma relação causal complexa que potencializa a densidade estética e narrativa da obra final. (p. 160)

A partir dessa articulação teórica, Parente (2000) oferece uma perspectiva sobre o conceito de narrativa, definindo sua estrutura representacional como um "reconhecimento ou compreensão prática que supõe toda uma familiaridade com a rede conceitual da ação e do espaço hodológico representado, para as semânticas da ação" (p. 33). Nesse sentido, a consolidação da narrativa clássica demanda uma interação direta com o mundo diegético, mediada pelo reconhecimento de temas, ambientes e dos mecanismos que impulsionam a causalidade. Adicionalmente, o universo narrativo estabelece-se pela percepção da "personalidade daquele que se exprime na narrativa" (Parente, 2000, p. 33), conferindo à câmera o papel de interlocutora no processo de significação. Assim, a justaposição dos planos, ou seja, a montagem, revela intenções que operam como "uma mensagem ou um ato de juízo na consciência do narrador" (Parente, 2000, p. 33), as quais são explicitadas por meio do tempo reprodutivo do discurso imagético, em suas palavras:

Reconhecimento do necessário e do universal - comparável ao prazer do reconhecimento do que é cada coisa, como quando se diz: "aquele lá é ele" - para a teoria mimética da narrativa, já que compor a intriga é fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário e o verossímil do episódio. Aprender, concluir, reconhecer, eis o esqueleto da narrativa como imitação ou representação do padecer e do agir. (Parente, 2000, p. 33-34)

Parente (2000) propõe uma abordagem ontológica da narrativa, na qual esta não se constitui como um ato de relato externo, mas como um processo de existência imanente aos componentes da imagem. Para o autor, a narrativa "não conta sobre personagens e coisas, conta as personagens e as coisas" (pp. 35-36). Esta perspetiva evidencia o poder da imagem e de seus elementos, como o próprio acontecimento narrado, superando a noção de mera representação. Consequentemente, a narrativa estabelece-se a partir das relações dos elementos que compõem intrinsecamente a imagem, conforme sintetiza o autor: "As personagens e os acontecimentos da narrativa são contados da mesma maneira que os de um quadro são pintados e os de um filme, fotografados" (Parente, 2000, pp. 35-36).

Ainda que a imagem seja, por si mesma, criadora e transmissora, Parente (2000) argumenta que a narrativa constitui-se primordialmente como um ato de escolhas, operacionalizado por dois movimentos intrínsecos. O primeiro, de "diferenciação", ocorre ao selecionar e ao ordenar os objetos e as ações (p. 36). O segundo, de "configuração", integra tais elementos, conferindo-lhes um sentido que não possuem isoladamente (p. 36). O autor emprega essa dicotomia para caracterizar a "narrativa verídica" — vinculada à tradição clássica —, que pressupõe que, embora a imagem possua potência narrativa intrínseca, ela requer conexão com outros fragmentos para produzir movimento e ação. A narrativa verídica define-se, portanto, por uma "dimensão referencial e sequencial que ordena os objetos e as ações segundo suas disposições espaciais e temporais, e [por uma] dimensão configuracional e sintética, responsável pela transformação do diverso e do heterogéneo em uma totalidade temporal" (Parente, 2000, p. 36).

Em contrapartida, Parente (2000) descreve a existência de uma narrativa não-verídica, processo que se instaura a partir do rompimento do "eu". Nessa configuração, a impossibilidade de identificar o sujeito narrador torna o processo múltiplo, uma vez que a relação causal entre as ações é substituída por uma "indeterminação da ação" (Parente, 2000, p. 39). No cinema moderno, a relação lógica entre personagens e narradores é dissolvida, o que resulta na perda de suas identidades específicas. Assim, a narrativa "torna-se polifônica, descentrada, afônica, mentirosa" (Parente, 2000, p. 39). Em síntese, "na narrativa verídica, sabemos quem somos, quem fala e quem conta, ao passo que, na narrativa não-verídica, essa comodidade, que se exprime pela forma de identidade "eu" (...), é profundamente transformada, pois "eu" torna-se um outro. (Parente, 2000, p. 37)

Nesse sentido, Parente (2000) argumenta que a transição de uma narrativa verídica para uma não-verídica constitui uma tendência do cinema moderno, voltada para a construção de um "universo da universal variação"(p. 46). Segundo o autor, tal configuração é viabilizada tanto pela "imobilidade completa" quanto pela "total mobilidade possível" (p. 46). O autor ressalta, contudo, que o cinema não-narrativo não se limita à busca pela expressividade; opera por meio da recusa de processos que privilegiam a "montagem-rei" (p. 46); esse processo narrativo não-verídico privilegia os "processos de temporalização" (p. 47), unindo os tempos passado, presente e futuro numa mesma história, num ato de "presentificação" (Parente, 2000, p.48).

Segundo Deleuze, as imagens-tempo não se definem em relação à integração, diferenciação e especificação das imagens, como para a imagem-movimento, mas pela qualidade intrínseca do que se torna na imagem (seriação) e pela coexistência das relações de tempo na imagem (ordenação). A série (a qualidade) e a ordem (a coexistência) do tempo rompem com o tempo cronológico e linear e fundam outros modos de narração e de narrativa no cinema. (como citado em Parente, 2000, p. 47)

Conclui-se que Parente (2000) contribui significativamente para a compreensão da transição do processo narrativo ao não-narrativo, fundamentada na teoria de Deleuze. Evidencia-se que a desarticulação do regime narrativo não advém apenas da redução da montagem, mas também é intrínseca ao tempo interno do plano. Um plano que se expande, conferindo forma à duração em seu ato de "presentificação", rompe com a lógica de causa e efeito e suspende a agência do narrador, revelando uma imagem temporalizada em seu próprio acontecimento. Nesse contexto, o plano-sequência opõe-se radicalmente ao processo de montagem clássica ao conferir autonomia ao plano, explorando a imagem como receptáculo da duração, corroborando a tese de que "o tempo está se tornando a principal personagem do cinema" (Parente, 2000, p. 49).

Ao conectar esse mecanismo ao *Slow Cinema*, Çağlayan (2014) argumenta que, no cinema moderno, a desdramatização está intrinsecamente ligada ao emprego do plano-sequência, no qual o tempo estendido do plano dissolve o "potencial dramático" em prol de uma "representação monótona das atividades cotidianas" (pp. 64-65). Nesse sentido, ao renunciar à exploração da intensidade dramática da montagem causal, o *Slow Cinema* adota uma "atitude contida em relação à narrativa" (pp. 64-65), evidenciando uma

dilatação da imagem que culmina no conceito de “tempo morto” (Çağlayan, 2014, pp. 64-65). Vale ressaltar que o “tempo morto” surge no plano-sequência justamente quando este se contrapõe à lógica da montagem elíptica. Ou seja, ao renunciar ao corte em favor de uma economia que privilegia a continuidade temporal, o que resta no plano é a própria duração. Nessa oposição, a elipse está para o tempo-morto assim como a montagem está para o plano-sequência. Contudo, se em capítulos anteriores observamos que o plano-sequência não é essencialmente uma regra que permite ao tempo habitar a imagem, neste capítulo evidencia-se que o movimento de inércia parte da própria diegese. As relações entre os objetos inseridos no quadro rompem com o encadeamento da ação; são as próprias imagens que exigem uma dilatação temporal para habitar o espaço (plano), em vez de apenas servir à progressão narrativa. A desdramatização, portanto, vincula-se ao apagamento da força motriz: os personagens, estagnados, já não possuem motivações para o deslocamento físico, o que resulta no monólogo interno substituindo a tomada de decisão; os corpos se encontram inertes.

O corte abrupto desvaloriza a participação do espectador; o corte retardado exige-a. A seguir ao corte abrupto, o espectador mergulha sem pensar na narrativa em curso. A seguir ao corte-retardo, o espectador fica imobilizado fora da narrativa. A porta do salão já sem ninguém. Cinco segundos de tempo morto. Temps mort. E no decurso do tempo morto, deixa-se o espectador por sua conta, livre para pensar ou refletir. Nessa reflexão, vive-se o conceito de slow cinema. (Schrader, 2018, p. 34)

2.2 O PLANO-SEQUÊNCIA E A DILATAÇÃO DO TEMPO

Para introduzir este capítulo, torna-se pertinente analisar a função do plano-sequência no *Slow Cinema* como premissa. Segundo Schrader (2023), o plano-sequência constitui a própria “manifestação do tempo”; contudo, o autor ressalva que esta definição não abarca os planos-sequência de realizadores como Orson Welles ou Alfonso Cuarón. Embora extensos, tais planos obedecem a uma lógica de planificação dramática, na qual a movimentação da câmera estabelece uma decupagem predefinida, seguindo uma montagem clássica; ou seja, mesmo que o plano não possua cortes, o movimento da

câmera desloca-se entre composições, estabelecendo olhares diversos (plano e contraplano, grandes planos, por cima do ombro), privilegiando a ação dramática (Schrader, 2023, p. 22). O Autor destaca que, enquanto Ozu utilizava planos-sequências com breves segundos de duração, Béla Tarr expandiu essa temporalidade para minutos, permitindo que a "deambulação" e a dilatação do tempo permitam ao espectador imbuir a imagem de novas associações (2015, p. 19). Tarkovsky, por sua vez, emprega a duração do plano com um intuito "meditativo", técnica que enfatiza o efeito psicológico no *Slow Cinema* ao opor-se à narrativa convencional, que visa "chegar lá", em contraste com a essência do plano-sequência, que se relaciona com o "estar lá" (Schrader, 2023, p. 23).

Esse "estar lá" associa-se à inércia, à suspensão do movimento dramático, a esta sensação de "pausa", que Theo Angelopoulos define como o "tempo morto" que oferece ao espectador a "possibilidade de avaliar o filme racionalmente, permitindo a criação ou a conclusão dos sentidos de uma sequência" (como citado em Schrader, 2023, p. 24). Schrader (2023) reforça que o plano-sequência no *Slow Cinema* contrapõe-se à ideologia evolucionista das tecnologias, que privilegia o movimento constante "para a frente" (p. 23); o cinema de duração, ao contrário, privilegia a permanência do "presente" (p. 23). Ao intensificar a imagem pela sua persistência no ecrã, o plano-sequência confere "poder ao tempo" (p. 23), promovendo um contacto direto entre o tempo real e o virtual. Como observa Rosenbaum, o plano-sequência assemelha-se a uma "nota sustentada":

Quando prolongamos um acorde durante um dado tempo, torna-se meditativo, já que nos dá tempo para pensar e quase exige que a nossa imaginação funcione. Se olharmos para uma imagem durante um tempo considerável, a nossa mente começa a trabalhar. (como citado em Schrader, 2023, p. 24)

Neste sentido, Schrader (2023) argumenta que o plano-sequência exige o envolvimento do espectador, independentemente da sua receptividade inicial. A dilatação do plano produz o "tempo morto" (p. 24), um vácuo que, paradoxalmente, catalisa a reflexão ativa. É na inércia da imagem que se dá a transição do movimento virtual para o real. É, precisamente, neste paradoxo que reside a essência do *Slow Cinema*. "Os tempos mortos de Antonioni não mostram somente as banalidades da vida cotidiana; eles coletam

as consequências ou o efeito de um acontecimento relevante que é apenas constatado enquanto tal, mesmo sem ser explicado.” (Deleuze, 2013, p.16)

Conforme argumenta Doane (2002), o "tempo morto" é o resíduo de um acontecimento de maior magnitude; representa o intervalo descartado em virtude de uma escala de importância narrativa. É neste intervalo que reside o "desperdiçado", uma lacuna em que a ação convencional é suspensa (pp. 150-160). Contudo, tal conceito está intrinsecamente ligado ao "evento" — o momento em que algo se manifesta como oriundo do real, situando-se no limiar entre o tempo, a história e a contingência. O evento constitui a morada da ação, estruturando-se em acontecimentos à medida que a câmara capta a presença do objeto (p. 141). Portanto, o tempo morto não se opõe ao evento; funciona como premissa ou desfecho em sentido diacrônico (p. 141). Enquanto a narrativa clássica tende a expurgar tais intervalos, o *Slow Cinema* os coloca em evidência, conferindo-lhes um novo estatuto estético.

Há devir, mudanças, passagem. Mas a forma do que muda não muda, não passa. É o tempo, o tempo em pessoa, “um pouco de tempo em estado puro”: uma imagem-tempo direta, que dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança. A noite que se muda em dia, ou o inverso, remete a uma natureza morta sobre a qual a luz cai enfraquecendo-se ou aumentando. (Deleuze, 2013, p. 27)

Dessa forma, Doane (2002) relaciona o facto de o próprio cinema ter-se apresentado como um “indexical do tempo” à sua capacidade de capturar o “evento”, situando-o na relação com os acontecimentos que surgiam do “aleatório, estocástico e contingente” (p. 141). Contudo, por ser finito dentro das suas limitações técnicas — como o “enquadramento” e o “comprimento do rolo de filme” — o cinema precisou encontrar uma forma de estruturar o “evento simultâneo”, traduzindo-o num acontecimento cinematográfico apenas “tingido pelo contingente” (Doane, 2002, p. 141). É nesta ânsia do cinema de reproduzir o real que o *Slow Cinema* se beneficia do tempo presente do “estar lá” (Doane, 2002, p. 143). A imagem captura o instante vivido, trazendo um “imediatismo do real”. Nesse sentido, o uso do plano-sequência pelo *Slow Cinema* busca suas raízes na própria vocação do cinema de manifestar-se por meio do contingente e do real; é o tempo dilatado que atribui sua duração em função do “ao vivo”; o tempo puro estruturado é uma tentativa de organizar o “inassimilável” (Doane, 2002, p. 151). Mas

ressalva que “a aspiração de transmitir o “tempo real” do evento é apenas isso — uma aspiração —, apesar de sua pretensão de se basear na especificidade tecnológica do meio. Mesmo sem cortes ou interrupções da câmera, de qualquer tipo, a realidade está destinada a produzir apenas o sinal do tempo.” (Doane, 2002, p. 159)

Doane (2002) salienta que, ainda no período pré-cinematográfico, a câmara assumiu a função de acumuladora de "detalhes históricos"; através do encontro dos movimentos e dos corpos que habitam o espaço diante da objetiva, gerava-se a "impressão do real" (p. 154). Já nessa época, o movimento panorâmico era empregado como artifício para superar as limitações do enquadramento, sob a justificativa de exibir a totalidade do acontecimento e evitar a omissão do que se encontrava fora do quadro, proporcionando, assim, uma "visão ilimitada" (Doane, 2002, p. 154). A busca pelo real era de tal ordem que as filmagens eram "cronometradas", frequentemente indexadas pela data e pelo intervalo de horário em que o evento foi registrado (Doane, 2002, p. 153). Nesse contexto, a preocupação com o real manifestava-se por meio da continuidade espacial, sendo o movimento panorâmico a ferramenta empregada para a reconstrução do local do evento.

Dada a história representacional do panorama, não é surpreendente que o movimento panorâmico no cinema tenha sido ativado pela primeira vez nas filmagens em cenas da realidade, que exploravam plenamente a indexicalidade associada à sua base fotográfica. Aqui, o virtuosismo ilusionista não é uma função da habilidade do operador de câmera (cuja tarefa foi amplamente apropriada pelo automatismo associado à máquina), mas simplesmente de estar lá no momento certo. (Doane, 2002, p. 154)

Conforme aponta Doane (2002), o desenvolvimento do cinema narrativo, articulado à concepção de um "jornal visual", impeliu uma reconfiguração da temporalidade fílmica. O modelo de reconstrução dos fatos deixou de privilegiar o tempo imanente ao evento, deslocando-se para a representação do tempo mediada pela percepção do espectador (p. 158). Nesse contexto, o "reino da narrativa" consolidou uma estrutura "linear e coerente", distanciando-se do real como matéria-prima e elegendo a reprodução técnica como fonte discursiva. Esse processo ampliou a autonomia da obra fílmica, situando o espectador em posição de passividade diante da construção de uma lógica diegética rigorosa (p. 161). Em suas palavras, “o filme explora tanto a relação da

tecnologia com o tempo (a da gravação) quanto a capacidade da tecnologia de construir um tempo que tem a coerência imaginária do “tempo real”, o tempo cotidiano.”(Doane, 2002, p. 161)

Doane afirma que “o tempo do cinema é, certamente, referencial; é um registo do tempo com o peso da indexicalidade. Mas o seu tempo também é sempre caracterizado por uma certa indeterminação, por uma instabilidade intolerável. (Doane, 2002, p. 162) A este respeito, a panorâmica, tanto nos “primórdios do cinema” quanto em meados do século XIX, relaciona-se ao real e tem por intuito “mecanizar e regular a reação do sujeito com o tempo” (Doane, 2002, p. 162). Embora a imagem fílmica seja um “registo do tempo” (Doane, 2002, p. 162), carece de lastro, configurando-se como um tempo “não-específico” e “não-identificado” (Doane, 2002, p. 162). O que se apresenta na imagem é uma “experiência generalizada de tempo”, ou seja, a sua “duração” está a serviço da subjetividade que desestabiliza a relação direta entre imagem e temporalidade — uma problemática que a autora considera “insolúvel” (Doane, 2002, p. 162) devido à sua ilegibilidade. Nesse sentido, a tentativa de controlar a relação “entre registo e significação” (Doane, 2002, p. 162) implicou estabelecer “estruturas que produzem a imagem de um ‘tempo real’ coerente e unificado, muito mais ‘real’ do que o próprio ‘tempo real’” (Doane, 2002, pp. 162–163).

Mas, na medida em que o espontâneo e o imprevisível pareciam invadir a imagem da atualidade, e na medida em que essa imagem não pode expressar a sua própria relação com a temporalidade, a narrativa provou ser um meio mais eficaz e seguro de assimilar o inassimilável(...) A tecnologia e a narrativa formam uma aliança na modernidade para atenuar a corrosividade da relação entre o tempo e a subjetividade. (Doane, 2002, p. 164)

Em síntese, Doane argumenta que, embora o cinema tenha a capacidade inerente de capturar a “contingência” (os acasos e fragmentos imprevisíveis da realidade), essa liberdade é vista como uma ameaça à ordem. O cinema tenta conter essa “indeterminação” por meio da imposição de uma estrutura narrativa. O dispositivo cinematográfico registra o tempo de forma mecânica e contínua. Contudo, essa “duração”, se deixada sem controle, seria desancorada e potencialmente sem limites. O

cinema, portanto, estabelece a "temporalidade" como um campo de batalha em que o sentido é regulado e a narrativa é protegida contra a dispersão. A autora observa que o cinema não permite que o "evento" cinematográfico escape à lógica de sua própria estrutura. Em vez de deixar a contingência existir como um elemento externo, o cinema a incorpora, "albergando-a em sua própria estrutura". Isso significa que, mesmo quando um filme parece apresentar um momento de tempo puro ou aleatório, esse momento está, invariavelmente, condicionado pelo ritmo e pela organização da montagem. (2002, p. 170 - 171).

É neste contexto que o *Slow Cinema* quebra a lógica da montagem em busca de fundar o plano-sequência — outrora utilizado na forma de panorâmica — para desconstruir as estruturas e libertar novamente a contingência ao mundo do acaso desordenado. O plano-sequência consolida-se como a forma pela qual a cinematografia conseguiu representar o "em direto", gerando uma imagem nutrida de universalidade. O *Slow Cinema* tenciona este conceito até ao seu limite, integrando novos tempos a um discurso que perde o sentido puramente narrativo e ganha presença.

O corte abrupto desvaloriza a participação do espectador; o corte retardado exige-a. A seguir ao corte abrupto, o espectador mergulha sem pensar na narrativa em curso. A seguir ao corte-retardo, o espectador fica imobilizado fora da narrativa. A porta do saloon já sem ninguém. Cinco segundos de tempo morto. Temps mort. E no decurso do tempo morto, deixa-se o espectador por sua conta, livre para pensar ou refletir. Nessa reflexão vive o conceito de *slow cinema* (Schrader, 2023, p. 37)

O tempo-morto faz-se presente e, intrinsecamente ligado ao cotidiano, revela-se mais presente do que o próprio evento; é no tempo-morto que o plano-sequência cria imagens do próprio tempo. Rancière (2013) revela que os planos-sequência de Béla Tarr instauram um continuum em que o todo se estabelece com o mesmo peso, descentrado de uma "história" ou de uma "perspetiva". A imagem deve revelar a textura do tempo que não cessa, fazendo-se da "natureza da duração vivida", em que as energias entram em confluência e/ou afluência. Sem o corte e sem a "montagem", Tarr flui entre olhares: ora a câmara vai até ao objeto, ora os seres vêm até à câmara. Tudo é fluido no continuum entre "movimento e imobilidade"; a sequência absorve o campo e o contracampo, englobando o que está dentro e fora do quadro. É "nisto que reside a exata adequação entre o propósito ético do cineasta e o esplendor fascinante do plano-sequência"; sem a

interrupção do corte, a "palavra" é passada diretamente de quem fala para quem a ouve (pp. 99–103) em complemento, “cada plano-sequência deve-se à hora do mundo, à hora em que o mundo se reflete em intensidade sentidas por corpos” (Rancière, 2013, p. 54).

Sob a ótica de De Luca e Jorge (2016), as cenas de caminhadas em plano-sequência de Béla Tarr expandem-se para além de uma função estritamente narrativa. É a duração do plano que ultrapassa o horizonte de expectativa do espectador habituado à lógica do cinema clássico, fazendo com que a cena torne o tempo "perceptível" e "consentido" (p. 5). Os autores explicam que é por meio dessa "disjunção entre a duração da tomada e do conteúdo audiovisual" que a imagem perde o seu "impulso" narrativo (De Luca & Jorge, 2016, p. 5). Nesse sentido, identifica-se, nesse discurso, uma tendência a incorporar à imagem um tempo que excede o próprio acontecimento, operando na dimensão da percepção e do entendimento do evento. Isto é, a própria cena expande os seus limites, dilatando o plano numa ânsia de habitar para além de um entendimento racional; a imagem respira à espera de um “impulso” dramático que não se concretiza — ou porque já se desvaneceu, ou porque nunca existiu. As caminhadas não são meramente lentas, mas encontram-se em estado de inércia. O plano-sequência persegue esse movimento que nunca cessa: é a dilatação do tempo que se tangibiliza na plasticidade da imagem.

O plano-sequência (...) permite uma exibição essencialmente realista de ações ou incidentes na sua totalidade (muitas vezes pouco espetaculares, ou relacionados com o quotidiano); planos fixos prolongados de objetos, lugares ou corpos; e extensões de temps-morts ou vazios temporais que ocorrem antes, durante e depois de um evento em torno do qual um plano específico é organizado. (Flanagan, 2012, p. 9)

Aprofundando essa análise, Flanagan (2012) evidencia que o plano-sequência atua como um “bloco de tempo” que busca o contingente e se instaura “livre de intenção dramática” (p. 14). Ao permitir que a imagem persista, o cineasta permite que ela revele “modulações graduais” em sua composição, conduzindo o espectador a “treinar” um olhar mais atento aos detalhes do imanente. Esta experiência visual resulta numa imagem desprovida de “conteúdo” associado à lógica narrativa clássica. Atribui-se, assim, uma duração que se propõe a dilatar o tempo, permitindo ao “olhar contemplar” a

materialidade do tempo puro e os seus “aspectos espaciais” (Flanagan, 2012, p. 14). Através da vivência deste bloco temporal, o espectador torna-se plenamente consciente de cada minuto percorrido pela imagem no ecrã.

Conforme postula Tarkovsky (1998), o “bloco de tempo” constitui a matéria-prima do filme, sendo composto essencialmente por “fatos vivos” — vivências de um tempo real que foram capturadas pela câmara. Semelhante a um escultor, o realizador deve “esculpir o tempo”, num processo meticuloso de revelar a obra cinematográfica que habita o interior desse bloco temporal. Ao rejeitar as partes que se sobrepõem ao essencial do “futuro filme”, opera-se um meticuloso “eliminar tudo o que não faz parte dela”, a fim de estabelecer uma obra única, consolidada e polida, desprovida de fragmentos escusos. Trata-se de respeitar o intrínseco temporal através desse lapidar da vivência da matéria, revelando, por fim, o tempo real que se encontra incrustado no bloco da própria “imagem cinematográfica”(p. 72)

Na linguagem técnica do cinema, o termo tempo real refere-se à duração de uma única tomada (...). Se o filme físico não for cortado e sua velocidade de projeção for igual à velocidade de filmagem (...), o movimento na tela se desenrolará em um tempo isomórfico com o tempo profílmico, ou o que geralmente é considerado nossa experiência cotidiana do tempo — daí o termo real. (Doane, 2002, p.172)

Bordwell (2017) contribui significativamente para o entendimento teórico do plano-sequência ao formular a seguinte indagação: “O que orienta um realizador na decisão sobre a duração de um plano?” (p. 210). Sob esta perspetiva, o autor observa que, nos filmes narrativos, a duração de um plano nem sempre corresponde a uma temporalidade análoga ao tempo cronológico. Embora o tempo da cena tenda a alinhar-se com o tempo da “história”, este último difere, em geral, da duração do próprio “enredo”. Trata-se de distintas camadas temporais que, conforme postula Bordwell (2017), são “afetadas pelas técnicas cinematográficas”, de modo que a manipulação do tempo diegético é permanentemente “moldada” pelo “tempo da tela”, isto é, pela duração efetiva do plano (p. 210). Todavia, o autor ressalta a possibilidade de sincronização entre estas instâncias temporais por meio do plano-sequência, que estabelece uma unidade espaço-tempo contínua, apontando o filme *O Filho Único*, de Yasujiro Ozu, como exemplo desta técnica (p. 210). Historicamente, Bordwell (2017)

assinala que, em meados da “década de 1930”, realizadores vinculados a diferentes movimentos cinematográficos adotaram o plano-sequência como “um recurso criativo e poderoso”, identificando Jean Renoir como um dos pioneiros na sua sistemática exploração estética (p. 210).

Subsequentemente, Bordwell (2017) integra à sua análise outros cineastas que expandiram o legado de Renoir — tais como Kenji Mizoguchi, Orson Welles, Carl Dreyer, Miklós Jancsó, Hou Hsiao-hsien, Béla Tarr e Andy Warhol —, evidenciando que o recurso a planos-sequências longos por parte desses autores reforça a premissa de que tal escolha é inerente à criação de seus “estilos” que deve ser apreciado como uma substância “artística” de suas obras (p. 211). Não obstante, o autor relativiza o estatuto do plano-sequência ao sugerir que a decisão de condensar as ações de uma cena num único ato contínuo opera, essencialmente, como uma “alternativa” técnica à decupagem fragmentada em múltiplos planos distintos (p. 211). Consequentemente, a perspetiva teórica de Bordwell tende a conceber o plano-sequência como uma função predominantemente organizadora e dinamizadora da narrativa, divergindo da ontologia idealizada por André Bazin, que nele identificava um instrumento de pura presentificação e de revelação fenomenológica do real.

Nesse sentido, Bordwell (2017) adverte que a maioria dos planos-sequência associados a movimentos de câmara — como panorâmicas, travellings, gruas ou zooms — assemelham-se aos efeitos da montagem, uma vez que estas deslocações são ancoradas a pontos de vista subjetivos e perspetivas narrativas que se encontram “em constante mudança” (p. 212). O autor demonstra que, mesmo em planos-sequências, realizadores como Mizoguchi utilizam os movimentos de câmara e das figuras para demarcar etapas cruciais da ação dramática (Bordwell, 2017, p. 213). Contudo, pelo facto de a câmara instituir enquadramentos mais abertos do que os que caracterizam a decupagem clássica (composta por planos de pormenor), gera-se um fenómeno estético singular: “A câmara nos leva por um campo visual bastante denso, e o espectador tem mais oportunidades de examinar a cena em busca de pontos de interesse específicos” (Bordwell, 2017, p. 213). Em linhas gerais, Bordwell propõe uma conceptualização do plano-sequência que não se desvincula das lógicas da montagem interna, mas intensifica a intencionalidade do realizador sobre os acontecimentos. Simultaneamente, este entendimento converge com a premissa de que a distância focal e o distanciamento da câmara expandem a autonomia

percetiva do espectador, dotando-o de liberdade para contemplar uma imagem complexa, desvencilhando-o do corte impositivo que restringe o olhar. Neste sentido, Bordwell (2017) evoca o testemunho de Steven Spielberg, que se manifestou de forma favorável à dilatação do plano em detrimento da fragmentação desmedida da montagem contemporânea:

Eu adoraria ver os diretores começarem a confiar no público para ser o editor do filme com seus olhos, da mesma forma que você às vezes faz com uma peça de teatro, em que o público escolhe quem deseja observar enquanto uma cena está sendo encenada. Há tantos cortes e tantos close-ups sendo filmados hoje em dia que acho que isso é diretamente influenciado pela televisão. (como citado em Bordwell, 2017, p. 213)

Em contrapartida, De Luca e Jorge (2016) sustentam que a lentidão pode residir para além da lógica da longa duração de um plano ou da relação direta entre o corte e a montagem. Ao evocar Bresson e Ozu, os autores argumentam que ambos os cineastas, embora sejam referidos como precursores da lentidão, “fizeram filmes que dependiam inteiramente da montagem e de tomadas curtas” (p. 6). Relembrem, inclusive, o artigo do crítico Jonathan Rosenbaum sobre a “lentidão de Ozu”, no qual se observa que, no filme *Tokyo Story* (1953), a lentidão não se manifesta na “forma”, mas sim no seu “conteúdo”. (como citado em De Luca & Jorge, 2016, p. 6)

Alinhados com a perspetiva de Rosenbaum, De Luca e Jorge (2016) exploram outros elementos nos quais a lentidão habita o cinema de Ozu. Mencionam, primeiramente, um trabalho de câmara desprovido de movimento — sempre estático e ancorado à situação —, uma escolha deliberada que evoca a ideia de uma câmara posicionada ao nível zero, inerte e puramente observacional. Outra característica formal destacada diz respeito às tomadas desprovidas de presença humana, que a teoria cinematográfica convencionou chamar de *pillow shot*, nas quais o tempo preenche o plano por meio da vacuidade espacial. Por último, apontam a tendência de Ozu de dedicar atenção excessiva ao tempo morto. Em suma, os autores concluem que “a taxa quantitativa de cortes, então, não explica, por si só, por que um filme pode ser considerado lento, mas precisa ser analisada qualitativamente em relação a outros elementos do estilo cinematográfico” (De Luca & Jorge, 2016, p. 6).

Nas palavras de Tarkovsky, “a imagem cinematográfica, então, consiste basicamente na observação dos eventos da vida dentro do tempo, organizados em conformidade com o padrão da própria vida e sem descurar das suas leis temporais. (1998, pp. 77-78)

2.3 A PRESSÃO DO TEMPO E A RESISTÊNCIA INERCIAL

O tempo do *Slow Cinema* é linear, cronológico e “experimentado como sucessão do presente”, em que a percepção do real e do imaginário se mistura por meio da justaposição do passado e do futuro sob a forma de presente (Jaffee, 2014, p. 5), constituindo um constante “devir” (Bergson, 1999, p. 157). Jaffee (2014) afirma que estas “acrobacias de tempo” resultam na percepção da temporalidade no plano através de “uma quietude contínua, silêncio, impassibilidade e vazio no tempo presente” (p. 5). Neste sentido, Schrader (2023) expõe que para o tempo estar efetivamente inserido no plano — tornando-o tangível na imagem —, o espectador precisa de tomar consciência de que este vai para além de uma mera “representação visual”, funcionando como “uma indicação de algo que se estende para lá do enquadramento até ao infinito” (p. 35). Tecnicamente, o autor define esta mecânica como o ato de “fazer com que algo demore mais do que estamos condicionados a esperar” (p. 27). Schrader acrescenta que o plano-sequência permite prolongar a ação para além do esperado, enfatizando que o propósito desta duração é permitir que a imagem se estenda sem, no entanto, se esgotar (p. 28). Em suma, “trinta segundos chegam para criar uma dissonância entre tempo e narrativa, entre os requisitos temporais da narrativa de um dado plano e o tempo atribuído em concreto a esse mesmo plano” (Schrader, 2023, p. 28).

O *Slow Cinema*, segundo Schrader (2023), é contrário à própria ideia do que se subteende por cinema clássico; ele vai contra o que supostamente os “filmes melhor fazem”, ou seja, “substitui a ação pela imobilidade, a empatia pela distância” (p. 36). É nesse mecanismo que o tempo vai se apropriando do plano; é nessa inaptidão de seguir em frente que o deixa ficar. Schrader (2023) afirma que esse mecanismo “afasta o espectador da experiência” no sentido do espetáculo do “envolvimento emocional”, e restabelece uma conexão com o espectador através do “mecanismo de distanciamento” (Schrader, 2023, p. 28). Num paradoxo, o tempo que preenche o plano através da

substituição da ação dramática pelo tempo puro expurga o espectador da passividade da alienação e o atrai a contemplar a imagem por meio de um olhar ativo. É por meio dessa emancipação que “o espectador faz com que o tempo se sinta num plano. O espectador tem um papel ativo; o espectador atua sobre a imagem” (Schrader, 2023, p. 35)

O espectador também age (...) Observa, seleciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu noutros espaços cénicos e noutro género de lugares. Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente. Uma espectadora participa na performance refazendo-a à sua maneira, por exemplo, afastando-se da energia vital que esta supostamente deve transmitir para dela fazer uma pura imagem e associar essa imagem pura a uma história que leu ou que sonhou, que viveu ou que inventou.(...) ao mesmo tempo, espectadora distante e intérprete ativa do espectáculo que lhes é proposto. (grifo próprio, Rancière, 2022, pp. 20-21)

Carrier (2006) corrobora esta ideia, reforçando que no cinema narrativo clássico, sem que nos demos conta, somos "arrastados pela ação". A ordem linear e natural da vida, pautada pelo tempo cronológico, perde-se e "cede gentilmente à força e ao poder de uma situação dramática", forçando uma passagem do tempo elíptica (p. 100). O autor evidencia que o cinema clássico é regido por diversas "regras secretas e até certos truques" que não podem ser revelados nem percebidos pelo espectador, pois estão diretamente ligados ao funcionamento do drama e da narrativa. Consequentemente, um filme que "permite às plateias [...] servilmente observar a passagem do tempo" na sua estrutura visual, provoca um efeito de "desconforto nos espectadores, mesmo que eles não saibam exatamente por quê" (Carrier, 2006, p. 105).

Em contributo, Schrader (2023) evidencia que o universo da diegese “colapsa” quando o tempo habita o plano, subvertendo a lógica da narrativa clássica. O autor nota que "não há música para nos guiar as emoções, grandes planos para sinalizar importância, representação para definir sentimentos, movimentos rápidos para distrair o olhar" (p. 36). Resta apenas a temporalidade para ser contemplada, vivenciada e sentida pelo espectador. O plano, agora composto pela "imagem-tempo" (Deleuze, 2013, p. 33), dispensa a montagem clássica que carrega consigo "apenas [...] uma imagem indireta do tempo" (p. 33). Assim, o plano impõe-se por sua duração, retardando o corte com o objetivo de manter o espaço-tempo intacto, puro e insubordinado à ação. A "imagem ótica e sonora pura" (Deleuze, 2013, p. 33) torna-se a matéria-prima do plano, transformando-

a num receptáculo em que o movimento está subordinado ao tempo. Consequentemente, os elementos entram num estado de inércia, pois é o tempo que preserva a forma da própria duração e a presentificação da imagem. Como resume Deleuze (2013), "é essa reversão que faz, não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo: ela constitui todo um cinema do tempo, com uma nova concepção e novas formas de montagem" (p. 33). E Doane conclui que "o cinema nos apresenta um simulacro do tempo. No entanto, o conhecimento da indexicalidade da imagem cinematográfica sustenta a crença de que algo do tempo, algo do movimento ou sua impressão, ou, no mínimo, sua representação adequada, está lá." (2002, p. 172)

Deleuze (2013) revela que é por meio da "banalidade cotidiana" que as imagens tendem a se transmutar em suas relações causais, nas quais a "imagem-ação e mesmo a imagem-movimento" buscam "situações óticas puras", deixando de lado o sentido "sensorio-motor" a favor de uma "relação direta com o tempo, com o pensamento". (p. 28) Nesse sentido, o "tempo" cronológico deixa de ser comprimido pela edição rápida, permitindo que o espectador experimente a passagem real do tempo no plano. Já o "pensamento", ao não oferecer respostas ou resoluções rápidas, obriga o espectador a um processo de reflexão ativo. O pensamento é o que preenche o intervalo entre as imagens. Em suas palavras: "A vida cotidiana não deixa substituir, senão por ligações sensório-motoras fracas, e substitui a imagem-ação por imagens óticas sonoras puras, opsignos e sonsignos. (Deleuze, 2013, p. 26)

Somado a isso, Deleuze (2013) ilustra que, no cinema de Ozu, diferente do cinema clássico ou mesmo do "neorrealismo", onde os espaços servem como recipientes para a ação humana, esses espaços "adquirem autonomia". Eles deixam de ser subordinados à progressão dramática. Quando uma cena termina e a câmera permanece em um corredor vazio ou em uma paisagem, o cinema desobedece à lei do sensório-motor — a regra segundo a qual toda imagem deve servir a uma finalidade narrativa (p. 26). Deleuze argumenta que, no neorrealismo, o vazio ainda possui um valor "relativo" ou "resultante"; é o resto da ação, o silêncio após o conflito (tempos mortos). Já em Ozu, o vazio atinge o "absoluto". No *Slow Cinema*, isso se traduz na estética da duração: o espectador é convidado a habitar o espaço por si só. O vazio não é a ausência de algo, mas a presença do tempo puro (2013, p.26). Ao afirmar que esses espaços asseguram a "identidade do mental e do físico, do real e do imaginário", Deleuze sugere que, diante de uma imagem

de "contemplação pura", as fronteiras se dissolvem entre o tempo real e o virtual; o espectador está imerso na mesma duração que o objeto filmado (2013, p.26).

Sob esta perspectiva, a temporalidade expandida instila na imagem uma pressão interna, produzindo um estado de inércia contemplativa que passa a habitar o plano no *Slow Cinema*. Esta estagnação vai ao encontro da premissa de Deleuze (2007), que a conceitua como a forma imutável do tempo. Ao dilatar o plano, ao prolongar a duração e ao esvaziar a narrativa de movimento, esse cinema faz emergir o "tempo em pessoa" (Deleuze, 2007, p. 27), em que a mudança e a passagem não dependem de ações físicas, mas sim da própria flutuação da luz e da atmosfera do espaço. Essa suspensão do movimento gera o que o filósofo chama de uma situação estritamente óptica e sonora, que "não é prolongada em ação" (Deleuze, 2007, p. 28). Assim, a inércia observada na cena de realizadores ligados ao *Slow Cinema* não significa ausência de devir, tampouco se reduz à mera execução de movimentos vagarosos. Trata-se, fundamentalmente, de uma estratégia estética que imerge o espectador em uma temporalidade pura, forçando-o a confrontar o caráter "intolerável" (Deleuze, 2007, p. 29) e, intrinsecamente, contemplativo da imagem. "Em vez de criar um mundo fílmico ao qual basta ao espectador submeter-se, o cineasta [do *Slow Cinema*] cria um mundo que o espectador tem de contemplar — ou rejeitar cabalmente." (Schrader, 2023. p. 36)

Tarkovski (1998) argumenta que o cinema é a única arte que permite "registrar o tempo". O ato de filmar é, essencialmente, a fixação de um fragmento de duração real em uma estrutura física. A referência às "caixas metálicas" (o rolo de filme) é uma metáfora para a capacidade do cinema de atuar como uma cápsula do tempo. O tempo, que na experiência humana é fugaz e irrepetível, torna-se, na película, algo tangível, armazenável e passível de reexibição. Ao registrar uma "impressão do tempo", o autor sugere que o espectador não apenas assiste a uma história, mas também habita a mesma duração vivida pelos personagens na tela. A possibilidade de repetir o tempo — de assistir à mesma cena infinitamente — altera nossa relação com a finitude. No *Slow Cinema*, essa característica é explorada para levar o espectador a uma percepção meditativa, na qual a "matriz do tempo real" é preservada, sem as intervenções drásticas da montagem acelerada (p. 71). Em suas palavras, "o registro de fatos no tempo, como a essência do cinema:(...) não se trata de uma maneira de filmar, mas uma maneira de reconstruir, de recriar a vida." (Tarkovski, 1998, p. 73)

Tarkovski (1998) propõe que o cinema deve se distanciar da ação dramática acelerada para se aproximar da observação dos "eventos da vida dentro do tempo". Isso implica que o valor estético reside não no enredo, mas na forma como o tempo é habitado pelos personagens e pelo espectador ao longo da duração do plano. Ao seguir o "padrão da própria vida", o cinema permite que a experiência cinematográfica se torne uma vivência temporal real, e não uma mera representação simulada do tempo. E completa que as "leis temporais" sugerem que o tempo não é um elemento maleável ao arbítrio do cineasta, mas possui uma natureza própria que deve ser respeitada. No *Slow Cinema*, essa obediência às "leis temporais" fundamenta o uso da duração estendida e a recusa da montagem fragmentada, permitindo que o tempo se manifeste em sua plenitude. (pp. 77-78) Em suma, "a imagem torna-se verdadeiramente cinematográfica quando (entre outras coisas) não apenas vive no tempo, mas quando o tempo também está vivo em seu interior, dentro mesmo de cada um dos fotogramas. (Tarkovsky, 1998, p. 78)

O cinema nasceu como um meio de registrar justamente o movimento da realidade: concreto, específico, no interior do tempo, é único; de reproduzir indefinidamente o momento, instante após instante, em sua fluida mutabilidade — aquele instante que somos capazes de dominar ao imprimi-lo na película. (Tarkovsky, 1998, p. 110)

Para Tarkovski (1998), a essência do cinema reside antes mesmo da montagem; está no ritmo interno do plano. Esse ritmo não é a velocidade do corte, mas a "pressão do tempo" que flui dentro do "fotograma". O plano cinematográfico funciona como um bloco de tempo vivo capturado. Ao propor que se pode "facilmente imaginar um filme sem atores, música, cenário e até mesmo montagem", Tarkovski antecipa a busca pelo cinema puro. Se removermos tudo o que é acessório, resta apenas a imagem imersa no tempo. (p.134)

Ao afirmar que se pode conceber um filme sem montagem, atores ou cenários, Tarkovski (1998) realiza uma redução fenomenológica do cinema. Ele despre a obra de seus "atributos colaterais" para isolar a sua verdadeira essência: "o tempo fluindo dentro do quadro". A "única força organizadora" do drama, portanto, deixa de ser o conflito do roteiro tradicional e passa a ser o ritmo interno do plano. A montagem não cria o tempo; ela apenas organiza tempos que já foram previamente capturados. As tomadas já chegam

à mesa de edição "impregnadas de tempo". O trabalho do realizador é combinar essas diferentes "pressões rítmicas". (p. 135)

A montagem, em última instância, nada mais é que a variante ideal da junção das tomadas, necessariamente contidas no material que foi colocado no rolo de película. Montar um filme corretamente, com competência, significa permitir que as cenas e tomadas se juntem espontaneamente, uma vez que, em certo sentido, elas se montam por si mesmas, combinando-se segundo o seu próprio padrão intrínseco. (Tarkovsky, 1998, p. 136)

Tarkovski (1998) argumenta que “o próprio tempo, fluindo através das tomadas, acabará por harmonizar-se e articular-se. Embora a junção das tomadas seja responsável pela estrutura de um filme, ela não cria seu ritmo, como se costuma pensar” (p. 138). Assim, o ritmo cinematográfico passa a ser compreendido como uma propriedade intrínseca da captação, e não como um subproduto da mesa de montagem. Tarkovski (1998) subverte a lógica do cinema clássico e das vanguardas soviéticas, para ele, o ritmo de um filme não é um produto da montagem, pois cada plano possui uma "pressão temporal", que funciona como uma força de gravidade mecânica do tempo capturado na película. O tempo flui com “intensidades e densidades” diferentes dependendo do que foi registrado na imagem. “A montagem pode ser vista como a união de peças feita com base na pressão do tempo existente em seu interior”. Nesse sentido, a montagem não cria ritmo; apenas organiza estruturas. O fluxo do tempo cinematográfico ocorre "muito mais, apesar da montagem, do que por causa dela". O trabalho do realizador na “moviola” assemelha-se ao de um escultor: ele precisa sentir a densidade temporal de cada bloco de imagem e uni-los respeitando suas afinidades de "pressão", garantindo que o filme mantenha uma consistência orgânica (p. 139). Em suas palavras, “o ritmo, então, não é a sequência métrica das diferentes peças: ele é criado pela pressão temporal no interior dos quadros. (...) o principal elemento formal do cinema é o ritmo, e não a montagem, como as pessoas costumam pensar.” (Tarkovsky, 1998, p. 141) E conclui que “fazer a montagem é algo que perturba a passagem do tempo, interrompe-a e, simultaneamente, dá-lhe algo de novo. A distorção do tempo pode ser uma maneira de lhe dar expressão rítmica. Esculpir o tempo!” (Tarkovsky, 1998, p. 144)

É possível evidenciar que o plano cinematográfico responde, primordialmente, ao imperativo do tempo. A própria duração dilata o espaço, operando uma transição em que o tempo deixa de estar ao serviço do acontecimento dramático para ter a sua duração relativizada face à inércia contida na imagem. O tempo morto constitui o subproduto de uma duração entregue ao próprio tempo, que se encontra em estado de inércia. O tempo cria densidade quando se impõe sobre uma imagem que não consegue resistir a ele, mas sim presenciá-lo; se outrora o tempo funcionava como um vetor que impulsionava as ações e os corpos, na contemporaneidade ele exerce pressão sobre eles, submetendo-os ao estado de inércia. O elemento que persiste e torna-se progressivamente presente nas imagens do *Slow Cinema* é o próprio tempo, a pressionar as barreiras físicas do plano, expandindo-se e produzindo uma nova gravidade na cena que desloca a atenção do espetáculo para o quotidiano. Sob esta premissa, os elementos profílmicos alinham-se à vigência de um tempo presente, sincrónico e real.

2.4 PERCEÇÃO DA INÉRCIA NO ESPAÇO CONTEMPLATIVO

Martin (2013) identifica o cinema como uma arte de “primazia” do espaço, afirmando que é a manifestação artística que domina por completo a conceção espacial. O autor indica que o cinema se afirma como arte do espaço logo após o “período áureo da montagem”, visto que, nessa época, o “espaço dramático” foi reduzido em sua representação performativa, convertendo-se apenas em um “espaço plástico” (pp. 219–220). Martin (2013) enfatiza que, após esse período predominantemente focado na montagem, o cinema passou a priorizar a “descrição” em detrimento da “expressão”. Este desígnio operou-se mediante um processo de desaceleração da montagem e de uma redescoberta da “profundidade de campo”. Realizadores como Renoir, Welles, Wyler e Hitchcock preferiram utilizar a profundidade de campo aliada aos movimentos de câmara e ao “plano-sequência”, com o intuito de “valorizar naturalmente o espaço, uma vez que não o fragmenta” (p. 220).

O autor explica-nos que a ideia de espaço se concretiza a partir da tela como uma “abertura” e uma “profundidade” virtuais para o “espaço no filme” — e não do filme —, ou seja, “o espaço em que se desenrola a ação, do universo dramático” (Martin, 2013, pp. 223–224). O espaço assume-se como um “quadro fixo, rígido e objetivo” (p. 224),

independente do sujeito, situando o espectador no espaço representado do filme da mesma forma como este se encontra no espaço real. Em contrapartida, “embora o tempo também constitua um quadro fixo, rígido e objetivo” (p. 224) visto que implica um sistema de referências sociais como horas, dias, meses e anos), apenas a duração possui um valor estético primordial. Assim, enquanto estamos situados no tempo, a duração propriamente dita reside em nós, revelando-se fluida, contrátil e subjetiva (Martin, 2013, p. 224).

Sob esta perspetiva, Martin (2013) afirma que o “universo fílmico” (p. 224) constitui uma composição complexa de “espaço-tempo ou, ainda, de continuum espaço-duração” (p. 224), em que o espaço não se modifica em si mesmo, mas transforma-se a partir da nossa experiência sensorial ao percorrê-lo. Desse modo, o autor conclui que o cinema, embora não seja estritamente uma arte do espaço, talvez “seja a arte mais capaz de oferecer uma representação do espaço ao mesmo tempo rigorosa e livre” (p. 224).

Para corroborar esta análise, Parente (2000) salienta que o espaço percorrido pela ação dramática é definido pelo processo narrativo como um “espaço hodológico” (p. 33). O espaço hodológico vivido, explica o autor, configura o território no qual a história se desenvolve por meio da relação dialética entre “sujeito/objeto”, que agem e reagem em função dos acontecimentos narrativos (p. 33). Consequentemente, “não há análise estrutural da narrativa que não suponha uma fenomenologia implícita do fazer e do sofrer e uma compreensão prática do espaço hodológico vivido” (Parente, 2000, p. 44). Parente (2000) ressalta ainda que as obras de estrutura não verídica ou não-narrativas estabelecem-se precisamente através da negação desse espaço hodológico, transformando-o num “espaço imanente” (p. 46). Nas suas palavras: “O cinema não-narrativo é aquele que tenta atingir o regime de universal variação, em que a imagem-movimento existe em estado puro, em que o olho é imanente à matéria, em que não há nem sujeito, nem objeto, nem centro, nem eixo, nem espaço hodológico vivido.” (Parente, 2000, p. 44)

Bordwell (1985), em seus estudos narratológicos, define que este meio por o qual a “história é contada” — conceitualizado originalmente pelos gregos e posteriormente “revivido por Étienne Souriau” — designa-se como *diegese*. Assim, a “*diegese* tornou-se o termo aceito para o mundo ficcional da história” (p. 16). Todavia, o autor adverte que, paralelamente a este conceito, coexiste o princípio da *mimese*. Bordwell (1985) explica que a *diegese* se vincula à narrativa “falada”, ao passo que a *mimese* se vincula à narrativa

“representada”. Nesse sentido, a narrativa cinematográfica conecta-se diretamente à ideia de mimese, na qual os elementos do filme — “não apenas a câmera, mas a fala, o gesto, a linguagem escrita, a música, a cor, os processos ópticos, a iluminação, o figurino, até mesmo o espaço fora de campo e o som fora de campo” (p. 20) — procuram a sua representação de forma “narrativa” (p. 20). Sob este prisma, a própria ideia de mimese confunde-se com o conceito de *mise-en-scène*, embora opere em estados de percepção distintos. O autor delimita a questão: “A distinção de Aristóteles serve simplesmente para demarcar duas concepções influentes de narração. As teorias *diegéticas* concebem a narração como consistindo, literalmente ou analogicamente, em atividade verbal: o contar. Este contar pode ser oral ou escrito [...]. As teorias *miméticas* concebem a narração como a apresentação de um espetáculo: um mostrar.” (Bordwell, 1985, p. 3)

Bordwell (1985) explicou o conceito de mimese, elucidando que esta noção provém originalmente do ecossistema do “teatro” e que, na sua génese, tinha o intuito de diferenciar o vetor performativo dos objetos estáticos da cena (p. 4). Etimologicamente, o autor explica que *theatron* significa “lugar de ver”; logo, a mimese estabelece-se estritamente por meio do “ato da visão”. A performance teatral surge, portanto, como a prerrogativa da “tradição mímica da narração” (p. 4). É o teatro grego que inaugura o conceito de “espaço” (p. 4) em função da ficção, delimitando, a partir do palco, o “espetáculo visual em relação à visão do espectador” (p. 4).

Partindo do pressuposto de que o teatro engendra o espaço ficcional por meio da mimese e da busca por verosimilhança, Lehmann (2017) define o espaço teatral em dois momentos distintos: o teatro dramático (que remete à narrativa clássica do cinema) e o teatro pós-dramático (que se assemelha às dinâmicas do *Slow Cinema*) (p. 239). O palco do teatro dramático, segundo Lehmann (2017), “oferece um equivalente metafórico do mundo”, no qual tudo é integrável: “o espaço dramático permanece sempre o símbolo isolado de um mundo como totalidade, por muito parcelar que seja o modo em que nos é proposto” (p. 239). Por outro lado, o espaço do teatro pós-dramático constitui “uma parte do mundo” (p. 239); este modelo aborda a geografia do palco através de um espelhamento do mundo vivido, integrando-se no “continuum” (p. 239) do real:

No teatro clássico, o trajeto que uma intérprete percorre em palco significa, como metáfora ou símbolo, uma distância fictícia [...] [o teatro pós dramático opera] Num espaço funcionando metonimicamente, o

trajecto percorrido pelo actor representa em primeiro lugar uma referência ao espaço da situação [...], remete enquanto *pars pro toto* para o espaço real do campo de atuação e, a *fortiori*, do teatro e do espaço envolvente no seu conjunto. (Lehmann, 2017, p. 239)

Diante do exposto, torna-se possível propor que o espaço no *Slow Cinema* se constitua como um ato duracional, gerado a partir do plano-sequência, estabelecendo a busca por uma mimese composicional orientada à verosimilhança com o real. Neste território, o fluxo narrativo desacelera, deixando de operar como um espaço hodológico para se converter num espaço imanente — o espaço do real que se aproxima analogamente à conceção espacial do teatro pós-dramático, tomando o teatro como o precursor da arte performativa e da mimese enquanto ato comunicacional e não necessariamente narrativo, mas sim pela lógica do espelhamento mimético.

Mesmo quando o *Slow Cinema* se desvincula da função estritamente narrativa — devido ao enfraquecimento das conexões sensório-motoras —, a intenção de mimetizar o real permanece como uma figura central da sua identidade estética. O desafio que se impõe doravante consiste em definir com precisão o conteúdo do plano, a configuração do seu espaço, a operação da mimese e a especificidade da mise-en-scène. Tendo em conta que, no capítulo anterior, observamos que o retardamento do plano está intrinsecamente ligado ao seu conteúdo, devemos adentrar na definição de mise-en-scène proposta por Tarkovsky (2013), mapeando o tom temático do *Slow Cinema* à luz das formulações do cotidiano de Barótsi (2025).

Tarkovsky (2014) define a mise-en-scène a partir de dois coeficientes fundamentais: a ideia de “expressão e expressividade” (p. 22). Em sua conceção, o termo foi progressivamente distorcido ou simplificado pela crítica e pela prática cinematográfica, uma vez que “as pessoas tendem a pensar que uma mise-en-scène eficiente é simplesmente aquela que expressa a ideia, o ponto fundamental da cena e do seu subtexto” (Tarkovsky, 2014, p. 22). O realizador argumenta que, para obter a “profundidade exigida pelo significado” (p. 22), a imagem não pode ter a sua “textura viva” (p. 22) imaculada, pois a própria vida proporciona momentos de expressividade espontânea na nossa vivência e nos ambientes que permeamos. Diante de tal manifestação, Tarkovsky sugere que “ao nos depararmos com ela, talvez exclamemos com prazer: “Mesmo que você tentasse, não conseguiria um resultado assim!” O que é isso que

achamos tão extraordinário? A incongruência entre a “composição” e o que está acontecendo. (Tarkovsky, 2014, p. 23)

Nessa passagem, o autor evidencia que sua inspiração emana do “absurdo” (Tarkovsky, 2014, p. 23) que a vida propicia como força criativa para conceber suas composições cênicas. Para o cineasta, a mise-en-scène é “formada pela posição dos atores entre si e em relação ao cenário” (p. 23). Apesar da aparente simplicidade conceitual, essa definição não reduz o seu potencial criativo; pelo contrário, expande-o, conforme elucida o próprio autor:

Seu objetivo não deve reduzir-se a uma elaboração do significado de um diálogo ou de uma sequência de cenas. Sua função é surpreender-nos pela autenticidade das ações e pela beleza e profundidade das imagens artísticas — e não através da ilustração por demais óbvia do seu significado. Como é tão comum acontecer, enfatizar excessivamente as ideias só pode restringir a imaginação do espectador, criando uma espécie de limite máximo às ideias, para além do qual abre-se um grande vácuo. Não se trata de algo que defenda as fronteiras do pensamento, mas de algo que simplesmente limita as possibilidades de penetrar em suas profundezas. (Tarkovsky, 2014, p. 24)

Nesse sentido, Tarkovsky (2014) coloca o ator e o ambiente em simbiose, de modo que a máxima expressividade da atuação não seja limitada pelo excesso de intelectualização; a busca pelo puramente racional restringe a experiência do poético. A imagem e o jogo da mise-en-scène devem permanecer abertos à experimentação e à vivência dos personagens em seu espaço imanente, proporcionando ao espectador a possibilidade de perdurar na cena.

Sob uma perspectiva complementar à teoria formalista, Bordwell (1985) afirma que “em um filme, o cenário pode vir à tona; ele não precisa ser apenas um recipiente para eventos humanos, mas pode entrar dinamicamente na ação narrativa” (p. 115). Essa justaposição de elementos torna a construção da imagem complexa a partir das tramas da realidade e da textura do real, operando em um limiar entre a opacidade e a transparência. De acordo com o autor, “os cineastas podem usar a mise-en-scène para alcançar o realismo, dando aos cenários uma aparência autêntica ou permitindo que os atores atuem da forma mais natural possível” (Bordwell, 1985, p. 113).

Como observado anteriormente, o neorrealismo italiano reforçou a premissa de filmar em ambientes reais (locações/decor) precisamente para imprimir essa textura do

real ao plano. Na contemporaneidade, Barotsi (2025) argumenta que o cotidiano constitui o próprio habitat do *Slow Cinema*. A autora afirma que o cinema lento é concebido fundamentalmente pela lógica do tempo, mas este tempo é rigorosamente regido pelo plano do cotidiano. Conforme pontua Barotsi (2025):

O princípio estruturante do cinema lento é o tempo, mas há uma qualificação adicional: o tempo do *Slow Cinema* é o tempo do cotidiano. A irritante liminaridade temporal dos filmes lentos é agravada pela indeterminação inerente ao cotidiano. Físico e material, sublime e cósmico, locus da repetição e da mudança, o tempo do cotidiano traz consigo as frustrações e as possibilidades que se escondem no indeterminado. (Barotsi, 2025, p. 162)

Anteriormente, Marcel Martin definiu o cinema como a junção indissociável do espaço-tempo. Se o cotidiano se estabelece como o tempo primordial do *Slow Cinema*, torna-se imperativo delimitar como se define o seu espaço. Barotsi (2025) recorre a Henri Lefebvre para explicar que, no período pós-Segunda Guerra Mundial, o filósofo fez um apelo à reorganização social: “a reconstrução de uma nova vida tinha que começar pela base, no nível do cotidiano”. Se Lefebvre posiciona o cotidiano como um nível estrutural da sociedade, essa dimensão torna-se inerentemente espacial; o cotidiano é o espaço que o tempo morto habita. Nas palavras de Barotsi (2025): “O cotidiano é o comum, o sem graça; é insignificante e, conseqüentemente, ignorado. Em outras palavras, o cotidiano escapa. Ele escapa também porque não tem sujeito: ele é o *il y a*, o ‘há’, sem sujeito” (pp. 163–164).

A partir dessa definição proposta por Barotsi (2025), o *Slow Cinema* esvazia-se das narrativas dramáticas tradicionais para focar em planos longos dedicados a ações banais, capturando o cotidiano nesse estado puro, “sem sujeito” (p. 166). O espectador é confrontado não com a progressão teleológica da história de um personagem, mas com o peso do próprio tempo e da existência que simplesmente “há” na tela (p. 166). Em termos gerais, a busca pelas artes de representar o cotidiano reflete o desejo de se aproximar fielmente da realidade. Barotsi (2025) sustenta que “a viragem para o quotidiano pode ser vista como tendo, no seu cerne, uma agenda semelhante: a aspiração de registar a realidade na sua forma mais básica. Como vimos, alguns interpretaram o foco do *Slow Cinema* no cotidiano monótono por meio dessa lente.” (p. 166)

É justamente o espaço do cotidiano, retratado pelas lentes do *Slow Cinema*, que torna o tempo tangível; é na inércia que reside o não dramático, o contemplativo. Quando o espaço e o tempo colapsam em um único vértice, o espaço hodológico torna-se imanente. Barotsi (2025) explica, ainda, que “a virada para o cotidiano pode ser vista como um impulso para mostrar um nível de experiência que vai além da formulação rígida, escapa à categorização e subverte as hierarquias de individualidade e progresso” (pp. 166–167). Trata-se da experiência do tempo pelo tempo, em vez de uma subserviência à evidência do progresso, do drama e do espetáculo, restando ao cineasta apenas o ato de “espetacularizar o comum” (p. 167).

Adicionalmente, Barotsi (2025) introduz a distinção de que o “espaço do evento” é altamente funcional, no qual cada elemento cenográfico serve para explicar ou avançar a diegese. Em contrapartida, o “espaço informal” do cotidiano, destituído de eventos, caracteriza-se pela aparente ausência de propósito dramático. Trata-se de um território geográfico e temporal livre das pressões da urgência narrativa. Os realizadores do *Slow Cinema* dilatam o plano-sequência justamente para permitir que o espectador habite esse espaço informal de maneira fenomenológica. Como bem sintetiza a autora: “A resistência do *slow cinema* à narrativa teleológica — a qual é substituída não tanto pela não-linearidade, mas por uma a-linearidade, uma indiferença à linearidade — também o coloca em tensão com o programa do tempo concebido como progresso” (Barotsi, 2025, p. 173).

A autora salienta que o plano-sequência, ao observar o cotidiano pela lente da duração, torna-se a ferramenta essencial para a produção do tempo morto. Ao excluir a lógica da montagem acelerada, a longa duração permite que o ambiente interfira ativamente no plano: o vento que move uma cortina, a sutil mudança da luz natural ou o cansaço real inscrito no corpo do ator. O cotidiano manifesta-se em sua total imprevisibilidade e abertura de sentidos, transformando a mise-en-scène em um espaço efetivamente vivido. Barotsi (2025) reitera que o “cotidiano é repetitivo, mas não estático” (p. 174) e que, mesmo operando pela lógica da alienação, os dias seguem repetitivos e monótonos, sem interrupção. É esse próprio estado de inércia que se estabelece e “coloca o espectador frente a frente com o tipo de experiência mais universal e, ao mesmo tempo, mais pessoal, oferecendo o não espetáculo da vida cotidiana” (Barotsi, 2025, pp. 174–175). Por fim, a autora conclui:

Não devemos, porém, confundir a falta de movimento para frente com uma estagnação complacente. Assim como no cotidiano, cuja natureza indeterminada, “sua fluidez perigosa e seu desalinhamento, fazem dele um reservatório de energia política dissidente”, a tensão ambígua do sublime do agora na arte de vanguarda representa um “movimento estacionário” entre o nada acontece e o algo está sempre acontecendo, que ostenta a narrativa afirmativa do capitalismo. (Barotsi, 2025, p. 190)

Em linhas gerais, é no espaço que reside o alicerce de toda a lentidão; nesse sentido, as definições dos espaços propostas pelos teóricos aqui presentes olham para o mesmo objeto, mas classificam-no de formas diferentes, o que corrobora a presente análise da inércia como o surgimento do *Slow Cinema*. Parente apresenta o espaço hodológico e Barotsi o teleológico para definir o espaço clássico. Martin, por sua vez, com um olhar mais técnico, define o espaço antes do movimento modernista numa lógica da montagem que, por consequência, literalmente corta e fragmenta o espaço. Conforme essa interlocução espacial, a inércia força a existência de um novo espaço cinematográfico para que a lentidão entre, de facto, em estado de inércia. É o espaço da imanência que suporta a inércia do *Slow Cinema*.

CONCLUSÃO

A trajetória histórica e estética das formas cinematográficas desenha, em última análise, uma cartografia de forças em constante mutação. Longe de ser uma mera sucessão cronológica de estilos, a passagem do cinema clássico para o moderno, e deste para o *Slow Cinema*, configura uma profunda revolução na forma como o cinema pensa o espaço, o tempo e os corpos que os habitam.

No modelo do cinema clássico, fomos introduzidos a um espaço teleológico, rigidamente estruturado pela causalidade linear do esquema sensório-motor. Aqui, o espaço opera como um vetor ou um cenário subordinado ao destino (telos). Os corpos movem-se com uma intencionalidade clara: cada ação gera uma reação imediata que empurra a narrativa em direção a um desfecho predeterminado. O movimento é utilitário, e o espaço é apenas o território a ser superado para se atingir uma meta.

Com a crise do pós-guerra, o cinema moderno implode essa destinação clássica, mas não cessa o movimento. Ele inaugura, ao invés disso, o espaço hodológico. Sem metas fixas ou resoluções fáceis, os corpos libertam-se da tirania do destino e entregam-se à deambulação, à deriva e à errância. O caminho percorrido (hodos) passa a importar mais do que o ponto de chegada. O espaço torna-se um campo de forças, tensões e afetos, onde a subjetividade do personagem se desenha através das sinuosidades e bifurcações dos seus trajetos.

É precisamente neste ponto de viragem que esta tese propõe a sua maior contribuição teórica: a emergência do *Slow Cinema* não é um mero prolongamento da modernidade, mas sim o colapso do próprio espaço hodológico. E o operador estético e filosófico que executa essa fratura é aquilo que designamos por Poesia da Inércia.

A inércia atua aqui como uma força cosmológica e estética que contamina progressivamente o dispositivo cinematográfico. É a inércia que, num primeiro momento, funciona como um travão absoluto sobre os corpos em fuga do cinema moderno. Ela desacelera a deriva, sabota o caminhar errante e paralisa a deambulação. Ao frear estes

corpos, a inércia opera uma mutação radical: o dinamismo do trajeto implode, transformando o espaço hodológico num plano de imanência pura.

Ao contaminar o cinema, a Poesia da Inércia modifica irreversivelmente o espaço e quem lá vive. Os cenários perdem qualquer função motora ou narrativa, desvenda em "espaços quaisquer" repletos de peso ontológico, onde o tempo real da sua percepção coincide absolutamente com a matéria fílmica. Os personagens, outrora agentes clássicos ou deambulantes modernos, são destituídos da urgência do ir para serem lançados na crueza estática do estar. Eles tornam-se videntes petrificados, cuja presença física partilha a mesma substância existencial que os objetos, as paisagens e o silêncio.

A Poesia da Inércia, portanto, não pressupõe um esvaziamento, uma passividade ou uma ausência de sentido; ela é uma resistência estática contra a aceleração do mundo. Ao destituir o cinema da pressa do destino (teleologia) e do dinamismo do percurso (hodologia), o *Slow Cinema* converte a imagem num bloco de tempo puro. Em última análise, suspender o movimento não é extinguir a vida na tela, mas sim forçá-la a revelar-se na sua intensidade mais bruta, horizontal e imanente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agel, H. (1957). Estética do cinema. Cultrix.

Barotsi, R. (2025). Time and the everyday in slow cinema. ICI Berlin. (Originalmente baseada em Counter-time, 2014).

Barrington, M. A. (2024). The evolution and legacy of slow cinema in the 21st century cinematic landscape [Tese de doutoramento não publicada]. Birkbeck, University of London.

Bazin, A. (2014). O que é o cinema? (T. Castilho, Trad., Edição Integral). Book Builders. (Obra original publicada em 1958-1962).

Bergson, H. (1999). Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito (P. Neves, Trad.). Martins Fontes. (Obra original publicada em 1896).

Bordwell, D. (1985). Narration in the fiction film. University of Wisconsin Press.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2013). Film art: An introduction (10th ed.). McGraw-Hill.

Burch, N. (1992). Práxis do cinema. Perspectiva.

Çağlayan, O. E. (2014). Screening boredom: The history and aesthetics of slow cinema [Tese de doutoramento, University of Kent].

Carrière, J.-C. (1994). A linguagem secreta do cinema (L. F. B. de Miranda, Trad.). Nova Fronteira.

Ciment, M. (2009). *Film world: Interviews with cinema's leading directors* (J. Rose, Trad.). Berg. (Obra original publicada em 2003)

- Ciment, M. (2003). The State of Cinema. San Francisco International Film Festival. Recuperado em 15 de Janeiro de 2026, de <https://web.archive.org/web/20040325130014/http://www.sfiff.org/fest03/special/state.html>
- De Luca, T., & Jorge, N. B. (Orgs.). (2016). *Slow Cinema*. Edinburgh University Press.
- Deleuze, G. (2007). *A imagem-tempo: Cinema 2* (E. P. Giachini & F. Loffredo, Trans.). Brasiliense. (Obra original publicada em 1985).
- Doane, M. A. (2002). *The emergence of cinematic time: Modernity, contingency, the archive*. Harvard University Press.
- Flanagan, M. (2008). Towards an aesthetic of slowness in contemporary cinema. 16:9, 6(29). http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm
- Flanagan, M. (2012). 'Slow Cinema': Temporality and style in contemporary art and experimental film [Tese de doutoramento, University of Exeter].
- Grønstad, A. (2016). Slow cinema and the ethics of duration [O cinema lento e a ética da duração]. In T. de Luca & N. B. Jorge (Eds.), *Slow cinema* (pp. 273–286). Edinburgh University Press.
- Jaffe, I. (2014). *Slow movies: Countering the cinema of action*. Wallflower Press.
- Lehmann, H.-T. (2017). *Teatro pós-dramático*. Orfeu Negro.
- Lim, S. H. (2016). Temporal aesthetics of drifting: Tsai Ming-liang and a cinema of slowness. In T. de Luca & N. B. Jorge (Eds.), *Slow cinema* (pp. 87–98). Edinburgh University Press.

- Margulies, I. (2019). *Nada acontece: O cotidiano hiperrealista de Chantal Akerman* (Trad. C. A. M. Pereira). Editora É Realizações.
- Martins, F. (2018). Narrativa Cinematográfica e Realismo Indireto: para uma Abordagem Fenomenológica da Narratividade. *Revista Estudos em Comunicação*, 27 (2): 117-134. Covilhã: LABCOM.IFP/UBI
- Martins, F. (2024). On the Haptic Dimension of Cinema: the role of absence. *Journal of Science and Technology of the Arts (JSTA)*, Vol.16 (2): 56-73. <https://doi.org/10.34632/jsta.2024.16310> | ISSN: 16469798
- Martins, F. (2020). Persistence and Arbitrariness: Considerations about repetition and duration in cinema. In F. Martins (ed.), *Memory and Aesthetic Experience* (pp. 49-80). Porto: FLUP.
- Martins, F. (2023). Introduction to Aesthetic Authenticity in Cinema. In F. Martins (ed.), *Aesthetic Authenticity in Cinema* (pp. 7-31). Porto: FLUP.
- Kovács, A. B. (2007). *Screening modernism: European art cinema, 1950-1980*. University of Chicago Press.
- Lewin, K. (1936). *Principles of topological psychology* (F. Heider & G. M. Heider, Trans.). McGraw-Hill Book Company.
- Loht, S. (2017). *Phenomenology of film: A Heideggerian approach*. Lexington Books.
- Martin, M. (2013). *A linguagem cinematográfica* (P. Neves, Trad.). Brasiliense.
- Nagib, L. (2016). The politics of slowness and the traps of modernity. In T. de Luca & N. B. Jorge (Eds.), *Slow cinema* (pp. 25–46). Edinburgh University Press.
- Nagib, L. (2011). *World cinema and the ethics of realism*. Continuum.

Nagib, L. (2020). *Realist cinema as world cinema: Non-cinema, intermedial passages, total cinema*. Amsterdam University Press.

Parente, A. (1994). *Cinema e narrativa*. Papyrus.

Principles of Topological Psychology (1936) e Resolving Social Conflicts & Field Theory in Social Science (1948/1951)

Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. Orfeu Negro.

Rancière, J. (2013). *Béla Tarr: O tempo do depois*. Orfeu Negro.

Schrader, P. (2019). *O estilo transcendental no cinema*. Edições 70.

Tarkovsky, A. (2002). *Esculpir o tempo*. Martins Fontes.

Vassilieva, E., & Yampolsky, M. (2021). *Lacrimae Rerum*. Orfeu Negro.

Yacavone, D. (2016). *Film and the phenomenology of art: A Merleau-Pontian account*. Bloomsbury Academic.